UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

FAIRE CHANTER LA LANGUE.

APPROCHES DE LA DÉFIGURATION DANS L'ŒUVRE DE PIERRE GUYOTAT

VOLUME 2

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

KATERINE GAGNON

FÉVRIER 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

TABLE DES MATIÈRES

VOLUME 1

<i>Liste des titres abrégés</i>	vi
<i>Résumé</i>	vii
<i>Introduction. Légendes</i>	1
Chapitre 1. Défiguration	34
1. Ce qu'il fallait défaire	35
1.1 La « représentation-défiguration ».....	35
1.2 « Ce livre est un délit »	38
1.3 Subvertir la Représentation : violences de la guerre et de la sexualité.....	44
1.4 Lutttes et combats « “pour rien” »	49
1.5 Que le pouvoir de la littérature soit sans limite	55
2. Défiguration	60
2.1 L'autre corps	60
2.2 Défaire le <i>topos</i> : autour du miroir	64
2.3 L'originnaire, ou l'anticipation du langage	71
2.4 Logophiles et logothètes	76
Intermède. L'auteur	84
1. Définition du corpus paratextuel	84
2. Une parole écran?	88
3. L'auteur revient	92
4. Partager, transmettre : la place du lecteur	97
Chapitre 2. Destins de soi	103
1. La « force terrifiante » du moi	105
1.1 Résistances de l'auteur	105
1.2 Expérience des limites	109
1.3 La « vie » et l'« œuvre ».....	112
1.4 Figures de l'écrivain en souffrance.....	116
1.5 Drames et fins.....	119
2. Éros et Thanatos, ou de l'injonction à continuer	124
2.1 Écriture de la défiguration et pulsion de mort	124
2.2 Aller plus loin	128
2.3 Filiations à l'œuvre	130
2.4 Confiscation et sublimation	134

3. Je comme un Autre	138
3.1 L'empathie.....	138
3.2 Devenir l'inhumain.....	143
3.3 Disparitions.....	149
3.4 Le « non-né ».....	153
 Chapitre 3. Destins de la langue française.....	 157
1. Héritages de Pierre Guyotat.....	157
1.1 Illisibilités, après 1968.....	157
1.2 Crépuscules et promesses : sur deux non-lectures de <i>Progénitures</i>	161
1.3 Quand les sources expliqueront l'œuvre.....	165
1.4 Le droit d'inventaire et de transmission	169
1.5 Œuvrer sans la fiction : nouveaux états du paratexte auctorial	173
1.6 L'héritier total.....	176
2. Origine et destin de la langue française	181
2.1 La langue est vivante, et impure	181
2.2 Ce qu'il faut faire de l'histoire de la langue française.....	184
2.3 L'outre-langue	188
3. La langue perdue, la langue promise.....	194
3.1 La grandeur et les profondeurs	194
3.2 La fuite en avant	198
3.3 Nous parlons tous de l'origine.....	202
3.4 Deuils.....	207
3.5 Prières et chants funèbres	211
 Chapitre 4. Écriture et sexualité	 216
1. Guyotat le pervers	217
1.1 Accusations.....	217
1.2 Déviations textuelles	222
1.3 Sur le « texte sauvage »	226
1.4 Défiguration et néosexualité.....	231
1.5 Écrit secret, sans lecteur	235
2. D'un lien inextricable à l'autre : langage et corps	239
2.1 Quel corps pour quel langage	239
2.2 Langue de l'affect.....	243
2.3 D'un déchet sonore.....	247
2.4 Pour en finir avec les séparations	253
3. Mauvaise langue.....	256
3.1 Une énigme, tout de même	256
3.2 Se défaire de son origine humaine.....	262
3.3 Langue du crime, crime contre la langue.....	266
3.4 L'impossible	270

VOLUME 2

Chapitre 5. Sauver (de) l'irreprésentable	273
1. De la contre-censure à l'échappée dans l'inédit	275
1.1 L'œuvre invisible.....	275
1.2 Finir.....	279
2. La scène à l'épreuve. Réflexions autour de <i>Bond en avant</i>.....	282
2.1 Vers et contre le théâtre	282
2.2 À propos de <i>Bond en avant</i>	286
2.3 Théâtre postdramatique	288
2.4 Dramaturgie de l'extrême	293
2.5 La fin des ressemblances	298
2.6 Sur le « scénogramme à enclos ».....	302
2.7 Hétérotopie du voir et de l'entendre	306
3. L'inaccompli	311
Chapitre 6. Ce qu'il reste à voir	318
1. Lectures	320
1.1 La contradiction supposée	320
1.2 Pierre Guyotat en exemple : lectures mimétiques et passionnelles	324
1.3 Que faire de la défiguration?	330
2. Hallucinations (sur <i>Éden, Éden, Éden</i>).....	333
2.1 Les préfaces	333
2.2 La « phrase » d' <i>Éden</i>	336
2.3 Dedans le diorama	340
2.4 La claie et le fétiche.....	343
3. Transfigurations (sur <i>Progénitures</i>)	348
3.1 « C'est la vision de la voix qui transforme tout et fait des corps nouveaux »	348
3.2 D'un rat aperçu dans <i>Progénitures</i>	351
3.3 D'une opposition fondatrice : l'humain et l'animal	355
3.4 Retour sur le mot	359
4. Naissances et morts (sur <i>Prostitution</i>)	365
4.1 Les commencements.....	365
4.2 « Comment à moi enfant, adolescent, la langue à écrire m'est venu ».....	367
4.3 Retour sur l'incipit.....	373
4.4 Pour finir, un rêve	374
Conclusion	381
Bibliographie	389

CHAPITRE 5

SAUVER (DE) L'IRREPRÉSENTABLE

[...] le théâtre est profondément défiguratif; il défait les traits, les tracés, les passages reconnus, il jette partout des lignes nouvelles, des jaculations imprévues, lance des flèches sans retour.

Valère Novarina, « L'acteur sacrifiant »

Dans son article « Des effets paradoxaux de la censure : Pierre Guyotat » (2005b), Catherine Brun revoit l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain à la lumière d'une hypothèse qui nous apparaît capitale : selon Brun, un ensemble d'éléments qui caractérise cette œuvre – en amont de sa « fabrique » comme en aval, dans sa forme – rend compte des répercussions, considérables et durables, de la censure. L'analyse des dispositifs de génération du texte fictionnel, l'apparence et la gestion des manuscrits, les genres et les types de performances choisis par Guyotat incarner l'œuvre, l'articulation entre les ouvrages essayistiques et les fictions, etc., permettent de mettre en lumière l'impact décisif que la censure (son appréhension comme sa frappe) a sur l'œuvre, mais aussi sur la vie de l'écrivain, et ce, depuis les débuts de sa carrière.

Après la triple interdiction d'*Éden*, explique Catherine Brun, Pierre Guyotat a répondu sans compromis. Il le fit d'abord avec son « livre de "réponses" », *Littérature interdite*, paru au début 1972 (Brun, 2005b, p. 216, faisant référence à une lettre de Guyotat à Claude Gallimard datée du 8 décembre 1971). Les années 1972 et 1973 sont donc cruciales, et correspondent à « l'ère de ce que Guyotat appellera "l'écrit-barricade" » (p. 219), mais que Brun nommera pour sa part l'« ère de la contre-censure » (p. 225). « Langage du corps », lu à Cerisy, de même que le spectacle *Bond en avant* sont les produits exemplaires de cette dynamique. Les innovations stylistiques attestent de la nouvelle fonction et de la nouvelle

place octroyées à l'écriture masturbatoire dans le dispositif de production de l'œuvre. Les scandales également. *Le Livre* serait, aussi, à rapporter à cette ère de la contre-censure, étant donné que son tapuscrit saturé manifeste toujours le « désir de produire un texte clos, sans la moindre brèche dans laquelle la critique ou les censeurs puissent s'engouffrer » (p. 226). Ce sera pourtant l'écrivain lui-même qui y sombrera, car l'écriture du *Livre* sera interrompue par la crise dépressive qui aboutit, en 1981, au coma (voir Brun, 2005a, p. 325-345).

Une seconde ère commencerait avec la convalescence de l'écrivain, après ce coma que sa biographe identifie avec lui comme étant plutôt « la renaissance de 1982²³⁰ » (Brun, 2005a, p. 442). Portée par le sentiment d'un caractère désormais inoffensif de la censure, cette ère de l'« échappée » (p. 228) correspond à un apaisement et une sérénité qui signent la péremption du mythe que l'ère précédente, à coups d'outrages et d'attaques, avait établi²³¹ (Brun, 2005a, p. 442). Pierre Guyotat, du coup, diversifie davantage les modalités de sa prise de parole dans l'espace culturel.

Si nous considérons plus spécifiquement le sort de la création fictionnelle, nous voyons bien que cette dernière phase correspond essentiellement à l'invention d'une nouvelle économie de l'*inédit*, comme le fait valoir Catherine Brun d'ailleurs. Car après l'écriture défigurée et anti-représentative de *Bond en avant*, explique-t-elle, le théâtre, les improvisations et les lectures publiques²³² constituent pour Guyotat des moyens d'éviter « les voies de la publication » et d'investir « un contact direct, sans intermédiaire et incontrôlé, avec le public » (Brun, 2005b, p. 227-228). Il s'agit surtout, fait-elle valoir, « de demeurer [...] proprement insaisissable et inassignable » (p. 226).

²³⁰ L'effondrement physiologique connu son paroxysme en décembre 1981. Pierre Guyotat restera hospitalisé tout le printemps 1982. Il recommença à écrire « dès le 2 janvier 1982 » un texte « «sauvage» à froid », qui deviendra *Bivouac* (voir Brun, 2005a, p. 368-369).

²³¹ Une « ouverture » nouvelle ainsi que des approches du manuscrit et de la publication qui « déjouent la censure plus qu'elles ne la provoquent » remplacent l'attitude provocatrice antérieure (Brun, 2005b, p. 225-226).

²³² Entre 1984 et 1985, puis entre 1989 et 1995, Pierre Guyotat a effectué des dizaines de « lectures-performances » et deux séries d'« improvisations publiques » (Brun, 2005a, p. 376, 401, 403-405, 410, 464-465).

On ne peut certes pas comprendre le trajet de l'œuvre guyotienne sans se référer à une telle articulation entre un effort de « surenchère » et son « échappée ». Mais comme Catherine Brun le souligne dans *Pierre Guyotat*, cette valorisation toute positive de l'inédit s'accompagne d'un envers chargé d'angoisses et d'appréhensions. L'ambiguïté sémantique du terme lui-même le met en relief : texte qui est publié ou diffusé pour la première fois, l'inédit peut aussi bien être celui qui ne le sera jamais – celui qui ne trouve ni public, ni forme définitive.

1. De la contre-censure à l'échappée dans l'inédit

1.1 L'œuvre invisible

Entre le texte inachevé et le texte inédit, entre l'écrit imparfait et la fiction « imbouclable²³³ », la proximité est grande et la distance, parfois imperceptible. Ce sur quoi Catherine Brun porte son attention dans son article « Des effets paradoxaux de la censure : Pierre Guyotat », sont les performances auxquelles se prête dorénavant l'artiste. Dans son *Pierre Guyotat*, elle fait en outre remarquer que « trop instantané pour accéder à la postérité, trop volatil pour se prêter à une lecture qui l'inscrive précisément dans la mémoire, il [le "direct"] ne saurait se substituer à l'écrit. L'œuvre appelle la lecture, laquelle exige d'échapper à l'inédit » (Brun, 2005a, p. 417). L'enjeu est important. Le malentendu, en effet, peut être un destin pire pour l'œuvre que la censure : « Le poids de l'inédit, en attendant, ne cesse de croître à l'insu du public, accentuant par son développement même le malentendu », fait remarquer Catherine Brun, qui poursuit : « comment les lecteurs pourraient-ils penser cette œuvre dans sa globalité sans tenir compte d'inédits dont ils ignorent la teneur, voire l'existence? » (2005a, p. 399)

²³³ L'un des titres alternatifs de *l'Histoire de Samora Machel* était *L'Imbouclable* (note du 26 janvier 1980, citée dans Brun, 2005a, p. 414). Catherine Brun discute alors précisément de la tension entre le désir de ne jamais aboutir la transformation du texte et la crainte que l'inédit soit aussi la rançon de l'indépassable imperfection (2005a, p. 379, 413-417). Pierre Guyotat en parle dans sa présentation de l'extrait des *Histoires de Samora Machel* publié dans *Art press* au tournant 1985 (1985-1986, p. 31) et dans *Explications* (comme nous l'avons vu au chapitre 2).

L'inédit peut être une stratégie pour un écrivain qui, comme Pierre Guyotat, souhaite défendre la souveraineté de son œuvre. Placée en marge du circuit éditorial, donc hors d'atteinte des jeux de pouvoir institutionnels, elle se dérobe à leur prise. Mais cette stratégie était de toute évidence doublée d'une angoisse créatrice. L'inédit est le sort d'une œuvre condamnée à l'imperfection. Il est refus de consentir à l'arbitraire dont toute conclusion du travail est grevée, faisant tomber « l'Œuvre complète » dans l'insuffisance : « Le dilemme demeure : accepter la fatalité de la séparation et prendre son parti d'une écriture résiduelle, datée; remanier, renforcer la confusion d'une vie et d'une écriture, et s'engager dans une entreprise de mise en cohérence proprement infinie²³⁴ » (Brun, 2005a, p. 416; aussi 379, 413).

Il y a donc une force particulière attachée à l'œuvre *indéfinie*. Mais avant que l'improvisation et la performance – voire l'accompagnement des traducteurs de son œuvre (Brun, 2005a, p. 417-419) – soient les solutions précaires privilégiées pour dépasser ce dilemme, certains *échecs* sont venus rendre compte d'une impossibilité de l'œuvre. Il faut en effet savoir que *Bond en avant* n'a jamais été présenté comme l'écrivain l'avait d'abord entendu, précisément parce que le contact « incontrôlé » avec le public impliquait des risques, des réticences, des gestes intolérables aussi. Nous en parlerons en détail dans la suite de ce chapitre.

Entre 1975 et 1977 en outre, Pierre Guyotat avait entamé la préparation d'au moins deux œuvres à la frontière de la fiction et de l'essai. « "Prostitution" », « J'écris maintenant... » et « Légende » (repris dans *V*, p. 127-148) comptent au nombre des « fictions théoriques » ou « périfictions » qui devaient composer le premier ouvrage, dont le projet est demeuré inabouti (Brun, 2005a, p. 316). Le livre que « La découverte de la logique » devait devenir n'existe pas davantage (voir Brun, 2005a, p. 318). Mais les écrits de cette période, tous marqués par un « délire qui n'en dit pas moins la "vérité" », affichaient le désir « de mettre en équation l'écriture et la vie, c'est-à-dire à la fois de textualiser des événements biographiques majeurs (viol, drogue et autres), et de faire de l'écriture le lieu d'une

²³⁴ Il semble à propos de reproduire ici le début d'une citation utilisée au chapitre précédent, concernant la « douleur jubilatoire » avec laquelle l'écrivain, au lendemain de sa « renaissance » de 1982 précisément, se reconnaît condamné à créer, et dans le *crime* : « Il est vrai que je vis avec en moi une masse de matière écrite, inédite et inachevée, c'est-à-dire conçue sans début ni fin, donc en tant que destinée » (*V*, p. 221).

subversion vitale » (Brun, 2005a, p. 316-317). Ce « travail, fondamental et terrifiant, de mise à nu de l'impensé » qui les concerne tous fut interrompu lorsque, en mars 1977, Pierre Guyotat tenta à sa vie. La main droite, « celle qui écrit », se retourna vers la « gorge » d'où viennent les mots, peut-être mue par « la relecture mot à mot de *Tombeau* (tous ces égorgements...) » (Brun, 2005a, p. 323, citant des lettres de Pierre Guyotat de mars et mai 1977).

C'est dire que l'apparition de l'écriture défigurée, avec *Bond en avant* et *Prostitution*, a rendu la question de l'œuvre inachevable et impossible plus centrale que jamais. En 1979, Guyotat abandonne *Le Livre* en cours de rédaction. Sa préface, rédigée en 1983, retrace d'ailleurs la chronologie des abandons et abjurations. Elle commence en 1975-1977, avec la rédaction de *E.P.Q.* (*Encore plus que...*), qui n'a jamais paru tel quel²³⁵. À l'été 1977, *Le Livre* s'impose à l'écrivain, au moment même où il prend la « décision de ne plus jamais publier » (*LL*, p. 9). Cette vie de l'œuvre s'arrête deux étés plus tard : « Faute de moyens matériels pour en assurer la suite, déjà sept siècles préparés sur notes, je l'abandonne, *inachevé* tel qu'il est imprimé ci-après » (*LL*, p. 13).

Selon Catherine Brun, les résistances de Claude Gallimard sont les premières causes du découragement de l'écrivain. L'éditeur n'approuve pas que le français y subisse un tel « coup fatal », rapporte-t-elle²³⁶ (2005a, p. 341). De sorte que si ce dernier parvient à le faire publier en 1984, le sort de l'*Histoire de Samora Machel*, à la création de laquelle Guyotat s'est entretemps consacré, reste énigmatique²³⁷. On se demande pourtant à quel achèvement pouvait

²³⁵ *E.P.Q.* est « devenu », entre autres textes, *Le Livre* (publié inachevé) et *Samora Machel*, lui-même toujours inédit. Des extraits de *E.P.Q.* ont paru dans quatre périodiques entre 1975 et 1977. (Voir Brun, 2005a, p. 315; *LL*, p. 9).

²³⁶ Catherine Brun citerait ici la lettre de réponse de Gallimard datée du 23 mars 1979, mais n'en donne pas la référence. Guyotat avait alors soumis une cinquantaine de pages du manuscrit. En 1983, après que Pierre Guyotat ait signé un contrat avec Grasset, Claude Gallimard demanda à lire l'entièreté du *Livre* et donna finalement son aval au projet (voir Brun, 2005a, p. 372-373). Dans *Explications* du reste, Pierre Guyotat reconnaît lui-même, dans un commentaire lapidaire, que *Le Livre* est « trop radical » (*E*, p. 152).

²³⁷ La rédaction a commencé en juillet 1979 (soit juste après *Le Livre*) et s'est interrompue au printemps 1981 (Brun, 2005a, p. 345). La publication prochaine de *Samora Machel* est annoncée depuis *Le Livre*, mais à ce jour, seuls des extraits ont été publiés ou lus en public par l'écrivain. Ils le furent vraisemblablement à Matane et à Montréal en octobre 1984 (Brun, 2005a, p. 463). Des extraits ont été publiés dans *Art Press* en 1981 et à la fin 1985, de même que dans *Le Cargo* en 1987 (Brun,

parvenir une œuvre qui, comme *Le Livre*, avait comme objet de « faire disparaître l'écrit²³⁸ ». Si *Samora Machel* est *L'Imbouclable* texte, c'est peut-être parce que l'urgence de surseoir à la « pulsion suicidaire » qui fut aux sources de *Bond en avant* – de l'apparition de l'écriture défigurée – était plus grande que jamais²³⁹. On sait que dépression, tentatives de suicide, hospitalisation, anorexie et addiction furent le lot de l'écrivain qui eut la conviction, pendant leur rédaction consécutive, de « travailler à mort » (note du 1^{er} mai 1979, citée dans Brun, 2005a, p. 321). Les événements de 1981 donnent à ces paroles, tenues au cœur de la crise, le statut de « restes et prémonition » (*V*, p. 10).

Le sort de *Bivouac*, texte de théâtre mis en scène en 1987, est également précaire : travaillant à son remaniement, en vue d'une publication, Pierre Guyotat s'effondre à nouveau, est hospitalisé, se remet au travail, mais ne publie pas (voir Brun, 2005a, p. 398-399). Sa publication est toujours annoncée, et attendue. C'est sans parler de la demi-douzaine de fictions qui, sous des titres polymorphes et instables, constituent une œuvre toujours en attente, abandonnée ou suspendue, depuis 1987²⁴⁰. Depuis le retour éditorial de 2000, la liste de ces textes dits « en préparation » se répète, dans tous les ouvrages publiés chez Gallimard ou Léo Scheer, avec des remaniements minimes. À l'exception de l'essai annoncé *Formation 2* (il pourrait correspondre à *Arrière-fond*), tous ces textes demeurent à ce jour

2005a, p. 379). Pierre Joris a aussi fait paraître deux traductions anglaises légèrement remaniées du second de ces extraits, d'abord dans *Paris Exiles* (1985b), puis dans *Literary Review* (1987).

²³⁸ Sur le manuscrit du *Livre*, on lit ce sous-titre : « L'art de faire disparaître l'écrit ». *Progénitures* doit aussi s'achever sur « un délitement de la langue » dans une « langue idéale », mais l'écrivain avoue ne pas l'avoir trouvée (voir *E*, p. 103 et 152).

²³⁹ La préparation de *Bond en avant* correspond au début d'une « période » tourmentée dont l'écrivain n'est pas « sorti » (*V*, p. 47). Le travail scénique, avec les comédiens, et l'utilisation du corps des autres étaient apparus à Pierre Guyotat comme le moyen vital de « structurer [le] sursis » de la mort (*V*, p. 58; aussi 56-57).

²⁴⁰ Parmi ces fictions, deux (*Ali* et *Bachir*) sont liées à *Wanted Female II* (laquelle sera reprise pour *Progénitures*), formant un triptyque (Brun, 2005a, p. 402, 412). Une autre, *Chant des jumeaux* (ou *Courbon le bai*), a été lue (extrait) par Pierre Guyotat à Londres, lors des événements entourant l'exposition organisée par la *Cabinet Gallery* à l'occasion de la publication d'*Eden, Eden, Eden* (trad. Graham Fox) par Creation Books (Brun, 2005a, p. 417).

inédits, y compris l'*Histoire de Samora Machel*, qui figure inévitablement dans ce répertoire des œuvres à venir²⁴¹.

Cette liste nous rassure : Guyotat est toujours vivant, et au travail. Elle indique aussi que rien n'est gagné d'avance. L'œuvre guyotienne se donne toujours en retard sur elle-même. Inactuelle, en réserve, elle n'existe au mieux que si elle est perdue. Le risque est immense : risque que la parole s'épuise trop vite, que la quête emporte celui qui s'y jette, que l'effacement décide de la postérité d'une œuvre extrême et unique.

1.2 Finir

Mais la fin, Guyotat y pense. En janvier 1973, à propos de *Bond en avant*, il tenait un discours qui a de quoi nous hanter. C'est d'autant plus le cas d'ailleurs qu'il raconte les circonstances même de l'apparition de la défiguration limite dans son écriture rythmique et orale. Nous citons « L'autre scène », un entretien avec Jean-Loup Rivière et Bernard Sichère mené en parallèle des répétitions de *Bond en avant* :

Ce texte (je n'aime pas le mot texte, je préfère le mot *écrit*) plus que tous les autres, je l'ai écrit avec l'idée que ce serait le dernier. Dans sa complexité et son mouvement rythmique général, il rend bien compte de cette idée, de cette sensation, de cette pulsation suicidaire – c'est beaucoup et peu dire. Je n'ai écrit aucun de mes textes avec cette violence, cette violence pour en finir. [...] Je ne suis pas sorti, du reste, de cette période-là... C'est plus calme à l'heure actuelle... (V, p. 47)

Que la langue soit le lieu où le sujet éprouve son impuissance et ses limites, qu'elle soit le miroir où sa finitude lui revient avec violence : le poète, certes, ne le prend pas. L'utopie d'une langue originaire et infinitisante, langue de l'affect, avançons-nous plus tôt, parle du rêve de faire éclater les frontières de ce que *je est*²⁴². Mais cette écriture qui tend à

²⁴¹ Au moment où nous mettons le point final à cette thèse, un nouveau titre circule : *Géhenne*, à la fois texte annoncé chez Gallimard et « chantier scénique » promis à l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) pour 2014, en collaboration avec le metteur en scène Stanislas Nordey. *Géhenne* semble prolonger et réélaborer la matière concomitamment autobiographique et fantasmatique d'*Arrière-fond*.

²⁴² Voir le chapitre 1.

l'extrême les capacités plastiques de la langue porte ses dangers. Ce rêve peut achopper là où les mots rencontrent l'autre : le lecteur, son corps, son oreille, sa pensée; l'auteur, sur lequel la langue défigurée se retourne comme une « gifle », avec « l'atroce violence de l'Imprévisible » (*V*, p. 53, 216); et ultimement la langue elle-même, que l'on sait à la fois abstraite mais concrètement vivante, constamment transformée par ses usages, « ébranlée » par la « révolte » de l'artiste (*E*, p. 17). Car l'écriture rythmique de Guyotat tient du crime (assauts, meurtres, incestes : ils sont pléiade dans les écrits des années 1970). Et le dernier des risques est qu'il n'en reste plus rien – décombres d'une institution et d'un code réduits à l'abjection d'une glossolalie révoltée.

L'inédit chez Guyotat représente l'espace où l'artiste se tient en mouvement comme pour surseoir à la rencontre avec tous ces néants qui forment son horizon : la perte du lecteur, la mort du créateur, l'abjection finale de la langue maternelle. C'est en ce sens qu'on peut renouveler le sentiment d'une vocation utopique chez Guyotat. Si son œuvre a nécessairement pour vocation d'inventer un monde et une langue autres (nous avançons précédemment, en parlant du texte sauvage : une néo-réalité), alors il s'agit de faire du corps le lieu d'une utopie radicale. Son écriture défigurée invente les formes déformées d'un *discorps* dans la langue. Mais l'on sait que l'utopie (du grec *u-topie*, non-lieu) est avant tout un lieu qui n'existe pas. Étymologiquement, elle se distingue également de *eu-topie*, le bon lieu. Chaque utopie, d'une certaine manière, contient donc le risque d'une dystopie.

Incapable de mener à terme certaines de ses œuvres, Pierre Guyotat témoigne du fait que son utopie poétique est aussi la promesse d'un mauvais lieu. Son œuvre reçoit les effets d'une relation violente, voire mortifère, à soi, à l'autre et à la langue. Christian Prigent, dans *Ceux qui merdRent*, le relevait. Il insistait sur l'alliance du créer-détruire qui caractérise la « défiguration d'Éros » et qui demeure un excès risqué que « fort peu d'œuvres assument [...] jusqu'au bout » (1994, p. 184). Les œuvres de Baudelaire, Sade, Bataille et plus spécialement Pierre Guyotat montrent bien qu'« Éros, qui fait écrire », amène aussi au plus près de la destruction de soi, du réel, et de la langue tout ensemble :

Sa force lance l'écriture dans une consommation violente au bout de laquelle les figures désirées s'évanouissent dans un chant monté sur leur effondrement. Dans l'écriture, Éros est la trace active du *négatif*.

« La volupté suprême de l'amour, disait Baudelaire, gît dans la certitude de faire le *mal*. » Mais « faire le mal » ne s'entend pas seulement comme transgression morale, jouissance du coupable. Faire le mal s'entend comme abandon à la puissance de destruction d'Éros. Éros est certes ce qui nous pousse à saisir le réel dans une exaltation sauvage. Mais Éros ne nous livre le réel qu'en le détruisant. Éros est ce qui nous jette dans l'amour de la langue. Mais Éros n'aime la langue qu'en la ravageant, en la livrant à la torsion, à l'irrégularité. (p. 179; aussi 182-183)

Si l'œuvre défigurée est nécessairement polymorphe, c'est qu'elle doit incessamment réinventer les moyens de survivre à sa fin. Elle est mue par une « passion » pour les liens à réinventer (Grossman), c'est-à-dire « pour la provocation à tout risquer et à se récupérer *in extremis* » (Prigent, 1994, p. 184). Voilà pourquoi, après *Éden, Éden, Éden*, hésitations, tractations, défenses ont accompagné ce que nous appelons la « découverte » de la défiguration chez Pierre Guyotat. (Lui-même parlera de « son corps saisi [...] par la découverte brutale de sa Révolution »; *V*, p. 215.) Certes, l'écrivain pouvait faire lever davantage les censures morales ou barrières formelles qui retenaient son écriture d'advenir dans tout son excès. La défiguration, dès lors pensée comme une lancée et sa « balistique », cherchait à piéger la censure :

La rythmique elle-même (il faut se lire ce livre²⁴³ à haute voix) est variable. Il s'agit même d'autre chose que d'une rythmique : plutôt d'une « balistique ». Il s'agissait pour moi de lancer le plus vite possible, avant que la voix du père ne se fasse entendre et s'écrive, cette voix de l'enfant-homme-futur dont je parlais tout à l'heure. (1975, p. 27)

Mais elle devait aussi déjouer « la retombée, l'écho » (*V*, p. 129) de cette écriture-balistique qui pourrait, éventuellement, toucher sa cible.

Car tout se passe comme s'il fallait aussi bien ne pas parvenir à une liberté aussi absolue, ne pas succomber complètement à l'« illusion » d'une « langue idylliquement vouée au corps érotisé » (Prigent, 1994, p. 185). Au cours des années 1970, en particulier, des ratages, des défaites et des ajournements répétés, qu'ils aient été subis ou choisis par Pierre Guyotat, montrent combien le caractère irréel ou inactuel de ce trésor à conquérir est réaffirmé par l'écrivain. *Bond en avant*, cette œuvre où tout est apparu, le « 'ej » et sa

²⁴³ Pierre Guyotat commentait alors *Prostitution*, où le texte de *Bond en avant* a été intégré.

« langue nouvelle », sa naissance et sa mort, n'existeront jamais tels que Pierre Guyotat les avait rêvés. Dans l'écriture de la défiguration, du rythme et de la voix, une dernière limite, un dernier ressort sera trouvé.

2. La scène à l'épreuve. Réflexions autour de *Bond en avant*

2.1 Vers et contre le théâtre

La dernière séquence qui compose *Prostitution* correspond au texte de *Bond en avant*, ce qu'une note placée en bas de page précise. Entre l'édition originale et l'édition augmentée d'un appendice toutefois, les informations fournies dans cette note ont légèrement changé. À douze ans de distance, Guyotat tient toujours à rappeler que *Bond en avant* a été écrit entre 1972 et 1973, et ce, « pour le théâtre » et « sur une initiative d'Alain Ollivier²⁴⁴ » (*Prost*, p. 216). Mais cette relation au théâtre – c'est-à-dire, ici, au médium de l'*autre*, de l'ami – apparaissait dans l'édition originale de 1975 comme étant le lieu même où s'est opérée la transformation radicale de l'écriture guyotienne : « Cette initiative d'Alain Ollivier », précisait l'écrivain, « est à prendre comme une des raisons principales de la transformation rythmique et linguistique de mon écriture » (*Prost*, 1975, p. 216²⁴⁵).

Grâce au travail archivistique accompli par Catherine Brun, on sait en outre qu'entre 1969 et 1971 (donc tout juste avant de s'engager dans la création du spectacle avec Ollivier), Guyotat avait laissé inachevée une série de textes où il avait vraisemblablement fait l'essai de premiers procédés de défiguration radicaux. Dans ces écrits, intitulés *Basic Text*, *Working Text*, *Cannibales* et *Mangeurs de mots*, l'écrivain avait soumis sa langue maternelle à une

²⁴⁴ *Bond en avant*, pièce de théâtre, en coll. avec Alain Ollivier, fut présentée aux Rencontres internationales de La Rochelle (14 et 16 avril 1973) et au Théâtre de la Tempête à Vincennes (25 avril-20 mai 1973). Le texte a d'abord été imprimé par Gallimard et distribué lors de la première représentation, puis intégré à la fiction intitulée *Prostitution*.

²⁴⁵ Voir aussi « L'autre scène », où, après avoir expliqué le « long processus de saturation » dont *Bond en avant* a été le résultat, sous le contre-coup de ses textes précédents (répression et exclusion de l'écrivain), Guyotat ajoute : « Ce texte, *Bond en avant*, a été écrit sous ce coup et en même temps il y avait cette proposition matérielle de la "décentralisation", proposition de faire un texte, amenée peu à peu par Alain Ollivier » (*V*, p. 49-50).

véritable épure, congédiant toutes sortes de fonctions grammaticales pour, par exemple, inscrire « matériellement, sans aucun artifice littéraire », la genèse du monde naturelle et des « premiers hommes » (Brun, 2005a, p. 263; Guyotat, 2003b, p. 87). Le premier de ces textes, d'une longueur d'une demi-page, a été lu par l'écrivain devant une petite assemblée. Étaient réunis notamment Julia Kristeva, Jean-Louis Baudry, Marcelin Pleynet, Marc Devade et Roland Barthes. Cette exposition plongea Guyotat dans un trouble extrême, à la limite de l'évanouissement d'ailleurs, qui nous fait penser que c'est d'avoir reçu du dehors sa propre écriture qu'il conçoit cette certitude : « Il lui semble être parvenu "au bout de ce qui peut être fait textuellement". Il lui faut désormais faire sortir le verbe, donc la voix, de la page » (Brun, 2005a, p. 263, citant Guyotat, 2003b, p. 87).

Catherine Brun le faisait récemment valoir : la démarche poétique guyotienne a toujours été nourrie par le théâtre, mais c'est plus précisément « à l'occasion de textes écrits pour le théâtre que l'écriture connaît ses plus grandes mutations » (2009, p. 138). Les principales transformations de l'œuvre, qu'elles soient formelles ou diégétiques, surgissent en effet à l'occasion de confrontations répétées à l'espace public et trans-narcissique de la *performance*, et elles sont toujours irrémédiables²⁴⁶. La biographe et critique propose donc de mettre l'ensemble de l'œuvre de Pierre Guyotat sous le signe d'une relation ambivalente au théâtre, d'un « double mouvement vers et contre » lui. Mettant au jour la manière dont il a été un enjeu pour à peu près toutes les créations de l'artiste, elle écrit : « Il semble [...] que le théâtre aime la création toute entière comme le lieu privilégié de sa publication, de sa divulgation, de sa circulation, de son partage, à la fois texte et voix, son et corps, image et mouvement » (Brun, 2009, p. 139).

²⁴⁶ Comme nous l'avons déjà expliqué, dans *Bond en avant* (1973), le travail de l'oralité et du rythme devient prédominant, entraînant un bouleversement radical et durable du français, qui ne retrouvera dorénavant plus ses visages ordinaires, du moins pas dans les fictions. Quand, par la suite, l'écrivain est amené à adopter la forme du *verset* (jamais abandonnée depuis d'ailleurs), c'est également au cours de la genèse d'un écrit pour le théâtre, *Bivouac* (1987). Finalement, *Issê-Timossé* (1997) met pour la première fois le lecteur en contact avec les rituels, hiérarchies et tabous qui constituent l'univers fantasmagorique de ces figures de « putains » placées au cœur de *Progénitures* (2000); le texte a été publié la même année que *Progénitures*, dans la revue *Lignes* de Léo Scheer. Pour Michel Surya, ces deux écrits ne sont pas séparables et constituent, avec *Explications* qui les accompagne, « l'œuvre de Pierre Guyotat » en son entier ou à son meilleur (2000, p. 11).

Il appert donc que Pierre Guyotat ne puisse viser et penser la motricité de son écriture de la défiguration qu'en la mettant à l'épreuve du *théâtre*. Espace de relation, de représentation et d'expérience, le théâtre constitue selon Michel Foucault l'une de ces hétérotopies et de ces hétérochronies qui découpent un « contre-monde » dans la contingence du réel auquel elles s'arrachent (2009 [1966], p. 24-suiv.). Voilà peut-être pourquoi c'est sur la scène que Pierre Guyotat, pour la première fois, cherche à *donner corps et voix* à la défiguration.

Mais pris entre l'appel et l'esquive d'une relation à l'autre où tout pourrait se jouer et se dénouer, l'artiste abhorre autant qu'il célèbre les pouvoirs et les limites du théâtre, de ses dispositifs et de sa performativité propres. Cette ambivalence met en relief le statut d'épreuve qui échoue à l'expérience scénique ici. Tout se passe comme si l'événement collectif et spectaculaire était plus que tout autre capable d'attester de tous les possibles de l'œuvre poétique. Attester, d'abord, de sa force d'affect, dont Guyotat a déjà parlé comme d'une « émotion organique – l'émotion de l'événement » (C, p. 16). Attester, ensuite, de sa « liberté », de sa contestation hétérotopique, donc de son inépuisable violence :

La scène permet une découverte élémentaire qui fait plaisir et peur : une œuvre prononcée, c'est une puissance, c'est un pouvoir. Ce pouvoir, on entend ses effets en direct.

J'ai découvert ce pouvoir d'émouvoir, de retourner même peut-être. En même temps que ce pouvoir-là, j'ai découvert ma liberté, celle que j'ai de dire absolument ce que je veux; cette liberté sans limites, ne s'acquiert jamais une fois pour toujours, cette liberté augmente avec l'âge.

Qu'est-ce qui dans la scène fait qu'on découvre ces deux choses terribles? [...] [La scène] est un lieu organique extraordinaire; c'est le lieu de l'urgence, paradisiaque peut-être, l'opposé radical, mais semblable, de la salle de réanimation; son double positif. (E, p. 37)

L'art théâtral est du côté de la vie, peut-être de sa fragilité. D'où la nécessité de reconnaître, au revers de l'exaltation, le spectre des échecs, de la force révolutionnaire qui tombe à plat, de la récupération et des résistances à la plasticité.

La première expérience dramaturgique de Pierre Guyotat est emblématique à cet égard. Révolutions politique et poétique sont également visées dans l'écriture et la mise en spectacle de *Bond en avant*, ce monologue iconoclaste monté entre 1972 et 1973, et à l'occasion duquel

Pierre Guyotat passe à l'écriture de textes dits « en langue ». La mutation, comme nous l'avons déjà relevé, est durable, puisqu'en ce qui concerne les fictions, l'écrivain ne renoncera plus à mettre en œuvre cette force de création et de décomposition qui vient « saccager la belle langue française » (*E*, p. 166) selon sa propre expression. Or l'examen du processus créateur, de la direction des interprètes ainsi que des projets de scénographie de *Bond en avant*²⁴⁷ permet de dégager combien le double mouvement « vers et contre le théâtre » se révèle d'abord au travers des tactiques que Pierre Guyotat met en œuvre au cours de la genèse de la pièce. Hésitant entre l'offensive et la résistance, il négocie avec les impossibilités et les possibilités du théâtre, ses paradoxes et sa force révolutionnaire, dans une démarche marquée d'entraves, d'insuccès et de compromis.

En ce qui concerne cette « représentation rêvée » pour le texte (*V*, p. 105), l'objectif de Pierre Guyotat est clair. Comment représenter, incarner, donner à expérimenter la présence pure, dans « la poursuite du corps idéal, corps dans lequel chaque organe, y compris le cerveau, est totalement abandonné » (1984, p. 39)? Tout se passe comme si l'espace dramaturgique, redéfini dans une démarche singulière, constituait au final le lieu où pouvait apparaître, en creux, à travers la force de bouleversement qu'il met en branle, une hétérotopie à la fois personnelle et collective. Sur la scène, dans l'expansion du texte par la gestuelle, dans les corps à corps avec les interprètes et les spectateurs, dans l'expérience éprouvante où les sujets sont immergés, c'est la force souterraine d'une des plus féroces contestations du réel qui est appelée à se manifester.

²⁴⁷ La plupart des projets ont été abandonnés au cours de la genèse de la pièce. Nous en avons gardé la trace dans trois entretiens accordés par l'auteur en 1973 dans divers contextes et recueillis dans *Vivre* en 1984 : ce sont « L'autre scène », « Travail théâtral » et « L'acteur impossible ». En outre, l'essai biographique de Catherine Brun tient compte des notes, des brouillons et des lettres de Pierre Guyotat, en plus de profiter d'entretiens inédits. Nous nous référons donc plus particulièrement à la section de *Pierre Guyotat* qui est consacrée à la préparation, la présentation et la réception de *Bond en avant* (2005a, p. 265-suiv.). Finalement, la couverture journalistique de la pièce nous fournit des renseignements complémentaires.

La documentation reste partielle et limitée, nous en convenons, d'autant plus que l'édition des *Carnets de bord* de l'écrivain n'est pas achevée (seul le premier tome, couvrant la période 1962-1969, est paru). Cette section (chap. 5.2) constitue en la matière une première approche, destinée à être revue et ajustée lors de l'édition des notes de travail de Pierre Guyotat.

2.2 À propos de *Bond en avant*

À propos de *Bond en avant*, il faut évoquer un théâtre de la langue ou de la parole, donc une œuvre dont la théâtralité est ancrée dans l'*oralité* du texte. C'est dire, avec Marion Chénétier-Alev notamment, que les dimensions de l'énonciation et de l'adresse sont mises en relief, et encore que des effets de voix, un travail du rythme, des stratégies du son représentent des procédés qui, même dans une vision textuelle de l'œuvre théâtrale, participent de « la manière spécifique [qu'a l'auteur] d'habiter la langue, de la traiter comme matériau en vue de produire sur le lecteur un effet spécifique » (Chénétier, 2004, p. 71).

La question de la langue et de la parole est d'autant plus centrale dans *Bond en avant* qu'elle se retrouve traitée thématiquement dans la fiction. Le « résumé » placé en ouverture de *Prostitution* depuis sa réédition augmentée d'un appendice (en 1987) indique par exemple que la section correspondant à *Bond en avant* porte sur l'« accomplissement de [la] mise en prostitution adulte » du sujet du monologue (*Prost*, p. VII), sujet inextricablement autobiographique, fantasmatique, voire fantasmagorique d'ailleurs si l'on se fie aux revendications de l'auteur²⁴⁸. Cette apparition de la « langue nouvelle » est concomitamment

²⁴⁸ À l'époque, Pierre Guyotat insistait sur le fait que *Bond en avant* était la plus « privée » de ses fictions. Nous citons, pour mémoire, les passages les plus exemplaires à cet égard : « Traduction de mes pulsions les plus inavouables, les plus profondes, c'est davantage l'histoire de la blessure que m'ont infligée les textes déjà produits sur ce corps » (1973b, p. 26-27); « Il est assez intéressant de voir que selon un mouvement dialectique, à préciser, c'est finalement une scène réellement publique et des corps qui ne sont pas le mien, des corps publics qui se chargent de produire, d'interpréter la textualité la plus extrême de celle que j'ai écrites, la plus "intime", la plus interne, la plus subjectale, la plus inavouable [...] » (*V*, p. 50); « On peut considérer ce texte, *Bond en avant*, comme une lutte, d'une part, contre les processus d'identification, d'autre part, contre l'effet en retour de mes propres textes sur moi » (*V*, p. 54); « De plus, ce qui, à Cerisy, a choqué profondément, ce qui a choqué dans *Littérature interdite* et qui choquera encore plus avec ce travail [*Bond en avant*], c'est que dans le fond, mon rôle, si rôle il y a, était d'exhiber ma biographie, ma technique, ma sexualité, mes problèmes politiques. Il y a dans la mise au point douloureuse de ce rôle une pulsion politique très nette que l'entreprise théâtrale renforce. Ce sera une triple exhibition avec le texte et la scène » (*V*, p. 59); « D'autre part, pour une entreprise publique, j'ai écrit le texte le plus privé qui soit, à côté duquel certains morceaux de *Littérature interdite* paraîtront infantiles; mais, et cela est anti-théâtral au possible, le privé, le biographique est dissimulé au niveau du sens, et donc du mot, dans une sorte de courant hermétique *enseveli dans le son* [...] Le théâtre dans cette affaire sera non pas la représentation, mais toute "la réactivité" sur le plan privé et sur le plan professionnel à ce texte, y compris l'impact sur les acteurs de mon angoisse à moi [...] » (*V*, p. 104-105); « [Question de Philippe du Vignal] *Bond en avant présente aussi un rapport certain avec votre expérience personnelle?* – [Réponse de Guyotat] *Expérience plus que personnelle très intime; j'avais eu l'idée de faire un texte-*

le début d'un combat, puisque le monologue porte sur la défense de cette langue contre ceux qui la rejettent (*Prost*, p. v). La section fait alors figure d'épilogue dans une fable autodiégétique qui avait d'abord raconté – et *montré* – la « percée » de la « langue nouvelle » dans le français normatif et la posture agonique impliquée pour l'énonciateur (*Prost*, p. ii). Pour ce sujet imaginaire, parler et vivre, réinventer sa langue et son corps constituent un combat à finir, et la pièce se termine sur « [sa] mort sur la femme » (p. v).

Dans ce monologue, le code linguistique est l'objet d'une investigation plastique qui le menace d'effondrement. Néologismes et archaïsmes lexicaux ou phonétiques, transcriptions oralisées de langues étrangères et vocabulaires spécialisés, langues mortes et langues vivantes, disparitions et proliférations des formes et des lettres sont tout ensemble sollicités pour créer un texte qui demande, de l'avis de Claude Gallimard, un travail de « reconstruction » de la part du lecteur laissé dans le désarroi (repris dans *Prost*, p. 365). Défaite, triturée, la langue française serait proprement *marquée* par les scénographies de l'échange prostitutionnel qu'elle doit porter dans cette fiction, comme si ces échanges invoqués au travers d'apostrophes et d'interjections, de demandes et d'anticipations venaient affecter les formes et les figures du sens de leur impact. Ainsi, Claude Gallimard présente-t-il l'état catastrophique de la langue – le lecteur est confronté à « une matière verbale éclatée, trouée, révulsée, triturée, mixée » – comme étant à l'image de celle du « gigantesque corps prostitué » (repris dans *Prost*, p. 365).

Cette révolution du « rythme » et du « verset » revendiquée par Guyotat (*V*, p. 45-46; 1992, p. 99) a précisément des effets sur la manière dont la langue peut donner à voir ou s'articuler au visible. Marianne Alphant écrivait, à propos de *Prostitution*, qu'il n'y avait plus « rien de visible » (1976, p. 166). Il ne reste à voir que l'informe chaos des postures et des gestuelles, des corps à l'anatomie redéfinie, mais dans quel registre? L'indécision est totale entre la demande et l'anticipation, la description et la projection, le fantasme et le réel. (Dans le chapitre suivant, nous réfléchirons plus amplement sur les conséquences de cet élément décisif.)

spectacle très politique (pas brechtien, bien sûr, mais ouvertement démonstratif), mais des événements dans ma vie privée sont venus tout bouleverser, non pas supprimer mais mélanger, organiser, dialectiser d'une façon autre tous ces éléments idéaux » (*V*, p. 112).

Or, cette écriture où le son recouvre le visible, déployée pour la première fois dans *Bond en avant*, est paradoxalement apparue à la faveur de deux circonstances inédites : d'abord, l'écriture masturbatoire y trouvait une fonction matricielle déterminante (voir le chapitre précédent); ensuite, Guyotat a mis en lumière le désir nouveau qui l'animait alors de « “voir” [son travail] et de le *donner à voir publiquement* » dans un « spectacle [qui] mettrait en jeu le *corps seul* – [...] des corps en action » (V, p. 37).

Le mouvement « vers et contre » le théâtre doit donc être d'abord pensé comme une mise à l'épreuve de la scène comme « espace de visibilité de la parole », c'est-à-dire selon Jacques Rancière « l'espace des traductions problématiques de ce qui se dit dans ce qui se voit » (2003, p. 101). Il faudra beaucoup de négociations entre la visibilité de la parole et la visibilité de ce qui se passe sur la scène; les hésitations et résistances viendront de tous les artistes impliqués, écrivain comme interprètes. Guyotat voulait donner à voir les scénographies indiquées par ses mots défigurés (car s'il n'y a plus rien à voir, c'est le voir qui est en défaillance, mais pas la scène qui a disparu : *Bond en avant* « raconte », à sa manière, une fable). Il désirait également donner à voir l'impact de ces dernières sur les corps et les psychés (ceux des acteurs, ceux des spectateurs) qui les reçoivent à travers leur appareil perceptif. La confrontation aux corps des acteurs s'exerçant à le porter sur scène et interrogeant son impact affectif et organique est donc centrale dans la démarche collective choisie pour l'élaboration du spectacle de 1972.

Le théâtre, ici, devient le lieu d'un choc engendré et subi collectivement, voire d'une *agression*; la frontière entre l'utopie et la dystopie se brouille, alors que la scène n'exclut pas de son champ l'immonde, la laideur, le dégoûtant.

2.3 Théâtre postdramatique

La fiction de *Bond en avant* a été élaborée à partir de la fantasmagorie prostitutionnelle de ce que Pierre Guyotat nomme à l'époque le « texte sauvage » (retravaillé) ainsi que de son exhibition par le truchement d'autres corps – une *multiplicité* de corps –, eux-mêmes publics. En ce sens, *Bond en avant* « découvre » la défiguration parce que le processus de création du

spectacle a permis au texte de rendre compte du *contrecoup* de la langue défigurée ou de son effet en retour sur les acteurs et sur l'auteur. Dans une chronique destinée à accompagner la critique de sa pièce à *L'art vivant*, il écrit :

Dans *Littérature interdite*, j'avais dit que je comptais aller jusqu'au bout d'une certaine textualité sexuelle, prostitutionnelle, et ce n'était pas parole en l'air, c'était quelque chose d'extrêmement sérieux. [...]

La sexualité n'est pas chose facile et l'écriture de *Bond en avant* a été pour moi l'occasion d'une dramatisation de la sexualité; [...] C'est un texte qui, de tous ceux que j'ai écrits, est le plus éloigné de *ma* corporalité, bien que j'y sois perpétuellement mis en corps, mis en mots. Traduction de mes pulsions les plus inavouables, les plus profondes, c'est davantage l'histoire de la blessure que m'ont infligée les textes déjà produits sur ce corps. (1973b, p. 26-27)

Ainsi, l'écriture défigurée porte l'empreinte d'une violence que la sexualité fait au corps (« la sexualité fait mal au corps », ajoute ici Guyotat). Tel est le sens que les lecteurs de l'avenir auront « à désenfouir », puisque les spectateurs présents « refuseront cette dissimulation du sens, et partant, cette réflexion morcelée, tronçonnée littérairement, lexicalement sur le corps, non pas sur *mon* corps mais sur *le* corps » (1973b, p. 27). Le devenir du spectacle montre en effet quelle place le public est destiné à occuper, alors que dans l'aire hétérotopique de la scène, la mise en circulation de cette « textualité sexuelle » et des corps co-présents engendrent heurts, blessures et autres laideurs.

Pour Pierre Guyotat, le théâtre semble se distinguer des autres arts en ce qu'il concentre, en un seul lieu et un seul temps, l'acte esthétique et sa réception. À cet égard, son projet reflète en partie le souci d'une époque. Pierre Guyotat est bien de son temps quand il cherche à donner corps et voix à la puissance défiguratrice de son écriture de l'extrême. Il l'est encore lorsqu'il veut faire apparaître des identités et des corps qui défient les principes de la représentation et soumettre les spectateurs à une expérience physiquement et psychiquement exigeante et outrancière²⁴⁹.

²⁴⁹ Voir, pour témoignage, l'article de Gilles Sandier couvrant le festival de Nancy de 1973 pour la *Quinzaine littéraire* (Sandier, 1973). Afin de dresser le portrait des propositions esthétiques et politiques des dramaturges de l'époque, Sandier fait référence à *Bond en avant*, qui n'était pas présenté à ce festival à La Rochelle et à Vincennes, plus tôt dans l'année.

Les événements dont il parle ont en commun, de l'avis de Sandier, le refus de désamorcer une violence convoquée à travers, par exemple, la représentation de la sexualité et la destruction des codes

Car nous pouvons dire que sa démarche s'inscrit dans le courant du théâtre postdramatique dont l'émergence, au début des années soixante-dix, lui est contemporaine. Par théâtre postdramatique, on entend ce théâtre qui cherche à contribuer à la crise de la représentation en lui opposant un « idéal utopique de la "présence" radicalisé », selon la définition que propose le chercheur allemand Hans-Thies Lehmann, dans une somme d'abord parue en 1999 (2002, p. 15). Dans ces dramaturgies, avance Lehmann, de « nouvelles possibilités de pensée et de représentation sont esquissées [...] pour le sujet humain », à la faveur d'une démarche esthétique attachée à revoir les pouvoirs du théâtre, de ses moyens et de son langage (p. 21).

Comme les dramaturges postdramatiques, Pierre Guyotat vise la création d'un « événement scénique qui serait, à tel point, pure présentation, pure présentification du théâtre qu'il effacerait toute idée de reproduction, de répétition du réel » (Jean-Pierre Sarrazac, cité dans Lehmann, 2002, p. 15). Au détriment de la fable, l'écrivain propose de redécouvrir la présence de l'acte d'énonciation et du langage lui-même, rejoignant par là un présupposé du théâtre postdramatique : « Le théâtre signifie : une *tranche de vie passée et vécue en communauté* par des acteurs et spectateurs dans l'air de cet *espace* respiré en commun où se déroulent le jeu théâtral et l'acte réceptif du spectateur » (Lehmann, 2002, p. 19).

La *simultanéité* de la transmission et de la réception supporte, dans l'œuvre guyotienne, le rêve d'une interaction, mais aussi d'une réappropriation, dans une théâtralité autophage, des retentissements (affectifs, physiques, psychiques, politiques) du spectacle sur l'ensemble des individus présents. Ainsi l'écrivain formule le souhait que le spectacle soit

et des formes théâtrales traditionnelles. Nous y apprenons par exemple qu'à l'été 1973, à Nancy, une troupe théâtrale italienne, Beat 72, présentait sa version des *Cent vingt journées de Sodome* (dont Sandier ne parle pas, n'y ayant pas assisté), et que le groupe anglais Rat performait sa pièce « Blindfold », laquelle mettait en scène tortures et brutalité sans recours au texte ni faux-semblants. Le sang aurait été authentique, les ecchymoses produites en temps réel, mais le bourreau difforme et dégénéré, « sorti de chez Jérôme Bosch », est certainement le produit d'un maquillage et d'un jeu habiles, explique Sandier. Que des cris, donc, des gémissements, des sons, et les acteurs qui ne « jouent » pas mais se donnent en « martyrs ». La sexualité semble avoir été manifestée à travers une charge érotique pesante, mais pas d'actions illicites.

Sandier raconte, à propos de la pièce de Guyotat et d'Ollivier, qu'elle « a fait pousser partout des cris d'orfraie parce qu'elle secoue l'inconscient des assis ».

davantage un « événement » (*V*, p. 43, 105), et encore que « le théâtre dans cette affaire [soit] non pas la représentation, mais toute “la réactivité” sur le plan privé et sur le plan professionnel à ce texte » (*V*, p. 105). Il cherche non pas à *représenter* une fable, mais à faire advenir, dans l'espace de l'*ici-maintenant*, l'impact qu'un texte peut avoir sur les interprètes et les spectateurs. Cet impact, Guyotat l'appelle par exemple « la gifle, le coup » reçu en retour (*V*, p. 53).

À cet égard, il faut souligner que *Bond en avant* se distingue des fictions subséquentes de Pierre Guyotat – mais pas de l'ensemble des œuvres du théâtre postdramatique – par la *violence* à laquelle elle soumet celui qui la reçoit. Lecteur, interprète, spectateur : ils forment la chaîne où une certaine brutalité se renouvelle. L'interprète et le spectateur sont mis à l'épreuve, soumis à une certaine souffrance, et amenés au plus près des limites du lisible. C'est-à-dire ici aux limites du recevable et du déchiffrable tout ensemble, le sens et *les sens* étant conjointement saisis par l'épreuve.

La genèse de la pièce témoigne donc du souci de l'écrivain de contrôler les répercussions physiques, psychiques et idéologiques du texte et du spectacle, de neutraliser d'avance toutes possibles défenses ou représailles des récepteurs. *Bond en avant* est un « écrit-barricade » (*V*, p. 102), il est offensif; la représentation théâtrale, considérée dans sa dimension performative, doit pareillement « couper [au public] tout, tous les sifflets possibles » (*V*, p. 43). Le lieu scénographique n'est ainsi pas envisagé comme un espace clos et stable, devant lequel le spectateur, regard désincarné, se tiendrait à distance. Ce dernier doit être lui-même *exhibé* par le spectacle, assailli par sa sensorialité exacerbée, sans protection possible.

Ainsi, le spectateur est rêvé « jambes pendantes », très près des interprètes ou circulant parmi eux (*V*, p. 43, 86), à portée de l'odeur des matières corporelles produites ou répandues par les interprètes tout au long de la pièce (*V*, p. 43, 90). Pierre Guyotat l'imagine excité par la matière vocale et par les bruits corporels (*V*, p. 87-88), sollicité par la vision de corps « caviardés » (*V*, p. 44, 91). Des spots mobiles et des miroirs viennent, dans cette épreuve rêvée, opérer des espèces de *zoom*; la marque même des gestes sur les surfaces des corps, corps enduits de matières diverses et engagés dans « des postures et des assemblages que le

théâtre ne montre jamais », ont aussi pour fonction de capter le regard du spectateur (*V*, p. 44, 87-suiv.). L'ensemble est pensé pour annuler le plus radicalement possible le rempart du « quatrième mur », et plonger le spectateur au cœur de l'obsène.

On voit que « contre le théâtre » signifie en fait « contre l'espace dramatique ». Ce que Guyotat refuse, c'est cet autre du lieu réel pour la révélation duquel l'ensemble des signes théâtraux sont traditionnellement disposés. En revanche, l'écrivain est « pour » la relation de communication, de séduction et d'émotion inaugurée par la mise en contact du texte, des corps et des voix, dans un événement fait pour être vu, mais aussi entendu et ressenti. À la faveur de dispositifs scénographiques et du jeu des acteurs, le spectateur est imaginé par Pierre Guyotat comme étant immergé dans une expérience dramaturgique éprouvante, voire violente, et dépourvue de sortie. Pas de report vers un « ailleurs », pas d'illusion ni de vision globale qui soit admises : on aurait montré, comme dans *Éden, Éden, Éden*, « à la plus petite distance possible, au-dessous des limites de l'accommodation » (Foucault, repris dans *Li*, p. 160) des corps aux tracés confondus dans la prolifération des déchets. Comme dans le théâtre post-dramatique, aucun procédé de déréalisation n'est permis pour un théâtre qui « retrouv[e] sa dimension d'acte » et de « réalité sensible, sensorielle », définissant la place et le statut du spectateur :

La scène n'entre pas dans le cadre d'une communication médiée sur la base de codes préétablis, mais elle émet, diffuse des affects, et produit des perceptions fortes. « Matière brute », elle s'expose comme au premier degré, et non sur le mode de la transmission d'un discours. L'autoréférentialité de la scène est exposée aux réceptions intimes des spectateurs assemblés, si bien que le commun n'est plus présupposé et qu'un « partage » est à ré-éprouver. (Biet et Triau, 2006, p. 903)

Dans ce *Bond en avant rêvé*, il n'y a que le public placé dans l'immonde, se voyant voir, s'entendant respirer avec eux, se sentant sentir et réagir. Mais encore faut-il que les émois et répercussions affectives du spectacle, dont la charge érotique est amplifiée, soient irrécupérables. Ainsi, Pierre Guyotat prévoit en outre que les interprètes, mobiles, déplaceraient au fur et à mesure de leur parcours des accessoires – des fripes souillées et disposées sur le sol – afin de s'assurer que les spectateurs ne puissent s'appuyer sur la vision du sexe dénudé des interprètes pour « s'approprier tels des corps ou des postures dont ils

payent l'exhibition » (V, p. 86-90, 92). Est donc interdite, ici, la relation fétichiste, rassurante, dans laquelle le spectateur occupe une position de maîtrise et de jouissance.

Placée au ras du sol ou au-dessus des interprètes, dispersée sur deux bâtis érigés en hauteur et disposés de manière à clore hermétiquement la scène ovale, l'assistance doit se sentir *collectivement* menacée, déséquilibrée. En fait, ces bâtis imaginés par Guyotat doivent construire le « lieu scénique des spectateurs », l'espace de leur mise en péril, en évoquant les « couchettes superposées du *revier* concentrationnaire » (V, p. 86-87).

2.4 Dramaturgie de l'extrême

Sollicité dans son corps et dans ses affects, le public désiré de Pierre Guyotat est désarmé, désemparé. Son regard est morcelé, il ne fonde plus une relation de distance et de critique mais convoque la *frontalité* d'un monde étrange, c'est-à-dire aussi inhumain²⁵⁰. La place qui lui est réservée est centrale, mais comme celle d'une proie ou d'une cible à qui n'est pas laissée la possibilité de se mettre hors-scène.

En somme, le spectacle paraît pensé comme un défi lancé à des individus dont l'écrivain espère outrepasser les limites. Personne n'est épargné. « [C]e travail me permet de voir d'autres gens et de risquer mon texte dans d'autres corps, dans un lieu public », affirme Pierre Guyotat dans un entretien accordé au moment de la préparation de *Bond en avant* (V, p. 56). C'est une forme de rapt et de sacrifice que l'écrivain programme pour les interprètes également, ces « corps publics qui se chargent de produire, d'interpréter la textualité la plus extrême de celle qu'[il a] écrites, la plus "intime", la plus interne, la plus subjectale, la plus inavouable » (V, p. 50²⁵¹).

²⁵⁰ Sur l'esthétique moderne de la *frontalité*, sur la perte de la « perspective » et du « regard absolu » incarné par le spectateur dans le théâtre de la représentation, et finalement sur l'expérience d'étrangeté qu'elle produit, voir Apostolidès, 2008.

²⁵¹ Selon Guyotat, nous l'avons dit, dans la pièce « le privé, le biographique est dissimulé au niveau du sens, et donc du mot, dans une sorte de courant hermétique *enseveli dans le son* »; tout ce qui renvoie à l'auteur prend donc la valeur d'un « secret » que la représentation dramaturgique aura

Le corps est donc désigné comme matériau principal : « la sueur, l'éclat, la tension » organiques tiendront lieu d'action requérant l'œil du spectateur (*V*, p. 37), les peaux feront office de surface scripturaire où viendront s'inscrire les blessures et les circuits de l'immonde. Partiellement ou totalement nus, ils doivent se préparer à être éraflés (*V*, p. 86), tatoués (*V*, p. 91) et encore agressés par les spectateurs (*V*, p. 105). Leur jeu fera appel au moins de distanciation possible, alors que l'écrivain insiste pour que chacun d'entre eux *s'approprie* la fiction grâce à la mémorisation intégrale, une diction sérieuse et un minimum de gestuelle (voir Brun, 2005a, p. 271-272). Dans sa deuxième version²⁵², le texte est même revu de manière à ce que ne leur soit plus possible de rationaliser la charge érotique des scènes ni de théoriser les moyens de son expression sur la scène (*V*, p. 98).

La résistance des interprètes a constitué un obstacle important. Elle contraint Pierre Guyotat à revoir la faisabilité de ses projets. Le conflit doit en partie être rapporté à la volonté de l'auteur de répondre par la surenchère à toutes les formes de censure pressenties, y compris l'autocensure des interprètes. *Bond en avant*, en effet, apparaît être le moment de la plus excessive des provocations de l'écrivain, qui vient de voir sa plus récente fiction triplement interdite par le Ministère de l'Intérieur. Tout se passe comme si s'exprimait alors, jusqu'à l'abus, le désir de rendre à la littérature sa force de « scandale aussi constitutif [...] qu'il en appelle sur elle la persécution » (Surya, 1999, p. 19). Catherine Brun a pertinemment montré comment Pierre Guyotat, au moment de l'écriture de *Bond en avant* – « le plus outrancier et le mieux protégé du réflexe représentatif » de ses textes, affirme-t-elle dans un autre contexte (2005a, p. 227) –, répond à la censure non pas par l'autocensure ou le compromis, mais en revendiquant une « écriture-délit », même si cela le condamne au ban, après la faveur de certaines alliances dans le milieu littéraire (2005b, p. 218-suiv.).

pour vocation de « lev[er] » (*V*, p. 104). La même année, dans un autre entretien avec Philippe du Vignal (celui-ci n'a pas été reproduit dans *Vivre*, peut-être parce que sa publication agaça l'écrivain au point qu'il crut bon d'y ajouter une mise au point; voir 1973c), Guyotat parlait des « sens apparents » ou des sens « enfoui[s] » et « dissimul[és] », relevant de l'inavouable et du privé, et mettait au défi les spectateurs de savoir les découvrir plus tard (1973b, p. 26-27).

²⁵² « Travail théâtral » est composé de trois séries de notes, datant respectivement de janvier, mars et mai 1973. La seconde commence par ce commentaire, entre parenthèses : « (La deuxième version de *Bond en avant* est presque achevée. Le texte a changé) » (*V*, p. 94).

Au fil des essais et des approximations, des conjurations et des provocations qui ponctuent la préparation et la réalisation de *Bond en avant*, s'affirme le désir de Pierre Guyotat de mettre le théâtre à l'épreuve d'un « écrit extrême » qui prétend être « le contraire d'une pièce de théâtre » (V, p. 103). Cette volonté doit être prise au sérieux. Car l'écrivain a bien évoqué le désir d'inventer des « représentations équivalentes à l'écrit » (2005a, p. 269).

De toute évidence, il ne s'agissait pas de restituer, dans la performance et le jeu, une fable réduite à presque rien – visions fulgurantes et éphémères d'une posture grotesque, d'un corps-à-corps à proprement parler hallucinant, d'un organe transfiguré et appelé, annoncé ou souhaité par un narrateur dont il ne reste précisément plus que la voix sexualisée et sauvage. Le texte, concédait Guyotat, ne peut pas « être assumé gestuellement dans sa totalité » (V, p. 104). L'articulation de la parole et du geste est du reste un problème narratologique et poétique interne au monologue lui-même (nous en discuterons au chapitre suivant). On aura donc raison de se demander, dubitatif, quelle illustration une exclamation comme « ton fouisseur d'œstrien préarté de velours de Chin'!! » aurait pu trouver. (Aurait-il fallu un déguisement farcesque?) Notre imagination échoue à concevoir quelle réalisation non feinte aurait pu montrer au spectateur un drame aussi interne que la transformation d'un « ourle rectal » en « hart » étranglant un sexe qui, de plaisir ou de souffrance (l'incertitude est appuyée), en « dégurgit[e] l'art²⁵³!!! ».

Par « représentations équivalentes à l'écrit », il faut donc entendre autre chose qu'une copie. Même s'il postulait une « inadéquation, visible, de l'écrit à sa réalisation scénique », c'est tout de même à une forme de passage à l'acte, au regard de la charge érotique et agressive de son texte, que Pierre Guyotat faisait appel : il désirait qu'au final, le « travail des acteurs sur l'espace, différent pour chacun, de cette inadéquation » aboutisse à une « réalisation scénique [qui] *donne du sexe aux corps* » (V, p. 92). Il a par exemple longtemps voulu que les interprètes accomplissent sur scène des « opérations-limites ». Actes sexuels,

²⁵³ Tiré des dernières lignes de *Bond en avant* (Prost, p. 240-241). Quelques indications, trouvées dans l'appendice de 1984, aident au déchiffrement, quoiqu'en l'occurrence, un dictionnaire historique suffit. Ainsi, « œstrien » retrouve la racine latine *æstrus* et renvoie au « cycle menstruel, [à l']ensemble des modifications du vagin et de l'utérus » pendant l'ovulation et la gestation, désignant ici, par métonymie, « la seule fumell' » (p. 241). Aussi, l'utilisation de « hart » pour pendaïson ou corde pendaïson est connue, mais vieillie. En revanche, le substantif d'où est tiré « préarté » désigne une toile imperméable ou une bâche, mais le glossaire précise : « préarté : pantalon ».

déjection, évacuation de matières organiques sont imaginés par l'écrivain avec parfois beaucoup de précisions physiologiques et scénographiques (voir *V*, p. 88-93, 104-105). Lors de la deuxième et dernière représentation de *Bond en avant* à La Rochelle, deux interprètes ont également conçu le projet d'entrer en scène nus et en érection; Catherine Brun rapporte laconiquement que, « [f]aute de pouvoir mettre ce programme totalement à exécution, ils se tiennent nus, enduits de sang, dans une brouette pleine de morceaux de boucherie » (2005a, p. 270-271).

Il semble que l'abandon du projet et le recours à une gestuelle non illustrative, d'abord subis comme une forme de censure collective, furent par la suite réappropriés par Pierre Guyotat comme un choix esthétique et éthique fondamental²⁵⁴. Mais nous voudrions examiner son désir initial, qui était de passer à une « figuration » d'une nature telle que, de l'avis de l'écrivain, « aucune société n'a existé qui [la] permette » (*V*, p. 104). Quels objectifs intéressaient Pierre Guyotat lorsqu'il souhaitait inclure, dans le spectacle, des actes sexuels non feints? A-t-il renoncé à ces objectifs ou a-t-il seulement modifié les moyens de leur poursuite? « À défaut de bordel, il y aura une boucherie » : voici ce qu'aurait dit Guyotat avant de se rendre lui-même à l'abattoir et d'en rapporter ces nouveaux accessoires à la pièce (Brun, 2005a, p. 268). De l'un à l'autre, que s'est-il passé?

Une première approche de ce sujet de scandale nous est fournie par les discussions entourant la mise en scène qu'Antoine Vitez fit de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* au Théâtre national de Chaillot en 1981 et 1982²⁵⁵. Car Vitez a pris le parti de l'horreur, le montrant jusqu'à l'insupportable, si l'on se fie à l'analyse que Catherine Brun fit des documents de travail du metteur en scène. Brun explique comment le texte de Guyotat fut charcuté, découpé et réorganisé par Vitez, qui l'augmenta aussi de renvoi à sa propre expérience au Maroc (Brun, 2005a, p. 358-359). Nous passerons sur le détail des reproches

²⁵⁴ *Bivouac* sera mis en scène dans une « suspension référentielle » concertée (Brun, 2005a, p. 393). Par ailleurs, si le spectacle de danse s'avère si adéquat pour Pierre Guyotat, c'est que selon ses dires, « il n'y a rien d'illustratif dans la chorégraphie » (Kechichian, 1997, p. 30).

²⁵⁵ La pièce sera représentée sporadiquement du 1^{er} décembre 1981 au 3 mars 1982. Beaucoup d'événements se chevauchèrent pendant cette période : la triple interdiction d'*Éden*, *Éden*, *Éden* fut finalement abrogée, après onze ans, et Pierre Guyotat, très affaibli, entrera aux soins intensifs (Brun, 2005a, p. 358, 361, 367).

que Brun lui adresse. Pour l'essentiel, elle s'inquiète d'un écrasement de la parole (du texte) dans une mise en scène caractérisée par l'excès de ce qu'elle montre. « Antoine Vitez outre les images jusqu'à en faire des figurations "à peine croyable[s]" », raconte-t-elle en citant les *Écrits sur le théâtre* de Vitez. Elle ajoute :

Il est devenu impossible d'adopter un point de vue surplombant. D'une séquence à l'autre, les acteurs jouent un rôle différent. La parole du récitant perd la capacité de mettre à distance : elle n'est plus qu'une voix submergée dans et par les horreurs qu'elle évoque. Tantôt le texte est distribué sur plusieurs voix, qui le reprennent de manière décalée, tantôt les acteurs jouent le texte dit par le récitant, tantôt encore le récitant prolonge par le mime les paroles qu'il prononce. (p. 359, 360)

Pour Catherine Brun, la force épique du texte est perdue dans l'excessivité du visible où Vitez la prolonge. La scène ouvre à un drame trop présent, le metteur en scène cherche à rester trop près de « son histoire immédiate » (p. 360). Le théâtre, même au-delà du drame et de la représentation, devrait au contraire pouvoir rendre compte du « hors-temps » où la fiction guyotienne, même en l'état, nous plonge.

Mais l'horreur de cette expérience partagée dans le théâtre, Catherine Brun ne la remet pas en question. « L'adaptation scénique de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* pose en effet de manière cruciale le problème de la représentation théâtrale du mal et de l'horreur. Vitez prend le parti de figurer, jusqu'à l'écœurement et loin de tout lyrisme, la barbarie coloniale », écrit-elle (p. 360). Au *Masque et la plume*, ce problème fut effectivement au cœur du débat que cette adaptation suscita. Celle-ci convainquit les critiques réunis à cette émission de la nécessité, pour le théâtre, de transgresser une dernière limite au représentable, à savoir un dernier *interdit* de représentation. Ils clamèrent qu'« on peut et on doit aller jusqu'au bout au théâtre », d'autant plus que s'agissant de la guerre d'Algérie, « on ne s'étonne pas de voir le sang gicler [...], on ne s'étonne pas de voir des viols et on ne s'étonne pas de voir des assassinats » (émission du 27 décembre 1981. Notre transcription).

L'œuvre de Pierre Guyotat, de toute évidence, nous impose de repenser une certaine articulation du visible et de la parole. Avec *Bond en avant* plus précisément, l'écrivain cherchait à rendre compte d'un espace de présence et d'action où ni le premier ni la seconde ne serait placé en déficit par rapport l'autre. Il fallait que l'action accomplie et visible soit à la fois corporelle et verbale, sensible et intelligible. Ce qui n'est pas peu dire.

2.5 La fin des ressemblances

Bond en avant est l'occasion pour Pierre Guyotat d'énoncer un souhait outrancier. L'écrivain voulait placer « l'irreprésentable » sur scène et le « mettre en corps », et ce détour par le visible était la condition de possibilité même pour la « découverte » de la défiguration :

J'imagine, d'ores et déjà, un texte nullement exclu de l'évolution de mon travail contre la rhétorique; c'est-à-dire que ce travail, qui se durcit de jour en jour et qui met progressivement au point une écriture totalement « concrète », de plus en plus « scientifique » (au niveau de l'« art »), j'éprouve actuellement [en 1973] le besoin de le « voir » et de le *donner à voir publiquement*; c'est-à-dire, donc, que le spectacle produit par un tel texte mettrait en jeu le *corps seul* – et quelques accessoires vestimentaires, à l'exclusion de tout décor, de tout « système » d'éclairage même, la sueur, l'éclat, la tension, etc., des corps en action suppléant (peut-être faudrait-il alors enduire, teindre en brillant les parties visibles?) au faisceau traditionnel des projecteurs. Dans mon écriture (lire *Éden, Éden, Éden*), tout est « jouable », intégralement et de plus en plus [...] (*V*, p. 37)

Guyotat faisait donc appel aux moyens combinés du langage et de la performance pour représenter ce sujet invaginé en « ej'²⁵⁶ » dont il a créé la voix singulière dans le monologue autobiographique. Mais à quelle articulation du *voir* et de l'*entendre* fait-il appel lorsqu'il prétend que son texte est « “jouable”, intégralement et de plus en plus »? Comment le texte vient-il préfigurer ou inscrire « la sueur, l'éclat, la tension » des corps, et qu'est-ce que ces marques d'effort ou de souffrance signifient? De quelle nature sont les limites qu'il rencontrera tout au long de la préparation du spectacle?

« Tout a été fait, malgré moi, pour que ce texte soit injouable par et pour la société actuelle », expliquait Pierre Guyotat à Philippe du Vignal à l'été 1973, soit quelques mois après l'entretien cité précédemment. « Il n'empêche, l'expérience le prouve, c'est un texte que j'ai écrit phonétiquement pour le théâtre, voir ce fractionnement des mots à l'instant de la plus forte charge signifiante » (*V*, p. 105). L'écriture défigurée serait donc avant tout « phonétique », faite pour être sonorisée et *reçue* par l'oreille. Les corps dont Guyotat rêvait d'exposer la sueur et les cicatrices auraient exhibé ou bien le monumental travail exigé pour la profération du texte, ou bien l'effet en retour de cette parole rendue publique sur ceux qui

²⁵⁶ Sur cette idée d'invagination du sujet, voir Sivan, 2001.

l'entendent. La *retenue* du visible dont Guyotat ne veut pas, elle concerne fondamentalement la représentation d'un tel effet de la « charge signifiante » du texte défiguré.

Car tout se passe bien comme s'il s'agissait, dans cette découverte de la parole défigurée prononcée sur l'espace scénique (espace dont les frontières sont plus ou moins abolies selon l'état du projet), de démentir ce qui, du registre représentatif ou mimétique, demeurait encore à l'œuvre et reléguait ce sujet de parole au statut d'« impensable » ou d'« infigurable ». Ce reste, nous pouvons le penser selon les termes de Jacques Rancière qui, dans *Le destin des images*, définit ainsi l'une des contraintes du registre représentatif des arts : à savoir la « dépendance du visible par rapport à la parole » qui, elle, fait voir, mais selon une sous-détermination et un « compromis tacite entre le *faire voir* et le *ne pas faire voir* de la parole » (2003, p. 129-130).

Faire accomplir des actions aux comédiens qui soient équivalentes à celles qui sont énoncées, décrites, promises ou rêvées dans la parole, c'est récuser la naturalité d'une double contrainte : la vision n'est plus dépendante du verbe, ce premier domaine de l'intelligible. En fait, elle n'est pas davantage complémentaire de la « double accommodation » qui lie représentation à la réalité. Si le théâtre contre lequel Guyotat écrit sa pièce de 1973 est bien celui qui participe au « régime représentatif des arts », c'est en effet que les « êtres fictifs » mis en présence doivent demeurer « des *êtres de ressemblance*, des êtres dont les sentiments et les actions doivent être partagés et appréciés » (Rancière, 2003, p. 132). Mais *Bond en avant*, dans sa poussée brutale, évacue tous les éléments constitutifs de ce régime. Il neutralise ainsi la catharsis qu'il permet, et qui suppose que les spectateurs peuvent se reconnaître, sinon dans les événements (directement touchés par la suspension volontaire d'incrédulité et les règles de la vraisemblance), du moins dans « les sentiments, volontés et conflits de volontés » portés par les personnages (p. 132).

Le visible, la parole et l'action devraient être liés ensemble de manière à régler ces ressemblances et à rendre « partageables » leurs significations (p. 136). Pierre Guyotat, au contraire, détruit ces liens. Il habite l'imagination de l'abomination et de l'horreur humaines. *Bond en avant* en l'occurrence mérite d'être placé sous le signe d'une avancée dans l'ordre du « déshumain » (Fédida, 2007) et de la « désimagination » (Noudelmann, 2004, p. 232),

c'est-à-dire d'une mise en crise des ressemblances (espèce, famille, sexe) qui donnent forme à l'identité (ses images, ses énonciations) du sujet dit *humain*. L'outrance revendiquée par Pierre Guyotat en 1973 est donc négativement définie par la « double retenue » propre au « régime représentatif », dont Jacques Rancière exhibe les principes et les moyens dans *Le Destin des images* : « La représentation a pour lieu d'élection le théâtre, l'espace de manifestation entièrement voué à la présence, mais tenu par cette présence même à une double retenue : la retenue du visible sous le dicible, et la retenue des significations et des affects sous le pouvoir de l'action – une action dont la réalité est identique à son irréalité » (Rancière, 2003, p. 132).

Il ne s'agit donc pas simplement de se demander jusqu'où peut aller le théâtre, de nommer les butées que la nécessité (morale ou technique) oppose au désir de tout montrer et de tout faire entendre. Car la question qui fait retour est celle-ci : qu'est-ce qui se passe dans cet espace partagé? Qu'est-ce que le public entend, ce qu'il voit, ce qu'il ressent? De quoi relève l'« événement scénique » qui se déroule en sa présence si, comme nous le posions plus tôt, il s'impose avec une telle force que toute distinction entre un réel et sa re-présentation théâtrale tombe?

Revenant sur l'événement trente-cinq ans plus tard, Alain Ollivier tient un discours particulièrement intéressant à cet égard. Ce collaborateur suivit Guyotat jusqu'au bout du projet; il fut en effet l'un des deux seuls interprètes qui ont joué le spectacle jusqu'à la dernière représentation²⁵⁷. Dans le texte qu'il a écrit pour le dossier d'*Europe*, Ollivier relève le problème de la représentation de l'action sexuelle au théâtre en soulignant que « la scène occidentale n'a encore jamais donné de réponse scénique à la question et aucune société n'a encore permis ce type de figuration-là » (2009, p. 149). Ni le genre pornographique ni la

²⁵⁷ Après la première représentation à la Cartoucherie de Vincennes, le 25 avril 1973, quatre des six comédiens quittent le projet; il ne reste plus qu'Alain Ollivier et François Kuki. Dans son essai biographique, Catherine Brun raconte l'affaire, qui a commencé par le congédiement de Jean-Baptiste Malatre et s'est conclue par le désistement de trois autres interprètes, solidaires de Malatre (2005a, p. 270-271). Brun suppose que l'affiliation de Malatre au PCF (alors que Guyotat n'en est plus membre) a aggravé une dispute qui portait d'abord sur le jeu « trop désinvolte » du comédien (p. 271). Alfred Simon, à l'émission *Le masque et la plume* du 6 mai 1973, attribue une certaine importance à l'incident. Pierre Guyotat réplique au « nommé Alfred Simon » dans un commentaire annexé à la fin de « Travail théâtral » (V, p. 101).

nudité des interprètes n'épuisent la question²⁵⁸ (p. 149), pas plus que la violence et l'outrance qu'exploitaient amplement les expérimentations dramaturgiques ou spectaculaires contemporaines de *Bond en avant*. Au-delà de ces traits d'époque, Ollivier situe ce spectacle dans la continuité de ce que Michel Foucault avait dit d'*Éden, Éden, Éden*, soit que Pierre Guyotat

rejoint [dans ce texte] ce qu'on sait de la sexualité depuis bien longtemps mais qu'on tient soigneusement à l'écart pour mieux protéger le primat du sujet, l'unité de l'individu et l'abstraction du « sexe » : qu'elle n'est point à la limite du corps quelque chose comme le « sexe », qu'elle n'est pas non plus, de l'un à l'autre, un moyen de communication, qu'elle n'est pas même le désir fondamental ou primitif de l'individu, mais la trame même de ses processus lui est largement antérieure; et l'individu, lui, n'en est qu'un prolongement précaire, provisoire, vite effacé; il n'est, en fin de compte, qu'une forme pâle qui surgit pour quelques instants d'une grande souche obstinée, répétitive. (Foucault, repris dans *Li*, p. 161)

À suivre Alain Ollivier, *Bond en avant* serait à placer sous le signe d'un pari : que le théâtre parvienne à « puiser dans son intelligence et dans ses ressources culturelles [...] de quoi effacer sur la scène le narcissisme du sujet et le culte du "personnage" pour produire ce qu'il n'a su concevoir » (Ollivier, 2009, p. 149). La proposition nous paraît importante. Car si Pierre Guyotat tend vers la création d'une pièce « antithéâtral[e] au possible » (*V*, p. 104), c'est précisément parce qu'il s'agit de donner à voir, à entendre et à ressentir ce que la sexualité peut faire au « sujet » et à son corps.

Prenant acte, explicitement ou non, d'un savoir psychanalytique sur la sexualité et ses leurres, l'écrivain fait du texte et de la performance théâtrales l'occasion privilégiée de mesurer la subjectivité à l'impensable qui la met en défaillance. La sexualité, dans *Bond en avant*, reconfigure l'organisation érogène du corps et de ses « trous vivants » (*Prost*, p. 229), recouvrant notamment l'indétermination originaire des genres et des espèces. La pièce donne précisément à voir la plasticité d'un sujet inédit : le « je » renversé en « ej' », « [s]ujet vécu, non point comme entité déterminable, mais au contraire, comme LIEU DE PASSAGE, donc comme espace indéterminé et indéterminable », écrit Jacques Sivan (2001, p. 35). Il n'est donc pas étonnant que l'un des excès de *Bond en avant* affecte précisément le pouvoir du

²⁵⁸ Car l'image pornographique ouvre fatalement l'« ici-maintenant » de l'expérience à l'atemporalité du fantasme, laisse entendre Ollivier.

texte proféré par les interprètes à rendre l'événement intelligible. Car les projets abandonnés de Pierre Guyotat témoignent d'un souci qui serait propre au « régime esthétique » dont parle Rancière. Il concerne en effet spécifiquement les possibilités de liaison entre le voir et l'entendre, le perçu et l'imaginé, l'inintelligible et le su. Guyotat, pour le dire autrement, ne veut pas avoir à choisir entre la figuration et son contraire, entre la représentation qui propose des ressemblances et une autre fermée sur sa propre intransitivité, incapable d'en appeler à une quelconque (et bien étrange) communauté de l'expérience dramaturgique.

Au travers de toutes les formes – avortées, ratées, réalisées – que prit la pièce, nous retrouvons les contours d'une utopie qui ne peut être approchée que par le truchement de l'acteur, de ce vecteur d'une présence corporelle (vocale et sensitive) de l'œuvre. C'est par son corps, comme donné en sacrifice, qu'*apparaissent* l'obscénité et l'abjection, la laideur et la viande, la « terrible violence expressive du cri » et du rôle (Lyotard, 1971, p. 88). C'est par sa bouche et sa chair que l'écriture défigurée se révèle : des mots sont excrétés, mâchés, « mis en corps », pour perdre et retrouver leur sens dans un univers pulsionnel à vif. C'est par sa force de présence et son travail, enfin, que la fonction sublimatoire ou cathartique de la création est mise en défaillance.

2.6 Sur le « scénogramme à enclos »

On sait que Pierre Guyotat hésitait entre deux types de jeu : un jeu confondu avec l'action sexuelle, ou un jeu réduit à l'exhibition et à la profération du texte. De cette manière, l'écrivain visait à tarauter la représentation de l'homme et à déchirer l'espace du sensible en faisant conjointement voir et entendre (et sentir) le *désir inavouable*. On sait aussi qu'il souhaitait donner l'intégralité du texte à *décomposer* aux interprètes, et que ce vœu était doublé par celui d'en immerger au moins un dans des carcasses de boucheries (Brun, 2005a, p. 268). Le *Bond en avant* réalisé à La Rochelle, nous l'avons dit, accomplira partiellement cette alliance entre la parole en débris et les débris de viandes²⁵⁹. Les similitudes sont

²⁵⁹ Des pièces de boucheries ont jonché le sol ou été portées dans une brouette (Brun, 2005a, p. 268, 270-271). Des photographies de ces carcasses ont illustré l'article que Philippe du Vignal a

sollicitées pour bouleverser cet « imaginaire analogique » au fondement du théâtre et du principe de la représentation (Noudelmann, 2004, p. 217-253). C'est l'humain caviardé dans le « plus quelconque dénominateur », s'indigne par exemple Paul Ardenne, qui s'inquiète que dans *Bond en avant* et des dizaines d'autres productions artistiques (qu'il répertorie soigneusement), la chair morte et indiscernable soit devenue la « métaphore de l'humain » (2008, p. 152-154).

L'analyse du premier projet de scénographie développé par Pierre Guyotat – dit le « scénogramme à enclos », datant de 1972 (*V*, p. 38-42) – permet de voir ce qui, au-delà de la provocation et de l'obscénité, est visé dans le désir d'une action élocutoire redoublée par le geste. L'artiste envisage alors de dessiner, sur la scène, les limites de quatre espaces, dits « enclos ». Nulle clôture ou mur n'aurait délimité leur frontière. Le revêtement du sol, par son matériau ou sa couleur, aurait plutôt inscrit la présence pleine de ces différentes aires de jeu et de diction.

Chacune d'entre elles devait mettre en scène des figures précises de la subjectivité altérée : l'« enclos du tronc » devait figurer un estropié et un discours « “schizoïde” », ravagé par la proximité de la mort, de la maladie et de la folie; l'« enclos du bébé décalotté » aurait mis en scène un nouveau-né, prématuré au cerveau découvert²⁶⁰ que sa mère touareg enveloppait d'une voix douce et décrivant, « le plus scientifiquement possible », sa naissance; l'« enclos d'alphabétisation » aurait fait entendre la prise de parole politique de prostitués; l'« enclos prostitutionnel » aurait exhibé les échanges marchands entre les maquereaux, les clients et les « corps mâles », à la faveur d'un « texte “parlé”, “argotique” : “sabir” original, très savant dans la recherche qu'il traduit d'un effet phonétique et sexuel très puissant ».

consacré, dans *L'art vivant*, au moment du festival de La Rochelle. D'autres images sont reproduites dans le *Pierre Guyotat* de Catherine Brun.

²⁶⁰ La « craniorachischisis », malformation létale, et la plus totale possible, du système nerveux du fœtus et du nouveau-né, fait partie des figures tératologiques et pathologiques qui peuplent *Bond en avant*, avec l'hydrocéphale et le phocomèle, les lipomes, les purulences et autres infections (par exemple *Prost*, p. 226-227).

Tout se passe comme si l'« esclave absolu » que Pierre Guyotat « traque » dans ses fictions (V, p. 195²⁶¹) se retrouvait ici décliné en postures de l'aliénation sociale et linguistique. Les corps mutilés sont, comme les corps prostitutionnels, dépossédés d'un rapport actif au monde extérieur : l'homme-tronc, comme le prostitué, « ne peut sentir qu'au seul toucher des autres » et est en ce sens « réduit au sexe », indique Pierre Guyotat (V, p. 38). La mère touareg porte également un discours désaffecté; elle s'absente de son discours alors même qu'elle donne voix à son *infans* et à son histoire. Tous ces sujets auraient, en faisant entendre la « langue de fou » que l'écrivain a placé dans « [leur] gorge » (V, p. 195), donné à entendre (à sentir et à comprendre, ensemble) l'œuvre de mêmes forces de désobjectivation.

Car l'amputé, l'*infans*, l'analphabète et le prostitué ne parlent que dans la mesure où ils demeurent « parlés »; et leurs voix même témoignent de cet assujettissement. Les « enclos » auraient montré des « lieux » d'énonciation, des conditions de possibilité (ou d'impossibilité) du discours. C'était ici le discours dépouillé par l'autre de la folie et de la maladie; là, l'aphonie du prénatal. La prématuration psychique et l'état de désaide du nouveau-né prenait même la forme pathologique et visible du crâne ouvert, comme pour *montrer* comment l'impossible pensée de l'*infans* est ravie par le discours sans sujet de la science (celui que parle la mère touareg). Ici encore aurait été entendue une prise de parole vidée d'emblée, sollicitée par les « slogans » politiques et collectifs (V, p. 40); et là, les échanges entièrement déterminés par l'exploitation et la domination des « corps hélés, apostrophés, détaillés dans leurs particularités physiques, sexuelles, bestialisés au maximum » (V, p. 40).

Que l'on remarque combien une telle configuration du lieu scénographique sert à redéfinir l'intrication du visible de la parole à celle du visible de l'action. Celle-ci ne règle plus, dans ce *Bond en avant rêvé*, la disposition des signes théâtraux de manière à révéler l'espace dramatique, ce lieu autre où se reporte la représentation. Elle fait plutôt appel à une

²⁶¹ Dans « Cassettes 33 longue durée » : « Le dernier homme de l'histoire humaine sera un esclave. Il n'y a pas de course aux armements, il n'y a qu'une course à l'esclave. Et c'est à qui, des politiques, en sera le dernier maître. Le sexe ne m'intéresse pas. Je suis un politique, je traque l'esclave absolu. Le dernier homme, le dernier esclave, mourra avec ma langue de fou dans sa gorge. La prostitution, libre ou non, consentante ou non, c'est pour moi toujours et encore l'esclavage » (V, p. 195).

alliance nouvelle du vu et de l'entendu, c'est-à-dire de deux formes de présence, afin de donner en représentation et en partage le mouvement même qui dissémine les identités. Mots et bruits, proférations et gestes auraient plongé les spectateurs au cœur de l'indécidable, entre sens et non-sens, entre forme et informe, entre humain et non-humain.

D'ailleurs, la fonction attribuée par Pierre Guyotat à l'« espace de déambulation » révèle en définitive combien chacun des « enclos » n'assigne ni les figures, ni les actions, ni les langages à un lieu fixe qui en contiendrait les destins. La disposition des quatre « enclos » mentionnés plus haut devait en effet aménager un espace négatif, réservé à la circulation et appelé « espace de déambulation » (*V*, p. 41). Or, l'ensemble du dispositif est destiné à mettre en valeur le débordement des lieux de parole, leur circulation mais aussi bien leur recouvrement :

— La circulation des corps (ou éventuellement du châssis mobile où gît le « tronc »-magnéto) vive ou lente, selon un rythme qui pourrait évoquer le rythme circulatoire du sang ou celui de l'orgasme, se fait sur cet espace hachuré. Souvent les actions encloses débordent sur cet espace : le texte de cet espace est donc constitué par ces débordements du texte des enclos.

— Le tapis de gymnase pourrait, par le silence qu'il produit, figurer assez bien la relative étanchéité des opérations du mental, encore que n'importe quel mental, le mien par exemple, soit plutôt le lieu d'un bruit permanent. Donc, choisir : ou bien le bruit dégagé dans et par l'espace déambulatoire est plus fort que celui des enclos, ou bien c'est le contraire.

— Donc, tapis de gymnase ou bien matériel de sol très bruyant (plaques trouées d'aéroport). (*V*, p. 41)

Des corps parlant auraient été visibles mais inaudibles; des pieds auraient produit des sons sans signification, des déambulations auraient dessiné « le rythme [...] de l'orgasme » et d'autres voix, peut-être silencieuses, peut-être invisibles, auraient rendu la musique de « [I] "envie sexuelle" » (p. 40). Le *rythme* lui-même, qui est le principe même de génération de l'écriture défigurée de Pierre Guyotat²⁶², apparaît ici comme une manière de nouer le *visible* et l'*audible*. L'écrivain prévoyait donc aussi que « les parties de texte respectives soit se juxtaposent, s'affrontent, se "contredisent", se doublent elles-mêmes (variantes d'une même séquence jouées à la suite), soit se superposent ou bien, morcelées, s'emboîtent » (*V*, p. 42).

²⁶² « Commençons par poser le rythme comme préalable, et on verra bien » (*E*, p. 164; aussi 57-58, 81-82, 166-167, etc.).

Le « scénogramme à enclos » désigne ainsi non pas la tentative d'un metteur en scène pour fixer et contenir, dans l'espace et le temps de la représentation théâtrale, un langage voué à la sauvagerie des pulsions. Au contraire, il valorise l'impossibilité de stabiliser ensemble langue et identité, soustrayant le corps même à cette fonction. Car le voilà « caviardé » (*V*, p. 44, 91), transformé en surface où s'inscrit le parcours des gestes et des matières qui, dans leur circulation illimitée, remettent en cause jusqu'à l'existence des frontières et des différences. L'enjeu est essentiel, comme en témoignent les vestiges de cette scénographie : lors de la première représentation, de la sciure découpe des espaces rectangulaires sur le sol. Certains interprètes déambulent et d'autres restent en place. Le public est, quant à lui, mobile, et il envahit rapidement le lieu scénique. Interprètes et auditoire traversent les frontières qui se dressent, précaires, sur le sol, et se mêlent ensemble à la variété des accessoires convoqués : camisole de force, pansements ensanglantés, instruments chirurgicaux, déchets d'abattoir notamment surdéterminent des corps abjects et souffrants (voir Brun, 2005a, p. 268; Vignal, 1973, p. 26).

2.7 Hétérotopie du voir et de l'entendre

Outre ce « scénogramme à enclos », Pierre Guyotat aurait rêvé d'une mise en scène alternative toute aussi irréalisable. On en trouve la description dans l'essai biographique de Catherine Brun (2005a, p. 269). Les six interprètes, nus, ont en effet tenté, dans une gymnastique certaine, de « former une boule corporelle qui [devait] rouler et d'où [devait] sortir le texte ». La confusion des corps, mêlés les uns aux autres, désigne avec clarté le lieu d'où la « langue nouvelle » (*Prost*, p. V) de Pierre Guyotat émerge : *discorps* (Grossman) où non seulement le sujet ne se reconnaît plus lui-même, mais où il ne reconnaît plus la forme humaine dont il a hérité en partage, avec tous ses semblables. (Il faut bien que cette sentence, « "tu n'es que cela", ce seul corps, ce seul sexe, ce seul possible » (Aulagnier, 1991 [1986], p. 172), vaille pour tous ces visages et ces corps que le miroir rassemble.)

Cette scénographie impraticable nous semble exemplifier davantage encore quel « langage du corps » il était question de rendre visible et sensible, donc de mieux concevoir à

quelle fonction « illustrative » il s'agissait de consacrer le jeu et l'action physique. Telle était la question que le spectacle, dans son travail de réorganisation optique et otique, devait soulever : ces corps, ces vestiges de personnages et de premières personnes du singulier, ressemblent-ils encore à des *humains*? Les marques de leur identité sexuelle, sociale, raciale, généalogique résistent-elles à la défiguration? L'espace du visible, avec ses points de repères, est appelé à s'ouvrir à ce qui l'excède à travers une intrication nouvelle, faite de recouvrements et de mises en défaillance, d'hallucinations et de captations, du visible et de l'audible.

C'est le rêve d'un visible déterminé par le « mouvement signifiant » (*V*, p. 42) du texte, dont il doit multiplier la force et la portée, que poursuit au final Pierre Guyotat. Pour le spectacle de 1973, l'écrivain imagina donc des dispositifs d'éclairage qui auraient permis de « faire détecter les rythmes en double » en soulignant visuellement l'intensité du texte ou les bouches occupées à sa manducation (*V*, p. 42, 88-91). En contrepoint, une disposition circulaire du public « fait caisse de résonance » et amplifie la dimension sonore de la pièce (*V*, p. 88). Le procédé de synesthésie se serait en outre allié à un véritable travail de la dimension vocale de la performance théâtrale pour multiplier les possibilités d'écoute, mais aussi pour mettre en valeur la polysémie du texte. Variations élocutoires et prosodiques, emboîtements, recouvrements et répétitions sont donc prévus pour un texte qui aurait été donné au public plusieurs fois, et de plusieurs manières simultanées et concurrentes. « On peut superposer des fragments qui se situent à deux pages l'un de l'autre », affirme par exemple Guyotat; « on obtient un effet musical d'entrelacement, de dissonances, d'allitérations, de retours comme au cinéma » (*V*, p. 44). En fait, un certain rêve d'*épuiement* des possibilités prosodiques de l'écrit émerge des ébauches et projets de *Bond en avant*, où Guyotat prévoit modulation de sons, de l'intensité ou de la force de la voix, jusqu'à la réalisation de « tous les rythmes possibles » (*V*, p. 42, 44-46, 81, 87-89, 96). Lors de la première, un magnétophone est d'ailleurs utilisé par l'un des acteurs, alors que Pierre Guyotat lui-même déambule une torche électrique à la main pour suivre « le dévidement du texte du spectacle » (Brun, 2005a, p. 268; aussi du Vignal, 1973, p. 26).

Parallèlement, les interprètes mettent notamment le langage infra-verbal à profit afin d'instaurer une véritable relation de *communication* avec le public et d'éviter que la portée du

texte soit réduite à celle d'une textualité « anagrammatique » qui ne s'adresserait qu'à l'« inconscient » (*V*, p. 46), ni à celle d'une « fantaisie sonore²⁶³ ». La pièce est certes menacée de deux réductions : que le jeu des interprètes ne donne rien à voir et qu'eux-mêmes n'y voient rien, et c'est le sens qui est recouvert dans la cacophonie des énonciations, peut-être elles-mêmes réduites au borborygme. À l'inverse, que la mise en scène autorise l'oubli de la « musique » du texte, et le spectateur n'a plus qu'à accommoder de l'œil pour s'accrocher aux figurations sexuelles en jeu²⁶⁴.

Pierre Guyotat témoigne donc du souci d'éviter l'écueil d'une rencontre ratée avec l'autre. Il craint d'ailleurs que les interprètes, autant que le public, soient exclus par les difficultés ou les pièges du texte. Il se voue donc à un long travail de transmission, d'explication et de « levée du sens » pour les acteurs (*V*, p. 99, 104). Le texte, écrit « phonétiquement pour le théâtre » selon lui (*V*, p. 105), fait l'objet d'un travail ardu portant à la fois sur sa *fable* et sur sa réalisation vocale, car « [i]l faut aux acteurs un temps considérable pour parvenir à exécuter le rythme dessiné par les phrases et la ponctuation mêmes, pour enchaîner les phonèmes » (Brun, 2005a, p. 270).

Dans l'événement rêvé par Pierre Guyotat, une véritable partition vocale aurait actualisé la déstabilisation des figures et des formes du sens; passant de bouche en bouche, le texte lui-même aurait été constamment défait et reconfiguré dans la multiplicité et la répétition des énonciations. On comprend dès lors mieux pourquoi Pierre Guyotat a tant insisté (et il lui en a coûté la désertion de la majorité des interprètes) pour que chacun d'entre eux prenne en charge l'intégralité d'un texte dorénavant unique. La place de la *voix* et de son impact sur les spectateurs a, dans tous les projets de *Bond en avant*, mais également avec les projets théâtraux suivants de Pierre Guyotat (*Bivouac* et *Issé Timosé*), été centrale. L'oralité au cœur de son écriture rythmique trouve dans l'« intervocalité » (Finter, 2003) le moyen

²⁶³ Cette expression de Pierre Guyotat est utilisée dans un autre contexte (2000-2001, 4^e question, citée sup., chap. 3.3.2).

²⁶⁴ « Tant qu'on s'obstinera à ne voir dans mes écrits que du sexe, la musique en restera muette. Et moi, tant que cet état durera, j'accélérerai le rythme de cette figuration et de cette musique. J'accélérerai le nombre des noms, la vitesse des figurations, en même temps que je réduirai leurs signes, leur lexique et leur syntaxe, autant dire que j'en ai jusque pour la fin de mes jours et bien après. Tout un roman de Sade prolétarisé, je le mettrai dans une seule mesure de Webern. » (*V*, p. 198)

d'une réalisation salvatrice, comme si l'« en-plus » de la performance et de l'art dramaturgique lui permettait de réaliser toutes ses possibilités d'impact et de rencontre avec le lecteur. Qu'elle produise du son ou du sens, qu'elle engendre des matières intelligibles ou des formes offertes au ressenti des autres, la voix est le lieu même de ce mélange (une rencontre, aussi) entre ces deux aspects du langage, et l'écrivain lui reconnaît le pouvoir de sculpter l'espace scénique et d'en travailler les frontières, tel un « paysage sonore » qui doit correspondre de manière très serrée au paysage visuel.

Dans *Le Théâtre postdramatique* (2002), Hans-Thies Lehmann fait valoir que le théâtre, dans son alliance aux technologies du visuel, peut refonder le jeu entre les matériaux linguistique, visuel et sonore pour l'invention d'un « paysage sonore » inédit, sorte d'espace tiers qui ouvre l'expérience sensorielle à des horizons sans limite. La voix, souligne ainsi Lehmann, lorsqu'elle vaut comme « halo autour d'un corps dont la vérité est sa parole », promeut la confusion des éléments sémantiques et auditifs et, conjointement, la « détermination subjective de l'identité humaine » (p. 241). Mais la manipulation technique ou corporelle du matériel vocal permet en outre de reconfigurer la situation de co-présence dont le théâtre est la scène : la voix est disséminée, disloquée, désacralisée, et l'indécision et l'interférence redéfinissent les relations entre les corps parlants et les mots entendus, entre la matière linguistique et la matière auditive. C'est ainsi que « dans le théâtre postdramatique [...], le dispositif électronique et le potentiel sensuel du corps redécouvrent la voix » et sa capacité à ouvrir à « *l'inconscient théâtral* » (p. 242).

La matière acoustique a certes le pouvoir singulier d'informer la dimension visuelle d'un spectacle et la relation de co-présence entre les acteurs, les spectateurs et l'événement lui-même. « [L]e son guide l'image », rappelle la psychanalyste Paola Mieli, qui en a trouvé la leçon du côté des arts de l'image ou de la scène. La dimension visuelle et la dimension sonore, dans leur rencontre, est ce qui « fait appel à ma présence » :

Le son ne se limite pas à fournir à la vision une séquence et une narration, éléments de type temporel : il lui offre aussi une épaisseur, un volume, définissant un espace à l'intérieur duquel le spectateur/acteur se trouve inclus et à l'intérieur duquel émerge une nouvelle signification, dans l'attente d'effets de signification. (Mieli, 2006, p. 87-88)

Dans le registre de la sonorité, la *voix* peut d'autant plus avoir ce pouvoir actif que, comme l'indique Helga Finter dans une étude consacrée à l'intervocalité au théâtre, elle représente un objet intermédiaire et insaisissable – à la fois sensible et physique, physique et psychique, corporel et symbolique –, dont les limites débordent les cadres stricts du média, de l'organe ou de l'instrument (Finter, 2003, p. 73). Parce que, dans son timbre et son volume propres, elle porte toujours la trace d'archaïques relations du sujet avec le corps propre et le monde²⁶⁵, la voix a toujours à voir avec notre rapport au corps et au langage. Elle « module une image du corps : corps affecté, corps social, corps ethnique, corps inconscient » (p. 74) pour mieux renouer avec la plasticité psychique qui le caractérise.

Par conséquent, la voix est toujours susceptible de créer un espace hétérotopique, affirme Helga Finter en se référant à Michel Foucault. Des « corps *autres* » sont proposés par le travail de la voix, explique-t-elle, mais corollairement ce sont les « potentialités polylogales du texte » qui peuvent être révélées et multipliées (p. 74, 77-79).

Tout porte à croire que Pierre Guyotat visait, avec *Bond en avant*, la création d'un tel paysage sonore. En effet, il invite les acteurs à produire du bruit corporel et à mixer, disloquer, répandre dans la répétition et la déformation une matière verbale qui leur impose déjà d'élargir leur répertoire phonétique (ou peut-être de recouvrer une richesse originale, limitée avec l'acquisition de la langue maternelle). Mais encore, c'est dans la manière selon laquelle l'ensemble des sons entrent en relation avec les éléments visuels du spectacle qu'apparaît sa spécificité. Car les scénographies rêvées par Pierre Guyotat, en jouant sur l'interférence entre les bruits concrets et le verbe défiguré, entre les rythmes optiques et auditifs, entre la circulation illimitée des matières corporelles visuelles et sonores, entre l'émis et le reçu (dans la « boule de corps » notamment), font signe à l'élaboration d'un paysage sonore de la désobjectivation et de l'*object*.

²⁶⁵ On se référera aux travaux de Didier Anzieu (1981, 1989), de Piera Aulagnier (1981, 1991 [1986]), de Marie-France Castarède (1989), de Julia Kristeva (1974; 1977, p. 437-465; 1980) et de Guy Rosolato (1969) pour un approfondissement analytique de cette question de la voix de la mère, dont Pierre Guyotat dit qu'elle est celle « de laquelle [il a] appris le monde, et le compren[d] aujourd'hui » (*Af*, p. 292).

L'écriture de la défiguration se révèle précisément à travers cet investissement, que seul l'art théâtral permet, d'un espace ouvert par le truchement des corps textuels, vocaux et visuels, espace hétérotopique où « la force des premiers temps est redonnée » (Alphant, 1976, p. 166). Les voix de *Bond en avant* sont à rapporter à des corps souillés, souffrants, déviants, entrant en relation avec des objets et des matières, des corps et des sons, des présences et un hors-scène, de manière à ce que, comme dans l'abjection, toute distinction entre sujet et objet soit inopérante et relance par là l'ambiguïté qui caractérise d'abord « l'opposition fondamentale [...] entre Je et Autre, ou, plus archaïquement encore, entre Dedans et Dehors » (Kristeva, 1980, p. 15).

Théâtre de la limite dépassée? Au-delà du scandale, voici un théâtre de « l'autre côté de la limite »; car l'abjection, écrit Julia Kristeva, c'est « l'autre côté de la limite, où je ne suis pas et qui me permet d'être », et qui encore concerne « la condition de vivant »; c'est ce qui, expulsé, rejeté par le sujet comme son envers, vient le définir en marquant la puissance du cri, du crachat, du mot ordurier, en somme le pouvoir du langage à tirer le sujet « là où le sens s'effondre » (p. 9-11).

3. L'inaccompli

Pierre Guyotat ne tint que partiellement son pari. Ses projets rencontrent effectivement les limites des individus impliqués dans le processus de création du spectacle : organisateurs et bailleurs de fond²⁶⁶, comédiens et spectateurs résistent à la démesure du projet. Manifestement, si le théâtre est expérience partagée, la rencontre soit n'a pas eu lieu, soit s'est bien mal déroulée. La critique d'ailleurs se montra très sceptique quant à l'adéquation de la réalisation scénique par rapport aux défis du texte.

²⁶⁶ Notons que *Bond en avant* a connu ses difficultés. En effet, elle fut d'abord destinée à être présentée au Théâtre du Lambrequin de l'Université de Lille. Un comité de professeurs fit toutefois barrage à sa réalisation. L'initiateur du projet laissa donc à Pierre Guyotat et Alain Ollivier le soin de le poursuivre par leurs propres moyens (Brun, 2005a, p. 265).

Les compromis furent nombreux. Les comédiens qui n'ont pas réussi à mémoriser le texte eurent recours au manuscrit ou « [répétèrent] en boucle les pages qu'ils ont mémorisées » (Brun, 2005a, p. 270). Les mutilations furent (heureusement) simulées avec des pansements et du mercurochrome (p. 268). Même l'utilisation d'une lampe-torche et d'une camisole de force, même la nudité des acteurs semblent relever, avec les premiers points, d'une tactique visant à suppléer aux résistances du réel à accepter l'utopie dramaturgique guyotienne.

Les participants durent au surplus négocier avec les réactions déclenchées par le spectacle, ce qui les amena à reculer dans leur audace. Il faut savoir que « rien n'est prévu pour permettre aux mille deux cents spectateurs présents [le] premier soir de s'asseoir » (Brun, 2005a, p. 268). Catherine Brun raconte que lors de la première à La Rochelle, un spectateur emporté par l'« atmosphère survoltée » lança un accessoire (une pièce de boucherie) à la tête d'Alain Ollivier, qu'un autre spectateur agressa ensuite d'une caresse obscène. Les conséquences furent immédiates : « décontenancé et découragé, il [Ollivier] sort avant la fin » (2005a, p. 268). La scénographie, les décors, le jeu des acteurs sont donc revus dès la seconde représentation. Pierre Guyotat n'est plus présent sur scène (*V*, p. 101). Les comédiens « renoncent à déambuler » (Brun, 2005a, p. 271). Les spectateurs ne sont toutefois pas encore assignés à un espace différencié, bien que proche; cette séparation sera instaurée lors de la deuxième série de représentations, à la Cartoucherie de Vincennes, où des gradins seront utilisés (p. 271).

Il semble de toute manière que le public, à La Rochelle, se soit arrogé une certaine maîtrise de l'événement en lui opposant un discours-écran, rationalisant, en dépit de toutes les précautions prises par Pierre Guyotat. Dans leur couverture de la première, Philippe du Vignal comme Louis Dandrel relatent que les spectateurs se sont regroupés en petits clans pour échanger commentaires et interprétations, en direct, de la pièce. Philippe Sollers lui-même, selon Dandrel, « décryptait les messages à qui voulait l'entendre » et pour « le plaisir de prendre la parole pour son propre compte » (Dandrel, 1973, p. 21; du Vignal, 1973, p. 26). Pourtant Pierre Guyotat les avait souhaités muets et désemparés : « Le public », avait-il affirmé, « je lui interdis absolument de faire quoi que ce soit. Il n'a aucun statut, il paie, c'est tout. Il paie et il n'a rien à dire » (*V*, p. 43).

Par ailleurs, les adaptations n'empêchent pas la défection, après la première représentation à Vincennes, de quatre comédiens²⁶⁷, de sorte que *Bond en avant* ne met ensuite en scène que deux interprètes : l'un affublé d'une camisole de force, l'autre nu sur un chariot chargé de pièces de viande. Il n'est donc pas abusif de parler d'échec ou, du moins, d'un projet défini par ses renoncements successifs. Pas étonnant que la réception critique – qui fut, pour ce que nous en savons, mitigée – fasse surtout état d'erreurs ou de lacunes, mais également de malentendus qui minent encore la compréhension de l'œuvre. Matthieu Galey, outragé et choqué, juge que dans ce spectacle, on n'entend qu'« une sorte de bouillie balbutiée où surnagent, çà et là, quelques débris de mots orduriers » (Galey, 1973, p. 113). Françoise Varenne a une réaction semblable : « On doit y voir, si l'on en croit la notice distribuée à l'entrée, "s'affronter très corporellement les termes habituels d'une dialectique généralisée de l'exploitation de l'homme par l'homme". En réalité, on n'y décèle rien du tout, si ce n'est que l'auteur semble avoir de sérieux problèmes avec sa libido » (Varenne, 1973, p. 13).

Cela dit, d'autres commentaires nous semblent davantage révélateurs des enjeux esthétiques et psychiques du projet de Guyotat et de leur insuccès. Au *Masque et la plume*, on regrette que Guyotat « n'[ait] pas su du tout trouver la transposition visuelle de son texte » (notre transcription). À *L'art vivant*, Philippe du Vignal, qui de toute évidence a beaucoup d'estime pour le travail difficile de l'écrivain, se désole de son incapacité à trouver, pour son langage, de « correspondance sur le plan théâtral » (1973, p. 26). Pour *Le Monde*, Louis Dandrel écrit que dans l'assistance, « de vieux habitants de La Rochelle jetaient des regards de visiteurs de zoo », alors qu'en réalité « [i]l n'y avait rien à voir; le texte n'est pas approprié à une mise en scène éclatée qui détruit presque totalement ses qualités rythmiques et musicales²⁶⁸ » (1973, p. 21). En outre, Philippe Sollers « reproche à Pierre Guyotat de

²⁶⁷ Voir sup., n. 259.

²⁶⁸ La suite de l'article de Louis Dandrel est franchement méchante. Pour ce critique, l'esthétique de l'abjection et de la laideur pose de toute évidence la question de la profanation et de la décadence, ce qu'il ne célèbre pas du tout : « Exhortation à une pratique onaniste du langage, *Bond en avant* porte en lui-même le signe de la dégénérescence de la communication verbale. Discours impossible, inutile, sur une communication impossible, inutile. Pourquoi en parler encore? [...] / En ramenant à l'élémentaire, au bas-ventre, aux balbutiements rythmiques, la somme culturelle incluse dans le Verbe, Guyotat veut "délivrer un message" : il se trouve un éditeur pour l'imprimer, un festival pour le jouer, des spectateurs pour le regarder et des critiques pour le commenter. / L'illusion de cette culture

sacraliser la langue et d'expulser la question du référent », rapporte la biographe de Pierre Guyotat, et Roland Barthes n'apprécie pas que le jeu des interprètes aient fait croire à un possible sens du texte (2005a, p. 274, 272). Catherine Brun commente :

C'est le principe même des séances de travail telles que les a voulues Pierre Guyotat qui est remis en question. Pour satisfaire Roland Barthes, il aurait fallu que Pierre Guyotat laisse les acteurs à leurs ignorances et assume, en même temps que sa propre solitude, celle de son texte, se résignant à ce qu'il s'adresse à l'inconscient seul. Or le mouvement qui l'a mené au théâtre se veut, au contraire, un mouvement vers l'autre²⁶⁹. (2005a, p. 272)

La défaite est-elle celle du spectateur, qui ne s'est pas montré à la hauteur du défi, ou appartient-elle à l'auteur et metteur en scène, dépassé par son propre projet? Il ne nous appartient pas de répondre. Reste que Pierre Guyotat semble avoir, pour un temps au moins, voulu retourner l'échec contre ceux qu'il visait déjà, dans son attitude de « barricade » et de « contre-censure », comme ses détracteurs. Au lendemain de l'aventure en partie ratée, le « bond en avant » empêché se faisait pour lui miroir d'un présent borné, dont témoignaient de manière exemplaire la défection de *Tel Quel*. Guyotat dénonçait le « silence » et les « dénégations » de ceux qui ont préféré reculer devant cet authentique mouvement révolutionnaire : « on y parlait alors toutes dénégations dehors de "Bond en arrière" », s'indigne Guyotat dans un texte de 1977 (*V*, p. 196).

L'écrivain n'abandonnera pas le théâtre. Mais *Bond en avant* aura été un rendez-vous manqué avec ce que l'œuvre guyotienne mettra des décennies encore à découvrir. Première expérience scénographique et première textualité défigurée de Pierre Guyotat, l'œuvre *annonce* avec force le paradoxe de l'utopie portée par l'œuvre : lieu de tous les possibles mais aussi lieu impossible, l'utopie est toujours *en avant*. « [L]e théâtre, c'est sans doute cela aussi, ce "jet" d'une production dans l'Histoire et que l'Histoire élucidera », avait promis

hypertrophiée s'entretient jusque dans sa négation; la pensée se reproduit comme les vers de terre. Le bond de Pierre Guyotat n'est ni en avant, ni en arrière. Il témoigne de l'angoissant piétinement d'une élite saturée, et rien de plus » (Dandrel, 1973, p. 21).

²⁶⁹ Ce désaccord semble pérenne. Lors du colloque « Pierre Guyotat : motricités » tenu à la Bibliothèque nationale de France en 2007, en entretien avec Catherine Brun – un entretien ponctué de pièces d'archives, que l'écrivain commentait –, Guyotat y revint. La position de Roland Barthes concernant le jeu des interprètes fut qualifiée par Guyotat de « vieilles lunes » et l'écrivain ajouta, incisif : « Je n'aurais pas écrit ce que j'ai écrit si j'avais écouté Barthes » (nos notes personnelles).

l'écrivain (*V*, p. 104). Espace hétérotopique de la présence et de l'échange, la scène théâtrale importe parce qu'elle est celle d'un événement présent et prophétique, soit d'une rencontre avec le langage et son « contrecoup ».

Or, ce dernier a besoin de la figuration autant que de la figure et du rythme. La vocalité et la corporalité des énonciations sur scène sont appelées à manifester la doublure matérielle et sensible de l'intelligibilité du signe, mais pas de la récuser sans appel, car c'est au lieu même de cette doublure que Guyotat cherche « la Langue » (*V*, p. 223). Guyotat ne choisit donc pas entre la langue et ses déchets – entre le crachat et le néologisme, entre le grognement insignifiant et le martèlement des mêmes mots trop chargés de sens, entre l'attaque de la langue et son incarnation matérielle et corporelle. À travers les interprètes de *Bond en avant*, avec lesquels il lui a fallu travailler longuement, l'écrivain souhaitait diffuser « un texte inaudible et incompréhensible par un public normal » (*V*, p. 104). Les formes d'expression infra-linguistiques ou para-linguistiques avaient leur rôle à jouer dans cette mise à l'épreuve de l'intelligibilité de la parole et du mot. Mais le « rien à voir » comme le « rien à entendre » auraient été une défaite amère si dans cette rencontre ratée ne persistait pas la promesse de celle à venir²⁷⁰.

Dans la foulée de *Bond en avant*, Pierre Guyotat entre dans une ère de pacification, nous le disions. Le désir de mettre le théâtre à l'épreuve d'une performance scandaleuse s'est au moins déplacé. Dans sa combativité, Pierre Guyotat opte dorénavant pour d'autres stratégies. Entre 1984 et 1985, il « multiplie ce qu'il appelle les "lectures-performances un peu partout en Europe, aux États-Unis" », rapporte Catherine Brun en citant un entretien de Guyotat avec Michel Barlier datant de 1985²⁷¹ (2005a, p. 376). Il s'agit alors pour l'écrivain de réaffirmer combien la vocalisation du texte est essentielle. Si importait la « mise en corps » de *Bond en avant*, avec les improvisations la *mise en voix* apparaît être plus importante que tout jeu, illustratif ou non. Plus encore, Guyotat ne passe plus nécessairement par les corps des autres pour faire entendre sa langue prophétique. De son corps propre – ce

²⁷⁰ Pour le dire autrement, il importait que, utopie de « verbe », *Bond en avant* ne soit pas réductible à l'« utopie vocale du parler » qu'institue la glossolalie, cette parole du leurre et du faux-semblant nous rappelle Michel de Certeau dans un article consacré à ces « fictions du dire » (1980, p. 26).

²⁷¹ « Guyotat ficelé », *Gai Pied Hebdo*, n° 199-200, 21 décembre 1985/janvier 1986.

lieu d'une « crise [...] permanente » dont les livres ne sont que des « résorptions provisoires » – émane la « voix de l'enfant-homme-futur » qu'il cherchait à faire advenir dans *Bond en avant* et *Prostitution* (1975, cité par Brun, 2005a, p. 377-378).

Importe la « balistique²⁷² » de sa langue défigurée, écrit Catherine Brun. Le spectacle doit être l'événement d'une langue qui s'invente au fur et à mesure des impacts qu'elle a sur les corps, ceux qui la parlent comme ceux qui l'entendent. Pierre Guyotat réinvestira donc la scène et une relation aux interprètes en 1987, avec *Bivouac*. Alors, il choisit la dérision et la farce. En 1997 toutefois, il opte pour la *danse*, dans laquelle, de l'avis de Guyotat, « [i]l n'y a rien d'illustratif » (1997, p. 30). Cette dernière forme d'interdisciplinarité semble la plus à même d'exploiter, par la confrontation du texte au mouvement et à la chorégraphie, « la *corporalité autosuffisante*, exposée dans ses intensités, dans sa "présence" auratique et dans ses tensions internes ou transmises vers l'extérieur », centrale aux démarches postdramatiques (Lehmann, 2002, p. 150). Pour *Issé-Timossé*, l'écrivain montera donc lui-même sur scène en tant que « récitant », et le spectacle est conçu comme celui du *contrecoup* (impact et balistique) de la langue défigurée sur les danseurs qui partagent la scène avec lui. Après avoir reçu son texte et sa voix, les danseurs répondent par une gestuelle pleine de « tensions » et de « rebonds », la fluidité de la danse se trouvant altérée par « la charge sexuelle et agonique » du texte (Brun, 2005a, p. 420).

Livres, séances d'improvisation, pièces de théâtre, danse : toutes ces sorties et échappées hors de l'inédit ne sont rien d'autres que « des résorptions provisoires d'une crise elle-même permanente : *la crise du corps* » (1975, p. 27). L'œuvre se poursuit, que les lecteurs y aient accès ou non, visible ou invisible, nommée ou sans titre. Elle est quête d'un corps tranquille, d'une parole restaurée :

Quel corps me délivrera de ce devoir d'écrire..., de cela : qu'un tremblement de ma mère au pas de mon père rentrant avec ses doigts mal lavés d'un sang pris à d'autres corps ait fait bouger mon fœtus, que j'en sois né avec ce bégaiement qui m'a contraint de tout écrire dès la Maternelle, que de cette monstruosité infime je sois contraint de tirer et retirer cette énorme monstruosité de quelques milliers de pages... (*V*, p. 202)

²⁷² Voir, plus haut, les citations tirées de l'entrevue à *Politique Hebdo* (1975) et de *Vivre*. Voir également « Ce que j'appelle la balistique », entretien avec Marianne Alphant pour *Libération* (20 novembre 1987).

C'est en regard de cette émancipation impossible que la langue, premier lieu du symbolique, est aussi le territoire où l'écrivain creuse un « écart », creuse le « trou d'un chantier sans fin », dans la profondeur desquels il s'installe pour « rêver » la catastrophe à venir (*V*, p. 128). « Encore faut-il être allé profond dans la langue et dans le reste pour pouvoir y agir, pour se révolter contre, contre ce qui vous fait créer, contre ce don lui-même, contre le cerveau qui l'agit » (*E*, p. 17).

Cette révolte, nous voudrions la voir à l'œuvre, la suivre dans ses avancées et ses reculs. Lisant *Prostitution*, nous verrons et entendrons peut-être ce que Pierre Guyotat n'a pas réussi à partager en 1973, avec *Bond en avant*. Cette dernière expérience nous aura appris que la défiguration guyotienne s'incarne dans une poétique de l'anticipation et de la conjuration. Elle est mue dans le renouvellement infini des « chocs de l'Écrit, de la corporalité, de l'Histoire » (*V*, p. 216) et dans le refus que ne se fixent les formes et les sens. Elle cherche à maintenir une tension vers l'effacement pour mieux donner à voir, entendre et sentir un corps hétérotopique, illimité et insoumis, qui n'appartient plus même à l'humain :

Il y a aussi, il y a surtout, cette contradiction qui me traverse, corps, Écrit, depuis toujours et qui a son origine dans deux visions antagonistes que j'ai de l'humain. D'un côté je vois, je désire une humanité relativement heureuse, lisse, parfaite, disons *présentable*, une espèce claire, nette, limpide, *communautaire* (mais présentable à qui, pour qui, pour quel Œil). De l'autre, ce qui sort en se construisant à l'infini de moi lorsque j'écris, c'est au contraire une organisation humaine hors espèce, noire (crasseuse), la plus noire qui soit, donc déjà éclatante, *dorée* à force d'éclatante noirceur, tenaillée avant tout par la cruauté de l'homme dirigée contre l'homme (qu'on relise *Tombeau pour cinq cent mille soldats* qui n'est encore pour moi que l'amorce du véritable Écrit, *Éden, Éden, Éden & Cie*), par la guerre, la faim, la torture, le massacre, la prostitution. [...] il y a, picturalement du moins, chez moi une sorte d'attrait évident pour cette « horreur » qui ne met pas de séparation, de terme entre vie et mort puisque c'est cela – la cruauté, la guerre, la torture – qui est composé au plan de l'Écrit, dans les derniers écrits inédits notamment et selon une méthode toujours plus rigoureuse. (*V*, p. 203-204)

Au cours du prochain chapitre, nous analyserons cette tension maintenue entre l'abjection « présentable » et son « Œil », entre la lumière jetée sur l'horreur et sa noirceur aveuglante. Il s'agira de comprendre comment lire cette écriture de l'oralité et du rythme sans oublier ce qu'elle donne à voir.

CHAPITRE 6

CE QU'IL RESTE À VOIR

Ce qui est passé, c'est le son; le sens ne passera que dans cinq ou dix ans...

Pierre Guyotat, « L'acteur impossible »

L'une des plus grandes questions soulevées par l'œuvre de Pierre Guyotat est forcément « ce qu'il advient de la *mimèsis* », pour détourner le titre de la préface de Roland Barthes à *Éden, Éden, Éden*. Mais une fois le problème posé, tout reste encore à dire concernant l'écriture défigurée que l'écrivain a mise en œuvre.

Les préfaces à *Éden* ont joué un rôle déterminant dans la manière dont nous envisageons les fictions de Pierre Guyotat. On insiste beaucoup sur leur intransitivité et leur « formidable abstraction » (Forest, 1995, p. 238). Selon Catherine Brun, la préface de Roland Barthes a permis aux premiers critiques d'*Éden, Éden, Éden* de résister à la condamnation, mais à un prix :

De son côté, la critique littéraire semble démunie, incapable d'aborder cette œuvre de front. La majorité des articles prennent d'abord pour objet l'appareil préfaciel. Le plus souvent, la préface de Sollers rebute, trop ouvertement politique et militante. On ne la retient guère que pour la moquer, la réfuter ou rebondir sur la référence de Sade. Celle de Michel Leiris, sans doute insuffisamment polémique au goût des commentateurs, n'est guère citée. [...] C'est surtout le texte de Roland Barthes qui emporte l'adhésion chez les autres. Nombre de critiques se sentent désormais libres de voir dans *Éden, Éden, Éden* « la scène du langage », « l'aventure même du signifiant », « le désir et le langage (...) placés dans une métonymie réciproque » : tenus quitte, donc, du récit et de sa teneur, débarrassés des encombrantes représentations. Pour eux, la préface de Roland Barthes a des vertus pratiques. Non seulement elle déplace la nature de la figuration pour ne retenir qu'une scène qui serait celle du langage (dont la fausse abstraction paraît plus facile à manier que les obscénités entêtées de Guyotat), mais en posant la liberté du texte (« de tout sujet, de tout objet, de tout symbole »), elle annonce un écrit « inclassable et indubitable », sur lequel la critique « ne peut plus rien » [...] » (Brun, 2005a, p. 227-228 et 2005b, p. 214)

La fiction de 1970 est demeurée cela : un ouvrage qui confirme l'importance de la mise en crise de la *mimèsis* qui, des années 1960 aux années 1970 surtout, devaient la condamner à « une sorte de purgatoire critique » (Hamon, 1982, p. 123, cité dans Compagnon, 1998, p. 112). *Éden, Éden, Éden*, c'était bien l'enfer de la représentation, de la doxa, de l'idéologie bourgeoise. Et si elle n'allait pas assez loin, *Prostitution* achèvera le coup :

Maîtres, maquereaux, esclaves, putains, clients, sous-maquereaux, passants. Dans « Eden Eden Eden », les mêmes étaient donnés à voir, mais déjà la réitération des scènes faisait basculer dans le vertige. Ici [dans *Prostitution*], il est total. Nuit. [...] Nous voici donc nous roulant, mais non pas dans des scènes visuellement repérables; c'est le tournis. [...] dans la nuit des temps, des corps, dans le fouillis sans cesse donné à ne pas voir, pêle-mêle indiscernable [...] Rien de visible, mais à tâtons parmi les sons, jusqu'à bientôt entendre plus clair [...] (Alphant, 1976, p. 164-166)

En revanche, depuis *Progénitures* et *Explications*, il n'est plus possible de tenir le même discours. Les entretiens portant sur *Samora Machel*, placés en fin de *Vivre*, avait certes commencé d'évacuer ce discours de circonstance. Cela dit, les publications de 2000 ont toutes deux fait apparaître, plus clairement que jamais, combien l'ultime problème des fictions guyotiennes demeure cette intrication, fortement revendiquée par l'écrivain, entre l'écriture défigurée – son horizon d'illisibilité, son choc – et le *monde* qu'elle porte. « *Progénitures* est un livre de rythme, mais c'est aussi pour moi un livre de visions, de visions atroces et douces, voluptueuses, comme le sont souvent les visions prophétiques », déclare ainsi Marianne Alphant en ouverture d'*Explications* (E, p. 9).

Cette intrication demeure toutefois une « énigme » à objectiver, du moins pour nous. Comment en effet l'écriture guyotienne peut-elle écarteler à ce point la forme et le fond, le contenu et l'expression, le son et le sens, et encore prétendre être une fiction, une fiction qui donne à voir un « monde » imaginaire? Notre détournement du titre que Roland Barthes avait donné à sa préface (« Ce qu'il advient du *signifiant* ») est une première manière pour nous de recadrer le problème. C'est surtout une manière de résister à la tentation de secondariser le contenu des fictions guyotiennes, voire de n'y prêter aucun intérêt.

1. Lectures

1.1 La contradiction supposée

Nous devons encore une fois beaucoup au commentaire que Tanguy Viel formule en réponse à *Explications*. Son *Tout s'explique* se conclut sur la liquidation d'un « passif » textualiste pesant sur la postérité de l'œuvre guyotienne (2000, p. 16). Viel invite à suivre Guyotat qui « n'a de cesse de répéter son désir de dire le monde » :

Désir d'un lien tissé jamais rompu avec l'ordre de la représentation, l'ordre du commun en somme [...]. Seulement, chez Guyotat, ce qu'on pourrait appeler « la force évocatoire du signe » se projette ailleurs, toujours ailleurs pour chaque écrivain, mais tellement ailleurs chez Guyotat, tellement de transformations opérées, tellement de chirurgie, que de prime abord la langue semble n'avoir plus rien de commun avec le réel, donc, bien souvent, avec nous. C'est ce pont refondé, cette chose commune (cause commune?) que les entretiens ont pour effet de construire ou reconstruire en partie. (p. 19-20)

Le défi qui s'impose au lecteur est donc de dénouer la « contradiction supposée » qui mine sa compréhension de l'œuvre :

Contradiction supposée : il faudrait d'un côté penser la diplomatie du signe avec le monde (pacte mimétique) et de l'autre concevoir un combat du signe contre le monde (une intervention). Mais cette contradiction n'est qu'apparente. Guyotat aussi écrit « ce qui est » mais il ne place pas le verbe « être » au même endroit. Le sien est du côté de la « basse continue » et non pas à hauteur d'yeux, du moins pas directement. Peut-être, plus on s'éloigne du communément visible, plus on pressent un activisme de la langue. Mais il n'y a peut-être pas non plus de paradoxe à ce que la diction du monde soit une intervention sur lui. Tous les écrivains n'utilisent pas les mêmes lunettes, ni les mêmes observatoires. Toujours cette affaire de lisibilité, devenue ici une affaire de « visibilité ». (p. 22-23)

En dépit peut-être des premières intentions de Pierre Guyotat, ses fictions nous amènent à liquider le discrédit platonicien porté sur la *mimèsis*. Il faut revenir à la fiction, à l'imagination. « Il faut imaginer », insiste Guyotat le « “fictionneur” » (2008), la tête pleine d'une confiance refondée dans la parole à créer du *sens*. Car ce qui prend forme et se déforme au fil de ses œuvres est un lien renouvelé entre la désignation et l'énonciation, entre la matérialité graphique et phonologique du signifiant, entre le concept et le référent, etc. Le

« relief » donné à la langue française, ce « saccage » merveilleux, ne permet pas autre chose : « [Faire] une vraie fiction, avec des figures, des lieux, des événements », donc « approfondir “[son] monde” » (*E*, p. 29). Il achève le deuil de cette « symétrie » des faces composant le signe, un « équilibre » sur lequel on avait compté pour protéger l’ordre du discours et son illusion mimétique²⁷³.

Mais précisément, le deuil concerne un ordre et non pas un pouvoir; il porte sur une plénitude de la représentation qui se retrouve, disait Jean-François Lyotard, à la fois « déplacée » et « continuée », en somme « avérée », dans son devenir défiguré (1980 [1973], p. 9). Evelyne Grossman, quant à elle, le formule en ces termes : « L’incroyable vitalité de l’œuvre serait alors cela : *trouer* sans fin pour déjouer *l’obturation*, le cliché; faire inlassablement advenir ces micro-mouvements qui agitent le dire et le voir afin de défaire la Figure, cette stase de la langue pétrifiée en image » (Grossman, 2004, p. 78). Lisant les fictions de Pierre Guyotat, nous devons donc évoquer cette « affaire de “visibilité” », comme le suggère Tanguy Viel.

Une œuvre comme celle de Pierre Guyotat sollicite le corps de ceux qui la reçoive, on l’a beaucoup dit. C’est qu’elle convoque d’une manière complexe et contradictoire les *sens*. Tous les sens – entendement et sensorialité, percept et concept – se superposent. La « logique de la sensation » que Gilles Deleuze (1996) a compris devant les tableaux de Francis Bacon correspond de très près à l’expérience que le lecteur peut avoir des fictions défigurées de Pierre Guyotat. Alors, la vision (supposant que le langage verbal, aussi, fait voir) ne se repose plus dans la reconnaissance d’une forme et de son adéquation à un objet du monde, ce dont procèdent l’illustratif ou le narratif. L’œil voit des couleurs et des rythmes, entend comme une oreille, touche comme une peau, goûte comme une langue.

²⁷³ Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov emploient les termes « équilibre » et « symétrie » pour désigner ce qui, de la définition saussurienne du signe, est perdue avec la « primauté » donnée au signifiant par le post-structuralisme : une « nécessité » du rapport interne au signe, nécessité souvent confondue avec une motivation primordiale (1972, p. 438, 173). Parmi les défenseurs d’un caractère non arbitraire du rapport signifiant-signifié, Ducrot et Todorov comptent Émile Benveniste (dont nous avons discuté au chapitre 3) puisque, dans sa mise au point sur la « Nature du signe linguistique », il fait valoir la consubstantialité (ou « symbiose ») de ce rapport (1969, p. 49-55).

Il ne s'agit pas de non-figuration ni d'abstraction. « Figure » est au contraire le nom que Gilles Deleuze donne à un « arrachement » au figuratif. La « figure » est la « conjuration » toujours inactuelle de la figuration et l'événement répété de ce que Gilles Deleuze appelle – en se référant à Jean-François Lyotard – le *figural* (1996, p. 9). Quand Pierre Guyotat évoque le « rythme » et le « relief » de son écriture, nous entendons donc ceci : *figure*. La défiguration est recherche d'un « clivage mouvant » dans l'ordre du langage (Jenny, 1990, p. 87). En lieu et place d'une illusion mimétique (la substitution pleine d'un objet absent dans la transparence du signe) apparaît le travail figural qui ouvre l'espace linguistique à l'hétérogène et à la différence.

La « découverte de la défiguration » par Pierre Guyotat, au tournant des années 1970, n'est donc pas une invention. Elle est, précisément, un dé-couvrement, une révélation. Car le travail figural ainsi compris apparaît avant *Bond en avant* et *Prostitution*. Pour le dire autrement, la figure n'a pas besoin de l'attaque au morphème, au graphème et au phonème²⁷⁴ pour fonctionner. La figure défigurée ne concerne pas spécifiquement le *mot* ni même la syntaxe. Elle apparaît plutôt lorsque le « dosage » de deux propriétés fondamentales de la langue, à savoir la *figurativité*²⁷⁵ et la *figuralité*²⁷⁶, est perturbé. Dans son ouvrage *La parole*

²⁷⁴ Voir notre chap. 1.2.

²⁷⁵ La figurativité désigne la propriété qu'a tout langage (verbal ou non verbal) de « produire et de restituer partiellement des significations analogues à celles de nos expériences perceptives les plus concrètes » (Bertrand, 2000, p. 97). Elle est ce qui permet aux signes linguistiques de générer un contenu sémantique « qui peut être directement rapporté à l'un des cinq sens traditionnels [...] ; bref, tout ce qui relève de la *perception* du monde extérieur » (Courtés, cité dans Bertrand, 2000, p. 99 ; voir aussi Courtés, 2010, p. 106). La figurativité – ou « représentativité » chez Oswald et Ducrot – peut être évaluée en termes de degrés, selon sa position dans un spectre qui oppose deux modalités sémantiques. L'iconicité, d'une part, « garantit la ressemblance avec des figures du monde sensible » et porte le langage à sa « capacité dénotative maximum ». C'est elle qui est visée dans le registre de la transparence mimétique et qui produit l'effet de sens particulier de l'illusion réaliste. D'autre part, l'abstraction est la négation de tout effet de ressemblance (Bertrand, 2000, p. 97, 103 et 146 ; Oswald et Ducrot, 1972, p. 385-386).

²⁷⁶ La figuralité renvoie au minimum à cette définition : « Les figures ne seraient rien d'autre que *le langage perçu en tant que tel* ; autrement dit, un emploi du langage dans lequel celui-ci cesse plus ou moins de remplir sa fonction de signification (c'est-à-dire de renvoyer à quelque chose d'absent) pour acquérir une existence opaque » (Oswald et Ducrot, 1972, p. 351-352). On a souvent avancé que l'écart par rapport à la norme définissait la figure, la reportant du côté de l'attentionnalité (l'attention du lecteur glisse de la forme au fond, etc.). À cet égard, la spécificité des *tropes* rappelle combien toute opposition dichotomique (forme-fond, norme-écart) s'avère insuffisante pour expliquer les pratiques littéraires et leurs effets.

singulière (1990), Laurent Jenny nomme cette perturbation « le figural ». Ce dernier est défini comme un « processus esthéticosémantique qui conditionne la reconduction du discours à la puissance d'actualité » et où « s[e] trouvent noués des processus tensionnels et des processus représentatifs » (p. 14-15). C'est dire que des opérations (figures), des effets de sens (le figuré) et des images (le figuratif ou le non-figuratif) sont joints à la concrétisation matérielle et « plastique » de l'énoncé. Par conséquent, le figural a en propre de redoubler la puissance d'un « double renvoi » qui porte tout discours : d'une part, renvoi à sa source, à la langue elle-même; d'autre part, renvoi « au-delà », vers un monde où peut toujours surgir de l'inédit, de l'innommé (p. 15, 19, 23-33).

Dans chacune de ses fictions, Pierre Guyotat mine l'écart si problématique entre les dimensions réflexive et transitive du langage. Mais il n'est pas vrai que le lecteur n'a plus rien à voir ni à imaginer. Les scénographies sont serrées et complexes, la dénotation rigoureuse, la sémantique de la sensation prévalente : voilà des éléments qui, parmi d'autres, font que la lecture est effroyable. À moins d'admettre, au mépris des revendications constantes de Pierre Guyotat lui-même, que l'exhaustion de la « matérialité » de la langue liquide toute intelligibilité, que ces livres ne sont tout simplement pas lisibles ou que seule leur fabrique importe²⁷⁷.

Il y a en effet des manières de lire qui ne fonctionnent pas sur les textes de Pierre Guyotat. Ou pire : des manières qui (nous) font mal. Dans ses entretiens, textes, essais autobiographiques, l'écrivain essaie en partie de nous enseigner ce « lire-autre » adéquat à son écriture défigurée, qui est à la fois une lecture visuelle, rythmique et orale²⁷⁸. Car il faut, forcément, un apprentissage, avec ses essais et ses rétractations. Chaque fiction devance le lecteur, corrige sa dernière lecture. Mais il ne sert à rien de lire « dans l'ordre » les fictions de Pierre Guyotat, en commençant par *Sur un cheval* et en terminant par *Progénitures*. L'œuvre en effet ne se déploie pas en radicalisant toujours plus le dépouillement d'une écriture, le rejet de toute norme ou de tout modèle; les premières œuvres (*Sur un cheval*, les poésies intégrées dans *Prostitution*, les autres demeurées inédites) ne manifestent pas l'état primitif

²⁷⁷ Voir l'analyse stylistique de Gérard Moralès (1997).

²⁷⁸ Elle peut être *vocale*, comme le suggère Christian Prigent (1991, p. 188). Mais notre thèse, dans ce chapitre, est que cette vocalisation n'est pas nécessaire ni suffisante.

d'un projet dont nous ne pourrions prendre l'ampleur qu'à sa clôture. Au contraire, chaque fiction témoigne d'un travail sur la langue singulier, et chacune nous invite à revoir l'ensemble de l'œuvre différemment. Car Pierre Guyotat poursuit son œuvre (et conjure sa fin) en fouillant, un essai à la fois, les ressources linguistiques et prosodiques de la langue. Il explore des dispositifs singuliers d'articulation du visible et de l'intelligible, enrichissant la « crise figurale » qu'est sa lecture.

« Crise » est l'expression que Laurent Jenny utilise parfois pour parler de l'événement figural, cette rencontre avec les puissances latentes de la langue (1990, p. 28, 39, 100). Jenny parle de « crise » parce que l'issue de la rencontre n'est jamais gagnée d'avance : elle peut rester lettre morte ou aussi bien altérer irrémédiablement notre confiance en la langue, tout détruire. Et d'une certaine manière, c'est à la gestion de cette crise que le paratexte guyotien est dédié. D'une « contradiction supposée » (Viel, 2000, p. 22) à l'autre, il construit son lecteur idéal comme sculpteur de l'impossible, capable de conjuguer deux activités opposées en même temps et capable d'actualiser un même signe dans deux expériences paradoxales. Ces textes non pas informes mais tout en mouvement et en fluence n'exigent rien de moins. Il faut en effet apprendre à reconnaître, dans le texte que nous avons sous le yeux, l'irruption de la *différence*. La défiguration est une manière de relancer le « fonds différentiel » que le système linguistique résorbe à tout prix dans son « champ oppositif » (Jenny, 1990, p. 99, 94, citant Lyotard, 1971, p. 142).

1.2 Pierre Guyotat en exemple : lectures mimétiques et passionnelles

Pierre Guyotat lui-même a dû découvrir comment répondre à l'appel de cette « crise figurale ». C'est-à-dire qu'il n'a pas seulement compris la défiguration dans l'écriture, mais aussi dans la lecture. Il semble même que cette découverte, douloureuse et fatidique, d'un « savoir-lire » autre lui ait conjointement révélé sa propre vocation d'« humble laboureur de la langue », pour reprendre la superbe métaphore qu'il utilise dans *Coma* (p. 48).

Plutôt que de relever ces guides, indices, mises en situation dont Pierre Guyotat parsème son paratexte pour mieux dicter à ses lecteurs le bon usage de ses livres, nous nous

laissons intriguer par l'usage qu'il fait lui-même des livres. Il en rend compte d'une manière inattendue. Dès l'enfance, lire (puis écrire) signifiait pour le futur écrivain s'appropriier la fiction dans un théâtre mental, une rêverie qu'il n'hésitait pas à incarner par le geste et la parole, seul ou en groupe. Lecteur, il devenait alors figurant et figurateur de « l'Histoire » dans des théâtres improvisés (*Li*, p. 101-103, 110; *F*, p. 172-173; *Llf*, p. 31-32).

La rencontre du texte (son imaginaire et sa langue) est donc à la fois une forme d'apprentissage qui peut très bien être reportée et prolongée dans le « jeu ». On peut difficilement trouver défense plus étonnante de la *mimèsis* chez cet écrivain qui a fait de sa destruction un projet littéraire constant. On la retrouve ici sous la forme de cette capacité psychologique naturelle qu'Aristote a placée au fondement de la poésie²⁷⁹, mais aussi de la connaissance et de la culture. Pour mieux connaître les hommes, l'enfant imite ses prochains, de même qu'il en incarne les récits. Et ces expérimentations ludiques, lorsqu'elles sont produites en groupe, s'avèrent l'occasion d'une catharsis sociale rudimentaire (*Llf*, p. 31). L'écriture « matérielle » et anti-mimétique d'*Éden*, *Éden*, *Éden* hérite de cette fonction :

J'écrivais souvent avec le pressentiment que certaines séquences devraient, pour être comprises, être *mimées* (c'est-à-dire *non réalisées*) par le lecteur, quasi théâtralement, mime étant considéré ici comme défoulement, donc neutralisation du processus fantasmatique de représentation, d'où les conséquences à tirer de ce texte [*Éden*], dans le domaine du théâtre par exemple. (*Li*, p. 49-50)

Une telle *mimèsis* (celle du mime et du jeu) demeure un acte de sublimation extrême. On peut toutefois se demander si la feintise caractérise toujours l'expérience ludique lorsque la représentation acquiert la force vive d'une réalité affective, formelle ou sensible en soi. La « rêverie » à laquelle s'abandonne Pierre Guyotat, lecteur, accapare sa conscience et la noie dans une décharge d'images et d'affects. Souvent, ses lectures aboutissent à des situations limites d'identification dite « empathique », de proprioception hallucinatoire et d'évanouissement; et il n'attend rien de moins des lecteurs de ses fictions²⁸⁰.

On peut donc dire que l'activité poétique, lorsqu'elle apparaît, est doublement heureuse, dans la mesure où elle sauve aussi de ce rapt : en effet, la production poétique

²⁷⁹ Dans le 4^e chapitre de sa *Poétique* (1990).

²⁸⁰ *E*, p. 77-78, 158-159; *F*, p. 102-103, 174-175; *Af*, p. 144; 1997, p. 30; 2003e, p. 9.

surgit d'abord comme une compulsion d'écriture entraînant l'interruption plus ou moins rapide, plus ou moins différée, de la lecture et son « *illumination* » (*Li*, p. 100, 102). Avant les mots, ce fut au dessin ornemental que Guyotat confia cette tâche (*Li*, p. 99). En fait, l'écriture faisait déjà partie de la lecture. Car lorsque, enfant, il incarnait des tragédies dans la rêverie ou le jeu, elles avaient d'abord été *réécrites*. C'est-à-dire que ces pièces n'avaient pas été enseignées, racontées par un professeur, mais avaient fait l'objet d'un exercice de « versions ».

Ces traductions scolaires ont appris à Pierre Guyotat que l'« immersion » dans un texte, le laisser se « reform[er] » sous les yeux » et saisir son imagination, « est déjà, aussi, un travail sur la langue » (*Li*, p. 100²⁸¹). Parlant de ces lectures mimétiques, on ne peut donc pas conclure à une sorte d'attachement nostalgique, entretenu par l'écrivain, à une modalité naïve ou idiote de la lecture. Cette passion de la lecture, du mime et du jeu ne signale pas une confiance perdue du langage et de sa capacité à doubler le « réel » d'une copie identique, transparente et « pure ». Infantile ou originaire, certes, cette lecture mimétique peut l'être, mais en dehors de toute connotation péjorative, au sens où elle rend compte d'une appropriation des mots comme de choses et de sensations pures. L'apprentissage mimétique a donc inauguré sa découverte de la poésie et son travail de la « forme » (*Li*, p. 101-103; *V*, p. 190; *Af*, p. 37-38; 1985a, p. 35).

L'adolescence sera d'ailleurs l'occasion de cristalliser cette relation à la double dimension du langage. Les fascinations littéraires de Pierre Guyotat s'appuyaient alors sur la quête de ce qu'il nomme des « *saillies de "concret"* » : il les pourchassait d'un livre à l'autre, découvrant et expérimentant pour la première fois la « matérialité du mot » et sa « force signifiante » (*Li*, p. 102). Tout se passe comme si, au moment même où la maturation physiologique et psychique troublait son rapport au monde²⁸², la littérature lui donnait le

²⁸¹ Aussi : « [...] c'est dans la traduction, donc, dans de l'écriture, des langues dites mortes, latin langue du Droit, langue du signifié, grec langue du Fatum, que j'ai appris à voir l'esclavage [...] » (*V*, p. 184-185).

²⁸² Nous renvoyons à la scène de *Coma* analysée au chapitre 2, en référence à un texte de Paul-Laurent Assoun (2006, p. 24 et suiv.). Aussi : « Depuis que j'écris et surtout le texte secret, je comprends que plus rien n'existe hors de mes sens et de ceux des autres humains de par le monde, que ce sont nos sens à nous, milliards d'humains, qui créent le réel qui nous fait obstacle ou nous charme;

moyen d'explorer les différentes manières de se rapporter à la réalité (la concevoir, l'éprouver), voire les manières selon lesquelles les poètes ont cru pouvoir la construire – ou la déconstruire. Autrement dit, l'acte poétique atteste ici d'une présence de la « matière », donc de la position singulière du *corps*, cet enracinement ou cette « prise » première mais incertaine et faillible sur le monde sensible (voir Lyotard, 1971, p. 136-137; Gervais et Lemieux, 2012).

Il faut donc que le jeune Guyotat porte ces textes qui le ravissent, qu'il joue ces mondes que les mots des autres lui ont transmis – écrire *comme*, écrire *après*. L'histoire de la littérature et des arts ne fournit pas des modèles que l'œuvre à venir devra imiter, mais les imiter permet d'« en éprouver physiologiquement l'évolution » puis d'en « démultipli[er] » les destins (*Af*, p. 37). Du coup, Guyotat doit aussi travailler son propre corps de manière à inventer « un contact avec le corps du poète, la corporalité productrice de texte » (*Li*, p. 101). Les portraits d'un poète, ce qu'on sait de sa vie, de son apparence ou de ses manières²⁸³, se conjuguent aux œuvres qu'il laisse à la postérité pour guider l'adolescent qui, rêvant d'un destin pour sa langue, découvre laborieusement à quel sort son propre corps sera voué. Cette pratique d'imitation corporelle des poètes semble d'ailleurs avoir engendré deux pratiques créatives distinctes mais combinables, soit l'écriture et la masturbation (voir *Li*, p. 103-104).

La maturité (si une telle chose existe) n'a de toute évidence rien changé à cette lecture qui prend la forme d'une passion. Car Pierre Guyotat n'a pas réformé de discours. Contre toute attente, il revendique toujours, lorsqu'il parle de sa pratique de lecture, un plaisir de l'*hallucination*, pour ne pas dire un *savoir* de l'*hallucination* :

La vision du monde, la philosophie, tiennent beaucoup à ce que l'on connaît personnellement de l'humanité et de l'histoire, à sa capacité à imaginer. C'est la condition, le principe même de la création.
[...] J'ai toujours aimé, en quelques lignes, parcourir plusieurs siècles, me remettre dans l'imagination de ce qui fut. Je suis capable de raconter l'Histoire de France, du monde,

l'enfance est bien finie – elle demeure ailleurs dans l'homme adulte –, qui croit qu'il y a un monde construit en face de nous, qu'il y a lui et le monde... » (*Af*, p. 83; voir également p. 101).

²⁸³ « Rimbaud, sa portée, ne se limitait pas à ses textes : j'ai eu toute une période d'imitation entière, corporelle, gestuelle, d'après le seul numéro de *Paris-Match*, numéro centenaire où étaient publiées des photos, des informations minima [...]. » (*Li*, p. 101) Plus loin, il est question du portrait de Novalis et de l'un de ses vers (*Li*, p. 103). Voir aussi Brun, 2005a, p. 68.

en un après-midi. J'ai cette force, cette conscience et cette connaissance du temps, qui agit dans ce que j'écris. C'est presque de l'ordre de l'hallucination. Je peux passer une heure à penser au siège de Tyr par Alexandre, ou me retrouver à Port-Royal dans les robes de Mère Angélique Arnauld et imaginer un monde avec ses odeurs, des odeurs très différentes de celles que nous connaissons : odeurs de nourriture, de crasse, d'animaux²⁸⁴ ... (Guyotat, 2009, p. 15-16)

Ce faisant, l'écrivain fait valoir que la force motrice de son écriture – « Je sais qu'on ne sort pas de leur lecture comme on y est entré », disait-il, un peu plus tôt, de ses livres (p. 12) – doit beaucoup à sa puissance hallucinatoire.

Il y aurait d'ailleurs là une force poétique qui n'échapperait pas non plus aux formes rhétoriques et autres « écarts » stylistiques que l'art oratoire a tenté de régulariser. Pierre Guyotat, grand lecteur et érudit (on l'a vu avec ses *Leçons sur la langue française*), est peut-être l'un des plus entêtés « chercheurs de figure », pour reprendre l'expression de Daniel Vaillancourt (2012). Des figures, de l'« éloquence » et du « relief », Guyotat en trouvera donc au cœur même de « la rhétorique oratoire, épique et descriptive » (*Af*, p. 238), au cœur des genres fictionnels aussi normalisés que le « conte » (*Af*, p. 238) ou des écritures aussi transitives que la narration historique.

La figure peut toujours apparaître et charger la textualité de présence et de « matérialité », car dans la norme attend l'écart, son inactualité, sa force prospective, indique Laurent Jenny (1990). Et concernant les fictions de Pierre Guyotat, tout se passe en effet comme s'il n'en tenait qu'au lecteur, ce double du « chercheur de figure » qu'est l'écrivain,

²⁸⁴ Voir également l'entretien avec Emmanuel Laurentin pour *La Fabrique de l'Histoire* en mars 2008 : « Je dois avoir eu, très tôt, un esprit, comme dirais-je, de "fictionneur", si je puis dire. Donc, l'histoire est très vite, pour moi, mélangée avec ce qui fait la force de la fiction, la fiction dans les grands romans etc., et c'est pour ça que tous les personnages d'histoire m'intéressent, parce que je les vois comme des êtres humains, les personnages de fiction [...] Il faut essayer d'imaginer les choses, je le fais tout le temps, je le fais depuis que je suis enfant, mettre une image sur des mots abstraits [...] Pour moi, c'est une habitude. C'est peut-être pour ça que j'ai aimé l'histoire très tôt. C'est une habitude de romancier, j'ai horreur du terme, disons d'un "fictionneur". Un "fictionneur" est obligé de tenir compte, pour faire avancer l'action, de tout : d'où on vient, où on va, qu'est-ce qu'il y a à droite, à gauche, devant, au-dessus, dessous, qu'est-ce que ça sent, quelle lumière etc. Donc, l'imagination de l'histoire est tout à fait logique. C'est pour ça que tous les personnages de l'histoire me sont proches [...] » (Guyotat, 2008) Plus loin, Guyotat ajoute qu'« il faut imaginer la parole, l'accent », les « déformations » dans lesquelles la langue française a pu être réalisée : dans telle guerre, dans le négoce esclavagiste, lors de telle adresse du souverain à ses sujets, ou encore dans l'ordre donné aux croisés de tuer les impies, au siège de Béziers.

de résorber avec lui le chiasme entre le monde sensible (perception) et le langage (signification). Le lecteur, placé devant des mots transformés, « sauv[és] de leur fixité, de leur in-profondeur » par la poésie (C, p. 212), redouble l'expérience du sujet créateur dans le monde. Il prend le relais des « crises d'hypermatérialité » (C, p. 211) que connaît Pierre Guyotat, et au cours desquelles « ce qui n'existe pas » – passé et futur des objets, leur réalité visuelle, sonore et tactile – lui apparaît, dans une forme d'expérience proprioceptive hallucinatoire²⁸⁵.

La « figure » habite donc le « réel » lui-même. Telle est du moins la découverte qu'a faite l'écrivain l'été de ses quinze ans, lorsque s'est révélée à lui cette « vérité » selon laquelle « le réel n'est que du futur qui attend qu'on le nomme » :

Le verbe précède l'action : le réel n'est que du futur qui attend qu'on le nomme [...] Et depuis que je grandis vite le monde ne me paraît plus si grand ni si plein depuis que [sic], par la peinture et la poésie, je le vois et le fais bouger – comme le Temps : en peinture sur le motif, il faut prévoir la disparition de l'objet, de la couleur, du nuage ombre reflet et aller plus vite ou bien ralentir; quelquefois même sur le feuillet, peindre de mémoire telle couleur – couchant rouge sur la mer, couchant rouge entre les futaies – avant qu'elle apparaisse, prenne sa forme; en poésie, circonscrire un fait de Nature, de corps, de sentiment pour l'emprisonner dans un mot ou dans plusieurs, c'est à la longue sortir le monde de la fixité et de la plénitude dans lesquelles l'enfant assure son avancée dans le monde; quelquefois même, ma paume enveloppant la boule de pierre d'une balustrade ou d'un perron, je la sens se réduire en poudre d'atome; ou, plus loin encore, à la vue d'un blaireau qui se presse vers son terrier, son odeur m'apparaît plus forte plus visible plus réelle que sa silhouette, que sa masse; presque comme une figure à part entière. (*Af*, p. 64-65)

Le figural, ici, est vecteur de l'« infini » et de l'« Absolu » (*Af*, p. 10) – ce que précisément l'écrivain, en « humble laboureur de la langue », cherche à approcher.

²⁸⁵ « Comment vivre alors en voyant des choses qui n'existent pas, en entendant des sons qui n'existent pas, en touchant des objets qui n'existent pas... [...] Alors, tout y est réductible, et à rien, au "rien" : à travers ma conscience, l'infiniment petit écrase l'infiniment grand et inversement : ces deux *mouvements* s'y annulent dans leur mutuel écrasement » (C, p. 211-212).

1.3 Que faire de la défiguration?

Mais alors, *que peut, que veut la défiguration?* La découverte du *figural* semble sauver, en quelque sorte, Pierre Guyotat d'une alternative dévastatrice entre le vide et le silence, la mort ou la folie. Si la figure est « crise » (Jenny) et « conflit » (Lyotard), elle en suspend aussi indéfiniment la résolution, c'est-à-dire qu'elle refuse de choisir entre l'impuissance des mots à parler du « réel » – futur, passé, ou « vrai qui nous touche » –, et celle du locuteur qui essaie de les faire « chanter ». Elle fait émerger des possibles, « sans preuves assurées » :

Le figural est l'indice que le monde s'est rouvert, que l'« origine » se poursuit, et qu'une nouvelle décision expressive est à l'œuvre, où s'entend l'écho de la fondation de la langue. L'événement du change de forme me donne ainsi la mesure de ce qui advient originalement. Et réciproquement l'inédit de ce qui advient rebondit dans un frayage de la signification, où un sens possible, une langue possible, se dégagent d'un travail des formes, sans preuves assurées. (Jenny, 1990, p. 29)

Le figural rouvre le système linguistique pour mieux renouveler la balistique du sens : « en lui c'est le fond différentiel qui remonte et vient froisser les relations proprement linguistiques de l'énoncé » (p. 89). Ce fond, cette différence originelle où la langue est retrempee grâce au frayage du figural, Jean-François Lyotard en parle aussi dans *Discours figure*. Mais le philosophe dépasse alors les présupposés phénoménologiques et rend compte de la valence pulsionnelle de la figure²⁸⁶. De fait, lisant-écrivain, Pierre Guyotat semble avoir appris que l'écriture poétique « est la trace d'un *travail* et non d'un savoir par signification », un travail « tel qu'il fait *sortir* le discours du système des oppositions et qu'il le charge d'affects et de représentations en puissance » (Lyotard, 1971, p. 146, 144). On pensera donc le rapport de l'écriture défigurée au corps en termes de *charge* et de *décharge*, de chocs et d'impacts initiés par la signification linguistique comme par ce qui lui est hétérogène :

²⁸⁶ Laurent Jenny ne fait pas ce pas. Analysant par exemple la section de « Au-delà du principe de plaisir » consacrée au jeu de la bobine (le *fort-da* du petit Ernst) en guise de modèle « théorico-mythique » de l'origine de la parole, Jenny met en lumière que le langage est fondé sur une « coupure distinctive », c'est-à-dire une irruption du distinctif sur le « fonds chaotique de représentations sémiotiques et de valeurs sonores » (1990, p. 108-118). Pour ce faire, Jenny élude toute référence aux notions que Freud tente précisément de circonscrire dans « Au-delà du principe de plaisir », soit l'inconscient et le dualisme des pulsions. Jean-François Lyotard, quant à lui, accomplit la synthèse de ces deux savoirs sur la langue et l'inconscient. (À ce sujet, voir Aubral, 2012.)

[Toute figure] est chargée linguistiquement, c'est-à-dire fait événement linguistique, parce qu'elle est un effet de *décharge* provenant d'un autre ordre. [...] la figure se donne comme une *trace* divagante qui défie la lecture, qui n'est pas une lettre, et qui ne peut être saisie qu'en termes énergétiques. Cette figure est soutenue par des déplacements, condensations, déformations. Cela veut dire qu'*avant* son incorporation à l'ordre du langage (par exemple à une rhétorique), la figure est la marque, sur les unités et les règles du langage, d'une force qui traite ces unités et ces règles comme des choses. Elle est la trace d'un *travail* et non d'un savoir par signification. Par ce travail, ce qui s'accomplit est le désir. (p. 146)

Pierre Guyotat, on le sait, a convoité un tel impact « énergétique » sur ses lecteurs, donc une certaine violence :

Éden interroge le lecteur, en effet (tout texte d'avant-garde se définit par rapport à cette interrogation [...]). *Éden* est un livre qui, sans arrêt, et *dès le départ*, détruit toutes les « illusions », sécrète au fur et à mesure ses lois, ses règles. Pour l'éditeur, et par rapport à *Tombeau*, « le lyrisme est abandonné ». En fait, c'est tout ce qui fait la rhétorique, le choix d'un « beau » terme, d'une « belle » formule, c'est tout cela qui est brisé, et on le *sent*, on le *voit* [...] En fait, la lecture d'*Éden* est métonymique : elle ne laisse aucune place pour le rêve, Barthes dit très bien qu'il faut « entrer » dans ce langage, l'écrire en même temps qu'on le lit : il disait aussi récemment, que le livre est « irrésumable ». Les yeux rivés aux mots, le lecteur est obligé de subir une série d'orgasmes, très vite. Le texte ne ménage pas de pause dans l'*envie* sexuelle. (*Li*, p. 65-66)

La défiguration apparaît ici comme un moyen de lier la représentation à ce qui la fait dérailler. Il s'agit de nouer le contenu et la forme, la signification et l'énergie, de manière à ce que la médiation du langage devienne « force de frappe », écrit Marion Chénétier-Alev analysant les textes théâtraux de Pierre Guyotat. L'écrivain, affirme-t-elle, veut « faire en sorte que la pensée ne s'interpose plus entre le lecteur et l'impact phonétique du texte. L'énergie doit être retransmise sans altération de l'écrivain au texte et du texte au lecteur » (2004, p. 490). Pour y parvenir, Guyotat certes altère sa langue maternelle, mais celle-ci est moins tronquée d'une partie d'elle-même (le signifié oublié, la représentation évacuée) qu'elle n'est reconfigurée dans un mélange et une intensité excessives :

Ainsi est privilégiée la matière sonore, qui trouve cependant sa force de frappe vis-à-vis du lecteur grâce à son contenu prostitutionnel. L'agression sonore du texte est indissociable de ses connotations sexuelles, qui attaquent les fondements de nos représentations. Ainsi s'explique que tout soit mis en œuvre pour faire converger les énergies (visuelle, articulatoire, respiratoire, lexicale, mais aussi comique et dramatique) qui offriront plus qu'un équivalent écrit de l'intensité précédent l'explosion orgasmique : elles rendront durable l'acmé. (Chénétier-Alev, 2004, p. 490)

L'articulation mystérieuse, transfiguratrice, que le texte guyotien invente entre la désignation et le rythme, entre la transitivité et l'intransitivité, demeure donc à *penser*. Par conséquent, c'est le sort du lecteur qui nous occupera maintenant, au dernier temps de notre traversée de l'œuvre de Pierre Guyotat. Devant *Éden, Éden, Éden* ou *Progénitures*, qu'advient-il de notre « capacité à imaginer²⁸⁷ », à rêver ou à jouer? Que nous retient-il de dessiner ces scénographies fictives qui surgissent à nos sens dans la fulgurance d'un choc, comme l'écrivain l'a fait lors de la préparation du texte²⁸⁸? Pourquoi ne pas les *réaliser* dans dans l'image picturale et statique, pourquoi ne pas les connaître dans ce geste plastique? Pouvons-nous les *mimer*, puisque cela aussi l'écrivain l'a fait, pour mieux affronter la complexité des scénographies qu'il figurait dans *Éden, Éden, Éden* (voir *Cb*; 1985a, p. 36), et qu'il écrivait dans le « pressentiment » que cette nécessité s'imposerait aussi au lecteur (*Li*, p. 49-50)?

Lisant ces fictions, va-t-on, comme Pierre Guyotat lui-même lorsqu'il lit ses propres textes, être immergé dans des rêveries atroces, trembler, être pris de vertige, défaillir, attenter à sa vie²⁸⁹? Le texte guyotien, faut-il le mâcher, expérimentant comme l'auteur lui-même a pu le faire²⁹⁰ plusieurs dictions, plusieurs lignes prosodiques à travers ses textes défigurés où les

²⁸⁷ De l'avis de Marion Chénétier-Alev, elle est purement empêchée (2004, p. 365-367). Dans le cas spécifique de *Bond en avant* – et même dans une perspective textuelle, qui fait fi de la performance théâtrale elle-même et ne s'occupe que du texte –, Chénétier-Alev évoque l'impasse catégorique faite à la signification et à la dénotation (2004, p. 221 et 367; 2006-2007, p. 61).

²⁸⁸ Nous invoquons au passage les nombreux propos tenus par Pierre Guyotat après la parution de *Prostitution*, dans lesquels il insiste sur l'importance, pour l'élaboration de ses fictions, de différentes modalités de figuration visuelle, empruntées pour l'essentiel à la peinture grand format ou au cinéma (*Li*, p. 33, 66; *E*, p. 147, 166; *Af*, p. 301-302; 1985a; 2001c; dans Kechichian, 1997, p. 29). De manière intéressante, si ce recours est souvent la solution à un problème de création (un véritable combat mené contre le matériau linguistique), il est conjointement appelé en vue d'effets visés pour le lecteur : sensations, désir et possibilité de *mimer*, images mentales, etc.

²⁸⁹ Voir 1992, p. 99 et Kechichian, 1997, p. 30. À propos de la tentative de suicide au coupe-papier, voir Brun, 2005a, p. 323 et notre conclusion.

²⁹⁰ « On peut le lire, on peut le prononcer, et le lire même, comme de la grande poésie épique ou descriptive, douloureuse, et en même temps comme une farce aussi. Du reste j'ai toujours voulu lire mes écrits – mais ce serait difficile pour mes commanditaires – en m'en moquant, faire des lectures-farces. On peut tout à fait : il suffit de prononcer un petit peu plus fort, de creuser un petit peu plus les pleins et les déliés, et ça devient très comique. » (*E*, p. 10) – Voir aussi l'entrevue de Pierre Guyotat à *Apostrophes* en 1984.

signifiants sont comme décollés des signifiés? Et cette oralisation, remplace-t-elle d'autres mises en action, court-circuite-t-elle d'autres effets du texte?

Au cours de ce chapitre, nous explorerons ce chiasme, sans cesse rouvert et travaillé par la motricité défiguratrice, entre le sens et *les* sens, entre le signifiant et le signifié, entre les composantes linguistiques du texte et ses éléments non-linguistiques. Nous partirons d'*Éden, Éden, Éden* et suivrons la piste tracée par un différend trouvé au sein de ses premiers commentateurs; elle nous mènera, momentanément, à *Progénitures*, là où on a cru liquider le malentendu. C'est ainsi que nous *reviendrons* à *Prostitution* : dans le retour de l'œuvre sur elle-même.

2. Hallucinations (sur *Éden, Éden, Éden*)

2.1 Les préfaces

C'est souvent par les préfaces que tout commence. Catherine Brun, comme nous l'avons dit, regrette qu'elles suscitent une double réduction de la motricité de l'œuvre guyotienne, soit à l'abstraction, soit au bruit (2005b, p. 213-215). Ce sont là deux manières de disqualifier la vision ou la figuration qui, précisément, sont évitées dans *Éden, Éden, Éden*. Nous voudrions au contraire considérer quelle *confiscation* du sens visuel et de son émotion le travail figural d'*Éden* produit : « Les yeux rivés aux mots, le lecteur est obligé de subir une série d'orgasmes, très vite », citons-nous (*Li*, p. 66). À quel malentendu faisons-nous référence? Dans « Ce qu'il advient au signifiant », Roland Barthes insiste sur l'intransitivité de la « phrase » guyotienne :

Être dans le langage (comme on dit : être dans le coup) : cela est possible parce que Guyotat produit, non une manière, un genre, un objet littéraire, mais un élément nouveau [...]; cet élément est une *phrase* : substance de parole qui a la spécialité d'une étoffe, d'une nourriture, phrase unique qui ne finit pas, dont la beauté ne vient pas de son « report » (le réel à quoi elle est supposée renvoyer), mais de son souffle, coupé, répété, comme s'il s'agissait pour l'auteur de nous représenter, non des scènes imaginées, mais la scène du langage, en sorte que le modèle de cette nouvelle mimésis n'est plus l'aventure d'un héros, mais l'aventure même du signifiant : ce qu'il lui advient. (repris dans *ÉÉÉ*, p. 275)

L'amalgame entre deux formes de « transitivités » fait partie du « discours à thèse » qui mine, selon Tanguy Viel, la compréhension d'*Éden* (2000, p. 16). Car l'opposition entre le « réel » et les « scènes imaginées » vient brutalement gommer le jeu complexe de la composante figurative du langage. L'argument de Roland Barthes concernant l'illusion référentielle est connu : elle est, à son avis, une forme d'hallucination débilite et crédule²⁹¹. *Éden, Éden, Éden* apparaît, dans cette préface presque programmatique, comme l'occasion d'un coup de grâce contre cette « illusion », mais aussi une forme d'émancipation de la critique qui, du coup, n'a plus à en « être complice » (p. 275).

Or, Roland Barthes ne s'arrête pas là. Et il n'est pas loin d'annoncer que ce qu'*Éden, Éden, Éden* impose d'inédit à ses lecteurs est précisément le « conflit » figural dont parlera Jean-François Lyotard. Il suffit de lire la suite de la préface :

Éden, Éden, Éden constitue (ou devrait constituer) une sorte de poussée, de choc historique : toute une action antérieure, apparemment double mais dont nous voyons de mieux en mieux la coïncidence, de Sade à Genet, de Mallarmé à Artaud, est recueillie, déplacée, purifiée de ses circonstances d'Époque : il n'y a plus ni Récit ni Faute (c'est sans doute la même chose), il ne reste plus que le désir et le langage, non pas celui-ci exprimant celui-là, mais placés dans une métonymie réciproque, indissoluble. (p. 275-276)

Dans son texte (la préface remise trop tard), Michel Foucault renchérit : *Éden, Éden, Éden* exhibe un savoir sur le « sexe » tel qu'il impliquait une altération de la figuration normale, ou attendue, de la chose sexuelle (repris dans *Li*, p. 160-162). Le philosophe prédit donc que, pour le meilleur et pour le pire, *Éden* ne permettra pas les malentendus ou appropriations erronées comme l'avait fait *Tombeau*. Il n'y a pas de « fausse dramatisation », écrit-il dans sa lettre à Pierre Guyotat, pas de renvoi à la réalité de la guerre, que ce soit un conflit colonialiste précis ou toute situation de combat et d'esclavage :

²⁹¹ Selon Antoine Compagnon (1998, p. 137-138), Roland Barthes, en disqualifiant la collusion du signe et du référent (dans son célèbre article de 1968), compare « l'effet de réel » (et du coup, la suspension d'incrédulité à la base de l'immersion fictionnelle) à une hallucination. L'ouvrage de Compagnon fait partie de ces très nombreuses études qui, issues de disciplines aussi diversifiées que la psychologie cognitive, la phénoménologie et l'esthétique, se sont depuis chargées de redécouvrir la transivité problématique dont la fiction est capable et de réhabiliter – en réponse au coup double de la méfiance platonicienne et du rejet structuraliste – la *mimésis* ou du moins de la *représentation*.

À l'abri de la grande excuse guerrière, ce que vous racontiez nous parvenait allégé comme un chant lointain. Votre triple *Éden* reprend le même discours, mais à la plus petite distance possible, au-dessous des limites de l'accommodation. On ne peut plus voir, on ne peut plus imaginer le lieu où vous parlez et d'où nous viennent ces phrases, ce sang : brouillard de l'absolue proximité. (p. 160)

Le recul, encore une fois, nous invite à prendre certaines libertés avec ce legs critique. Peut-on dire, par exemple, que si le lecteur « ne peut plus voir », ce n'est pas parce qu'il n'y a plus rien à voir, mais que le texte est investi comme une force d'obstruction de la vision? Foucault, il nous semble, évoque l'investissement d'une modalité spécifique de la *figuration* dans *Éden* : la fragmentation, la proximité, la vitesse, la répétition²⁹² caractérisent les jeux perceptuels déstabilisants qu'elle engendre.

Son effet est saisissant. Le texte narratif ne peut plus fonctionner comme la « machine à voir » qu'il est, ou serait, normalement (Vaillancourt, 2012, p. 235) qu'au prix d'un dépaysement du regard, qui ne dresse plus, devant les yeux du lecteur, un monde à la fois habitable et distant, en somme un *objet* d'imagination. D'ailleurs, Michel Leiris parle précisément d'*Éden* comme d'un texte qui captive le lecteur. La « matérialité » de ce texte se signale par le fait qu'il impose une expérience sensitive dont le lecteur ne peut se défendre. Leiris affirme en effet que l'auteur d'*Éden*

ne cherche pas à « raconter », mais vise simplement à *montrer* ou, plus exactement, à piéger le lecteur par le moyen d'un compte rendu minutieux, qui dénote chez Pierre Guyotat – quelque opinion qu'on puisse avoir de son œuvre – une capacité d'halluciner à quoi n'atteignent que fort peu d'écrivains. (Repris dans *ÉÉÉ*, p. 273)

Il n'est plus besoin de « croire » aux illusions ou non. Le texte agirait comme un stimulus prenant la psyché excitable du lecteur d'assaut; les formes du sens, quels que soient leur état ou leur mobilité, s'imposeraient à lui comme une charge excessive, sans reste.

Selon Pierre Guyotat, ce dépassement de toute médiation du langage – au fond, ce que les textualistes appelaient la fin des dogmes de la Représentation et de l'Expression – renverrait à l'action propre, sans limite, du langage lui-même. Le signe, dans sa dualité ou

²⁹² « Pourtant, c'est d'en deçà du corps que votre texte nous arrive : surfaces, éclatements, ouvertures-blessures, vêtements et peaux qui se retournent et s'inversent, liquides blancs et rouges [...] il vous fallu faire éclater toutes les formes et tous les corps, accélérer toute la grande machinerie de la sexualité et la laisser se répéter sur la ligne droite du temps. » (Foucault, repris dans *ÉÉÉ*, p. 161)

dans le décollement de ses faces (signifiant-signifié), est capable de toucher le lecteur et de l'affecter jusqu'à une insoutenable « série d'orgasmes » (*Li*, p. 65-66), et peut-être l'évanouissement (*E*, p. 158). En ce sens, son écriture défigurée rejette moins le sens que le système linguistique régule que le « principe de constance » conformément auquel il le fait, excluant les intensités, réglant les écarts (Lyotard, 1974, p. 130-suiv.). Mais si les effets de sens et d'affects se combinent si fortement dans *Éden*, peut-être est-ce parce que l'image s'y trouve investie d'une manière singulière. Le signifiant lui-même n'a pas nécessairement recouvert l'image, mais peut servir de prélude à une autre entrée dans l'imagéité (voir Rancière, chap. précédent). D'ailleurs, si le sagement des « belles » formes de la rhétorique se donne d'emblée à *voir* et à *sentir* dans *Éden* (sauf au lecteur censeur, de mauvaise foi; *Li*, p. 65), c'est qu'il préfigure un événement qui nous attend mais qu'on ne saura toujours pas nommer : « Au fond, il faut qu'on voie déjà à l'œil nu que quelque chose se passe, qui sorte le lecteur d'une lecture confortable²⁹³ », affirme Pierre Guyotat.

2.2 La « phrase » d'*Éden*

Les signes typographiques – dans leur présence comme leur absence – participent de cet événement du visible sur la page. La dernière séquence est inaugurée par une agglutination de quatre barres obliques. Celles-ci signalent, hors de toute fonction linguistique²⁹⁴, une rupture qui est aussi un embrayage, un passage impromptu au cœur de la scène sans début ni fin que le texte ne cesse d'enchaîner. C'est en plaçant des êtres animés au cœur d'un espace comme animé lui-même, en dessinant des plans et en insistant sur les couleurs, que la séquence commence :

²⁹³ Entretien inédit cité dans Chénétier-Alev, 2004, p. 340, n. 1.

²⁹⁴ Quatre barres obliques, placées à la suite d'un point-virgule, servent de démarcation (*ÉÉÉ*, p. 193). Le texte se termine avec une virgule : « la trombe recule vers Vénus, » Le point, lorsqu'il est utilisé dans *Éden*, l'est en dehors de sa fonction normale de « point final » et comme la barre oblique, il est un signe typographique qui peut être mis en série (un, deux, trois points).

//// des gangas bleus jaillissent de sous les pieds nus du berger, dans l'odeur des abcès creusés aux silex tournoient, bec vibrant : leurs nids provisoires palpitent sous l'acheb; le duvet chargé d'eau de leur ventre frôle les jarrets du berger; le sable se mêle de latérite, rose au ras du feu; loin, le ressac herbacé jaune mousse : y paissent deux chameaux blancs, mâle, femelle au flanc violet tapissé de déjections humaines; auprès, sous un abri de peau monté sur deux perches d'épineux, une femme, jeune, l'épiderme ocre-mauve serré dans un tissu violet dont le feu boit le restant de parfum, dort, son bébé assoupi dans le creux de son aisselle nue; sa chevelure, décapuchonnée, mêlée, grasse, bleue, au sable, elle respire en sa robe renforcée sur les seins de rectangles de toile de sac cousus au poil de chèvre noire [...] (ÉÉE, p. 193-194)

Les structures syntaxiques sont laissées indemnes par cette découpe, comme partout dans *Éden*. Dans *Prostitution* au contraire, l'accumulation des ponctuations expressives font en quelque sorte avorter la phrase : elle laisse un verbe transitif dans l'attente de son complément ou de son sujet, une formule optative sans la proposition principale qui la parachève, etc.

Il faut dire que la phrase d'*Éden* revisite sans relâche l'ordre syntaxique le plus simple et le plus logique. En général, la fonction syntaxique du sujet amorce la relance de la phrase, la propulse vers un verbe actif et ses objets; et cette structure est répétée, ses unités sont multipliées ou recombinaées. Un autre sujet ou un autre verbe ne surgit pas avant que l'unité syntaxique minimale sujet-verbe-complément soit aboutie.

La syncope typographique vient marquer ce battement phrastique qui rythme la lecture²⁹⁵. Car il y a non pas une mesure, mais un retour sur un arrangement toujours mouvant. Le rythme est après tout une « manière particulière de fluer », une « forme improvisée, momentanée, modifiable » (Benveniste, 1969, p. 333). Ici, il est cet ordre mobile et vivant que l'écriture défigurée gagne sur le « désordre structurel de la phrase²⁹⁶ »

²⁹⁵ Sur les effets de la « déponctuation » dans *Éden* – notamment la production d'un texte « autre », prosodique et plus souple –, voir Lala, 2010, p. 221-223.

²⁹⁶ Il s'agit de la mise en garde que l'on trouve sous les rubriques « parataxe » et « asyndète » (un cas de parataxe qui ne touche pas les conjonctions de subordination) d'un guide de figures de style : si l'abandon des conjonctions copulatives (et, car, mais, tandis que, etc.) « permet d'accentuer la rapidité et l'énergie du discours ou de mettre en évidence l'opposition entre deux idées », l'abandon de tous les marqueurs de rapport (conjonctions de subordination, adverbes, prépositions, etc.) a quant à lui des conséquences désastreuses sur la structure de la phrase et sur sa compréhension (voir Ricalens-Pourchot, 2010, p. 35-36, 94). Tzvetan Todorov répertorie cette figure d'ellipse comme caractéristique du « discours psychotique » en indiquant que la combinatoire des mots ne répond souvent plus des règles syntaxiques mais d'une force d'attraction du *signifiant* lui-même (1978, p. 83).

qu'apporte la parataxe. Dans *Éden*, en effet, la parataxe tient ses promesses et « me[t] en œuvre la puissance liante du délié, la puissance de ce qui toujours se précède soi-même » (Rancière, 2003, p. 69). Ce que nous avons appelé le battement, cette habitude conjointement linguistique et prosodique qui a pris forme au cours du texte (donc de la lecture), se ressource au fil des minuscules dépaysements que l'interminable phrase d'*Éden* aménage.

Il faut insister sur cet effet : dans la phrase d'*Éden*, les structures syntaxique et accentuelle sont tenues dans un rapport de coïncidence hasardeux, portant pas à pas le déchiffrement d'un texte comme si précisément le rythme *faisait tenir, bordait et étendait* la vision, pour reprendre la métaphore de Pierre Guyotat (*E*, p. 16). Car « la phrase » glisse. Elle avance comme un travelling syncopé, d'un « flash sur détail » à l'autre, selon un « fondu-enchaîné » qui fait « appara[ître] » et « dispara[ître] » ce qu'il y a à voir et à sentir (*Af*, p. 302). Paysages et actions sont, détail par détail, découpage par découpage, plan par plan, mis à plat.

Il suffit de comparer « Bordels Boucherie » (1969) à *Éden*, *Éden*, *Éden* pour que cet effet figural apparaisse clairement, de même que sa dette à la parataxe. Le premier, écrit en 1968, devint la matrice du second (Brun, 2005a, p. 190-191), mais la réécriture laissa indemne quelques scènes, toujours repérables. La comparaison entre les deux états est donc fort instructive quant à la manière dont l'écriture défigurée de Pierre Guyotat cherche à joindre le visible et l'intelligible.

Dans « Bordels Boucherie », l'obscénité ne manque pas, mais les fragmentations, les rapprochements focaux et le battement rythmique n'y sont pas encore. Entre le premier état du texte et l'ouvrage publié en 1970, la réécriture a surtout procédé par soustraction. L'abandon conjoint des ponctuations finales, des conjonctions (coordination et subordination) et des marqueurs de *temps* (dans le premier état du texte, on trouve même certains temps verbaux passés) marque d'emblée. Or, ce renoncement produit spécifiquement cette plongée dans la proximité hallucinatoire et dans son *présent* suspendu, infini, dont nous parlions. Il se produit un resserrement de la phrase sur l'action et son tableau, de manière à ce que « la vitesse soit toujours plus grande et corresponde à la réalité, au "temps réel", à ce que,

du moins, les techniques visuelles nous font voir et ressentir de l'image et du temps » (E, p. 166).

Mettons en parallèle la scène de l'assoupissement du boucher, en fuite après avoir assassiné son épouse et son fils²⁹⁷ :

[...] ... *l'aube point*; le boucher, redressé, s'enfuit; tout le devant de son corps nu *est éclaboussé* de sang, il s'élançait dans le marécage, traverse les blés; ralentit, sa tête enfouie dans ses mains, le long du mur des bordels; les branchages fleuris, jettent, secoués, des flammes violettes dans l'aurore; le boucher, assoupi, s'écroule; sa main, *tandis que* sa jambe est agitée par le cauchemar, dessine au sang, sur le bois de la porte, un sexe d'homme. (BB, p. 30. Nous soulignons.)

[...] // *le feu crève*; le boucher, redressé, s'enfuit, tout le devant de son corps *éclaboussé* de sang; il s'élançait dans le marécage, traverse les blés; ralentit, sa tête enfouie dans ses mains, le long du mur des bordels; les branchages fleuris, jettent, secoués, des flammes violettes dans l'aurore; le boucher, assoupi, s'écroule; sa main, *doigts agités* par le cauchemar, dessine au sang, sur le bois de la porte, un sexe d'homme; il [...] (ÉÉÉ, p. 55. Nous soulignons.)

Pierre Guyotat a épuré le lexique de « Bordels Boucherie », a exclu une métaphore lexicalisée qui subsistait encore (l'aube point). Il a aussi augmenté les subordonnées participiales (l'équivalent de l'ablatif absolu latin) et s'est débarrassé des dernières conjonctions. L'ensemble opère un *zoom* sur la scène fragmentée. Un même effet est obtenu dans la description de la mère hibou qui bouboule en voyant ses petits tués par des enfants :

[...]; la femelle, perchée sur l'angle de la terrasse du bordel, crie – son cri, perçant *lorsque* les enfants saisissent ses petits, plaintif *quand* ils les noient, réveille les soldats branlés que les putains couvrent *et* défendent contre la fraîcheur de *la nuit descendue* / [...] (BB, p. 28. Nous soulignons.)

Dans *Éden, Éden, Éden*, les conjonctions disparaissent, remplacées par des deux-points. Alors, la désignation de la nuit est arrachée à toute donnée temporelle :

[...] : la femelle, perchée sur l'angle de la terrasse du bordel, crie – son cri, perçant : les enfants saisissent ses petits, plaintifs : ils les noient, réveille les soldats branlés que les putains couvrent, défendent contre la fraîcheur de la ténèbre foulée; / [...] (ÉÉÉ, p. 50)

²⁹⁷ Ce « double meurtre » est le « seul acte sexuel » produit par le boucher, selon Pierre Guyotat (Li, p. 30-31).

La simultanéité devient une coexistence spatiale; elle porte le regard à se dédoubler, à accumuler des points de vue sur des formes inachevées mais claires, des formes circonscrites mais fragmentées.

2.3 Dedans le diorama

À chaque point-virgule, c'est un diorama qui se dérobe à nos yeux pour laisser place à un autre, semblable et différent en même temps. Nous suivons ici Hervé Guibert, qui affirmait, au moment où il terminait son roman *Des aveugles* : « Je rêve d'écrire un livre de pur fantôme, d'image brute, de mirage, où des diamants de fiction se disposeraient dans un grand diorama, un peu comme dans les deux romans de Pierre Guyotat, *Éden, Éden, Éden* et *Tombeau pour 500,000 soldats* » (1985, p. 46). D'un « diamant » disposé après l'autre, un éclairage change, une couleur refait le tableau, un froissement redessine les contours et les flous. Dans ce présent absolu, on répète les saisies éphémères, une fixation fragiles des êtres inanimés et animés là où ils passent, de la forme qu'ils ont au passage d'une déformation, dans ces spectacles d'une circulation hallucinante et sans limite.

Car la « phrase » d'*Éden, Éden, Éden* immerge le lecteur dans des images qui lui échappent : il ne sait plus comment retrouver, du regard, les traces d'un monde humain, fait à son échelle et sa mesure, là où il peut se reconnaître sans se perdre. Il voit, mais le sens a déserté la scène; voir n'est plus la condition d'accès à l'intelligible, mais la modalité sous laquelle une « matière » est présentifiée à nos sens²⁹⁸. C'est qu'*Éden* obéit à une exigence de figurabilité inouïe. Nous entendons par là que la défiguration, dans *Éden, Éden, Éden*, mise surtout sur le « désordre » que l'image peut créer dans l'énoncé linguistique lorsque, en « connivence » profonde avec le « désir », elle se définit par des « effets de sens qui ne

²⁹⁸ L'insensé par excellence, ce n'est pas tant la « chose nue » ni le « corps muet » (cf Rancière, cité plus haut) que cette autre « inhumanité en nous », soit le *sexe* et son « imparable *fatum* », pour reprendre la formule que Christian Prigent extrait d'*Éden* et de *Bond en avant* (1991, p. 194, 198) : « Le sexe, c'est autre chose, le sexe, comme dit Lacan, c'est l'insensé » (Guyotat, 1973b, p. 27).

procèdent pas de la signification ni de la syntaxe, mais de la vue²⁹⁹ » (Lyotard, 1980, p. 275). Un premier censeur de « Bordels Boucherie » (le directeur du Conservatoire National de Musique, qui retira la souscription de son école à *Tel Quel* après la publication du texte de Pierre Guyotat) avait vu juste : le texte ne s'adresse qu'à l'œil, et « vise à agir sur l'inconscient » (Brun, 2005a, p. 191).

Tout se passe comme si du départ de l'énoncé à ses « rechargements » successifs dans le point-virgule, il n'y avait qu'une scène, qu'un moment du visible déployé – découvert, recouvert, redécouvert – par la « phrase » infinie de Guyotat. Dans *Éden, Éden, Éden*, l'hallucination reconduit la négativité du temps de l'inconscient : le temps est rabattu sur l'espace, et le temps de la phrase équivaut au temps que prend un regard pour fouiller le visible, de sorte que « [g]rammaticalement, *Éden, Éden, Éden* se donne dans un présent sans rémission, sans avant ni après, sans dehors » (Brun, 2005a, p. 200).

Il y a là comme une toile sur le fond de laquelle se découpent des désordres exceptionnels, surprenants, très vite réintégrés. Les tirets, par exemple, encadrent nettement l'irruption d'appositions, de digressions ou d'analepses. Mais alors une conjonction de subordination subsistante, un pronom relatif, un participe adjectif, un gérondif résorbe les parenthèses dans le présent sans fin :

[...] le jeune nomade se rue sur le berger, [...], s'élance, mains serrant l'étoffe sur les hanches – cependant que l'akli, s'accroupissant, pose ses lèvres, poing gercé sur l'emplacement du sol foulé par le pied du maître, gobe, lape sur le gazon salé coquilles, débris –, court vers la ligne herbacée, à hautes enjambées, [...] (*ÉÉÉ*, p. 194-195)

²⁹⁹ La réflexion développée dans le chapitre « Connivences du désir avec le figural » de *Discours, figure* (1980, p. 271-279) est cruciale ici, et pas seulement parce que Jean-François Lyotard y définit les trois types de figures (figure-image, figure-forme, figure-matrice). En effet, le philosophe fait dériver le figural – comme le *rêve* – de l'expérience archaïque d'hallucination, ou plutôt de satisfaction hallucinatoire à partir de souvenirs de perceptions. Le figural est dès lors pensé comme un espace onirique creusé dans la texture du langage. Il est produit par le frayage, dans le système linguistique, du travail du processus primaire, dont les « opérations sont explicitement posées [par Freud] comme faisant échec au processus secondaire, c'est-à-dire à la perception, à la motricité et au *langage articulé* » (p. 274). Or, la notion de figurabilité est plus cruciale au « parti pris du figural » de Jean-François Lyotard que celles de déplacement et de condensation, déjà bien connues des littéraires. C'est elle qui s'oppose directement à la figurativité, arrache la représentation aux contraintes de la référence, l'espace sensible et de sa saisie mondaine. Par exemple, « la variabilité du point de vue et l'unilatéralité du visible » sont figurables, mais impossibles (p. 276).

[...] le nomade, avalant sa salive sucrée – dont un peu mousse dans les gencives inférieures, mouille le doigt –, referme ses lèvres sur le pouce; [...] (p. 196)

[...] le sein – lait l'ébranlant, l'emplissant –, de la femme, accote, chauffe un côté de sa poitrine, [...] (p. 197)

[...] le garçon, verge surtendue humectant le milieu – pli de foutre séché où porte, au long de la marche, le gland suintant – de la djellaba, avance, s'accroupissant, vers la femme, [...] (p. 247)

[...] tête – yeux clos – hochée, [...] (p. 250)

[...]; l'akli, verge surtendue tenue dans son poing ensablé, contre son ventre, enfouit, creusant le sable attiédi au feu déclinant, du cercle bubonneux de son front, sa tête où circule, depuis une cavité – coup de poing d'un soldat violeur – infectée de l'occiput, un réseau de pus, de sueur, de sang; le poignard partage les mèches du côté vierge; les doigts d'un poing de la femme – bijoux glissant au sable – frôlent la lame, [...] (p. 251)

Ces fausses parenthèses sont surtout l'occasion de superposer des rapprochements focaux et des points de vue. L'ici et l'ailleurs, le dehors et le dedans, la forme et son empreinte sont conjointement visibles.

Ces quelques exemples montrent d'ailleurs combien le figural est ici un travail de capture du *mouvant*. Car tout est rencontre et mélange dans *Éden*. Les organes se touchent via leurs sécrétions et les états physiques de la matière deviennent indiscernables. La virgule, souvent, a pour fonction d'esquiver la différenciation entre les actions, les organes ou les matières. Le lexique concret, surtout, redéfinit les limites des choses comme la nature de leur contact, au point où il approche parfois le *trope*³⁰⁰. Le seul « drame » dans *Éden* ne peut qu'être cela : le mouvement des formes qui apparaissent et disparaissent, prennent forme et se déforment sans jamais connaître l'absence ou le vide. Il y a un excès du visible qui est exploité dans le mélange et le « brouillard de l'absolue proximité ».

³⁰⁰ Le « feu déclinant » de la citation précédente, par exemple, désigne le soleil, cette « masse érectile » (p. 252). Le « feu », ailleurs utilisé au sens commun, « boit [le] parfum » d'un tissu (p. 193) comme si le combustible et sa dissipation énergétique avaient les mêmes propriétés physiques. Autre exemple : « les sexes fleurissent sous l'étoffe gonflée » (p. 195). Un leitmotiv est d'ailleurs la « merde » qui apparaît « susurrant au cul » (par ex. p. 249), dans une métonymie entre la déjection (solide ou liquide) et le bruit que font les gaz s'échappant hors du corps avec elle. La merde et le sperme, encore dans le corps des hommes, ont en outre cette capacité d'être organiquement altérés par la violence et le désir : à « la merde ardente des retours de viols » (p. 18) correspondent « les langueurs exaspérées du pied, de la main, du ventre, des genoux, du front » que « le sang charrie, jette au foutre » pendant la copulation (p. 255).

Éden montre *trop* : trop en même temps pour une seule paire d'yeux, trop au même endroit pour un seul corps. Son champ est sans reste. Les flous prennent des contours nets lorsque la phrase en arrête la fluctuation, et même ces lieux qu'aucun œil humain ne peut scruter (les plis, les creux, les revers, les intérieurs) se révèlent dans la lumière :

[...]; le garçon happe, lisse les cils entre ses lèvres : les pleurs perlent noircis par le khôl; le garçon frotte ses lèvres aux coulées de khôl sur les tempes; sa verge frappe, empoissée, froide, le versant de la cuisse de la femme; le gland s'emmêle aux boucles froissées par la pesée du pubis du garçon; le garçon soulève ses reins – le foutre choque le sang dans la verge –, son torse, s'agenouille : la djellaba retombe sur ses reins; ses yeux scrutent Vénus incandescente : massées sur l'affleurement du roc, les chèvres pètent, leur haleine embue le silex [...] (p. 267)

La vue se fait toucher, les autres sens s'y mêlent pour expérimenter tous les contours et toutes les surfaces. Les proprioceptions elles-mêmes se retroussent événements du visible ou du sensible, en stimuli adressé à un destinataire absent, dont nous occupons la place vide. Qui en effet peut témoigner de ce point de contact entre des surfaces et des masses où a eu lieu le froissement, de l'apparition d'une substance corporelle sous un tissu opaque, du heurt physiologique intérieur au membre? Personne.

Car la défiguration contredit « l'unilatéralité du visible » (Lyotard, 1980, p. 276). Pour le dire avec François Bizet, *Éden, Éden, Éden* est l'occasion d'une « révolution optique » (2009, p. 117). Dans ce livre, suggère Bizet, Pierre Guyotat affranchit le détail, ce principe au fondement de l'esthétique réaliste, des « limites du perceptible » (p. 117). C'est pour cela qu'il n'y a pas de « narrateur » dans *Éden* : la parole surgit d'une place vide, et le *montrer* n'a d'autre sujet que la langue elle-même.

2.4 La claie et le fétiche

On ne peut tout de même pas ignorer combien la lecture de Michel Leiris coïncide avec la définition que Gérard Genette a développé d'un *mode* narratologique singulier, le *showing*. Dans sa préface, Michel Leiris, nous le rappelons, fait valoir qu'*Éden* « ne cherche pas à "raconter", mais vise simplement à *montrer* ou, plus exactement, à piéger le lecteur par le

moyen d'un compte rendu minutieux » quelque peu hallucinatoire (repris dans *ÉÉÉ*, p. 273). Or, Gérard Genette écrit ceci : « “Montrer”, ce ne peut être qu'une *façon de raconter*, et cette façon consiste à la fois à *en dire* le plus possible, et ce plus, à *le dire* le moins possible : “feindre, dit Platon, que ce n'est pas le poète qui parle” – c'est-à-dire, faire oublier que c'est le narrateur qui raconte » (2007, p. 168-169). Dans le *showing*, l'illusion référentielle se conquiert aux dépens de la diégésis (le « raconter »), au sens où elle exige « un maximum d'information » mais « un minimum d'informateur », donc une absence de discours direct ou de discours rapporté (p. 168-169, 324-325).

Il nous semble que nous gagnons à suivre plus avant Genette et à tenter une compréhension narratologique d'*Éden* et de ses effets de « matérialité » anti-mimétique. On peut dire que la « phrase » d'*Éden* enchaîne une suite de *scènes*, définies par une coïncidence entre la vitesse du récit et la vitesse de l'histoire, ou encore par la coïncidence entre la description et la narration (Genette, 2007, p. 91, 107, 314-317). Car montrer est d'abord une affaire de *vitesse* : « Il faut simplement que cela soit fidèle à la matière, comme peut l'être une caméra de télévision en train d'opérer dans la fièvre de l'événement³⁰¹ » (*Li*, p. 12). De plus, ces scènes sont portées par une « voix » comme vidée de ses fonctions (de narration, de régie, de communication, d'idéologie³⁰²), absorbée dans la « pure présence » de ce qui se

³⁰¹ Mais une fois son écriture renouvelée par le *rythme* et l'*oralité*, tout change. La voix reprend ses droits. La *vitesse*, aussi, s'émancipe du « temps réel » pour rejoindre le temps de l'épopée et de la « fantasmagorie ». Pierre Guyotat choisit l'*accélération* d'abord afin de déplacer la perception du lecteur du côté de la « musique » : « Tant qu'on s'obstinera à ne voir dans mes écrits que du sexe, la musique en restera muette. Et moi, tant que cet état durera, j'accélérerai le rythme de cette figuration et de cette musique. J'accélérerai le nombre des noms, la vitesse des figurations, en même temps que je réduirai leurs signes, leur lexique et leur syntaxe, autant dire que j'en ai jusque pour la fin de mes jours et bien après » (*V*, p. 198). Dans *Le Livre*, il fait donc usage de « raccourcis » (Genette aurait dit : *sommaires*), de même que de digressions, d'analepses et de prolepses « par le rêve et le songe » (*V*, p. 255-256). Dans *Samora Machel*, la figuration sexuelle dépasse, en terme de nombre et de vitesse, toute mesure humaine : « Les actes ne sont même plus visionnés mais désignés simplement par un nombre : tant de passes, 33 ou 77 et plus, dans une journée, dans une nuit » (*V*, p. 269) explique l'écrivain qui se dit par ailleurs incapable, relisant ses manuscrits, de « *reviser* tout le sens, les raccourcis visuels et autres, les angles de vue, les corps en travail ou les parturitions hors nature » (*V*, p. 263; aussi 264, 272). Il explique aussi : « Des corps, qu'au fond de moi je vois comme corps glorieux, je les ai badigeonnés chargés, emplis, désemplis de matières proprement humaines, mais je l'ai fait *sur le coup de l'écrit*, sans imaginer vraiment, sans voir cette part déjectionnelle. Seulement, dans la matière écrite, elle est visible par d'autres yeux que les miens » (1984b, p. 39).

³⁰² Voir Genette, 2007, p. 267-269.

donne à elle, cherchant le degré zéro de la chose : « Il faut montrer la présence de la matière » et « la donner dans son état le plus pur », en dehors de toute idéologie (*Li*, p. 12).

La « chose » en question, dans *Éden*, est le corps soumis au « fatum d'Éros » et à son présent infini (Prigent, 1991, p. 198-199). Le principe de « vraisemblance » qui guidait l'écrivain pour ce texte ne concerne donc pas la possibilité que les actions figurées soient perçues par un « œil humain » incarné, soumis aux limites d'un corps. Seule la possibilité pour le corps d'être la scène de ces événements organiques était préservée :

Et si on lit très réalistement ce texte [*Éden*], on s'aperçoit qu'il n'a rien d'invraisemblable, qu'aucune des actions humaines, écrites, notamment sexuelles, n'est impossible. Quand la figuration devenait trop complexe (enchevêtrement de membres, de corps), j'essayais d'abord ça sur moi, je faisais une sorte de gymnastique pour vérifier quel muscle, dans tel mouvement, saillait, quel nerf se mettait en action, qu'est-ce qui se passait dans le mouvement de l'étreinte, quand on serre un dos, le gras du dos, la chair qui devient blanche sous la pression des doigts de bordel, ou quand, dans l'action sexuelle, on tire un poil, ce que devient la peau dessous, autour, qu'est-ce que ça fait quand on broute une aisselle ou un cul.

Après ces mouvements préparatoires exécutés sur moi, pour vérifier ce qui se passait extérieurement et intérieurement, au niveau du souffle par exemple, et du sentiment (on rit plus souvent, dans ce livre, qu'on ne pleure, et le rire ce n'est pas facile à figurer), je faisais des dessins sur les pages de notes accompagnant la rédaction du livre. Des dessins simples, exécutés quand la vision purement cérébrale devenait insuffisante. L'imaginaire c'est aussi une question d'optique. Il existe un diaphragme cérébral. Le cerveau, dans ce domaine, est proche d'un appareil. [...] Même les scènes microscopiques étaient traitées de cette façon-là. (1985a, p. 36)

Il n'y a pas de sujet humain capable de voir ce théâtre du corps, les « scènes microscopiques » ou intérieures de la sexualité. C'est pourquoi le détail, dans sa prolifération même, est *métonymique* dans *Éden*, *Éden*, *Éden*. Il est cette « saillie de "concret" » (*Li*, p. 102) dans la matière linguistique qui, par excès de visibilité, invente un regard à sa mesure.

Graham Peter Fox, traducteur d'*Éden*, *Éden*, *Éden*, l'a expliqué à sa manière. Dans le fascinant chapitre qu'il consacre, dans sa thèse, aux problèmes de traductions de cette fiction (1986, p. 180-198), Fox explique qu'il a cherché à reconstruire des « imageries concrètes » ou des « visualisations cinématographiques » rigoureusement identiques à celles produites dans la lecture du texte original. Important pour lui les découpages en « plans », l'ordre d'apparition des objets, leurs qualités plastiques, la valence temporelle de la séquence, etc. Pour traduire *Éden*, Graham Peter Fox procède donc à rebours :

Although it is a truism to say that translation must first respect the meaning of a text, with *Éden* this imperative can be applied in a very practical manner. Each phrase must be carefully visualised and a new expression of that visualisation constructed by working back from it. [...]

So once our sense of the content of a passage is clear enough to serve as an anchor, we must consider how the French can be derived from it and attempt to parallel that process in English. This means bearing in mind all that we have learnt concerning the criteria determining Guyotat's own formulations, from which two practical rules seem to me to stand out : vocabulary must be as concrete, and syntax as transparent, as possible. (Fox, 1986, p. 172)

Fox ne dit pas que l'écriture est « transparente » au sens où l'illusion mimétique le prétendait. Mais la figuration, le détail concret, le « contenu » est directement produit par « l'aventure du signifiant » et son travail (c'est l'argument d'un chapitre précédent, « The Credibility of Content », p.118-152). De sorte que la *longueur* des phrases et l'*ordre* des mots sont des éléments majeurs que sa traduction tient en compte : ils « doivent être considérés comme affectant directement la perception du contenu » (p. 172).

L'œil et la chose vue qui ne font qu'un : c'est sous cette forme que l'idéal d'une langue propre, immédiatement en prise sur le corps, s'exprime. Mais alors, c'est la possibilité pour le sujet du voir d'être aussi sujet d'*affects*, de répondre au vu, qui est forclos de l'écriture « matérielle » et inhumaine d'*Éden*. Notre dernier extrait se terminait ainsi : « ses yeux scrutent Vénus incandescente : massées sur l'affleurement du roc, les chèvres pètent, leur haleine embue le silex ». Le centre et la périphérie ici s'échangent dans une prise qui se donne sans reste. Mais le deux-points, c'est le clivage qui, au cœur même de la métonymie, efface la réponse affective du voyant dans la pure présence insignifiante du *vu*.

Or, il nous semble que lorsque nous refusons de considérer la figurabilité des scènes d'*Éden*, nous nous abstenons essentiellement de penser la place et la fonction qu'elles projettent comme leur horizon et leur vérité. Quand par exemple Philippe Sollers, dans son article « La Matière et sa phrase », analyse la séquence finale d'*Éden*, *Éden*, *Éden* (1971, p. 619-suiv.), il élude la question de l'exigence de figurabilité qui pèse sur ces scénographies. Il l'élude, mais *elle fait retour*. Sollers en effet énumère les mises en « équation », condensations et déplacements qui traversent les scénographies. Il répertorie les figures qui, polymorphes et réversibles, servent à forclure la représentation de la castration. Ce faisant, il met aussi en relief un élément essentiel du texte : le signifiant, « le régime scandé, virgulé, de

la phrase » *donnent à voir* (p. 622). Comment? *Éden* « fonctionne aussi comme lapsus généralisé », et comme « une *claire* » (p. 618).

Il faut bien se garder de « se laisser prendre au mot, encore moins au mot sexuel ou obscène », précise Sollers en expliquant (erronément) que la matrice de cette fiction est le texte sauvage, « texte inédit d'apostrophe argotique ». Cette mise en garde en forme d'interdiction nous paraît importante, car nous y voyons le point aveugle que construit *Éden* – ce que, précisément, la « purge » de l'écriture sauvage au texte savant recouvrait (voir chap. 4). L'exigence de figurabilité est la réponse à la fois au désir et à l'(auto)censure, parce qu'elle est précisément produite par l'expulsion du « refoulé sexuel brut » (*Li*, p. 41-42). C'est sur fond de cette impersonnalité que le « style » d'*Éden* « donne à voir » telle une machine optique, un caméra sans caméraman³⁰³ (*Li*, p. 12-13).

Autrement dit, la « claire » dont parle Philippe Sollers est le moyen d'une évacuation du sujet sexuel. L'énonciation impersonnelle, inhumaine d'*Éden* produit cette évacuation-là. L'analyse de Philippe Sollers, comme celle de William Sanchez Verdoux d'ailleurs, dégage une même scène³⁰⁴, construite autour d'un fétiche (la « mère phallique », « *l'afemme* ») sans cesse « composé-décomposé », « scandé, sculpté » (p. 620, 625). Or, cette scène se projette aussi dans son tiers, anonyme et éberlué. Au visible ainsi déployé dans la plus pure force de « présence » et d'affect correspond son *voyant* : celui qui voit tout, atteste de la présence des choses, mais *n'en sait rien*.

³⁰³ « C'est la rencontre immédiate, fortuite même et sans aucun intermédiaire, de la machine qui prend et de l'instant, donc de deux choses très pures. Le reporter braque son objectif sur l'événement et, en tant qu'individu, il disparaît. [...] C'est la rencontre de l'événement avec la machine. » (*Li*, p. 12)

³⁰⁴ Pour avoir un échantillon plus exhaustif de ces figurations répétées et renouvelées, on consultera le deuxième chapitre de la thèse de William Sanchez Verdoux (1986, p. 40-76). Selon lui, les figurations « prolifèrent » en répétant des « mises en équation » qui concernent toutes le pénis et la castration. Concernant la séquence finale d'*Éden*, *Éden*, *Éden*, Sanchez Verdoux explique : « À l'image de l'enchaînement phrastique, les différentes scènes où, tour à tour s'accouplent deux personnages, parfois guettés par un troisième, se suivent par simple juxtaposition. Ce regard qui est fixé ici ou là, le point de vue du texte, permet la perméabilité de toutes scènes et accouplements : ici, l'on passe par exemple de singe/akli à nomade/femme comme s'il s'agissait du même : "piaulant, souffle, bouche ouverte crissant, son haleine ardente sur le visage livide, appuie son ventre, l'emplacement de son cœur sur l'occiput ovoïde; le zéphir refoule en étoile le parfum de l'épineux planté en avant de la dune lovée en saillie sur la steppe, vers le troupeau de chèvres noires qui l'encerclé; foutre déchargé, le garçon..." Même la nature est en transparence à l'homme » (p. 65).

Le figural, dans *Éden*, donne donc à voir comme une « clairie » – dans le recouvrement de nœuds et l'enchevêtrements de claires-voies – parce qu'il fait écran à un *savoir* sur la scène. Il s'agit de découvrir le visible en le dissociant du savoir que le discours devrait lui apposer. La logique du figural apparaît être ici de connivence avec la logique fétichiste; le retour incessant du fétiche – la répétition de son *évidence* – le sauve de la réalité de la différence des sexes comme de sa *signification*, c'est-à-dire la *loi* du désir, l'irréversibilité et la complémentarité procréative de la différence sexuelle (voir Aulagnier, 1967). Telle est la « vraisemblance » que les « figurations » matérialistes d'*Éden*, *Éden*, *Éden*, dans leur complexité et leur saturation extrêmes, doivent sécréter. Tel est aussi le *témoin* qu'elles créent : celui pour qui « aucune des actions humaines, écrites, notamment sexuelles, n'est impossible » (1985a, p. 36), celui qui atteste, avec le texte, du désaveu.

3. Transfigurations (sur *Progénitures*)

3.1 « C'est la vision de la voix qui transforme tout et fait des corps nouveaux³⁰⁵ »

Avec la réforme du dispositif tritextuel et la découverte de la défiguration, l'exigence de figurabilité disparaît. Pierre Guyotat, alors, laisse la musique inquiéter sa langue. S'il s'agit pour lui de faire entrer l'anté-œdipien dans le discours, alors il a bien fallu que la complémentarité fondamentale du signe (signifiant-signifié) soit elle-même le lieu d'une motricité pulsionnelle. L'écrivain ne s'en remet donc plus à l'idéal d'une écriture machine qui reçoit l'empreinte du réel et de sa brutalité. Pour *Progénitures*, c'est la « machine à verbe » qui importe (*E*, p. 63).

Dans *Explications*, Pierre Guyotat n'a plus besoin de prendre le « réel » comme alibi ni de chercher à expurger son monde prostitutionnel, systématisé depuis d'ailleurs, de « la pulsion sexuelle qui les [lui] fait inventer » (*E*, p. 77). Voir, sentir concrètement à travers les mots, avec eux et en eux constitue l'épreuve attendue du lecteur plongé dans un « monde qui n'existe pas encore » et que l'écrivain cherche à « installer par le verbe », par le « souffle »,

³⁰⁵ *V*, p. 272.

voire « l'inspiration » (*E*, p. 63-64). Et ce monde est inouï, c'est-à-dire qu'il n'est pas formé à l'image de « *ce qui est* », mais demeure le produit d'une « interven[tion] sur la nature » (*E*, p. 64). Ultime renversement : le « monde tel qu'il est, mais comme espérance plutôt que comme réalité », nourrit la création poétique (*E*, p. 65).

Arrière-fond achèvera d'explicitier ce renversement. Dans ce récit autobiographique, l'ensemble de l'œuvre est référée à une démarche d'élucidation (pour l'écrivain lui-même et pour les autres) d'une sorte de *doublure* fantasmatique du réel qu'il appelle « l'arrière-fond qui me fonde » (*Af*, p. 302). « Scène de l'arrière de [son] cerveau », constituée d'« une imagerie, un décor, un peuplement, une idée », de « ses figures, ses contours, son architecture », cet arrière-fond est un « monde » à part entière (p. 10, 159, 204, 237, 305).

Dans l'écriture défigurée, les mots sont en quelque sorte pris pour des choses réelles. Sans doute la portée référentielle du signe linguistique ne peut être ainsi retournée sans que la structure *oppositive* du système le soit aussi. L'un des passages les plus cités d'*Explications* souligne la double intrication nécessaire pour qu'un « monde » qui n'a rien de ludique ou de feint puisse « tenir » :

C'est peut-être en cela que la monstrosité existe dans ce que je fais. Il faut tenir ça, le tenir, ce monde, par tous ses bouts si on veut soi-même tenir dans ce monde-là, il faut qu'il soit parfaitement réglé. Il faut que tout se tienne puisque le son de l'art tient au son de la chose. Chaque mot, tel qu'il est aujourd'hui dans notre langue, doit restituer la réalité sonore, matérielle, de la chose. C'est un travail, une épreuve dont on peut ne pas revenir. Tout cela est tenu rythmiquement. Il faut aussi que la vision tienne, c'est le rythme qui la fait tenir, qui la borde, qui l'étend, etc. (*E*, p. 16-17³⁰⁶)

Le son et la vue, la chose et le mot : il y a là des oppositions paradigmatiques que l'écrivain veut déjouer. Il sait que beaucoup d'autres oppositions s'y retrouvent, faisant du langage le lieu où l'être humain – être de langage et de psyché – peut déjouer l'état *séparé* qui lui échoit³⁰⁷. Le travail figural déborde même hors de la page, du côté de la « conscience

³⁰⁶ Plus tôt : « On peut le lire, on peut le prononcer, et le lire même, le lire visuellement, comme de la grande poésie épique ou descriptive, douloureuse » (*E*, p. 9-10).

³⁰⁷ On a là l'une des thèses centrales de l'importante théorie du rythme d'Henri Meschonnic. À ce sujet, nous renvoyons à l'ouvrage de référence et d'analyse de Lucie Bourassa et plus spécifiquement au chapitre « Critique du signe » (1997, p. 40-45). Bourassa répertorie les « paradigmes » où Meschonnic repère les différentes versions de ce « dualisme » : « linguistique (signifiant/signifié, qui entraîne propre/figuré, forme/sens, poésie-forme/prose-langage ordinaire); anthropologique

active » du sujet créateur (1992, p. 99, citée p. 140). Lorsque par exemple il s'explique sur le détail concret perçu « dans le réel », Pierre Guyotat doit donc rendre compte de son passage dans le « monde [sien] » en termes de « transfiguration » :

[...] quand je travaillais aux scènes les plus boueuses, les plus excrémentielles, de *Progénitures*, j'avais beaucoup de mal à regarder dans la rue quelques éléments réels de mon monde : l'excrément, la crasse, etc., mais alors dépourvus, démunis du rythme, du timbre, du verbe et du sens qui, dans *Progénitures*, les embellissent, les transfigurent, je l'espère du moins. En même temps, la vision de certains petits éléments de ce monde mien, dans le réel, le justifie; le rat, par exemple; de le voir quelques fois dans la rue ou dans les terrains vagues, vivant ou mort, m'épouvante mais, aussi, me rassure : ce monde, le mien, est donc *vrai*, puisque le rat, qui le constitue en grande part, existe; [...] (E, p. 161)

La « vérité » n'est pas dans l'extériorité du « réel » mais dans la parole poétique elle-même et son pur événement³⁰⁸. Pour décrire l'écriture défigurée de *Prostitution* d'ailleurs, Catherine Brun hésite entre deux types de *négations* de la fonction référentielle du langage : « Un verbe se déploie en liberté sans plus s'embarrasser de référer, proche du discours du fantasme ou du discours dit "préludique" des enfants » (Brun, 2005a, p. 294). Cette langue inouïe a pour vocation de réaliser un accord imprévu – une forme de *coup double* – entre un vis-à-vis qu'elle ne renie pas (le texte guyotien continue de s'adresser à nous, lecteurs réels, à nous *dire* et nous *faire* quelque chose) et cette autre altérité avec laquelle elle signe une « connivence » (Lyotard, 1971, p. 271) décisive : le désir.

(corps/âme, vie/langage, nature/culture); philosophique (mots/choses, origine/convention); théologique (chrétien : Ancien Testament/Nouveau Testament); social (individu/social); politique (majorité/minorité) » (p. 40). Le premier paradigme (linguistique) a pour effet principal de perpétuer les désarroi devant l'arbitraire de la langue, et d'« entraîne[r] une vision compensatoire de l'art » (p. 41). Henri Meschonnic propose donc de voir comment la poésie neutralise ces dualismes, et ses concepts-clé (le rythme, le « sujet lyrique » et son « historicité », ou le « vivre-écrire ») cherchent à nommer « une signifiante (signification produite par le signifiant) constamment en train de se faire et de se défaire », travaillée par le multiple et la « tension entre continu et discontinu, réunion et séparation, rapprochement et écart » (Henri Meschonnic, *Le signe et le poème*, 1975, cité dans Bourassa, 2012, p. 205). Cela étant dit, Henri Meschonnic rejette la prétention de la théorie psychodynamique à parler de ces excès du sens. Pourtant, ce sont des paradigmes *tertiaires* qui traversent constamment la théorie psychanalytique, et non pas des dualités. Cela étant dit, nous avons cru trouver, dans les théories de Jean-François Lyotard et de Laurent Jenny en particulier, des répondants à la magnifique théorie d'Henri Meschonnic.

³⁰⁸ Il semble donc que les notes (ce texte complémentaire de la fiction et, un temps, du texte sauvage) exposent particulièrement bien la fabrique du figural et de son événementialité propre. Voir sup., n. 112 au sujet des *Carnets de bord* et de l'analyse de Valérien Lallement.

La « transfiguration » dont parle Guyotat après *Éden* ne peut que désigner cette apparition du figural. L'écriture du rythme et de l'oralité découvre la « "beauté" [...] figurale, non-liée, rythmique » appartenant à « un entremonde qui [est] une réserve de "visions" » et que le discours ne peut ni intérioriser, ni épuiser selon Jean-François Lyotard (1971, p. 13). De là le désarroi du lecteur, qui essaie de comprendre d'où lui vient le choc qu'il ressent, d'où lui viennent les images qui l'envahissent. « Quelque chose de plus puissant que ses propres résistances cloue le spectateur sur place, pendant trois heures et quart », écrit par exemple Marianne Alphant à propos de *Bivouac*.

Le spectateur qui accepte de voyager dans ce désordre rythmé à grande vitesse, s'aperçoit qu'il navigue dans sa propre langue. Qu'on lui ouvre ça et là des visions foudroyantes, qu'il avance suspendu entre ciel et terre, toujours au bord d'il ne sait quoi – ses propres limites peut-être. « On est là comme devant l'autre de la Sibylle », dit Alain Ollivier. (Alphant, 1987, cité dans Chénétié-Alev, 2004, p. 498)

Pierre Guyotat lui-même, lisant *Samora Machel*, se trouve confronté à la « vision de la voix qui transforme tout et fait des corps nouveaux », et réalise qu'il « retarde sur [son] œuvre, sur [son] propre imaginaire » (*V*, p. 272).

3.2 D'un rat aperçu dans *Progénitures*

Nous voudrions maintenant tenter une rencontre avec ces rats et ces immondices dont l'écrivain parle. Par quel désordre des formes, par quelles images hallucinatoires, par quel « bougé » du tissu linguistique (Jenny, 1990, p. 55) habitent-ils son « monde »? En voilà un, du moins ce qu'il en reste :

a que dépass' d' tes crins ?, quaqu' queue viv' d' rat
tronçon d' arriâr'-train, a'c,
les saillies l' enfoncer, plus profond, l' ramener, l' renfoncer, l' ramener ? (*Prog*, p. 73)

Le mot est bien là, inaltéré : *rat*. Pas d'ellipse, pas de déformation. Mais une image étrange : la « queue viv' » d'un rat. La queue du rat, accrochée au « tronçon d' arriâr'-train », s'anime. Du moins, celui qui parle, le maître B., rêve ce mouvement d'aller-retour qui a dû l'animer, jusqu'à cette pause éphémère au seuil des « crins », un peu dedans, un peu dehors.

Immobilisée ou bien allant et venant – « l' va-r'vient-r'va » et le « va-viant-va » des « triqu' », lira-t-on plus loin (*Prog*, p. 80, 85) –, la queue démarque la frontière entre une profondeur et sa surface, piétine au lieu d'une limite qui est ici multiple. Car cette frontière désigne des différences physiologique, organique et symbolique qui s'enchevêtrent et se répondent : différences entre deux corps, entre un corps complet et une partie de corps, entre un tronc et un membre, entre un organisme et une cavité, entre un organe et un orifice, entre deux organismes d'espèces distinctes enfin.

Y en aurait-il une autre, plus élémentaire, qui soit en jeu? Le rat est-il *tronçonné*, est-il débité? Est-il, à vrai dire, *mort*? La suite de la séquence apportera une réponse, quoique hypothétique. Elle déploiera en effet la rêverie qui commence avec les versets interrogatifs que nous venons de citer. D'où *vient-il*, ce « tronçon » de rat, d'où *revient-il*? Le maître B. poursuit en décrivant une scène hors-vue, une scène dont il n'a pas été pas témoin :

a que dépass' d' tes crins ?, quaqu' queue viv' d' rat
tronçon d' arriâr'-train, a'c,
les saillies l' enfoncer, plus profond, l' ramener, l' renfoncer, l' ramener ?

l' angl' Caplat, un, tes jiamb' ses epaul', qu' e t' traîn' enculé,
d' des fois quaqu' betaillièr', l' chiauffeur d'dans, d' quaqu' vioux fill',
debout, coud' à la vitr' baissée, toupet d' chatt' gris d' entr' fess' plâtr' crott' carton
degueulis roz',
d' qu'à y fourir' qu' e l' a tant enculé, ses frèr', son pèr', l' pèr' d' son pèr' — la famill' l'
a à l' os ! —,
l' pied appuyer d'ssus l' accélérateur !,
gieniss', veaux peter l' embardée !,
l' rat, tranchié l' pneu, sauter son avant saignant d'dans l' soupirail un' femell' y
vageindr' d' quaqu' vioux mâl' perir dessus,
l' tronçon arriâr' rouler e t' encul', a'c !, t' dur' d'dans,
trois carr'fours !, l' retrait, la queue s' y nouer, viv', à son gland !,
la remont', d' des fois l' quartier d' rat t' perir contr' ton entrail' refroidir d'dans ta foss'
à triqu' !, (*Prog*, p. 73-74³⁰⁹)

³⁰⁹ Concernant « l' angl' Caplat » : il s'agit d'une intersection où la fiction a déjà été située plus tôt. Il a par exemple été question de « La Goutt' Caplat Chartr' Charbonnièr' » (*Prog*, p. 69); il en sera aussi de « l' angl' Chartr'/Caplat » (*Prog*, p. 117). Il existe un tel lieu, dans Paris, mais Catherine Brun, dans son analyse de *Progénitures* – et en s'appuyant sur *Explications* –, fait valoir que les localisations repérables ne s'opposent pas aux localisations inventées ni aux délocalisations spatiales (certaines scènes ne sont *pas* situées). Elle explique : « les lieux identifiables ne relèvent d'aucun réalisme; comme les aires matricielles, ils participent de mythologies fondatrices. "Paris, Creusot, Vinissieux, Panier, l'Harrah, Oumzizou" ne sont que des indicateurs symboliques, des repères aléatoires » (2001, p. 791). Ces noms propres de lieu ne génèrent donc aucune représentation immédiate. Mais dans leur

Le doute fait partie de la scène, qui vacille et se dédouble. Le mode infinitif comme les formes optatives créent cette suspension de la scène entre l'hypothèse et le souhait, la description et la demande. Le syntagme « d' des fois » fait constamment retour dans *Progénitures* pour semer le doute. Comme dans *Éden*, la scène est suspendue dans un présent intemporel, « voire fantasmagorique ». Mais la parole, dorénavant, fait médiation et crée l'action. Car il n'y a une énonciation interne à la fiction. Toute action, aussi, est verbale. C'est-à-dire que tout événement est reconduit à la réalité de sa profération et à la performativité du discours qui le figure, le préfigure ou le reconfigure³¹⁰.

Il faut dire que lorsque le maître B. désigne cette « queue viv' d' rat », il s'adresse alors à « la Femme » – « not' Femme » dit-il (*Prog*, p. 73). Les versets précédant notre citation font entendre sa voix, son commandement et ses promesses. Le maître B. s'apprête à soumettre « la Femme » à un rituel de réappropriation : « quat'r patt' !, d'ssur l' dos !, à-dassous l' escalier ! », lui somme-t-il de se placer; « ecart', ovr'-te ! », poursuit-il (*Prog*, p. 73).

C'est donc cette interlocutrice muette, déjà convoquée comme la destinataire de ses prescriptions impératives, que le maître B. place au cœur de la scène de la bétailière et de son accident. Celle-ci, commencée par un verset en gras, est également séparée des versets précédents par un blanc. Une note placée à la fin de l'ouvrage évoque la fonction du gras et du blanc : tous deux signalent un « changemen[t] de figures, de lieux ou d'action » (*Prog*,

répétition, ils connectent certaines séquences, énoncés ou sonorités et peuvent initier, sans garantie, un processus interprétatif.

³¹⁰ Dans le monde de *Progénitures*, la suspension de l'action devient un dispositif fictionnel prégnant : des tirades incidentes doublent (ou non) l'événement en cours, qui appartient de toute manière au rêve, à l'anticipation ou au mystère métaphysique. Les didascalies elles-mêmes ont pour fonction de conserver l'ambiguïté à ce sujet. En effet, elles sont souvent formulées sous forme interrogative : « (*les Africains écarteraient-ils déjà l' homme-musette, de Sebti?, ou ne les imagine-t-il tout haut que pour stimuler son besoin*) » (*Prog*, p. 53); « (*départ de grande incidente – répit de saillie?*) » (*Prog*, p. 60). À propos de *Progénitures*, ce « drame dont le ressort est l'attente », Catherine Brun écrit : « L'action, le temps, fragmentés, échappent. La séparation est fondatrice. Récit épique d'une action non représentée ou évocation lyrique d'une action antérieure, impossible voire fantasmagorique, *Progénitures* contribue à vider le présent de tout contenu [...] Les actes figurés, ces "événements" qui agissent le texte, tendent eux-mêmes à dépersonnaliser la fiction pour lui faire rejoindre le mythe et l'épopée » (Brun, 2005a, p. 426). Il y a là un effet de report de l'action sur la scène du langage qui avait déjà été installé grâce à l'usage de l'optatif dans *Bond en avant et Prostitution* (voir Chénétier-Alev, 2004, p. 570-582).

p. 809). De quel déplacement s'agit-il donc ici? Le commandement du maître B. laisse place à une autre performativité de la parole.

Dans notre extrait, le maître B. profère (ou fait proliférer) une *fiction*. Son discours est décollé de l'événement qui se montre à lui, comme s'il s'agissait de le dédoubler ou de le projeter dans la parole. Il ne décrit pas ce qu'il a sous les yeux, mais prolonge ce spectacle par l'imagination. La voix du maître, ici, dévoile une scène virtuelle en se mettant hors-cadre et en y situant la « Femme » qui, devant lui, tient le reste de rat. L'appareil pronominal de cette strophe demeure suffisamment clair quant à l'identité de l'énonciateur et de son interlocutrice. D'un côté, celui qui raconte la scène ne s'y place pas lui-même; de l'autre, celle qui y est n'en dit rien. De sorte que la surcharge expressive du portrait (l'abondance des points d'exclamation le signale) déporte la confusion sur le *destinataire* de la scène racontée. À qui est-elle destinée? C'est-à-dire, à qui est destiné le *plaisir* de ce récit? Le narrateur est là où il met son désir. Le maître B. est là quand les figures de son discours défigurées s'approprient un passé hypothétique comme s'il était le possible d'un fantasme.

Tout est parti d'un détail : la « queue viv' d' rat ». L'image surgit en effet de là : un regard de maître, d'appropriation et de domination, *prend* un détail. Il apparaît comme un objet de vision qui surprend le regard, le porte vers « l'à-venir³¹¹ » : « **a que dépass' d' tes crins ?** ». Cet événement du voir a son contrecoup immédiat. À partir d'elle la parole s'est mise à rêver, à visionner et « dévisionner », un tableau où tout est conjointement en devenir et en disparition. Nous passons d'un détail à l'autre, d'un morceau mort-vivant à l'autre; nous sentons, voyons, comprenons ce dont il est question : une rue, une étreinte, une bétailière. Une accélération et une embardée, des bovins qui perdent pied et meurent les uns sur les autres, un rat découpé par un pneu. Nous sommes plongés dans une mêlée de corps : des hommes et des animaux, des jeunes et des vieux, des mâles et des femelles, des vivants et des morts. Ici, le destin du rat débité devient clair. Il clarifie en fait le tableau en délimitant deux lieux et deux actions : « son avant saignant » dans la bétailière, « l' trônçon arrâr' » là où le

³¹¹ L'interrogatif génère une protention, une « tension vers l'à-venir » résultant de l'inachèvement ou d'une suspension du sens de l'énoncé, explique Lucie Bourassa en analysant le rythme. La protention est complémentaire de la rétention, « ce mouvement de retour de l'attention vers ce qui a précédé, de comparaison entre séquences et entre "points qualifiés" » (Bourassa, *Rythme et sens*, 1993, citée par Chénétier-Alev, 2004, p. 117).

maître B. l'avait trouvé; la mort d'un vieux bœuf sur une femelle, la mort de la « queue viv' » contre « la Femme ».

Le verset, on le voit, opère une sorte de découpe conjointement prosodique et scénique. Il délimite et stratifie en accordant la syntaxe à une logique rythmique qui précisément transfigure l'horreur : un lieu, ou plutôt un agencement entre un intérieur et un extérieur (le camion, sa porte, sa vitre baissée, la rue); un agencement de corps, entrelacés au lieu même de cette limite; une action en cours (un accouplement qui en évoque d'autres semblables); un décor composé de textures, d'odeurs et de *couleurs* hétérogènes; etc. Au départ, une juxtaposition syntaxique fait fusionner les corps en un syntagme (« tes jiamb' ses epaul' »); une autre a un effet très plastique (« debout, coud' à la vitr' baissée, toupet d' chatt' gris d' entr' fess' plâtr' crott' carton degueulis roz' »). Plus loin, un personnage et sa généalogie incestueuse sont présentées, comme en aparté (la ponctuation définit très nettement non seulement la gradation et sa parenthèse, mais aussi leur tonalité farcesque³¹²). Puis un événement (« l' pied appuyer d'ssus l' accellerateur ! ») et ses répercussions, en chaîne, font débouler le tableau, le temps de « trois carr'fours ».

3.3 D'une opposition fondatrice : l'humain et l'animal

Le rythme est un mouvement vers et contre l'informe qui *lie* la phrase³¹³. « Rythmes et timbres aident à la compréhension du sens », affirme l'écrivain, pour qui le geste d'écrire est

³¹² Le commentaire de l'énonciateur, placé entre les tirets, a un effet comique surtout parce qu'il prend appui sur un surprenant jeu de mot. « Avoir à l'os » détourne en effet une locution argotique et vulgaire (« avoir *dans* l'os ») en réactivant l'euphémisme à laquelle nous la devons (« avoir dans l'os » est dit à la place d'« avoir dans le cul », c'est-à-dire être possédé ou refait, et plus tard éprouver une déception). Ce sens caché d'« os » a d'ailleurs déjà été recouvert dans *Prostitution*, où il figure parmi les 28 synonymes de « membre viril » (*Prost.*, p. 309). Le comique mis en jeu dans ce jeu de mot peut, en retour, rejaillir sur l'ensemble de la scène; on sait que Pierre Guyotat envisage *Progénitures* comme une *farce* (*E*, p. 10, 139).

³¹³ C'est l'avis de Marie-Christine Lala (2010). Dans son analyse de *Bond en avant*, Marion Chénétier-Alev a pour sa part relevé que les ellipses et l'inventivité lexicale produisent des mots qui sont « mentalement » imprononçables et physiquement inarticulables. Elle a aussi montré que le texte appelle à une « hyperscansion » où tous les mots, par leur position syntaxique (souvent incertaine ou indifférenciée) et leur valeur prosodique, sont susceptibles d'être accentués. Par conséquent, « [c]haque page de *Bond en avant* semble orchestrer une infinité de micro-explosions sonores,

inséparable d'une vocalisation (*V*, p. 255; *E*, p. 121). Dans *Progénitures*, ils ont comme fonction non pas d'évacuer la signification ou d'effacer la vue, mais de les surdéterminer. Il s'agit, dit Pierre Guyotat, d'empêcher que les « détails » et la « scénographie » satisfassent encore la « tentation naturaliste », qu'ils permettent une « interprétation poétique, "infernale" » ou qu'ils autorisent la « résolution des mystères, énigmes [...], tout ce que l'humanisme et l'antihumanisme attendent » (*E*, p. 89).

C'est ainsi que d'un détail à l'autre, la fiction du maître B. refait le chemin entre la « queue viv' d' rat » et la « foss' à triqu' ». Ce parcours est à la fois temporel et spatial, réel et fantasmagorique, imaginaire et symbolique. Car le tableau se déploie comme dans une remontée non pas vers l'individu mais vers *le sujet bestial*. Les *crins*, le cadavre dépecé du *rat*, son abominable aboutement à un corps femelle après les *saillies*, la posture de quadrupède de celui-là dessinent tous des figures monstrueuses qui, au-delà de la métaphore ou de la syllepse, font de l'humain une bête.

Il faut en effet les prendre littéralement, ces mots (*crins*, *rat*, *saillie*) qui reviennent constamment dans *Progénitures*. Ils sont matriciels au sens où ils ont pour fonction de nommer les figures, actions et lieux fondamentaux de son « monde ». Ils nomment, surtout, les partages *triadiques* et les *passages* (délivrances, naissances, résurrections) qui le structurent en dépassant les oppositions binaires³¹⁴. Les prendre au mot, cela ne signifie donc pas les croire transparents ni référentiels. À chaque occurrence, ces termes pourtant communs relancent la « crise figurale », car ils mettent en tension une signification (lexicale) avérée et

produisant l'effet d'un crépitement ininterrompu ». Or, il en va autrement de *Bivouac*, et ce qu'elle fait remarquer à ce propos nous semble valoir pour *Progénitures*, où le découpage en versets, conjugué à des *diminutions* de plusieurs sortes (expressivité de la ponctuation, monosyllabes, néologismes, collision de trois son consonantiques), produit un ralentissement et un apaisement de la lecture (2004, p. 244-257, 325-340, 349-352). Pierre Guyotat demande donc que le lecteur lise « en relief, très en détail » les versets de *Progénitures*, « pour qu'on ne passe sur rien », mais une certaine constance ou équilibre en ce qui concerne la *vitesse* (*E*, p. 57).

³¹⁴ Le « putain » (une « sous-bête ») est un intermédiaire imprécis entre l'animal et l'être humain. Dans *Progénitures* comme dans les « explications » que Pierre Guyotat donne de cet univers prostitutionnel, le « putain » est associé au « non-état », à la « non-vie non humain' », au « vagin putain » (par différenciation avec le « cul humain ») (*Prog*, p. 58, 205, 38, 34). Pour plus de détails sur ce système, ses règles et ses logiques – mais guère d'explication sur leur caractère *utopique*, ou « angélique » selon le mot de Guyotat (dans *E*, p. 11, 14) –, voir Brun, 2001, p. 792; 2002, p. 110-suiv.; 2005a, p. 426-427. Voir aussi Lallement, 2006.

sa projection dans une image qui dévoie la ressemblance même sur laquelle on voudrait la fonder.

« Pour se les “figurer”, écrit Catherine Brun à propos des « putains » de *Progénitures*, il faut convoquer notre monde et le révoquer dans un seul mouvement » (2002, p. 110). Or, quel est ce mouvement agonique, double et impossible, sinon la force du figural elle-même? Les néologismes de forme – mots composés, agglutination, mots-valises – ne sont en effet pas les seuls, dans l’écriture défigurée de Pierre Guyotat, à « réalis[er] la co-présence d’éléments hétérogènes » (Brun, 2001, p. 795). Car on peut dire des néologismes de sens³¹⁵ que, comme les mots-valises et autres créations lexicales, ils désignent les réalités composites qui composent l’imaginaire guyotien, comme si dans son caractère détaillé et « hallucinatoire » ce lexique « devai[t] accréditer l’imaginaire » (p. 795). Porté par le refus de l’opposition et du fixe, cet imaginaire du déshumain requiert la monstruosité sémantique du néologisme, et pas seulement sa monstruosité formelle.

On touche ici à la spécificité de la défiguration dans *Progénitures*. Car cette fiction (qui est, jusqu’à nouvel ordre, l’ultime) prolonge jusqu’à l’extrême limite du dégoût et du pensable une *comparaison* qui était établie dès « Bordels Boucherie » et *Éden, Éden, Éden*. Dans la séquence finale d’*Éden, Éden, Éden*, un berger et une femme se livrent, tout contre une chamelle de leur troupeau, à une étreinte complexe qui brouille les séparations entre l’homme et la bête, entre la femelle et son petit, entre la sexualité et le maternage. La proximité lexicale entre le « pis » de la chamelle et le « mufle » de la femme engendre une forme de réversibilité de deux états de domestication et d’exploitation :

[...]; le nomade ronronne sous le pis; le lait, retenu dans les plissements du sourire, tapisse ses joues; le seau, bondé, chauffe son crâne; la femme ôte ses doigts du pis, les faufile, fripés, englués, entre les jambes du garçon, sous l’étoffe, empoigne la verge, bascule en avant, abaisse son mufle sur le genou du garçon, enfile toute sa tête sous la robe, mord la verge empoignée; la croupe du garçon tressaute; la sueur suinte au gland; les muscles de la verge forcent les doigts de la femme; le garçon happe le pis, tête; la bouche de la femme dilatée, mord verge, poing; la morve, rire ébranlant la gorge, éclate, hors des narines du garçon, sur le pis bloqué entre ses dents; flatulence mousse à l’ourlet du cul; la femme, mufle alerté, déglutit verge, poing, flaire sous l’amas sexuel, lèche un friselis d’écume excrémentielle au cœur d’une touffe dure plantée sur le fanon qui relie le bord inférieur du cul à la racine des boules; [...] (*ÉÉÉ*, p. 248)

³¹⁵ Emploi d’un mot existant dans un sens qui n’est pas entériné par l’usage.

Dans *Prostitution*, c'est la comparaison qui incarne encore la dénaturation de l'humain et son devenir animal³¹⁶. Mais l'animalité ici n'a rien d'émancipateur, elle n'est pas hétérogène au système. Au contraire, elle est le produit de sa dégradation, donc de l'abjection et du mélange³¹⁷. Certaines définitions du glossaire tiennent par exemple de la pure scénographie figurative. Alors la prostitution évoque l'exploitation et le trafic du bétail. Elle lui emprunte son organisation du travail, ses lieux, ses acteurs, ses objets, donc son lexique :

box(es)

dans le bordel, lieux d'accouplement avec paillasse séparés par des cloisons basses. À l'écart du bordel central, sous l'autorité d'un « sos-mac » (sous-maître), ils constituent, alignés en stalles d'écurie, une annexe pour le trop-plein de clientèle. (*Prost*, p. 259)

fumier

la terre battue de certains bordels est recouverte de paille qui fait vite du fumier. L'arrière des jambes des prostituées en est recouvert comme dans les étables l'arrière des pattes et les flancs des vaches et des bœufs. (*Prost*, p. 283)

pancarté

dans les ventes clandestines, âge, origine, spécialités, prix, sont inscrits sur une pancarte accrochée au cou des prostituées. (*Prost*, p. 311)

Progénitures hérite directement de ces premières tentatives de distorsion. Son monde épuise la ressemblance qui fonde ce qu'on appelle « l'humain », ses images et ses mots. Il systématise cet épuisement, en faisant du « non-état putain » ce qui excède toute comparaison³¹⁸. De sorte que des substantifs apparemment intacts comme « crins », « saillies », voire « rat » ont, dans cet ouvrage, la capacité de porter atteinte « au caractère bi-

³¹⁶ Selon la formalisation que Pierre Guyotat en fait, le monde prostitutionnel de *Prostitution* est bipartite et non pas tripartite. Il oppose « l'humanité libre » et une « population esclave prostituée » qui est foncièrement définie par « leur bestialité » physiologique et langagière (Brun, 2005a, p. 304-305).

³¹⁷ L'élévation et la dégradation sont souvent données comme équivalentes dans les discours de l'écrivain, surtout lorsqu'il prend un ton mystique (dans *Vivre* ou *Coma* spécialement). Aussi lit-on ailleurs : « le monde dans lequel je fais évoluer et parler mes figures, humaines et non humaines, n'est-il pas celui, transfiguré ou dégradé, du monde maghrébin? » (2003f, p. 58). Dans *Explications*, Pierre Guyotat a aussi établi la différence entre l'animal (qu'il respecte et ne juge pas inférieur à l'être humain) et la « monstruosité » de l'exploitation et de la consommation de la bête (*E*, p. 73-74).

³¹⁸ Catherine Brun, en dévoilant la logique de l'abominable système de *Progénitures*, insiste sur cet élément : les « putains » sont aussi définis par le fait qu'ils sont producteurs et consommateurs des matières abjectes et de déchets qui sont, dans ce monde de circulation infinie et de refus du fixe, intégrés dans les circuits alimentaires. Les « non-humains » ne sont en outre pas seulement utilisés pour leur force de travail sexuel – leur « disponibilité sexuelle sans fin », pour reprendre l'explication de Guyotat (*E*, p. 12) –, mais aussi pour leurs organes (trafic d'organes) (voir Brun, 2001, p. 793).

univoque du signe » et à imposer « une lecture paragrammatique » du texte (2001, p. 795 et 2005a, p. 299-300, 304). Ils sont, comme tous les mots-valises, mots forgés, mots dérivés et autres déformations lexicales chez Pierre Guyotat, des *hapax*. Ces mots ailleurs familiers constituent alors des créations qui résisteront indéfiniment au système et sa régulation d'écarts. Ils font « chanter » la langue :

[Marianne Alphant] Voulez-vous que nous revenions à la question que je posais tout à l'heure : qu'est-ce qui fait le chant?

[Pierre Guyotat] Ce déchirement, là, cette frontière, cette ligne de crête et c'est là où ça frotte que ça chante, que ça change le plus. [...] En matière d'art, c'est évident, ça chante là où deux extrêmes inconciliables se touchent. (*E*, p. 70)

3.4 Retour sur le mot

La figure est précisément cela : une « *positivité* [...] qui *ignore* les écarts réglés, les vides ou frontières, les hiérarchies » écrit Jean-François Lyotard, un « opérateur métamorphique » qui soumet les formes et figures du langage (verbal ou visuel) à une « énergie errante » (1980, p. 131-132). La figure est donc insaisissable, polymorphe et inachevable. Elle ressortie au mélange irrémédiable, qu'aucune lecture ne peut résorber : une « *multiplicité impossible* », suggère Lyotard (p. 132). L'écriture défigurée de Pierre Guyotat n'investit donc pas l'informe au sens d'une absence de forme. L'informe est, de toute manière, « une modalité du devenir-forme » (Korff-Sausse, 2005, p. 98). Mais, redécouvrant la plasticité des corps et des voix, elle est une écriture où *tout est possible*. Une « *réserve* » de signifiante possible mais refoulée dans le système reflue dans la figure et dérouté le lecteur :

Pour identifier des signes, on a dû en effet écarter tout ce qui n'était pas strictement nécessaire à cette identification, c'est-à-dire non seulement des qualités sensibles mais aussi des jeux de rapports (dispositions, intensités, quantités, homologues et contrastes) qui accompagnent la réalisation de la langue en parole et troublent la netteté de l'articulation linguistique. [...]

Ainsi se trouvent rejetées dans une latence, qui double le discours et s'accroît avec lui, non seulement son épaisseur sensible mais surtout la dynamique de relation à partir de laquelle la langue a dû constituer sa règle et que la moindre attention au jeu des formes nous fait redécouvrir à l'œuvre dans un énoncé. C'est pourquoi lorsque « rien » ne laissait prévoir l'apparition du figural (ni la circonstance, ni le genre discursif, ni la personnalité du locuteur) on peut aussi bien dire que « tout » la laissait attendre. Tout ce

qu'on a repoussé pour faire place à une bonne forme du discours et qui devait bien subsister quelque part comme sa *réserve*. Il aura suffi d'une hésitation sur la forme de la langue ou d'un revirement de la visée sur les données plastiques du discours [...] il aura suffi de cette éclipse du linguistique pour que se produise une involution dans le discours de ce qu'il refoulait hors de lui. (Jenny, 1990, p. 42-44)

Les mots défigurés de *Progénitures* – conjointement représentations sémantiques, valeurs sonores, hiéroglyphes typographiques – peuvent donc faire *foyer* dans une lecture qui avance souvent à reculons ou par bonds, « distendue » entre « la mémoire des phénomènes enregistrés et l'attente des phénomènes à venir » (Chénétier-Alev, 2004, p.116). Qu'ils évoquent en eux-mêmes une image ou non, ils sont des points d'ancrage comme d'égarement. Leur sens change chaque fois et fait bouger le texte entier. Dans cet univers linguistique désordonné et proliférant, les connotations et autres suppléments sémantiques se combinent, entrent en accord et en désaccord avec la forme sonore des mots et frayent le texte dans tous les sens et à tous les niveaux, hors toute hiérarchisation. Nous ne pouvons les suivre partout. Le texte dépasse nos capacités de protention comme de rétention.

Les mots, donc, peuvent faire butée à la lecture. Que ce soit lors d'une première lecture ou dans un retour sur le texte, certains agencements de lettres et de signes de ponctuation révèlent tout à coup un timbre, une couleur, un « bougé » (Jenny, 1990, p. 55). C'est alors la figure qui advient, « un battement sur le seuil de la distinctivité » qui est saisi :

Ne peut-on en effet reconnaître en toute figure un battement sur le seuil de la distinctivité? Tantôt la figure remet en question la distinction des signifiants, en soulignant toutes les analogies qui peuvent la replonger dans l'indistinct. Le discours s'approche alors au plus près de la confusion [...] (c'est le pôle de la *paronomase* qui rapproche par exemple « lèvres » et « livre »). Tantôt la figure fait apparaître de la distinction là où la langue confondait dans un même signifiant plusieurs représentations sémantiques [...] (c'est le pôle de l'*antanaclase*, qui fait varier le sens d'un mot d'un usage à un autre dans la cours d'un seul énoncé). Ces deux figures polaires nous ramènent ainsi au fonds chaotique de représentations sémantiques et de valeurs sonores dont les signes *ont dû* se dégager, dans un entrecroisement d'écarts. Elles nous font franchir dans les deux sens la coupure sémiotique. (Jenny, 1990, p. 118).

La figure est souvent inactuelle, inactualisée. Il suffit de peu pour qu'un lecteur la rate – et autant pour qu'il la retrouve. Dans *Progénitures*, certains néologismes, dans leur outrance, saturent l'attention du lecteur. Mais il n'est pas interdit à un mot familier, inaltéré

en apparence, de « recondui[re] [le] discours à la puissance de l'actualité³¹⁹ » (p. 14-15). Ainsi de *rat* dans l'extrait qui nous occupe. Au cours de *Progénitures*, le lecteur croisera trop souvent cet assemblage de lettres, « rat », pour que leur étrangeté ne s'émousse pas. Et si, dans cet extrait, le « rat » reprenait forme? Relisons :

a que de pass' d' tes crins ?, quaqu' queue viv' d' rat

tronçon d' arriâr'-train, a'c,

les saillies l' enfoncer, plus profond, l' ramener, l' renfoncer, l' ramener ?

l' angl' Caplat, un, tes jiamb' ses epaul', qu' e t' traîn' enculé,

d' des fois quaqu' betaillièr', l' chiauffeur d'dans, d' quaqu' vioux fill',

debout, coud' à la vitr' baissée, toupet d' chatt' gris d' entr' fess' plâtr' crott' carton degueulis roz',

d' qu'à y fourir' qu' e l' a tant enculé, ses frèr', son pèr', l' pèr' d' son pèr' — la famill' l' a à l' os ! —,

l' pied appuyer d'ssus l' accelerateur !,

gieniss', veaux peter l' embardée !,

l' rat, tranchié l' pneu, sauter son avant saignant d'dans l' soupirail un' femell' y vageindr' d' quaqu' vioux mâl' perir dessus,

l' tronçon arriâr' rouler e t' encul', a'c !, t' dur' d'dans,

trois carr'fours !, l' retrait, la queue s' y nouer, viv', à son gland !,

la remont', d' des fois l' quartier d' rat t' perir contr' ton entraill' refroidir d'dans ta foss' à triqu' !, (*Prog*, p. 73-74)

Sur fond d'un univers linguistique où les contours des unités restent incertains, le *t* final muet peut (ré)apparaître. Sa matérialité graphique devient une question.

³¹⁹ On trouvera des exemples variés dans le glossaire de *Prostitution*. Une trentaine de termes désignent le « membre viril », cinq les testicules, cinq l'anus et cinq le sexe féminin. À certains mots communs, un, voire deux sens nouveaux sont ajoutés : « messieur(s) » désigne le sexe masculin et l'anus; « moull' », l'anus et le sexe féminin; « parturier », quant à lui, signifie « sodomis[er] avec pulsion procréatrice » (*Prost*, p. 303, 305, 311). Nous trouvons là une distinction intéressante d'avec l'écriture sadienne (du moins telle qu'elle est pensée et définie par Roland Barthes). Barthes en effet écrit que la crudité, chez Sade, renvoie au rêve d'une « dénotation pure », d'un « discours *hors-sens* » ou d'une « *langue sans supplément* » : « les mots (sexuels) de Sade sont aussi purs que les mots du dictionnaire » (1971, p. 137-138). Mais le dictionnaire, chez Pierre Guyotat, n'est pas plus innocent que la grammaire lorsqu'il s'agit de réinventer la naturalité même du sexe. Même lorsque l'écrivain préserve une forme lexicale et sonore, ce geste n'est pas *neutre*, quelle que soit la prétention de Pierre Guyotat à construire un « monde auto-référent et auto-régulé, auto-organisé » (Brun, 2002, p. 110). Il suffit de parcourir le glossaire de *Prostitution* pour s'en faire une idée : des termes comme « galet (d'encul) », « râpé », « rauqu' », « repter », « happé », « libre » et « limer » nomment et figurent précisément l'irréversible transformation des corps dans et par la sexualité. Catherine Brun, relevant l'abondance des énoncés métalinguistiques dans *Progénitures*, cite par exemple cette plainte adressée à la langue sclérosée, sans néologisme, des « maîtres » : « **enfiarrée** te ta bouc' sain' la siann' assainie, d' sa glair' la flaqu', / te y parl' des fois mâtr' à chian !, / l' mot entiâr' a'c son e, la bonn' voyell', la bonn' diphtongu', / la preposition, m' l' oublie point, la conjonction a'c !, l' articl' détermination !, » (*Prog*, p. 565-566, partiellement cité dans Brun, 2001, p. 795).

Les versets accumulent les métaplasmes et autres altérations orthographiques et phonétiques des mots. Le lecteur, pour actualiser le texte, doit passer d'unités reconnaissables et licites à des déviations plus ou moins prévisibles. Tout semble possible. C'est dire que des règles orthographiques et grammaticales, il ne semble plus guère en avoir qui survive intacte. À quels restes de règles cet écrit peut-il encore tenir?

Nombreuses et choquantes sont par exemple les apocopes qui établissent l'amuïssement définitif du *e* caduc. Des syncope, aussi, le font occasionnellement tomber (« dessus » et « d'ssus », « d'dans », « carr'four »). Le lecteur a certes pu s'habituer à leur dérèglement. L'irrégularité devient vite prévisible, quand on lit *Progénitures*, quoiqu'on puisse difficilement prévoir quelle déformation orthographique la matérialisera. On apprend en somme à retrouver (à redécouvrir?) les valeurs vocaliques à travers leurs métamorphoses, inscrites dans le code écrit.

Ici, par exemple, elles sont amplifiées et *mouillées*, par diérèse (« betaillier' ») ou épenthèse (« jiambe », « chiauffeur », « tranchié », « gieniss'³²⁰ »); là, elles sont ouvertes (« arriâr' », « craïer », « quaqu' », « vioux »). Elles peuvent l'être au point d'avaler les consonnes qui les bordent (« a'c »). En d'autres cas, c'est au contraire le souci de préserver une consonne, malgré cette ouverture de la voyelle, qui exige que transgression orthographique *rétablisse* graphiquement un phonème (« roz' »).

³²⁰ Ces exemples correspondent à de « fausses diphtongaisons », créées par la syllabation ou l'ajout de la semi-consonne (ou semi-voyelle) [j]. Elles sont omniprésentes dans *Progénitures* : dans deux pages ouvertes au hasard, nous en comptons une dizaine (« jiaun' », « depechie », hanchiu », « couchié », « accrochier », « pieau », « bieu », « gienoux », « enjiuté ») pour la seule semi-consonne [j] (p. 64-65). À vrai dire, les « vraies » diphtongues sont relativement rares dans ces textes, du moins elles ne sont pas imposées par écrit ou le sont d'une manière qui n'entraîne pas nettement ou nécessairement le recours, plus facile en français, aux semi-consonnes ([j], [w] et [ɥ]). (On rappellera que l'opinion communément admise, quoique disputées par les linguistiques hors la France, établit que les « vraies » diphtongues ont disparu du français.) *Le Livre* fait exception, parce que l'utilisation des trémas et des macrons semblent redonner un statut purement vocalique aux semi-consonnes (« chatōilleuz' », « bōillie », « bandōïllâr' », « fōettement », « escōad' », « propreïetâr' », etc.). À cette exception près, on peut dire que c'est la concaténation des consonnes qui est quantitativement plus significative. Pierre Guyotat n'hésite pas à transgresser la « loi des trois consonnes » : « prmiâr' » (*Prog*, p. 65); « qu'j't'inocul » (*Prost*, p. 234). Ou bien, il va jusqu'à syllaber le « h » muet et créer une gémée : « ej' m'h' al' luçin' » (*Prost*, p. 266. Nous soulignons.).

L'enjeu est grand. Parce que si le mot comme « entité lexicale » demeure un site de « résistance matérielle et physique », comme l'indique Marie-Christine Lala dans son analyse linguistique de *Progénitures*, alors « c'est bien le statut du morphème qui est visé, puisque l'unité morphologique élémentaire – porteuse d'unité minimale de signification (signifiant *et* signifié) – offre un ultime point de résistance dans la langue et dans le discours » (2010, p. 224). Les dérivations néologiques comme les altérations orthographiques entraînent une indifférenciation morphologique très déroutante : « a », par exemple, correspond selon le glossaire de *Prostitution* à deux formes conjuguées du verbe « avoir » (« a », « ai »), à une forme verbale d'« être » (« est »), à une proposition impersonnelle (« il y a »), de même qu'à la copule « et³²¹ ». Quant à la forme graphique « à », elle inscrit deux prépositions en même temps : « à » et « avec ».

On aurait donc tort d'admettre que l'écriture défigurée de Pierre Guyotat est d'abord *phonétique*. Aussi frappante soit la revendication de l'écrivain à rendre le français perméable à la diversité de ses prononciations comme à celle de ses dialectes, ce n'est pas parce qu'une lettre est écrite, dans *Progénitures*, qu'elle *doit* être prononcée³²². Bien plutôt, l'oralité de son écriture défigurée vient problématiser le signe linguistique dans son articulation intérieure. Pierre Guyotat touche aux profondeurs de la langue – pour reprendre un thème développé au troisième chapitre – en montrant que la « symétrie » entre le signifié (le concept) et le signifiant (l'image acoustique) méconnaît la plasticité du signifiant.

On sait pourtant que dans sa richesse et sa variété, ce qu'on appelle le « français » comprend, pour chaque phonème, plusieurs possibilités de réalisation (dites « allophones »), voire d'effacement (les élisions par exemple). La structure rythmique et prosodique de chaque énoncé réalisé, l'intégration des accents, des intonations et des timbres sont, aussi,

³²¹ Pour le formuler dans le vocabulaire linguistique de Marie-Christine Lala, /a/ est le morphe (la réalisation orthographique ou phonique) ou l'allomorphe (l'une de ses variantes) d'on ne sait plus quel(s) morphème(s) : {avoir}, {être}, {et}? Et /à/, l'est-il de {à} ou de {avec}? Dans la langue française, ce ne sont pas là des discriminations que nous avons normalement à faire. Autre exemple, également tiré du glossaire de *Prostitution* : /ac/, qui n'est le morphe d'aucune morphème en français, correspond dans la « langue nouvelle » de Guyotat à {ça} aussi bien qu'à {avec}.

³²² L'exception étant les passages en « arabe algérien [...] phonétisé selon l'accent de l'Est aux confins tunisiens » de *Prostitution*. En tête des traductions placées dans l'appendice, Pierre Guyotat note que cette phonétisation a pour vocation de donner à entendre (et à lire) les « influences du parler immigré arabe de la langue française [sic] » (*Prost*, p. 349).

foncièrement imprédictibles. Or, si le texte guyotien requiert, dans son *oralité*, une « diction intérieure du lecteur » pour être actualisée, c'est pour mieux avérer cette réserve de sens au cœur de la langue maternelle : l'oralité est « une manière spécifique d'habiter la langue, de la traiter comme matériau en vue de produire sur le lecteur un effet spécifique », un « état » ou une « expérience », écrit Marion-Chénétiér Alev (2004, p. 71). Chacune des fictions de Pierre Guyotat est à cet égard une manière d'explorer l'étrangeté de la *différence* au cœur du familier oppositionnel. La longueur des termes, l'abondance des ellipses et des accumulations de sons consonantiques, l'usage de la ponctuation et du verset mettent le système en *tensions*. « Exhausser la dimension sonore de la langue revient à différer et à diversifier la mise en rapport des constituants du sens, et permet de renouveler radicalement le contrat de lecture », ajoute Marion Chénétiér-Alev (2006-2007, p. 57).

C'est dans ce contexte précis que la consonne finale de « rat », latente en français, est réactivée. Elle nous revient comme une figure qui rejoue l'inscription du sujet dans la langue. La charge symbolique de certains métaplasmes (par exemple les inversions des pronoms personnels « ej' », « em » et « ut » dans *Prostitution*) peut sembler plus évidente que celle impliquée dans cette conservation orthographique de « rat ». Pourtant ce mot est susceptible de relancer une rêverie mimologique dont l'étymologie même du mot porte la persistance, malgré l'incertitude. Ce « mot ancien » a connu un destin « imprévisible », prévient le *Robert historique* d'Alain Rey, à partir d'une origine douteuse. Dans le *rata* de l'ancien français, le *ratte* germanique, le *ratta* italien comme le *rat* français résonnerait une onomatopée première faite pour évoquer non pas la vermine elle-même mais la crainte qu'elle suscitait. Pour nommer cette peste nuisible et « redoutée », l'être humain aurait cherché à imiter, d'un son craché du fond de la gorge et arrêté d'un claquement de langue, le bruit de son grignotement. Mais alors, sans la dentale finale du mot, « rat » fait-il encore peur?

Dans le monde de *Progénitures*, c'est comme immondice et par la force de cette abjection-là que le rat devient une *valeur*. Il est, en effet, la denrée des « sous-bêtes » qui sont sans état, c'est-à-dire leur nourriture et leur monnaie (voir *E*, p. 13-14). Or, dans la scène que nous lisons, le « rat », son « tronçon » ou sa « queue », échappent à cet usage. Ce « tronçon arrièr' » de rat habite l'entre-deux, le temps d'une syncope entre l'animé et l'inanimé qui suffit à un accidentel accouplement, sa transaction, et sa fin (rêvée ou annoncée) dans un

corps fait tombeau : « d' des fois l' quartier d' rat t' perir contr' ton entrail' refroidir d' dans ta foss' à triqu' ! ». Dans sa mort, le rat établit la confusion radicale des espèces et des états.

Alors la dentale redoutable resurgit, comme un spectre réfléchi dans ses doubles homophones : « d' rat t' perir dedans » (nous soulignons). Le « rat » se prolonge dans le pronom réfléchi, le *toi* de l'adresse – « la Femme », son « entrail' » et sa « foss' à triqu' », devenus ici fosse, caveau. Ce *t* qui vacille au bord du distinctif nous porte au lieu de l'origine comme un lieu de mort. L'horreur du rat entre en résonance avec une hantise que d'autres moments de l'ouvrage ont aussi mis en lumière : « l' ventr' la mèt', d' pir' abri la vie humain', point ! » (*Prog*, p. 19); « à-bientôt te, nous disparaîtr' dedans notr' origin' humain' ! » (p. 86); « quarant'-un ptets presumées tombés d' tes testicul' [...] tes ptets, l' ventr' — l' entrail' pourrir dedans » (p. 196).

4. Naissances et morts (sur *Prostitution*)

4.1 Les commencements

L'écriture défigurée est un enchantement : « Les putains sont comme des paroles divines incarnées, d'une certaine façon. Incarnées momentanément, mais elles durent tout de même parce que les paroles s'engendrent... progénitures de paroles; c'est aussi comme ça qu'il faut comprendre le titre de l'œuvre » (*E*, p. 14). L'oralité et le rythme, la « musique » qui met en tableau (*E*, p. 19; *V*, p. 198), la voix qui donne à voir et « fait des corps nouveaux » (*V*, p. 272), font de chaque énonciation un moment de retournement de la parole. Car elle n'est plus la première finitude du sujet, mais le moyen d'une liberté symbolique sans égale. Michel Surya, dans le deuxième tome de ses *Matériologies*, écrit : « un écrivain n'invente pas une langue, laquelle s'inventerait, après, un peuple [...] ce sont, en un mot comme en tous, les putains, ainsi qu'il [Pierre Guyotat] définit ceux-ci, qui s'inventent une langue, laquelle s'invente un écrivain » (2000, p. 40-41). Contre le « *Au commencement était le verbe* », Guyotat nous ferait admettre, avec sa langue « incarnée » et « charnelle »,

une « affirmation un instant déroutante : “Au commencement étaient les putains” » (p. 43, 45-46).

Or, cette théorie substitutive et réparatrice des « commencements » a été définitivement installée dans *Bond en avant* et *Prostitution*. Il s’agissait du coup de force de cette fiction que d’opérer ce renversement du sujet dans la parole. *Prostitution*, en fait, se donne comme le théâtre de cette opération. La composition de l’ouvrage en garde la trace : deux séquences autodiégétiques sont placées en deuxième et en dernière parties de l’ouvrage (qui en compte sept). La première partie, quant à elle, correspond, comme les quatre parties centrales, à une masse de dialogues (échanges prostitutionnels). Les frontières aménagées entre les quatre sections centrales sont notées dans le résumé, mais pas nécessairement dans le texte. Elles semblent donc passablement arbitraires et indiscernables, alors que les monologues sont facilement identifiables³²³.

Le mouvement d’ensemble de la fiction est réflexif au sens où il rend compte de l’engendrement de l’écriture défigurée à partir d’un « amont », de sa « stabilisation » et de son usage, et finalement de son aboutissement (voir Brun, 2005a, p. 288). C’est-à-dire que la découverte de la défiguration est à la fois illustrée, performée et racontée dans l’ensemble de ce livre composite. Le premier monologue (la deuxième partie de *Prostitution*) exhibe en effet « les précédents biographico-littéraires » de la langue défigurée (Brun, 2005a, p. 288). Il est composé, en alternance, de parties en italique et de parties en caractères romains. Les parties en italique sont issues des écrits d’adolescences, c’est-à-dire des premiers « textes sauvages » retravaillés. Contre ces dernières, les passages en caractères romains montrent, selon le résumé, la « [p]ercée progressive de la langue nouvelle (caractères romains) sous l’ancienne (l’italique) » puis sa « [s]tabilisation » (*Prost*, p. II). Quant au dernier monologue (la septième section), il reprend le texte de *Bond en avant*. Pierre Guyotat le présente ainsi : « Accomplissement de ma mise en prostitution adulte (1972) : proxénètes, congénères, clientèle. Apostrophe à celles et ceux de mes proches en politique et en art qui rejettent ma

³²³ Rappelons que ce découpage était absent de l’édition originale, en 1975. Selon Catherine Brun, le découpage en sections répond surtout d’un désir de chercher une « harmonie » macrostructurelle : Pierre Guyotat, explique-t-elle, a placé une section centrale, quantitativement plus importante, et « dispose, symétriquement, les autres » de part et d’autre (2005a, p. 289). Le nombre de page de chacune des sections compose en effet un chiasme : 20, 16, 6, 136, 13, 16, 25.

langue nouvelle. Monstres, microbes, lésions du travail de force et de prostitution. À mes premiers violeurs. Ma mort sur la femme » (p. V).

4.2 « Comment à moi enfant, adolescent, la langue à écrire m'est venue »

C'est la première séquence autodiégétique qui nous intéressera pour le moment (le premier monologue : p. 29-45). Car celle-ci *réalise* formellement l'arrachement de l'écriture défigurée à une écriture qui la préfigure et l'anticipe : « Comment à moi enfant, adolescent, la langue à écrire m'est venue », résume l'écrivain (*Prost*, p. I). Les passages en italique (en « langue ancienne ») sont portés par l'appel et le *désir* de celle « à écrire » et à découvrir. Or, ils correspondent, plus précisément, à des rêveries érotiques et obscènes. Ces restes d'écrits d'adolescence, retravaillés, attestent de la découverte, par un narrateur poète, de son attirance innommable pour deux garçons, Drevet et Farlay. Nous sommes alors plongés dans un univers érotique paradoxal, précoce : pour le « je » qui s'énonce alors dans la fièvre de sa chair, la sexualité reste partiellement une énigme. Il peut à peine en nommer la physiologie, comme en témoignent l'incipit du monologue :

*[« bander » c'est-y se sangler le ***** dans une bandelette? quand tu traduis au pied levé l'imprécation d'Antigone, ta bouche expulse une matière pareille à cette **** que dans l'orgie je tire de mes jarrets durcis par la course au versant maternel..! Drevet, j'ai caressé ton short de velours noir, dans le rang de nuit, [...] tire-moi!, toi qu'en brasse, pour l'endurance je bats!, vers l'ombre où, sous les marbres muraux militaires, je pourrais disposer de ce qu'en toi je désire : ta tête..! Drevet. Drevet! Drevet. ton short me dévore le ventre!.. (p. 29-30)*

Ce penchant et son objet sont ensuite multipliés dans l'invocation de figures fantasmatiques qui, appelées ou prophétisées par le narrateur, placées dans des situations dramatiques, captent son désir naissant. Le contexte scolaire, dont Pierre Guyotat a déjà souligné l'importance dans ces premiers textes clandestins d'« arrière-fond » (camarade, leçons, activités), apparaît en toile de fond. Décrivant ses camarades ou les héros de ses lectures en jeunes prostitués³²⁴, le narrateur élucide donc, à lui-même comme aux autres³²⁵,

³²⁴ Le narrateur a « quatorze ans » et Drevet « seize ans » (p. 32, 36) et cette rêverie érotique met en scène des adultes payant l'usage d'adolescents (p. 36-37). Dans son analyse de *Prostitution*,

son désir pour eux. Il dévoile, aussi, son désir de dépuçelage (p. 37, 38); son désir de mise en prostitution, de vente et de viol; son désir, finalement, de meurtre et remplacement des figures parentales.

Différentes scénographies cristallisent le désir de tuer les parents. Premier exemple : l'évocation, au tournant d'une « *rêverie mahométane* », de l'assassinat, par un mac à la « *main femelle* », de sa « *“macquerelle”* » et ce, « *pour [le] marchand[er] aux mâles* » (p. 33). Autre exemple : dans ses « *songes nocturnes, diurnes* », le narrateur s'imagine en castrat, soumettant, avec l'aide de Giordano Bruno, un maître adulte à la torture (p. 39-40). Or, dans le résumé, cette partie est résumée ainsi : « Giordano Bruno me confirm[e] dans ma vérité » (p. II).

La révolte du poète est conjointement poétique et sexuelle, et elle est « agie », révélée et explorée dans une traversée des formes oratoires, à la recherche de figures qui sauraient capter la fureur du désir en jeu. Le narrateur conquiert sa nouvelle liberté dans cette alliance entre pratique scripturale et « fantasmagorie » sexuelle, tel un Orphée dont son corps propre est la lyre magique, nouvel instrument du désir qui chante l'« *homme nouveau* » :

o musique liée chair inconnue, jusqu'où porterez-vous mon chant classique?.. j'ai fait serment hier, devant calligraphie de mon troisième « Moïse », de tant fort écrire que cendre de père, cendre de mère mêlées sous nos pieds, mon premier homme payant, 300 F, la prose, 500 F la poésie, contre son poitrail que le dos de milliers d'adolescents a dévoré!, ne presse qu'un orphanos³²⁶ ligaturé de langues..! sous la triple frondaison des quatorze stations, l'adolescent de quatorze ans imagine un homme nouveau.., son scalp blond posé sur le seuil 3 du carbet n° 10 bis, nu, jambes écartées, il attend ces bandes rouges d'ouvriers blancs, aux larges pores, desquels se détachent, dans la prise d'amour, des quartiers de chair cambouissée qu'il, aidé de celle qui lui fouette le trou d'Orphée d'une corde plate ramollie ré-enduite de poison sous ses robes, ensevelit sous

Catherine Brun précise qu'aucune figure féminine n'y prend la parole et que « les prostitués, plus jeunes encore que leurs clients, ont entre treize et dix-neuf ans » (2005a, p. 306).

³²⁵ Voir *Af*, p. 298, 302.

³²⁶ Du grec *orphanos*, « privé de père ou de mère ». Certains linguistiques croient que le nom d'Orphée est dérivé d'*orphanos*, qui avait pris, par extension, le sens de « privé de », Orphée ayant perdu Euridyce. Que l'étymologie accrédite le lien produit par la paronomase, il semble qu'on puisse dire de l'identification à Orphée, dans des textes de Pierre Guyotat qui pourtant sont antérieurs à la mort de ses parents, annonce la douloureuse émancipation trouvée dans l'« isolement ascendant » (*V*, p. 128) et sexuel qui a été le lot de l'écrivain au moment d'écrire *Prostitution*. Il en parle spécifiquement dans « "Prostitution" » et « Cassette 33 longue durée », de même que dans « L'autre scène » (voir *V*, p. 49-50, 128, 135-136, 188, 200).

son grabat dont la trentaine de prises a défoncé le crin qu'il agence, suspend en lettres aux tringles du box, o le plus vaillant des nouveaux fils d'Orphée! [...] grand viril roux, de ta main engluée de ce que je ne puis encore nommer tant qu'une autre main n'aura point touché ce même inommé jailli de moi!, dirige mon écriture!, mêle à ma soufflerie de jeune pégase, la tienne d'analphabète qui te retient de m'aimer tant que je n'ai point fini d'écrire! o le plus rapide des mangeurs de MATIÈRES secrètes!, avant que je ne lèche ta sueur empoussiérée, crachât que le siècle futur jettera en encre indélébile, m'ayant pénétré, de ton membre arqué, fouisse mes boyaux!, futures cordes d'Orphée!.., tue! tue!.. BAISE! (p. 32-33)

Cet exemple montre bien comment, dans les passages en italique, s'exprime une trame lyrique « *découpée à la lame sociale du vice* » (p. 35). C'est-à-dire qu'ici, le désir ne peut percer qu'à travers l'écran de la censure. Ces lignes sont en effet, des points de vue formel et représentatif, marquées par la littérature gréco-latine et par la Bible, soit pour leur tradition oratoire et rhétorique, soit pour leur univers païen et esclavagiste, propice à des imageries de supplices et de martyres³²⁷. Outre les quelques caviardages sous astérisques de mots impurs (p. 29, 31), des tropes et des périphrases à valeur euphémistiques³²⁸ remplacent le mot cru qui, lui, tranquillement, émergera dans les parties en romain.

La « langue ancienne » donne à voir. Mais la vision anticipe déjà sur le savoir. Plus encore, elle est en retard sur une sensation qu'elle a pourtant elle-même produit : « *je ne sais nommer ce que, de mon corps, je peux voir "grandir" d'une orgie à l'autre, ni ce liquide parfumé de ce que, parfois, dans le vertige de la traduction, je sens monter à mes narines scarifiées août, mais.., l'esclave est plus éclaboussé de ce liquide que de sang..!* » (p. 31). C'est que, pas même connue, la trace du crime ne peut être désignée que dans son énigme même. Elle est l'horizon d'un mot obsessif : ce « MATIÈRE » répété comme une incantation (p. 30, 31, 33, 35, 37, 38), et qui restera le leitmotiv de l'œuvre entière, nous l'avons vu.

Le poète ne sait rien du mystère de la sexualité; en revanche, l'écriture défigurée peut le préfigurer. Le poète cherche donc, dans la matière signifiante du poème, ce savoir sur le sexe. Il la *découvre*, au sens où il la dégage d'une langue normative qui la couvre, mais aussi

³²⁷ « La Bible, l'Antiquité, les Invasions barbares, le Japon légendaire, la Seconde Guerre mondiale, je m'y incarne en esclave, en prostitué, en martyr, dont la seule défense est le don poétique » (p. II).

³²⁸ La métonymie (le vêtement, p. 30), la périphrase (« *glaive de chair ardente* », p. 32) ou la métaphore physiologique (« *conduits* », « *sondes* », « *muscles d'émission* », p. 30, 31, 33).

il la trouve, dans ses entrailles et ses écarts. Aussi rudimentaires qu'ils soient, les dérèglements de l'art oratoire tentés dans les sections en italique montrent bien que l'enjeu est toujours le *figural* et la *figure*. En fait, ce premier monologue *montre*, dans ses soubresauts et ses ratages³²⁹, la conquête d'une écriture où la figure n'est plus de connivence avec la loi mais uniquement avec le *désir*.

Sa surcharge expressive en est le premier reflet. Car presque toutes les phrases sont exclamatives. La virgule elle-même devient une ponctuation expressive qui, avec le point d'exclamation, tronque les phrases, fait buter la pensée ou aménage des moments de suspension : « [...] *ceux, celles qui me payent pour!, intestins bouillonnant!, vous couvrir!, moi, le corps femelle, marchand, dans quoi, par quoi vous éprouve pénalelement l'étreinte entre mâles, [...]* » (p. 36). Ils inscrivent, dans la parole du poète, son désir d'émanciper sa « pensée » comme son « corps » de l'asservissement symbolique : « *o toi!, o sang vierge de toute pensée personnelle!, o muscles dont le déplacement n'est point commandé par les nécessités de la grammaire, [...]* toi! » (p. 35).

Le lyrisme de l'illégalité qu'il investit mérite donc d'être vu sous cet angle : une tentative de dérèglement des écarts que la rhétorique elle-même subsume sous son ordre. Des jeux de mots naïfs, d'esprit maladroit ou ironique, on ne sait trop, procèdent de cette révolte : « *“bander” c'est-y se sangler le ***** dans une bandelette? [...] “branler”, c'est-y se secouer le chef jusque vider le cerveau de toute pensée sapiens?..* » (p. 29, 35). Les formes illicites et anormales du « beau » langage sont les premières voies d'échappée au code, au système, aux oppositions : « *[C]ombien me faudra-t-il traverser d'écritures illégales pour que m'étant recomposé un corps de ce qui dans mon corps résiste à l'écriture, je puisse te rejoindre à nouveau, nu, sur l'humus, dans l'hors-légalité!.., aia..!, aia..!, aiah..!, aiah!.., aiah!..* » (p. 38³³⁰).

³²⁹ Le balancement entre l'italique des textes de jeunesse et le romain des textes obscènes en « langue nouvelle » permet d'en visualiser le rythme. Le compte des lignes va comme ceci : 288-4-20-45-12-32-12-23-22-7-1-97.

³³⁰ Plus haut : « *la MATIÈRE tombée du nu de l'homme debout!.., [...] fouteurs de cet humus, il vous pousse des seins femelles!..* » (p. 38).

De sorte que dans *Prostitution*, ce texte le plus polymorphe et le plus composite de toutes les fictions de Pierre Guyotat, est très précisément recherchée la mise en œuvre d'une articulation nouvelle du dicible et du visible, de la sensation et du désir, de la signification immédiate et de son frayage prospectif :

(o toi!, o sang vierge de toute pensée personnelle!, o muscles dont le déplacement n'est point commandé par les nécessités de la grammaire, toi qui ne vis que de ce qui me ferait mourir!, toi!, – vous tous! –, que le seul éclat dans mon œil ma voix de ce qui dans l'Histoire fait l'œil la voix, aveugle, rend muet!, à toi qui te tordant de part d'autre d'une trique hors écran, faisant tomber ta paume, en étrangère, sur le moulé de ton pagne d'étreinte, palpote de tous tes vaisseaux!, de tous tes pores sur le mâchefer!)
(p. 35)

C'est dans ces conditions que la figure défigurée « perce » à travers la « langue ancienne ». Elle le fait en liant le geste et la parole dans une économie libidinale nouvelle, et « dans une dynamique que ne gouverne pas l'œil arrêté dans la distance rassurée du fantasme », pour reprendre l'affirmation de Christian Prigent qui ajoute : « Éros a les yeux fermés³³¹ » (1991, p. 180). Car la « langue nouvelle » a en charge d'invoquer, d'interpeller et de commander. Elle porte des adresses sans répliques, des cris et des râles de jouissance, des descriptions d'actes rêvés ou accomplis. L'ellipse, l'ouverture des voyelles, la créativité lexicale, le mot cru et obscène, la percée de langues étrangères (l'espagnol surtout), l'usage de symboles typographiques anormaux (le « ∞ », p. 39), d'accents inconnus du français (le macron) sont les moyens par lesquels le poète réactualise une toute-puissance du « verbe » en regard du désir. Car la défiguration touche au statut primitif du mot : un objet sonore, voire un « “morceau sonore” arraché à la chose elle-même », capable de *toucher* au corps et de se

³³¹ Il n'y a pas de lecture *pornographique* possible de cette œuvre. D'ailleurs, Pierre Guyotat a spécifiquement écrit *Bond en avant* dans le souci « barricader » son texte contre la censure, et les lectures pornographiques, fondées sur l'extraction à la fois fascinée et dégoûtée de la figuration sexuelle dans un texte, en ressortissait. Sur cette question, qui est aussi celle d'une double « impureté » de la lecture (sa crédulité et son plaisir), voir l'article de Guy Scarpetta (1987) et le début de son entrevue avec Pierre Guyotat intégré à *Littérature interdite* (Li, p. 60-suiv.). Dans la discussion suivant la présentation de l'écrivain au colloque de Cerisy, Philippe Sollers s'est également appuyé sur la même distinction entre la représentation pornographique (complice du refoulement et de la répression idéologique) et le texte qui inscrit un « savoir » sur le sexe.

révéler, dans ce contact, totalement adéquate au *désir* qui la porte et la *donne*³³² (Aulagnier, 1991, p. 307, 314).

Quand la « langue nouvelle » finalement « vient » au poète (p. II), elle lui arrive donc de moment d'acmé fantasmatiques et profératoires. Des onomatopées bordent plusieurs fois les parties en italique et en romain : « *aia..!*, *aia..!*, *aiah..!*, *aiah!..*, *aiah!..*, » (p. 38); « *aiah!..*, *aiah!..*, *aiah!..*, » (p. 39); « *aiah!*, *aiâh!..*, » (p. 40); « *aiah!*, *aiâh!..*, » (p. 42). C'est, nous informe le glossaire, là le « cri du berger », celui qui appelle à lui son troupeau, meut les corps, dicte les conduites. Or, quand la « langue nouvelle » perce, la confusion entre la description et la commande est totale :

[...] *au feu!*, roué par la marche, de soir en soir, par des hommes de plus en plus bruns, de plus en plus blonds, de plus en plus bruns, partout où libérés, à main armée!, de l'écrit, les corps ne produisent plus de pensée que sexe, musique!.., o poésie, protohistoire du corps!.., tes jeans bruissent sous moi quand, par-dessus vos épaules scarifiées Lafuma, je scrute les grands nus rouges de GAY FOLIES.., l'écume scintille à tes commissures duvetées, chien!.., tandis que ma pensée vous enfonce en mon orifesse, o faisceau de vos têtes! scalps blonds, bruns, roux, en collerette pubienne enfilés à vos cous!.. chéri foot qu'bée por l'arbitr' d'touch' ta bouch' ò vibr' ta langu' rougie au jeu, d'qual prix, por que, selon, j'y liach' avant motet la matièr' interdit' mêlée du vin, de la marée qu'après l'étreint' en Desoto, de moitié paie!.., au branloir, Lapérouse!.., au sifflet, vautre-toi à terre battue!, [...] (p. 37³³³)

[...] *combien me faudra-t-il traverser d'écritures illégales pour que m'étant recomposé un corps de ce qui dans mon corps résiste à l'écriture, je puisse te rejoindre à nouveau, nu, sur l'humus, dans l'hors-légalité!.., aia..!*, *aia..!*, *aiah!..*, *aiah!..*, force-moi cependant que sos hart, sur la place gothiqu', tes frèr', les miens, chignon ò, au trépas, le verminat de guerre ralentit, conchient posthum' leurs braies! force-moi, Packaü, [...] (p. 38)

Il ne reste que la force d'« immédiateté vibratoire, ondulatoire » de la langue saccagée par le désir, et la langue maternelle réalise, enfin, cette « prise de vitesse sur la vue, de l'ouïe » qui est, indique François Bizet, « le rêve de la poésie » (2009, p. 112) :

³³² Piera Aulagnier mentionne que la thèse selon laquelle les mots ont trouvé leur origine dans l'onomatopée hérite directement de ce fantasme. Lors de notre lecture de *Progénitures*, nous l'avons constamment (re)trouvée.

³³³ Dans le glossaire, on précise que « Gay Folies » est le titre d'une revue pornographique des années 1950, montrant des « femmes nues » (p. 285).

[...] — « rha » — « .., les Djillel, calez-y la goul' au dégueulis!.., là.., là.., l'bestiau!.., l'suç'-fella!.., raspir' ta proz' en ma veuv'.., v'là.., v'.., rote pas, pleaz', sur mon orgass'!.., tirez-vous, jeunots!.., la pièç' s'épie vot' bandé dans l'reflet du zinc!.., bloquez-lui les châss', les Djillel!.., j'm'y veux tot son pensé por moi!.., 'r'ma.., 'r'ma.., 'r'ma.., [...] M'hamed, que qu'te lui magn' l'mâmm' à mon mân'!, la proz', ça s'prend du jarret au tétin!, arab'!.., j'te partaj' la goul', tu t'arroj' la gorj'! » (p. 53³³⁴)

4.3 Retour sur l'incipit

La section inaugurale de *Prostitution*, écrite en « langue nouvelle », l'avait préfiguré. La figure, ici, porte dans son mouvement plastique ce qui est à venir. L'incipit est constitué d'un dialogue entre un prostitué et un client potentiel. L'échange, qui a lieu dans la rue, est ouvert par un commandement : « [debout, la bouch'!, j'a b'soin!] » (p. 9). Ensuite, à tour de rôle, le « putain » et le client, prennent la parole. Ils seront, jusqu'au bout, les seuls énonciateurs de ce dialogue (p. 9-16). Le dialogue ne portera guère, toutefois, sur les actes qu'ils accomplissent l'un sur l'autre. Plutôt, le dialogue se déploie au fur et à mesure que le « putain » et son client décrivent un échange compliqué dont ils sont témoins : à travers la « vitrée du 16 ter », ils voient plusieurs hommes (au moins) s'étreindre. Ils décrivent cette étreinte, mais à cette description se mêlent des promesses et menaces (constructions verbales de type « aller + infinitif ») et des râles (onomatopées) qu'ils s'adressent l'un à l'autre.

Leur échange se fait surtout dans un entrecroisement de regards entre eux et ceux qui, derrière la fenêtre, ne sont pas audibles : le « putain » invite son client à regarder l'autre scène; le client remarque que de là-bas, on le voit également; etc. Le verbe « chouf », terme arabe qui signifie « regarder, voir » selon le glossaire, rythme la séquence. Et le client *jouit*, littéralement, de ce qu'il voit, comme il jouit des *promesses* qu'il en tire : « e m'chouf, e m'veut.., e m'a!.., liach', j'vas r'juter, se tant qu'e m'zieut'!.., a.., eee.., » (p. 10³³⁵).

³³⁴ Le lecteur trouve, dans l'appendice de l'édition de 1984, plusieurs explications lexicales. « Caler » ou « faire la cale » renvoie à l'activité du « coulo », prostitué dont la tâche est très spécifique, et « active ». « Fella » désigne un « paysan ». La « pièce » est un « élément du cheptel prostitutionnel ». « Châsses » signifie « yeux », « mamm' » (sans accent circonflexe) signifie « gros seins » et « goule » signifie « bouche ».

³³⁵ « Se tant que » signifie « pendant que »; « aee » est répertorié comme onomatopée du rôle orgasmique dans la grammaire placée dans l'appendice.

La transaction sexuelle entre ce « putain » et son client est donc entièrement déplacée sur « la scène du langage », pour reprendre le vocabulaire de Roland Barthes. Dire le désir, dire l'acte, le préfigurer ou le décrire, le décharger dans le cri et le râle, tout cela est métonymique de la sexualité. Le vu est doublé d'une profération fantasmatique *et* d'un geste. Langage et contact corporel valent conjointement comme *prise* (« prendre », dans le glossaire, est défini comme « consommer sexuellement »).

Or, tout au long de cette séquence, les pronoms personnels sont souvent, dans le discours du client ou du putain, dupliqués et appariés en doublets réflexifs. De sorte que leur place dans les échanges visuels, discursifs ou physiques est constamment doublée : « l'homme » et son esclave sont dedans et dehors, ici et là-bas, vu et voyant. Par exemple : « e m'veut!, a j'm'l'veux! [...] ma l'v'lu, j'm'le veux » (p. 12); « j'm'aim' qu'tu m'encul' au sang » (p. 13). En outre, l'appareil phonatoire est explicitement sexualisé, constitué en double de l'anus : « e s'command' son anus idem sa bouch'!, e y fat joer sa moule en glott'!, a son boquet en langu'!.. » (p. 12); « e sat ouvrir son cul en bouch', a l'bec en cul » (p. 13); « chouf comm' la joue du mâle gonflasse idem la fesse du put'! » (p. 15³³⁶).

Ce sont là des images que l'on retrouve dans *Bond en avant*.

4.4 Pour finir, un rêve

La dernière séquence autodiégétique, placée à la toute fin de *Prostitution* et correspondant à *Bond en avant*, représente l'aval de cette conquête. Le monologue correspond à un rêve (un « *onir œdipien* », un « *songe placentaire* »; p. 218, 219) où les désirs sont réalisés sans reste. Son enjeu est l'engendrement d'une subjectivité invaginée (« ej' », « em' »), dans l'appel et l'énonciation de sa propre « mise en prostitution » puis de sa « mort sur la femme » (p. V). La scénographie est épouvantable, impliquant la strangulation sodomitique du sexe du « ej' » à son broyage dans un vagin :

³³⁶ Les termes « moule » et « boquet » désignent la région anale, respectivement son fond et sa surface.

[...], à bas mon nékros sur l'Æstrien!!!!.. [...] lâs!, lâs!!, prolhétair'!!, toutes semences tressaillant au trémul de tes caroncules nacr'!!, lâs que mon raid'!, à l'hart de ton ourle rectal!, n'ait déurgité l'art!!! que oînt de bran mâle, mon braquemart!, dans la seule fumell' écûme mastiqué!! ne s'enfûnèbr' en arme rouj'!!!!.. à bas mon nékross sur l'Æstrien!!! (p. 232, 240-241³³⁷)

Il importe de souligner que la lecture paragrammatique est davantage surdéterminée dans *Bond en avant*, où les allitérations et les consonances, souvent doublées de paronomases et d'isolexismes, établissent l'équivalence (métonymie ou indifférenciation) des sexes, des extrémités du corps (chef, pénis), des sécrétions (semences, lait, salive), et ce, par delà même le découpage en morphème. Et comme dans *Éden*, *Éden*, *Éden*, l'angoisse de castration, le bruit menaçant de la scène primitive et la dénégation du sexe de la mère (selon Sollers, 1975, p. 56) se font entendre dans ce désordre sonore et sémantique. Des visions fulgurantes de matières et d'organes surgissent malgré tout, proprement obscènes, marquées par la monstration de la sexualité et de la mort, dans leur proximité constitutive³³⁸ :

viens ça m'turgescer ton turion dans ma turn'!.. (p. 227³³⁹)

jus mâl'!, qu'ej' te chie cru!!! à mes crocs spumescents!, Sacca crachant sputaçées dans ma sprue!, tes scybal' squammifèr'!! au chiat! (p. 228³⁴⁰)

³³⁷ Encore une fois, la consultation du glossaire est nécessaire. Étonnamment, nos dictionnaires inventorient tous les termes concernés (« trémuler », « caroncule », « hart », « bran », « braquemart »), à l'exception de deux néologismes dérivés de racines grecque et latine : « nekross » et « æstrien ». En ce qui concerne « nekross », dont on remarquera l'instabilité orthographique, le mot est créé à partir de *nekros*, qui signifie « mort, cadavre », en parlant d'un être humain. Quant au second mot, « æstrien », il vient du latin *æstrus* et correspond exactement au terme aujourd'hui usité d'« æstral » (qui concerne les modifications du vagin et de l'utérus durant la phase d'ovulation). Que le rapprochement de ces deux termes, conjointement issus de la préhistoire du français, fasse du cloaque maternel le lieu de l'origine comme de la fin, n'est pas anodin. C'est au contraire un leitmotiv de l'œuvre entière.

³³⁸ Sur cette définition de l'obscène, voir Maier, 2004.

³³⁹ « Turion : jeune pousse de l'asperge; bourgeon sexuel mâle » (glossaire).

³⁴⁰ Le lexique médical est omniprésent et cerne le domaine de la sécrétion buccale et anale, en contrepoint de la référence au « *jus mâl'* » : « spumescent », « sprue » et « scybal' » (dans le glossaire : diarrhée et excréments très durs); « sputaçées » semble avoir été créé par affixation et surimpression de « sputation » (crachat) et du suffixe « -acée » (règne du vivant végétal). « Squammifèr' » désigne un vivant qui est couvert d'écailles. Quant au néologisme « chiat », nous savons, pour l'avoir rencontré dans une autre séquence du livre (p. 44), qu'il est forgé sur « chier » et désigne l'anus. – Nous ajoutons que l'image très scientifiquement précise des crottes dures et couvertes d'écailles fait écho à une autre, rencontrée dans le premier monologue, en miroir de celui-ci : « *de quel sexe sont ces corps dont le tressaut!, au surgissement de la MATIÈRE secrète, vous jonche d'écailles?* » (p. 33).

fatras de fess' enfoutraillées, frottis du frein au fanon fripé, fripes en tas que fouiss't les phalanes frangipanées d'un nu frisé dégrisé duquel un jars annelé d'or aux lob'!, déqueut', orteil jeté sur l'air' de triqu' pour un' suivant' qu'als l'intercept' aux crampons foot, son vié tirant le galb' enfariné.. friselis du foutr' au fripé défibré, à la frisail' des culs d'époux!.. (p. 219)

lâs qu'halèt' à l'allait' cadencé d'intellect'!, à la tourb' ej' m'masturb' mon sang bleu!!!!
lâs, lâs que besougné dans l'enceint, l'embryon de mon nu ne fût, à l'estoc des pratiq', occis put' dans sa gain' vitellin'!!!!.., (p. 226³⁴¹)

On comprend mieux le retournement dans la lecture de Marianne Alphant, citée au début de ce chapitre : si dans *Prostitution* il n'y a « rien à voir » et si *Progénitures* est un « livres de visions prophétiques », ce n'est pas parce que cette lectrice a mis quarante ans à rattraper l'avance que l'œuvre avait sur ses capacités de lecture. L'écriture défigurée de Pierre Guyotat, dans sa genèse et son histoire, a elle-même dû rater sa cible, risquer de faire de la voix non pas la source d'une vision nouvelle, mais la puissance d'un silence de tous les sens, le temps d'une délivrance. Elle cherche d'abord à excéder les capacités des lecteurs, voire à les menacer; il faut que la langue se prenne de « vitesse » (voir *V*, p. 198), dépasse les frontières qu'elle impose fatalement, les codes qu'elle réinstaure par répétition. *Bond en avant* boucle donc *Prostitution* en inscrivant l'autoaccouchement (ou autoavortement?) du sujet poétique. Le « ej' » s'énonce dans l'anticipation de lui-même, en devançant la scène primitive qui figure son origine : « lâs qu'au lamento des sabin', en mon lippu empreint au pis daron!, j'm'aspir' en adventiç', Goret triturassant coelosom' aux lombes du Rachia crouill' de fehs fumerons saupoudrés de cendre d'adventiç', la lie du jus nuptial!.. » (p. 226³⁴²). En conséquence, l'autoréférentialité elle-même est altérée, dans une parole qui se

³⁴¹ Le glossaire répertorie « estoc » comme l'un des synonymes de « membre viril » et donne pour « gain' vitellin' », terme d'embryologie, une définition ou bien imprécise, ou bien erronée. Soulignons que l'on retrouve aussi les graphies « occisput' » et « occiput » (p. 228, 240).

³⁴² Le glossaire contient une explication pour à peu près tous les mots de cette séquence. Sa charge signifiante est telle que Guyotat a vraisemblablement dû la transmettre avec soin aux interprètes de la pièce. Il est vrai que l'on touche, dans cet énoncé qui mêle les langues et les lexiques, à tous les éléments de la scène œdipienne. Nous citons le glossaire : « Sabines : enlèvement des Sabines »; « daron : père »; « adventiç' : qui vient par hasard, avant terme. Qui croît sans avoir été semé »; « cœlosome : de cœlosomien : monstre fréquent des espèces bovines et ovines, défaut de soudure des lames abdominales ou thoraciques, empêche la mise bas normale (Lar.) » (le diagramme soudé est utilisé dans l'appendice, pas dans le texte); « crouille, crouillat : de khouia* (frères), sobriquet français désignant les arabes » (l'astérisque signale qu'il s'agit d'un mot arabe, cf p. 247); « fehs* : banlieue »; « fumerons : jambes ». Nous ajoutons à cette liste que « lippu » rejoint un usage substantivisant de l'adjectif (lippu : charnu, protubérant); « lombes », quant à lui, est un terme anatomique qui désigne le

déploie entre décréation et récréation pour ultimement établir la métonymie du corps et de l'esprit, du sexe et de la langue, etc.

Ainsi l'articulation du sexe au « corps » n'est plus du côté de la nature, ce fondement biologique qu'on croit immuable. La parole défigurée au contraire la défait et la reconfigure dans le jeu des désirs sans nom et sans limite : « *viens ça qu'j't'inocul' d'un' orgass' latent' qu'au dépoz' d'ton coltin just' ton cul s'aphrodit' à mon jet!..* » (p. 234); « *son déqueu d'anuss fumell'!!* » (p. 236). Corollairement, le sexe masculin n'est pas strictement défini par sa fonction hétéronormative de « *fouisseur d'CEstrien* » (p. 240), pas plus qu'il ne se limite à être l'engin du « *va-t'au-bran* » (p. 237³⁴³), négatif anal du premier. Mais il est l'« instrument » d'une appropriation des corps et de leurs « trous vivants » : « *çà, turco!, qu'à mes crocs d'anuss!, je bâfre,, [...] par où je flouz' le revômi du prim' encull! de té, Khamssieh l'monogigu'!, qu' als' a m'pâlée ta patt' de guerr' au con!.. à mé tous trous vivants!, qu'en mou de voix j'empal' avec mon instrument!!!* » (p. 229³⁴⁴). Il est, surtout, le bien du « corps nouveau » dont Pierre Guyotat rêve, l'organe qui émancipe la « pensée » même de celui qui le porte : « *tout mon corps fait pensée! qu'une main le touche, qu'une voix lui commande de s'ouvrir, de sauter, de se plier, il se rebelle ou s'éclipse comme une pensée libre!..* » (p. 36).

Or, si *Bond en avant* constitue un monologue, il l'est dans une situation dialogique particulière. On peut même dire qu'il s'agit en fait d'un dialogue où la voix des autres interlocuteurs est caviardée. Ainsi, le « ej' » de *Bond en avant* répond à des demandes dont on ne saura rien, donne la réplique à des voix inaudibles ou énonce ses désirs et ses demandes à des destinataires muets. Il nomme ce qui lui arrive et accompagne le geste des mots. Est-ce à notre intention ou à celle de ses interlocuteurs fictifs? Tout se passe comme si l'articulation des mots aux choses et des mots à l'ego pouvait être renversée :

bas du dos, cette région familièrement nommée « les reins ». « Triturasser » semblé être un mot-valise soudant triturer, terrasser et harasser.

³⁴³ « Bran » ou « bren » sont des mots crus, dérivés d'un euphémisme (brun), pour les matières fécales.

³⁴⁴ « Turco » est un terme vieilli désignant un soldat algérien; « bâfrer » vient d'une onomatopée et signifie « manger avec avidité ». Le « mou », en revanche, est une invention de Pierre Guyotat pour désigner la « chair concernée » par les « opérations » nommées, ici la « voix ».

ej' m'sacqu' au chambranl' leur cast'!! qu' leur simulsexmasstext'!, ej' glaviott' un succul d'bran manuel!! raus l'éros!! aux rostr'!, ma chair sexuelle tronçonnée!!!!.. (p. 237)

taala jey, Dj'bril'!.. flava coma!! nekkes chuya essoum!.. ach tekhdem?.. ana attal!.. queddach fi omrek?.. omro khamssa ou âachrine sna.. ikounou aandi klab, klab, klab!.. irop'!, viet'!, ousfan!.. qu'au déqueu ton sgag turgescet' em' script' en tétons mes broyeurs! (p. 239³⁴⁵)

j'enraj' mon raid oniroïd'! de forer le fâite foulbé!!!.. dans ta moëlle d'analphabêt'!, mon semen saturé de sêm'!!! sur ton trigôn'!, mon sextylo!!!.. onirocite de ton cri dans le cristal!, mon géniteur démantelé!, rérect' au scrut' de mon crân' auroral en fœtus!, ta mantule scellée dans l'crottin cruenté au rot consonnantiqu'!!!.. râch rââlet!.. hezz elmigroun³⁴⁶!!!.. [...] te, Bouhafès!, cousin migrant', pubère nu dépageotté!, toison rouss' envisquée de semence fumell'!!!, puisse, pétant ta prime bièr'!, dans la réserve d'eau tépid' au flanc du phar'!, rinçe!, raid' incarnat poissant mon occiput de jus œstrien!, mon séant remusclé aux jussions de la lettr' et du sonj'..! .. râch rââlet!.. hezz elmegroûn!!!.. (p. 240³⁴⁷)

S'il n'y a « plus rien à voir » dans *Bond en avant*, c'est aussi parce que le parti pris du discours (direct) entraîne un déplacement définitif des conventions du roman dialogique. Un détour par l'œuvre de Sade n'est pas impertinent pour comprendre comment la parole, lorsqu'il s'agit de représentation de la sexualité, peut s'articuler de différente manière à elle : descriptions ou érucations simultanées, écholalies, commandes préalables ou en cours d'activité servent à déplacer, comme l'affirmait Roland Barthes, le sexe sur la « scène du langage ». À cet égard, rien n'est plus effrayant, lisant une fiction comme *Prostitution*, plongée dans un univers où l'être humain ne ressemble plus à lui-même – ni à sa parole, ni à son corps –, que de tomber sur les « traductions » placées en fin de volume. Traductions des

³⁴⁵ Sur le ton de la confiance, le narrateur échange avec son interlocuteur muet des secrets biographiques, des histoires personnelles et des rêves prostitutionnels : « tu viens tu viens, Dj'bril!.. la blonde!! baisse un peu la voix!.. quel est ton métier?.. je suis chômeur!.. quel âge as-tu?.. j'ai vingt-cinq ans.. j'aurai des chiens, des chiens, des chiens, des européens, des viets, des nègres! » (p. 363-364).

³⁴⁶ « tu te trompes!.. prends le fusil! » (p. 364). Marion Chénétier-Alev traduit plutôt ainsi : « le prix que tu demandes est excessif (c'est trop cher) » (2004, p. 585).

³⁴⁷ Voici l'explication des néologismes utilisés dans cet extrait : « forré » ou « fourré » désignent la toison pubienne; « foulbé » est synonyme (sans précision de connotation) de « peuhl »; le « trigôn' » est une partie du cerveau; la « mantule » est le « membre viril »; un « pageot » est un lit, un grabat; « tépid' » signifie « tiède » et « phar' », « poêle »; les « jussions » sont des imprécations. Nous rappelons que, dans certains contextes, le cercueil est une « bière » et que l'« incarnat » est une couleur rouge vif.

passages arabes, elles rendent aussi à la défiguration un visage familier et exhibent les scènes auxquelles nous avons assisté, sans le savoir :

je ne veux pas parler!.. je ne sais pas parler!.. la tête me fait mal!.. bon marché!.. chiottes.. vite.. deux jambes!.. donne-moi leurs noms.. prends.. j'ai appris que tu étais allé en prison!.. l'un derrière l'autre!.. dépose-le à côté!.. j'ai reçu du plomb dans la cuisse.. dans quelle bagarre?.. tes yeux sont rouges.. le vent de sable sur le chantier.. serre plus que ça!.. raidis les jambes!.. démêlez-vous.. j'ai soif.. je n'en ai pas plus!.. rends-moi la monnaie!.. les gendarmes!.. je n'ai pas encore terminé le travail!.. (p. 362)

Décidément, l'œuvre défigurée de Pierre Guyotat a cette capacité inouïe de devancer ses lecteurs. Nous sommes, devant ces fictions abominables et indéchiffrables, pris de vitesse. L'œuvre anticipe sur notre capacité à entendre sa « musique » et son « chant ». Elle anticipe, du coup, sur notre imaginaire : « l'imaginaire c'est aussi une question d'optique. Il existe un diaphragme cérébral. Le cerveau, dans ce domaine, est proche d'un appareil » (1985a, p. 36).

S'il y a une cohérence dans l'œuvre de Pierre Guyotat qui doit forcer notre admiration, malgré toute l'horreur qu'elle est aussi « faite pour inspirer » (pour reprendre la formule de Michel Surya), on la trouvera donc dans un lien entre la logique, l'empathie et la « forme marâtre », cette « poche de rythmes avec sens intégré » (*E*, p. 57) que le travail créateur a pour nécessité de dévoiler :

Je ne suis pas envahi par l'imaginaire, je le fais. [...]

Je l'ai déjà dit, l'artiste grandit avec une forme, non seulement avec une interprétation du monde existant mais avec un autre monde, parallèle à l'autre, comme une sorte de double qu'il faut faire vivre, qu'il faut nourrir; je ne crois pas que l'artiste, pour lequel le monde existe pour qu'il s'en serve comme d'une sorte de confirmation du sien propre, trouve ailleurs qu'en lui-même ses modèles, ses logiques d'horreur : cette atrocité, au Rwanda, de ces vêtements humains vidés de leur chair par les chiens, je l'ai vue et « traitée » bien avant; c'est affaire de logique, et quelquefois, comme ça fait peur! Et c'est cette logique qui vous dévore, et vous rend si proche du bourreau, peut-être à tort, de ce qu'il vous semble qu'il pense et comment il pense; l'artiste ne se nourrit que de lui-même; rien de moins dévoreur de l'autre qu'un artiste véritable, car l'artiste est lui-même l'autre. Une expression courante mais à moi particulièrement insupportable : « *Il n'y a pas de mot pour le dire* »; hélas, non, il y a toujours un mot pour le dire; pour dire le pire. (*E*, p. 169)

La défiguration, dans son mouvement de décréation et de recréation des formes, accueille la perte du semblable et la pense, la fait jouer dans la langue. La défiguration la

creuse, la déplace infiniment, en cherche la *retrouvaille*. C'est parce que la pensée du déshumain (Fédida, 2007), dans son immémoriale contemporanéité, est inépuisable que Pierre Guyotat continue malgré tout d'écrire des fictions impossibles et utopiques, des fictions où « tout commence, non pas tout recommence, mais commence, j'espère » (*E*, p. 170).

CONCLUSION

– la nostalgie est au-devant de moi –

Pierre Guyotat, « Note de l'auteur », *Vivre*

Lire l'œuvre de Pierre Guyotat est une inexhaustible épreuve. Il faut d'abord braver ce premier sentiment de congédiement qui prend le lecteur confronté à sa langue altérée, à ses masses compactes de textes, à ses images intolérables. Il faut apprendre à acquiescer, au moins un instant, au rêve que poursuit Pierre Guyotat : « un art nouveau capable de rendre un compte exact à la fois d'un rythme et d'un accent non lisibles en un livre ordinaire et d'un volume de sens inaudible en radio, cassettes ou théâtre » (*V*, p. 150). Ses fictions exigent de ses lecteurs qu'ils portent avec lui sa « musique », et qu'ils prêtent leur imagination à son « entreprise consistant à rendre *visible* le Mal [...]. Le Mal pensé, le Mal rêvé » (*V*, p. 253).

J'ai commencé à lire l'œuvre de Pierre Guyotat comme Éric Hoppenot l'a fait. Hoppenot témoigne, dans une conférence intitulée « Chronique d'une absence de lecture », qu'il écrit sur *Progénitures* « sans l'avoir lu, sans vouloir/pouvoir le lire » : « Étrange paradoxe, il me faut écrire, l'écrire pour le lire, ce n'est qu'en écrivant avant, au-devant si j'ose dire de *Progénitures* que je pourrai, peut-être un jour le lire. Écrire dans l'avant-lire » (2005, p. 175). Or, en choisissant de lire cette œuvre dans l'attraction de *Bond en avant* et de *Prostitution*, j'ai moi aussi désigné cet « avant-lire » comme lieu d'élaboration d'une pensée sur l'œuvre de Pierre Guyotat. J'ai voulu écrire « au-devant de *Progénitures* », en faisant de la trajectoire de l'écrivain le cœur même du problème sur lequel j'essayais d'amener un peu de lumière. Car celle-ci est caractérisée par sa cohérence tout aussi bien que sa nature polymorphe. La « langue nouvelle » que l'écrivain a découverte dans *Prostitution* ne cesse de se renouveler. Son illisibilité nous apparaît toujours nouvelle, sa force de contestation toujours neuve, et son défi à notre capacité de déchiffrement aussi implacable. D'autant plus que l'œuvre se révèle

être foncièrement inédite : ce que nous avons sous les yeux est toujours en retard sur ce qu'elle est, sur ce que l'avenir nous révélera peut-être d'elle.

La première moitié de la décennie 1970 fut pourtant cruciale dans la carrière de Pierre Guyotat. C'est alors qu'apparaît « l'effet guillotine » (Hoppenot, 2005, p. 177). La plasticité de la langue est révélée « à coups de rythmes, donc de "poésie" » (*V*, p. 249), et par « réintroduction » (*E*, p. 167) de ses refoulés : oralité, patois, langues étrangères, créativité verbale. En revenant sur cet état désormais révolu de l'œuvre, j'ai voulu en saisir les enjeux décisifs. À quels problèmes poïétiques et poétiques ce passage à la défiguration était-il la solution, une solution à la fois précaire et durable?

Certes, pour ce faire, il m'a fallu retourner à cette légende dont Pierre Guyotat a réclamé le délitement définitif. À l'orée du XXI^e siècle, l'écrivain considère en effet que « sa traditionnelle image d'artiste maudit, d'anachorète sulfureux [...] est définitivement périmée, depuis cette renaissance de 1982, après laquelle son œuvre et sa vie se sont considérablement adoucies... », insiste Catherine Brun dans l'essai biographique qu'elle lui consacre (2005a, p. 442). Afin de récupérer l'image « sulfureuse » que les lecteurs pourraient avoir de lui, l'auteur a même fait placer, en couverture de la réédition de *Vivre* en 2003, un portrait photographique qui le montre serein, lucide et résolu (voir Brun, 2005a, p. 442). Prise au cœur de la « période de crises (1972 à 1983) » dont les textes de *Vivre* rendent compte, cette photographie en prophétise la dissolution : « Comme si le drame artistique ne pouvait se pacifier et s'ordonner qu'au contact d'une menace organique et métaphysique supérieure », précise Pierre Guyotat dans la « note » ajoutée à l'édition Folio (*V*, p. 9).

Les textes écrits avant cet apaisement nous en apprennent donc beaucoup sur la pulsion de mort que l'écriture défigurée a pour vocation de recevoir et de *lier*. Car cette écriture détruit, rompt, pulvérise. Mais, c'est là sa force fascinante, l'éclatement se fait ouverture, la corruption inaugure l'invention. « Créé – décrété – incréé », écrit Evelyne Grossman pour rendre compte de l'étrange trajectoire auxquelles les figures et les formes du visible et du sens sont soumises dans les écritures de la défiguration (2004, p. 51). Les écrits de Pierre Guyotat qui datent de cette époque nous interpellent tous, fictions et essais, par leur violence. Ils en appellent au « délit » et au « crime », pour reprendre deux mots clés de la quatrième de

couverture de *Prostitution*, lors de sa première édition (1975). En 1982, dans l'une des toutes premières entrevues que, convalescent, il réussit à donner, Pierre Guyotat le revendiquait toujours :

Tout ce que j'ai écrit depuis *Tombeau pour cinq cent mille soldats* est un défi à la morale. J'ai ressenti comme Une [sic] nécessité urgente que ce « crime contre l'esprit » – vouloir le monde tel que je l'écris – soit inscrit et laisse des traces.

Ce crime se traduit par un crime contre la langue [...] Ce que j'ai recherché et trouvé, c'est donc la langue du crime, celle des organes qui tuent, j'ai utilisé, par exemple, le système de l'apostrophe, qui, entre autres, abolit le *e* muet. C'est une nécessité rythmique. L'apostrophe, c'est tenter de réduire le mot à sa racine, c'est le tailler, le couper. Voilà plus de dix ans que je respire cette matière, que je restitue une âme à l'anonymat servile sexuel de tous les temps, que je lui respire sa langue éternelle. (V, p. 221-222)

Dans le premier chapitre, j'ai examiné cette volonté de défiance et de transgression adressée à la fois à l'ordre social et à l'ordre symbolique. Dans la foulée des travaux d'Evelyne Grossman, j'ai montré que Pierre Guyotat fait partie de ces écrivains et penseurs qui opposent, par le travail de l'imagination et du langage, un contre-monde au « déjà là ». La défiguration représente, dans les formes diverses qui peuvent l'actualiser, une volonté de neutraliser toute fixation du sens, toute prise de la loi sur le sujet, sur son corps et sur sa parole. Elle témoigne du fait que le langage demeure le site d'une crise jamais liquidée, qui met en jeu les pulsions de vie et de mort.

Le « drame artistique » et sa « menace organique » (V, p. 9) qui ont marqué la carrière de Pierre Guyotat en est une illustration singulière, ce que j'ai démontré dans le deuxième chapitre. Un conflit narcissique et pulsionnel est aux sources de ce que j'ai nommé la « découverte » de la défiguration par l'écrivain. En vérité, la trajectoire de Pierre Guyotat est, dans son ensemble, marquée par la nécessité de survivre à l'acuité du conflit, mais pas de le résorber. La relation de l'artiste à l'objet de sa création (son œuvre) comme à son matériau principale (la langue) est toujours grevée d'ambivalence, même après la crise de 1982. Le « faire œuvre » s'impose toujours comme une nécessité et un « fardeau ». Cela dit, il est aussi le seul sacrifice qui puisse tenir l'écrivain dans la vie et le sauver de l'excès même qu'il explore.

L'acte créateur est d'autant plus infini qu'il doit interminablement relancer le travail. Il faut en effet remettre en marche la « machine à explorer rythmiquement l'âme esclave » et à produire la « matière inédite » (*V*, p. 224). Il faut, pour l'écrivain, éviter l'épuisement comme l'impasse. « La fiction, c'est très dur. Moi, j'ai continué mon chemin, j'ai continué à approfondir "mon monde", car mon monde ne s'incarne que dans une langue à relief » (*E*, p. 29), affirme-t-il. C'est que l'utopie n'est jamais donnée. Elle n'apparaît qu'en creux, au travers des distorsions que l'écrivain impose aux images et aux sons de la langue, révélant par l'imagination une « doublure³⁴⁸ » du monde réel. Mais c'est aussi que le « déjà là » auquel ce contre-monde s'oppose est indépassable. La langue maternelle est une violence, elle a toujours anticipé sur le sujet à venir; il n'y pas de dehors du langage, pas d'Éden du silence et du corps. Telle est pourtant l'impossible quête à laquelle Pierre Guyotat, comme d'autres écrivains hantés par l'*origine*, voue son écriture du « relief » et du « rythme³⁴⁹ », cette écriture qui allie « saccage » (*E*, p. 166) et restauration de sa langue maternelle, « équarrissage » (*V*, p. 223) et réparation. Dans le troisième chapitre, j'ai fait valoir que son fantasme d'une langue pure, « la Langue » (*V*, p. 223) perdue dans les entrailles de la langue maternelle, résonnait avec d'autres démarches poétiques de type mélancolique.

Dans le quatrième chapitre, j'ai défendu la thèse selon laquelle la première réponse que Pierre Guyotat opposa à la fatalité de la nomination fut ce « langage du corps » engendré, dans les commencements de l'œuvre, à travers la combinaison de l'acte poétique et de l'acte sexuel sans partenaire. L'écriture du rythme et de l'oralité, affichée au public dès *Bond en avant*, hérite directement de ce « langage du corps », que j'ai pour ma part décrit en termes d'affect et d'abjection. L'analyse du paratexte concernant le « texte sauvage », ses conditions de réalisation et ses diverses fonctions m'a amenée à lever les malentendus et à prendre la mesure de ce « passage à l'acte » (Prigent, 1991, p. 195) que le passage à la défiguration – une écriture « [r]adicalement vouée à l'in-signifiante scatologique des matières du monde » (p. 195) – représente dans l'œuvre guyotienne.

³⁴⁸ La « doublure » et le « double » sont, je l'ai montré, des leitmotiv d'*Arrière-fond* (*Af*, p. 101, 213, 229-230, 237-238, 296, 305, 311).

³⁴⁹ Voir *E*, p. 16, 57, 29-30, 126, 164, 166-167, etc.

Or, cet acte, cette *attaque*, a ce premier effet : l'« intensification *des* inachèvements » (*V*, p. 215). Celle-ci est d'abord signalée par les silences éditoriaux de Pierre Guyotat, notamment celui qui suivit immédiatement la publication de *Prostitution* (1975-1984), puis cet autre, plus long encore, qui sépara la parution du *Livre* et de *Progénitures* (1984-2000). J'ai toutefois montré qu'avec *Bond en avant*, l'inachèvement ou le caractère impossible de l'œuvre s'incarne aussi dans des figures du ratage et du sabotage. L'inédit préserve « la Langue » (*V*, p. 223) de toute appropriation terminale. Que Pierre Guyotat se soit pour l'occasion mesuré aux puissances et aux limites du *théâtre* révèle combien la défiguration est avant toute chose une « affaire de “visibilité” » (Viel, 2000, p. 23). Son entreprise de distorsion et de ressourcement du français prend appui sur le visible et sa « différence », elle est mue par cette hétérogénéité qui précisément ébranle le langage et demeure, comme l'écrit Jean-François Lyotard, « ce qui ne cesse de s'oublier dans le signifier » (1980, p. 9). Dans le cinquième chapitre, j'ai donc étudié les projets de mise en scène où un *Bond en avant* rêvé s'est incarné, afin d'élucider la paradoxale articulation du visible, de l'audible et de l'intelligible – des *sens* en somme – que Pierre Guyotat tentait de faire advenir dans l'espace hétérotopique de la scène.

J'ai trouvé là une voie d'entrée inédite dans les fictions elles-mêmes. C'est donc à la lumière de ces découvertes que j'ai lu (ou relu) *Éden*, *Éden*, *Éden*, *Progénitures* et *Prostitution*. L'alliance entre négativité et positivité que l'écriture de la défiguration scelle m'est apparue ressortir au *figural* tel que Jean-François Lyotard et Laurent Jenny le théorisent. Mon analyse a mis en valeur les traces du travail figural et montré comment la conjuration de la figuration et de la représentation est doublée d'un « parti pris » pour le sensible et le visible, pour ce qui « n'est pas à lire, mais à voir » (Lyotard, 1980, p. 9). J'ai montré que chacune de ses œuvres de fiction, dans sa texture figurale singulière, nous fait retrouver intacte la révolte contre l'« obligation à la sexualité » (*E*, p. 41) qui anime Pierre Guyotat. Plus claire, surtout, apparaît son entreprise d'effacement de la signification que cette fatalité impose à la différence des sexes : complémentarité, procréation, génération.

L'ensemble de l'œuvre de Pierre Guyotat, textes et paratextes compris, permettent de mieux approcher le « secret » ou l'« énigme » (*E*, p. 11, 32, 35) qui en fait la motricité propre. Le « corps glorieux » des « putains » dont Pierre Guyotat invente les vies et les

généalogies est fondamentalement un corps *intact*, c'est-à-dire un corps dont la « pensée » ne peut être entamée par aucune parole :

Le dernier homme de l'histoire humaine sera un esclave. [...] Le sexe ne m'intéresse pas. Je suis un politique, je traque l'esclave absolu. Le dernier homme, le dernier esclave, mourra avec ma langue de fou dans sa gorge. [...] Ma folie, c'est cette tentative d'élaboration d'une langue, d'une musique, par laquelle ce dernier homme, ce dernier esclave, pourra dire à son maître, à son politique, qu'il a les moyens d'obtenir la propriété de son corps et de son organe, mais qu'il n'a pas ceux de se rendre propriétaire de sa pensée. (*V*, p. 195)

C'est en ce sens que le « verbe » et le « chant » que cet écrivain de la défiguration cherche, avec constance, à incarner dans ses livres illisibles et irrecevables, creusent un « paradis perdu » (*E*, p. 21) dans le corps de la langue. Ils établissent l'hétérotopique fondation d'une langue hors la langue : « Je ne suis pas un subversif – mais alors, qui l'est, ici, et ailleurs, aujourd'hui? –, je suis un musicien, je suis un alphabétiseur » (*V*, p. 200).

Une série d'écrits et d'entretiens dramatisent cet enjeu originare avec une acuité et une densité toutes particulières. Il s'agit des textes semi-autobiographiques écrits après *Prostitution* et avant la « renaissance » de 1983, préparés dans l'idée de deux œuvres radicales, en partie abandonnées³⁵⁰. Leur nature est donc singulière. Ils forment une œuvre disséminée, invisible et sans titre, en partie rassemblée sous le terme de « fictions théoriques » (Brun, 2005a, p. 316). Les lire, ce serait d'abord pour moi reconnaître les limites de l'approche du paratexte telle que je l'ai tenue, tant bien que mal, tout au long de cette thèse. Car leur illisibilité est unique ; elle est telle qu'elle m'amènerait, si je poursuivais mon parcours de l'œuvre, à explorer davantage cette zone de l'entre-deux – entre folie et perversion – où la défiguration nous plonge ; du coup, la critique de ce corpus liminal, que j'ai volontairement tenu à l'écart, révélerait à quel point ce que j'ai appelé « le paratexte » est un espace d'ombres et d'écrans. Il faut le répéter : il n'y a pas de parole limpide, une clarté jetée sur l'œuvre, mais en marge des textes inachevés et inachevable, un espace d'élaboration

³⁵⁰ Ils sont rassemblés dans *Vivre* : « Justice pour Laïd Moussa », « Vive les bouchères de l'interdit », « "Prostitution" », « J'écris maintenant », « Légende », « Héroïne », « La découverte de la logique », « Casette 33 longue durée », « Les yeux de Dieu » et « J'ai vécu en misérable » (*V*, p. 118-202).

et de réélaboration tout aussi inépuisable, celle d'une poïétique en acte et de ses conflits pulsionnels, oedipiens fondamentaux.

Ces textes sont marqués, indique Catherine Brun, par le délire, mais un « délire qui n'en dit pas moins la "vérité" » (2005a, p. 434). Ils renouvellent ainsi l'intrication entre la vie et l'œuvre. Ces « fictions théoriques » sont en effet l'occasion pour l'écrivain « de mettre en équation l'écriture et la vie, c'est-à-dire à la fois de textualiser des événements biographiques majeurs (viol, drogue et autres), et de faire de l'écriture le lieu d'une subversion vitale » (Brun, 2005a, p. 316-317).

En fait, ces textes écrits ou dictés au cœur de la crise psychique et physiologique, de l'épuisement et du tourment, *sont* cette crise. Ils exigent une lecture particulièrement empathique, un respect singulier. Dans sa préface à l'édition originale de *Vivre*, Jacques Henric faisait valoir qu'il n'y a « pas une pensée, chez lui [Pierre Guyotat], pas un concept, pas une phrase, pas un mot qui ne soit le produit de sa propre expérience, de sa propre vie, qui n'ait subi l'épreuve de son corps et de son mental » (reprise dans *V*, p. 277-279). Or, ces textes rassemblés dans *Vivre* – cette « autobiographie en direct » avance Henric – dévoilent les traumatismes privés les plus profonds et les plus cruels dont l'œuvre hérite aussi.

Ils exhibent davantage, avec une acuité douloureuse, quelle fondamentale et inépuisable violence hante l'abominable imaginaire guyotien. S'y révèle en effet une hantise fondamentale qui cristallise toutes les autres peut-être et qui parle de la violence de la *langue maternelle*, ce qu'elle fait au corps et à la subjectivité. Et cette violence prend des figures extrêmes et souffrantes. Dans ces textes, la fatalité se traduit ainsi : il n'y a pas de ventre où l'*infans* connut la plénitude du silence et de l'illimitation. L'éden a toujours déjà été entamé par la parole et sa marque :

je crie, au bord de mon enfantement, et de vouloir s'y maintenir, vierge donc du devant, menacé par la manipulation publique, baignant, englué jusqu'à l'informel, non encore interpellé du double nom patronymique – pourquoi la mère nommerait-elle ce qui pense en son ventre? (*V*, p. 158)

Le cri de Pierre Guyotat nous parvient. Il nous parvient en retard, en cherchant à prendre de vitesse l'arrivée du sens, en cherchant à s'arracher à ce retard où l'humain choit. « Je n'en

veux pas à ce ventre de m'avoir conçu, déclare Pierre Guyotat, je ne puis lui en vouloir que de m'avoir conçu *libre et nommé* » (V, p. 130).

À plus d'un égard, Pierre Guyotat est un magnifique équilibriste qui refuse de choisir. Il ne dit ni oui ni non à la mort. Il ne dit ni oui ni non à la langue, au sens, à la vie des hommes. Son œuvre défigurée poursuit sa trajectoire sur le fil du rasoir; elle est une crise infinie. Trop de « relief » ou de « coups de rythmes », et le sens s'effondre, la langue maternelle explose, réduite en poudre; pas assez, et la « plate » beauté du français est sans effet, incapable de toucher à ce qui gît « avant [le langage], en deçà, comme cette région informe, muette, insignifiante où le langage peut se libérer » (Foucault, 1966, p. 395). Et si cette quête fait de l'écriture une « expérience de la mort » autant que de la « folie » (p. 395), dans l'œuvre de Pierre Guyotat sa logique mélancolique est plus que jamais évidente. Poïétique et poétique de la défiguration se lient dans la figure du sursis.

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres de Pierre Guyotat

1.1 Fictions de Pierre Guyotat

Guyotat, Pierre (1967), *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, Paris : Gallimard, (coll. « L'imaginaire »), 493 p.

————— (1970), *Éden, Éden, Éden*, Paris : Gallimard, (coll. « L'imaginaire »), 279 p.

————— (1984a), *Le Livre*, Paris : Gallimard/Nrf, 210 p.

————— (1987), *Prostitution*, éd. augmentée d'un appendice, Paris : Gallimard/Nrf, v-365 p.

————— (2000a), « Issê-Timossê », *Lignes*, n° 3, p. 7-27.

————— (2000b), *Progénitures*, Paris : Gallimard/Nrf, 809 p.

————— (2005a), *Ashby*, suivi de *Sur un cheval*, Paris : Seuil, (coll. « Fiction et Cie »), 207 p.

1.2 Entretiens, essais autobiographiques et autres textes publiés en volume

————— (1972), *Littérature interdite*, Paris : Gallimard/Nrf, 218 p.

————— (1973a), « Langage du corps », dans *Artaud*, sous la dir. de Philippe Sollers, Paris : Union générale d'édition, (coll. « 10/18 »), p. 163-185.

————— (1993), *Wanted Female I*, en coll. avec Sam Francis (livre d'art et poésie), trad. de Micheal Taylor, Los Angeles : The Lapis Press. [Le livre, très rare, a été tiré à 45 exemplaires à la maison d'édition fondée par Sam Francis. On peut en retrouver des extraits dans Taylor, 2004, p. 138-139 et, sous forme d'images, sur le site de Edition Jacob Samuel à l'adresse suivante : <<http://www.editionjs.com/img/francis/>> (page consultée le 13 juillet 2011)]

————— (2000c), *Explications*, Paris : Éditions Léo Scheer, 170 p.

————— (2003a), *Vivre*, éd. revue par l'auteur, Paris : Éditions Denoël, (coll. « Folio »), 280 p.

- (2003b), *Musiques*, Paris : France Culture/Éditions Léo Scheer, 140 p. et 12 cds.
- (2003c), « Préface », dans *Éric Rondepierre*, textes par Daniel Arasse et al., Paris : Léo Scheer, p. 9-17.
- (2005b), *Carnets de bord. Vol. 1 (1962-1969)*, édité et commenté par Valérien Lallement, Paris : Éditions Léo Scheer, (coll. « Lignes manifestes »), 633 p.
- (2006), *Coma*, Paris : Mercure de France, (coll. « Traits et portraits »), 228 p.
- (2007), *Formation*, Paris : Gallimard/Nrf, 234 p.
- (2010a), *Arrière-fond*, Paris : Gallimard/Nrf, 437 p.
- (2011a), *Leçons sur la langue française*, Paris : Léo Scheer, 681 p.

1.3 Entretiens et textes publiés dans des périodiques et des journaux

- Guyotat, Pierre (1969), « Bordels Boucherie », *Tel Quel*, n° 36 (hiver), p. 18-32.
- (1973b), « Cette réflexion sur le corps », propos recueillis par Philippe Du Vignal, *L'art vivant*, n° 40, juin, p. 26-27.
- (1973c), « Lettre reçue », *L'art vivant*, n° 41, juillet, p. 25.
- (1975), « On ne fait pas de littérature populaire avec un discours petit bourgeois », *Politique Hebdo*, propos recueillis par Roger Dosse et Jean-Michel Damian, n° 180, 26 juin-27 juillet, p. 26.
- (1984b), « Souvent on assiste à des reparturitions », *Art press*, n° 77, janvier, p. 39.
- (1985a), « Pierre Guyotat. En arrière, en avant », propos recueillis par Jacques Henric, *Art press*, n° 94, juillet-août, p. 33-37.
- (1985-1986), « Cette langue qui vit ma vie », suivi d'extraits de *Histoires de Samora Mâchel*, *art press*, n° 5 (hors-série), décembre-janvier, p. 30-33.
- (1986), « C'est comme un petit feu tribal qui fume à côté de ma solitude », dans *Ils écrivent. Où? quand? comment?*, sous la dir. d'André Rollin, Paris : Éditions Mazarine/France Culture, (coll. « Document »), p. 207-214.
- (1992), « Pierre Guyotat. Voix déculturées, voix voluptueuses », propos recueillis par Jacques Henric, *Art press*, n° 13 (hors-série), octobre, p. 98-100.

- (2000-2001), « Pierre Guyotat », propos recueillis par Michel Surya, *Lire*, décembre-janvier, p. 32-37.
- (2001a), « La révolution est désirable », *Lignes*, n° 4, février, p. 88-90.
- (2001b), « Entretien avec Pierre Guyotat », propos recueillis par David Lespiau, *CCP (Cahier Critique de Poésie)*, n° 1, mars, p. 7-24.
- (2001c), « De la guerre, des corps, des morts et du démon... », *Revue de la BnF*, n° 8, juin, p.63-69.
- (2003d), « En vrac sur le chaos », *Le Monde*, samedi 19 avril, p. 1.
- (2003e), « Sur la censure », *Art press*, [s.n.] (hors-série), juin, p. 8-12.
- (2003f), « Ce qui reste de l'histoire », propos recueillis par Tatiana Kondratovitch, *Art press*, n° 292, juillet-août, p. 54-58.
- (2005c), « Guyotat à cœur ouvert », propos recueillis par Éric Loret, *Libération*, n° 7466, 12 mai, p. 1-3.
- (2005d), « Matière écrite », propos recueillis par Adelaïde Russo, *Mondesfrancophones.com*. <
<http://mondesfrancophones.com/espaces/Frances/interviews/ab-matiere-ecrite-bb-un-entretien-inedit-avec-pierre-guyotat/?searchterm=guyotat>> (page consultée le 14 février 2007)
- (2005e), « Traces, vanités, espérance », dans *Pierre Guyotat*, Paris : Éditions Léo Scheer, p. 447-449.
- (2008), « Imaginaire historique : Pierre Guyotat », entretien avec Emmanuel Laurentin, *La Fabrique de l'Histoire*, France Culture, 3 mars. [Re transcription sur <<http://www.fabriquedesens.net/L-imaginaire-historique-Pierre>> (site consulté le 26 novembre 2008)]
- (2009), « Conscience du temps. Entretien avec Pierre Guyotat », entretien avec Catherine Brun, *Europe. Revue littéraire mensuelle*, vol. 87, n° 961, mai, p. 7-16.
- (2010b), « Pierre Guyotat : “Quand j'écris, j'ai toute la langue française avec moi dans l'oreille” », propos recueillis par Nathalie Crom, *Télérama.fr*, n° 3138, mars <
<http://www.telerama.fr/livre/pierre-guyotat-quand-j-ecri-j-ai-toute-la-langue-francaise-avec-moi-dans-l-oreille,53229.php>> (page consulté le 10 avril 2010)
- (2010c), « Entretien avec Pierre Guyotat : Ce mal étrange de la poésie », propos recueillis par Jacques Henric, *Mondesfrancophones.com* <
<http://mondesfrancophones.com/espaces/frances/entretien-avec-pierre-guyotat-ce-mal-etrange-de-la-poesie%E2%80%A6/>> (page consultée le 23 avril 2010)

- (2010d), « Pierre Guyotat : “J’étais dans l’hébétude” », propos recueillis par René de Cecatty, *Le Monde*, 1^{er} avril.
- (2010e), « On ne se soucie plus assez de la langue aujourd’hui », propos recueillis par Minh Tran Huy, *Magazine littéraire*, n° 499, juillet-août, p. 98-102.
- (2011b), « Indépendance », *Nouvelle Revue Française*, n° 596, février, p. 178-193.

1.4 Traductions anglaises consultées

- Guyotat, Pierre (1981), « Body of the Text », trad. anglaise par Catherine Duncan, *Semiotext(e)*, vol. 4, n° 1, p. 14-21.
- (1985b), *Tales of Samora Machel (extracts)*, trad. anglaise de Pierre Joris, *Paris Exiles*, n° 2
- (1987), *Tales of Samora Machel (extracts)* suivi de « Notes on translating Pierre Guyotat », trad. anglaise revue de Pierre Joris, *The Literary Review*, vol. 30, n° 3, printemps, p.333-337. [Repris en 1995 dans *Poems for the Millenium. The University of California Book of Modern and Postmodern Poetry. Vol. 2 : From Postwar to Millenium*, 1^{ère} édition, sous la dir. de Jerome Rothenberg et Pierre Joris, Berkeley : University of California Press, 912 p.]
- (1995a), *Eden, Eden, Eden*, trad. anglaise par Graham Fox, préf. par Stephen Barber et Roland Barthes, Londres : Creation Books, 163 p. [Réédité en 2003 sous le faux alibi d’une « nouvelle traduction » (coll. « Modern classics », n° 1).]
- (1995b), *Prostitution, An Excerpt*, traduit en anglais par Bruce Benderson, New York : Red Dust, 32 p.
- (2003g), *Tomb for 500,00 soldiers*, trad. anglaise par Romain Slocombe, préf. par Stephen Barber, Londres : Creation Books, (coll. « Modern classics », n° 2), 378 p. [Réédité en 2009 chez Solar Books (coll. « Lords of the Solar Church », n° 5), il s’agit en fait de la même version et du même éditeur.]
- (2010f), *Coma*, trad. anglaise et post-face par Noura Wedell, préf. par Gary Indiana, Los Angeles : Semiotext(e), (coll. « Native Agents/French Voices »), 228 p.

2. Sur l'œuvre de Pierre Guyotat

2.1 Ouvrages, articles et chapitres de livre consacrés à l'œuvre de Pierre Guyotat

Alphant, Marianne (1976), « Prostitution », *Cahier du Chemin*, n° 27, avril, p. 163-166.

————— (2009), « L'enfant qui bégayait », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, vol. 87, n° 961, mai, p. 17-23.

Alter, John (1973), « *Eden, Eden, Eden* by Pierre Guyotat », *French Review*, vol. 46, n° 4, mars, p. 856-857.

Barber, Stephen (2009), « Vers la zone. Deux expériences de cinéma avec Pierre Guyotat », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, vol. 87, n° 961, mai, p. 160-165.

————— (2010), « Coma : the art of unconsciousness », *Mute* [en ligne], 3 août. <<http://www.metamute.org/editorial/articles/coma-art-unconsciousness>> (Site consulté le 3 octobre 2012)

Barthes, Roland (1984), « Ce qu'il advient au Signifiant », dans *Le bruissement de la langue*, Paris : Seuil, p. 269-270.

Bernabé, Laurent (2006), « La guerre au paradis. Notes sur *Éden, Éden, Éden* », dans *La Méditerranée à feu et à sang. Poétique du récit de guerre*, textes réunis par P. Carmignani et al., [s.l.] : Presses Universitaires de Perpignan, (coll. « Études »), p. 151-157.

Bizet, François (2009), « Les corps débités. Sur *Progénitures* », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, vol. 87, n° 961, mai, p. 111-124. [Publié la même année dans *La vue et la voix. Dans les arts, la littérature et la vie commune*, sous la dir. de Pierre Ouellet, Montréal : VLB Éditeur, (coll. « Le soi et l'autre »), p. 137-155.]

Blanchon, Philippe (2001), « Pierre Guyotat au cœur du Livre », *CCP (Cahier Critique de Poésie)*, n° 1, mars, p. 47-49.

Blanckeman, Bruno (2009), « "Au lieu du palais enchanté..." Une lecture de *Coma* », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, vol. 87, n° 961, mai, p. 125-133.

Bordas, Éric (2009), « Le laboratoire des carnets », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, vol. 87, n° 961, mai, p. 74-82.

Bourdette-Donon, Marcel (2002), « La résistance des corps », *Le rythme du corps. Céline, Fitzgerald, Borges, Calvino, Guyotat, Sollers, Pleyner*, Paris : L'Harmattan, (coll. « Critiques littéraires »), p. 117-131.

- Bourgain, Anne (2006), « La psychose : un laboratoire de langue(s)? », dans *Langue(s) maternelle(s)*, sous la dir. d'Anne Bourgain et de Marie-Claude Fourment-Aptekman, Paris : L'Harmattan, (coll. « Cahiers de l'Infantile »), p. 55-74.
- Boute, Antoine (2009), *Du toucher, essai sur Guyotat*, Paris : publie.net, 165 p.
- Brun, Catherine (1999), « Pierre Guyotat. La guerre comme mythe », *Le Magazine littéraire*, n° 378, juillet-août, p. 92-93.
- (2001), « Monstruosités de Pierre Guyotat », *Critique*, n° 653, octobre, p. 785-797.
- (2002), « Les figures défigurées de Pierre Guyotat », *Textuel*, n° 42, novembre, p. 109-116.
- (2005a), *Pierre Guyotat. Essai biographique*, Paris : Éditions Léo Scheer, 510 p.
- (2005b), « Des effets paradoxaux de la censure : Pierre Guyotat », dans *Genèse, censure, autocensure*, sous la dir. de Catherine Viollet et Claire Bustarret, Paris : CNRS Éditions, (coll. « Textes et manuscrits »), p. 201-231.
- (2009a), « La force d'émouvoir », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, vol. 87, n° 961, mai, p. 3-4.
- (2009b), « Théâtralités », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, vol. 87, n° 961, mai, p. 135-145.
- Brunel, Pierre (2002), *Où va la littérature française aujourd'hui?*, 2^e éd., Paris : Librairie Vuibert, p. 33-35.
- Carlat, Dominique (2009), « Le travail poétique. La "carapace originelle" et les scénographies du geste », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, vol. 87, n° 961, mai, p. 55-62.
- Chénétier, Marion (2006-2007), « Deux stratégies du son dans les écritures contemporaines : les œuvres de Pierre Guyotat et de Valère Novarina », *Registres. Revue d'études théâtrales*, n^{os} 11-12, hiver-printemps, p. 57-69.
- Clarke, Roger (1995), « Three Cheers for Pornography », *The Independent*, 28 avril, p. 25. <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/three-cheers-for-pornography-1617394.html>> (Page consultée le 28 octobre 2011)
- Cornec, Gilles (1984), « Pierre Guyotat. Dans la bouche d'ombre », *Art press*, n° 77, janvier, p. 41.
- Dandrel, Louis (1973), « *Bond en avant* à La Rochelle », *Le Monde*, n° 8791, 19 avril, p. 21.

- Du Vignal, Philippe (1973), « Bond en avant », *Chroniques de l'art vivant*, n° 40, juin, p. 26.
- Dworkin, Craig (2009), « The Stutter of Form », dans *The Sound of Poetry, the Poetry of Sound*, sous la dir. de Marjorie Perloff et Craig Dworkin, Chicago : University of Chicago Press, p. 166-183, 317-322.
- Faerber, Johan (2009), « Portée en terre. Ou l'espoir de la matière dans l'œuvre de Pierre Guyotat », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, vol. 87, n° 961, mai, p. 83-90.
- Forest, Philippe (2006), « La farce et la passion », dans *De Tel quel à l'Infini : nouveaux essais*, Nantes : Éditions Cécile Defaut, (coll. « Allaphbed »), p. 277-284.
- (2009), « Vivre le livre », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, vol. 87, n° 961, mai, p. 91-100.
- French, Patrick (1995), « Pierre Guyotat : Limits of Readability », dans *A Time of Theory : a History of Tel Quel (1960-1983)*, Oxford (U.K.)/New York : Clarendon Press, p. 148-150.
- (2009), « Cerisy 1972 », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, vol. 87, n° 961, mai, p. 151-159.
- Foucault, Michel (1994), *Dits et écrits. Tome II (1970-1975)*, Paris : Gallimard, (coll. « Bibliothèque des Sciences humaines »), 854 p.
- Galey, Matthieu (1975), « Guyotat et sa libido », *L'Express*, 23-29 juin.
- Gheude, Michel (1971), « La conquête de la lune. À propos d'Éden, Éden, Éden », *Marche Romane*, t. XXI, n° 1-2, p. 139-151.
- Heathcote, Owen (2005), « Le militaire apprivoisé? Les soldats de Balzac, de Guyotat et de Claire Denis au service de la masculinité queer », dans *Aimez-vous le queer?*, sous la dir. de Lawrence R. Schehr, Amsterdam/New York : Rodopi, p. 13-29.
- (2007), « The Revolutionary Poetics of Pierre Guyotat », *Nottingham French Studies*, vol. 46, n° 1, printemps, p. 84-96.
- (2010), « Autobiography, Sexuality and Identity in Pierre Guyotat's *Formation* and *Arrière-fond* », *French Studies Bulletin*, vol. 31, n° 116 (automne), p. 46-49.
- Hennig, Jean-Luc (1975), « La respiration illégale », *Libération*, 3 juillet.
- Henric, Jacques (2006), « En humble laboureur de la langue », *Art press*, n° 263, avril.
- Hoppenot, Éric (2005), « Et Pierre Guyotat lal'angue... Chronique d'une absence de lecture », dans *Stratégies de l'illisible*, sous la dir. de Ricard Ripoll, [s.l.] : Presses Universitaires de Perpignan, (coll. « Études »), p. 173-180.

- Hussey, Andrew (2002), « At home in Algeria », *The Times Literary Supplement*, n° 5170, 3 mai, p. 9-10.
- Kechichian, Patrick (1997), [s.t.], *Le Monde*, 27 juin, p. 30.
- Kendall, Stuart (2005), « Pierre Guyotat : Essai biographique by Catherine Brun », *SubStance*, vol. 34, n° 3, p.136-139.
- (2008), « Eden and Atrocity : Pierre Guyotat's Algeria », *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, vol. 28, n° 1, p. 11-19.
- Lala, Marie-Christine (2009), « Le traitement de la matière écrite », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, vol. 87, n° 961, mai, p. 101-110.
- (2010), « Les chemins linguistiques d'une dernière frontière dans l'écriture de Pierre Guyotat », dans *Frontières du linguistique au sémiotique*, sous la dir. de Dominique Delomier, Limoges : Éditions Lambert-Lucas, p. 213-229.
- Lallement, Valérian (2006), « Pierre Guyotat et la lange de l'esclave », *Carbone*, n° 1, automne, p. 57-64.
- Lotringer, Sylvère (1972), « Artaud, Bataille, et le Matérialisme Dialectique », *SubStance*, vol. 2, n° 5/6, décembre, p. 207-225.
- Malabou, Catherine (2003), « Le e muet et le debourka », *Poésie*, n° 103, p. 115-116.
- Marc, Alain (2000), *Écrire le cri*, Paris : Éditions de l'Écarlate, 182 p.
- Marmande, Francis (2009), « Guyotat politique », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, vol. 87, n° 961, mai, p. 42-53.
- Monaghan, Peter (2010), « Pierre Guyotat : Accursed and Celebrated », *The Chronicle of Higher Education* [en ligne], 18 août. <<http://chronicle.com/blogs/pageview/pierre-guyotat-accursedcelebrated/26321>> (Site consulté le 1^{er} octobre 2012)
- Moralès, Gérald (1996), « Pierre Guyotat : du réel de l'obscène à la réalité de l'écrit », *Dires*, n° 18, p. 67-87.
- (1997), « Pierre Guyotat... en jetant l'encre. Éléments pour une théorie de l'écriture du réel », dans *Le style, structure et symptôme. Entre esthétique et clinique*, sous la dir. de Béatrice Steiner et Gérard Moralès, Paris : L'Harmattan, (coll. « Psychanalyse et civilisations »), p. 219-239.
- (2010), *L'écriture du réel. Pour une philosophie du sujet*, Paris : Éditions du Cerf, (coll. « La nuit surveillée »), 192 p.

- Murray, Philippe (1980), « L'avant-garde rend mais ne se meurt pas », *Art press*, n° 40, septembre, p. 22-24.
- (1984), « Le livre des jungles », *Art press*, n° 77, janvier, p. 36-37.
- Orengo, Jean-Noël (2001), « Sur *Progénitures* », *CCP (Cahier Critique de Poésie)*, n° 1, mars, p. 25-28.
- (2001), « Il se peut... », compte-rendu de Michel Suyra, *Mots et monde de Pierre Guyotat*, *CCP (Cahier Critique de Poésie)*, n° 1, mars, p. 55.
- Ouellet, Pierre (2000), « Voix hautes », *Spirale*, n° 174, sept.-octobre, p. 28-29.
- (2001), « Le logoclaste. L'entrelangue de Guyotat dans *Progénitures* », *Protée*, vol. 29, n° 3, hiver, p. 27-37.
- (2003), « Le logoclaste. Poétique de l'entrelangue », dans *Le sens de l'autre*, Montréal : Liber, p. 59-77.
- Ollivier, Alain (2009), « "De la parole en acte" », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, vol. 87, n° 961, mai, p. 147-150.
- Pauvert, Jean-Jacques (1994), *Nouveaux (et moins nouveaux) visages de la censure*, éd. augmentée d'une préface, Paris : Les Belles Lettres, p. 30-suiv.
- Prigent, Christian (1975), « Le corps qui désire la révolution », *Politique Hebdo*, n° 180, 26 juin-27 juillet, p. 26.
- (1991), « Le "scripto-séminogramme" de Pierre Guyotat », dans *Ceux qui merdRent*, Paris : P.O.L., p. 186-201.
- Quintyn, Olivier (2001), « ne Temps n' Espaç, l' rythm', enfin! », *CCP (Cahier Critique de Poésie)*, n° 1, mars, p. 41-45.
- Rawicz, Piotr (1970), « Sur trois préfaces », *Le Monde*, 3 octobre.
- Revel, Jean-François (1972), « Poésie, perversion et politique », dans *Les idées de notre temps. Chroniques de L'Express 1966-1971*, Paris : Éditions Robert Laffont, p. 161-163.
- Roudiez, Leon S. (1972), « Présentation du colloque Artaud/Bataille », *SubStance*, vol. 2, n° 5/6, décembre, p. 199-206.
- Ruffel, Lionel (2001), « Dernière marge, l'exil ontologique chez Volodine et Guyotat », *Spirale*, n° 181, nov.-déc., p. 16-17.

- (2002), « La communauté des sous-hommes. Burroughs, Guyotat, Volodine », dans *Politique de la parole. Singularité et communauté*, sous la dir. de Pierre Ouellet, Montréal : Éditions Trait d'union, (coll. « Le soi et l'autre »), p. 217-234.
- (2004), « Le temps des spectres », dans *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, sous la dir. de Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois, Paris : Prétexte Éditeur, (coll. « Critique »), p. 95-117.
- (2005), *Le dénouement*, Paris : Verdier, (coll. « Chaoïd »), 112 p.
- Savage, Catharine H. (1965), « Ashby by Pierre Guyotat », *Books Abroad*, vol. 39, n° 2, printemps, p. 178.
- Schmitt, Michel P. (2008), « Pierre Guyotat », dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne].
- Sivan, Jacques (2001), « Le Temps des Non-Pénétrants », *CCP (Cahier Critique de Poésie)*, n° 1, mars, p. 29-40.
- Sollers, Philippe (1971), « La matière et sa phrase », *Critique*, vol. 27, n° 290, juillet, p. 607-625.
- (1975), « L'effet-Guyotat », *Le Nouvel Observateur*, 21 juillet, p. 56.
- St. Aubyn, F. C. (1975), « Pierre Guyotat: Sex and Revolution or Alienation and Censorship », *The International Fiction Review*, vol. 2, n° 1, janvier, p. 54-58.
- Surya, Michel (2000), *Mots et monde de Pierre Guyotat. Matériologies, 2*, Tours : Farrago, 70 p.
- Taylor, John (2004), « A Terrible Beauty is Born (Pierre Guyotat) », dans *Paths to Contemporary French Literature*, New Brunswick (É.-U.) / London (G.-B.) : Transaction Publishers, p. 132-139. [Aussi disponible sous le titre « Reading Pierre Guyotat », dans la revue *Context* [en ligne], n° 6 [s. d.]. <<http://dalkeyarchive.com/context/1940/reading-pierre-guyotat>> (Site consulté le 14 février 2007)]
- (2007), « The Intimate Pierre Guyotat », dans *Paths to Contemporary French Literature. Vol. 2*, New Brunswick (É.-U.) / New Jersey : Transaction Publishers, p. 300-305. [Première publication : (2006), « All that is inhuman », *The Times Literary Supplement*, n° 5372, 15 mars, p. 6-7.]
- Teixeira, Vincent (2006), « Des écrivains de nulle part. Ces autres "français" venus d'ailleurs », *Fukuoka University Review of Literature and Humanities*, vol. 38, n° 3, décembre, p. 977-1040. <www.adm.fukuoka-u.ac.jp/fu844/home2/Ronso/Jinbun/.../L3803_0977.pdf> (document téléchargé le 11 juillet 2011)

- (2009b), « Outre-langue. L'étrangement de la langue dans l'étrangeté de l'humain », *Fukuoka University Review of Literature and Humanities*, vol. 41, n° 1, juin, p. 257-302. <www.adm.fukuoka-u.ac.jp/fu844/home2/Ronso/Jinbun/.../L4101_0257.pdf> (document téléchargé le 11 juillet 2011)
- Thieuloy, Jack (1975), « Prostitution », *Le Magazine littéraire*, n° 106, novembre, p. 46-47.
- Ukai, Satoshi (2009), « "Anus Dei". Ou toucher (à) l'Histoire selon Guyotat », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, vol. 87, n° 961, mai, p. 24-31.
- Varenne, Françoise (1973), « *Bond en avant* de Pierre Guyotat », *Le Figaro*, 30 avril, p.13.
- Verdier, Bertrand (2001), « N'importe quelle bonne valeur », *CCP (Cahier Critique de Poésie)*, n° 1, mars, p. 51-54.
- Viel, Tanguy (2004), *Tout s'explique : Réflexions à partir d'Explications de Pierre Guyotat*, Paris : Inventaire/Invention, 24 p.
- Villani, S. (1985), « Vivre by Pierre Guyotat », *World Literature Today*, vol. 59, n° 1, hiver, p. 55.
- Vilar, Pierre (2009), « *Motu proprio*, le moteur Guyotat », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, vol. 87, n° 961, mai, p. 63-73.
- Xanthakou, Margarita (2009), « Transgression, vérité. Pierre Guyotat et l'anthropologie », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, vol. 87, n° 961, mai, p. 32-41.
- Yuknavitch, Lidia (2001), « War, Sexuality, and Narrative », dans *Allegories of Violence. Tracing the writing of War in Late Twentieth-Centure Fiction*, New York/Londres : Routledge, (coll. « Literary Criticism and Cultural Theory »), p. 75-95.
- [s.a.] (1975), « Lire Guyotat? », *Politique Hebdo*, n° 180, 26 juin-27 juillet, p. 26.

2.2 Références secondaires

- Collectif d'élèves (1997), « Une parole de fondation », *Libération*, 25 octobre, p. 5.
- Ardenne, Paul (2008), « Représentations outrageuses (le mépris et ses images) », *La pensée du midi*, vol. 2-3, n°s 24-25, p. 153.
- Barber, Stephen (2002), *Antonin Artaud, Blows and Bombs*, 2^e éd. augmentée, New York : Creation Books, p. 4.

- Benderson, Bruce (1997), *Toward the New Degeneracy: An Essay*, New York/Paris : Edgewise Press, 64 p.
- Boncence, Pierre (dir.) (1988), *Bernard Pivot présente La Bibliothèque idéale*, Paris : Albin Michel, p. 280.
- Buss, Robin (1984), « Filling the gaps », *The Time Literary Supplement*, n° 4240, 6 juillet, p. 761.
- Calle-Gruber, Mireille (2001), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle ou Les repentirs de la littérature*, Paris : Honoré Champion Éditeur, (coll. « Unichamp-Essentiel »), p. 130.
- Caws, Mary Ann (1973), « Tel Quel : Text and Revolution », *Diacritics*, vol. 3, n° 1, printemps, p. 3, 5.
- Charnay, Jean-Paul (1972), « Jeux de miroirs et crises de civilisations. Réorientations du rapport Islam/islamologie », *Archives de sociologie des religions*, 17^e année, n° 33, janvier-juin, p. 169-170.
- Chasset-Smirgel, Janine (1984), *Éthique et esthétique de la perversion*, Paris : Éditions du Champ Vallon, (coll. « L'Or d'Atalante »), p. 239-240.
- Combes, Patrick (2008), *Mai 68, les écrivains, la littérature*, Paris : L'Harmattan, p. 71, 283, 285, 286, 315.
- Dine, Philip (1996), *Images of the Algerian War. French fiction and film, 1954-1992*, Oxford : Clarendon Press. p. 109-145.
- Galey, Matthieu (1973), « Plaisir du texte », *Nouvelle Revue française*, n° 247, juillet, p. 113.
- Gilbert, Geoffrey (2010), « The Sad State of Post-structuralism », *L'Esprit Créateur*, vol. 50, n° 3, automne, p. 133-134.
- Gleize, Jean-Marie (1995), « À l'évidence », dans *Qu'est-ce que la poésie?*, textes réunis par Bernard Noël et Jean-Michel Place, Paris : Éditions Jean-Michel Place/Ville de Saint-Denis, p. 196-198.
- Guibert, Hervé (1985), « Les aveugles d'Hervé Guibert », propos recueillis par Catherine Francblin, *Art press*, n° 91, avril, p. 44-46.
- Irwin, Robert (1996), « A war without a name », *The Times Literary Supplement*, n° 4842, 19 janvier, p. 22.
- Laporte, Dominique (1978), *Histoire de la merde*, Paris : Christian Bourgois, (coll. « Première livraison »), p. 61-62.

- Leclair, Bertrand (2001), *Théorie de la déroute*, Paris : Éditions Verticales / Le Seuil, p. 67-70, 116-117, 169-172.
- Lejeune, Philippe (1974), « Le “dangereux supplément” : Lecture d’un aveu de Rousseau », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 29^e année, n° 4, juillet-août, p. 1019.
- Lyotard, Jean-François (1974), *Économie libidinale*, Paris : Minuit, (coll. « Critique »), p. 138, 174.
- Marx-Scouras, Danielle (1993), « Muffled Screams/Stifled Voices », *Yale French Studies*, vol. 1, n° 82, p. 175.
- Prigent, Christian (1996), *Une erreur de la nature*, Paris : P.O.L., p. 76.
- Sandier, Gilles (1973), « Le festival de Nancy. Suite, ou fin? », *Quinzaine Littéraire*, n° 165, 6 janvier.
- Sollers, Philippe (1976), « Réponses », *Minuit*, n° 17, janvier. [Retranscription mise en ligne par A. Gauvin, <http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=834> (site consulté le 11 novembre 2011)]
- Valette, Bernard (1993), *Esthétique du roman moderne*, nouv. éd. mise à jour et enrichie, Paris : Natan, (coll. « Fac – Littérature »), p. 152-154.
- White, Edmund et Hubert Sorin (dessins) (1995), *Our Paris : Sketches from Memory*, New York : Alfred A. Knopf, p. 41-46.
- « French literature – Historical fiction », *Encyclopædia Britannica (Academic Edition)* [en ligne]
<<http://www.britannica.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/EBchecked/topic/219228/French-literature>> (Site consulté le 27 septembre 2012)

2.3 Documents audiovisuels consultés

- Le masque et la plume*, 6 mai 1973, programme radiophonique, 58 min. [En ligne]
<<http://www.ina.fr>> (document consulté le 5 septembre 2011)
- Le masque et la plume*, 27 décembre 1981, programme radiophonique, 56 min. [En ligne]
<<http://www.ina.fr>> (document consulté le 5 septembre 2011)
- Le masque et la plume*, 1^{er} avril 1984, programme radiophonique, 57 min. [En ligne]
<<http://www.ina.fr>> (document consulté le 5 septembre 2011)

Apostrophes, 10 février 1984, programme télévisé, 1 h 15 min. [En ligne] <<http://www.liberation.fr/livres/0601887-1-album-des-ecrivains-pierre-guyotat-en-1984>> (site consulté le 7 mai 2009)

2.4 Mémoires et thèses

Chénétier-Alev, Marion (2004), *L'oralité dans le théâtre contemporain européen : Herbert Achternbusch, Sarah Kane, Jon Fosse, Valère Novarina, Pierre Guyotat, Daniel Danis*, thèse de doctorat, Paris III Sorbonne Nouvelle, 643 p.

Fox, Graham Peter (1986), *Denotation and plurality : a study of Pierre Guyotat's Éden, Éden, Éden*, thèse, University of London, 251 p.

Potocki, Beata (2011), *Engaged Otherwise : Figurations of the Subject in French and Algerian Experimental Novels (Yacine, Guyotat, Duras, Djébar)*, thèse de doctorat, New York University, 251 p.

Sanchez Verdoux, William (1986), *Métaphores de l'écriture et espace textuel : P. Sollers, P. Guyotat, S. Sarduy*, thèse de 3^e cycle, Paris VIII, 132 p.

Villeneuve, Éric (1985), *Le Morticien*, thèse de 3^e cycle, Lyon II, p. 58-87.

3. Corpus théorique

3.1 Littérature et sémiologie

Aristote (1990), *Poétique*, Paris : Librairie Générale Française, intro., trad. nouv. et annotation de Michel Magnien, (coll. « Le Livre de poche »), 256 p.

Apostolidès, Jean-Marie (2008), « Le théâtre de la frontalité », *Tangence*, n° 88, p. 15-27.

Aquien, Michèle et Georges Molinié (1996), *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris : Librairie générale française, (coll. « Pochothèque »), 757 p.

Aubral, François (2012), « Variations figurales », dans *Perspectives croisées sur la figure. À la rencontre du lisible et du visible*, sous la dir. de Bertrand Gervais et Audrey Lemieux, Québec : Presses de l'Université du Québec, (coll. « Approches de l'imaginaire »), p. 133-142.

Asholt, Wolfgang et Marc Dambre (dir.) (2010), *Le retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 317 p.

- Auerbach, Erich (1993), *Figura*, trad. de l'allemand et préf. par Marc André Bernier, Paris : Belin, (coll. « L'extrême contemporain »), 94 p.
- Barthes, Roland (1968), « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, mars, p. 84-89.
- (1971), *Sade, Fourier, Loyola*, Paris : Seuil, (coll. « Tel Quel »), 187 p.
- Benveniste, Émile (1969), *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard/Nrf, 345 p.
- Bertrand, Denis (2000), *Précis de sémiotique littéraire*, Paris : Nathan HER, (coll. « Fac – Linguistique »), 272 p.
- Bessard-Banquy, Olivier (2010), *Sexe et littérature aujourd'hui*, Paris : La Musardine, 237 p.
- Biet, Christian et Christophe Triau (2006), *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris : Gallimard, (coll. « Folio/essais »), 1050 p.
- Blanckeman, Bruno et Jean-Christophe Millois (dir.) (2004), *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris : Prétéxtes Éditeur, (coll. « Critique »), 123 p.
- de Certeau, Michel (1980), « Utopies vocales : glossolalies », *Traverses*, n° 20, novembre, p. 26-37.
- Compagnon, Antoine (1998), *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris : Seuil, (coll. « La Couleur des idées »), 338 p.
- Courtés, Joseph (2010), *La sémiotique du langage*, Paris : Armand Collin, (coll. « 128 »), 128 p.
- Ducrot, Oswald et Tzvetan Todorov (1972), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Seuil, (coll. « Points – Sciences humaines », n° 110), 470 p.
- Dupriez, Bernard (1984), *Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris : Éditions 10/18, (coll. « Domaine français »), 540 p.
- Finter, Helga (2003), « Mime de voix, mime de corps : l'intervocalité sur scène », *Théâtre : espace sonore, espace visuel*, sous la dir. de Christine Hamon-Siréjols et d'Anne Surgers, Lyon : Presses universitaires de Lyon, p. 71-88.
- Forest, Philippe (1995), *Histoire de Tel Quel 1960-1982*, Paris : Seuil, (coll. « Fictions et Cie »), 654 p.
- Gefen, Alexandre (éd.) (2002), *La mimésis*, Paris : Flammarion, (coll. « Corpus – Lettres »), 246 p.

- Genette, Gérard (1976), *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris : Seuil, (coll. « Poétique »), 427 p.
- (2004), *Fiction et diction, précédé d'Introduction à l'architexte*, Paris : Seuil, (coll. « Points – Essais »), 236 p.
- (2007), *Discours du récit*, Paris : Seuil, (coll. « Points – Essais »), 435 p.
- Gebauer, Gunter et Christoph Wulf (2005), *Mimésis. Culture-Art-Société* (1992), trad. de l'allemand par Nathalie Heyblom, Paris : Les Éditions du Cerf, (coll. « Passages »), 522 p.
- Genosko, Gary (2005-2006), « Busted : Félix Guattari and the *Grande Encyclopédie des Homosexualités* », *Rhizome* [en ligne], n^{os} 11-12. <www.rhizomes.net/issue11/genosko.html> (site consulté le 30 janvier 2013)
- Gervais, Bertrand et Audrey Lemieux (dir.) (2012), *Perspectives croisées sur la figure. À la rencontre du lisible et du visible*, Québec : Presses de l'Université du Québec, (coll. « Approches de l'imaginaire »), 303 p.
- Glaudes, Pierre (éd.) (1999), *La représentation dans la littérature et les arts*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, xxv-635 p.
- Greimas, Algirdas Julien et Joseph Courtès (1979 et 1986), *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. 1 et 2, Paris : Hachette, (coll. « Langue, linguistique, communication »), vii-422 p. et 270 p.
- Jenny, Laurent (1990), *La parole singulière*, préf. de Jean Starobinski, Paris : Editions Belin, (coll. « Belin poche »), 126 p.
- Lehmann, Hans-Thies (2002), *Le Théâtre postdramatique*, trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris : L'Arche, 307 p.
- Marin, Louis (1994), *De la représentation*, Paris : Seuil/Gallimard, (coll. « Hautes études »), 396 p.
- Mavrikakis, Catherine (1996), *La mauvaise langue*, Paris : Champs Vallon, (coll. « L'or d'Atalante »), 164 p.
- Nadaud, Stéphane (2003), « Mais où est donc passé le chapitre IV de "Trois Milliards de Pervers" ? », *Lignes*, n^o 10, mars, p. 75-98.
- (2005), « Associations libres sur le divan de l'*Anti-Cédipe* » [en ligne], 7 p. <europhilosophie.eu/recherche/IMG/pdf/Nadaud.pdf> (document téléchargé le 30 janvier 2013).

- Pierrat, Emmanuel (2005), « Contraintes et limites juridiques : un panorama », dans *Genèse, censure, autocensure*, sous la dir. de Catherine Viollet et Claire Bustarret, Paris : CNRS Éditions, (coll. « Textes et manuscrits »), p. 17-35.
- Pierrsens, Michel (1976), *La tour de Babil. La fiction du signe*, Paris : Éditions de Minuit, (coll. « Critique »), 161 p.
- Ricalens-Pourchot, Nicole (2010), *Lexique des figures de style*, 2^e éd., Paris : Armand Collin, (coll. « 128 »), 124 p.
- Ricardou, Jean (1971), « Penser la littérature aujourd'hui », *Marche Romane*, t. XXI, n^{os} 1-2, p. 7-17.
- Ripoll, Ricard (éd.) (2005), *Stratégies de l'illisible*, Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, (coll. « Études »), 200 p.
- Ryngaert, Jean-Pierre (2003), *Lire le théâtre contemporain*, Paris : Nathan, (coll. « Nathan Université – Lettres »), 202 p.
- Scarpetta, Guy (1984), « Les lectures impures », dans *La lecture littéraire*, sous la dir. de Michel Picard, Paris : Éditions Clancier-Guénaud, (coll. « Bibliothèque des signes »), p. 205-215.
- Schaeffer, Jean-Marie (1999), *Pourquoi la fiction?*, Paris : Seuil, (coll. « Poétique »), 346 p.
- Sollers, Philippe (1971), *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris : Seuil, (coll. « Points – Littérature »), 190 p.
- Sontag, Susan (1969), « The Pornographic Imagination », dans *Styles of Radical Will*, New York : Farrar, Straus and Giroux, p. 35-73.
- Suleiman, Susan (1994), « As Is », dans *A New history of French literature*, sous la dir. de Denis Hollier, Cambridge (É.-U.)/Londres (G.-B.) : Harvard University Press, p. 1011-1018.
- Todorov, Tzvetan (1978), « Le discours psychotique », dans *Les genres du discours*, Paris : Seuil, (coll. « Poétique »), p. 78-85.
- Vaillancourt, Daniel (2012), « La figure et ses fabriques. Tout ce qui est lu n'est pas figure », dans *Perspectives croisées sur la figure. À la rencontre du lisible et du visible*, sous la dir. de Bertrand Gervais et Audrey Lemieux, Québec : Presses de l'Université du Québec, (coll. « Approches de l'imaginaire »), p. 235-251.
- Yaguello, Marina (1988), *Catalogue des idées reçues sur la langue*, Paris : Seuil, (coll. « Points – Point-virgule »), 157 p.

3.2 Psychanalyse

Anzieu, Didier (1989), « Les traces du corps dans l'écriture : une étude psychanalytique du style narratif », dans *Psychanalyse et langage. Du corps à la parole*, 3^e éd., Didier Anzieu et al., Paris : Dunod, (coll. « Inconscient et culture »), p. 172-187.

————— (1996), *Créer/Détruire*, Paris : DUNOD, (coll. « Psychismes »), 280 p.

Assoun, Paul-Laurent (2006), « La géométrie inconsciente. Métapsychologie de la limite corporelle », dans *Les limites du corps, le corps comme limite*, sous la dir. d'André Michel et Patrick Landman, Ramonville Saint-Agne : Édition érès, (coll. « Monographies de clinique psychanalytique »), p. 17-38.

Aulagnier-Spairani, Piera et al. (1967), *Le désir et la perversion*, Paris : Seuil, (coll. « Points – Essais »), 205 p.

Aulagnier, Piera (1967), « La perversion comme structure », *L'Inconscient*, n° 2, p. 11-41.

————— (1981), *La violence de l'interprétation. Du pictogramme à l'énoncé*, 2^e éd., Paris : PUF, (coll. « Le fil rouge »), 363 p.

————— (1984), *Les destins du plaisir. Aliénation-amour-passion*, Paris : PUF, (coll. « Le fil rouge »), 268 p.

————— (1985) « Quelqu'un a tué quelque chose », *Topique*, n° 35-36, mai, p. 265-295.

————— (1986), « Naissance d'un corps, origine d'une histoire », dans *Corps et histoire : IV^{es} Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, Paris : Les Belles Lettres, (coll. « Confluents psychanalytiques »), p. 99-141.

————— (1991), *Un interprète en quête de sens*, préf. de Maurice Dayan, Paris : Payot, (coll. « Petite bibliothèque Payot », n° 43), 425 p.

————— (1992), « Voies d'entrée dans la psychose », *Topique*, n° 49, p. 7-29.

Bellemin-Noël, Jean (2002), *Psychanalyse et littérature*, Paris : Quadrige/PUF, 258 p.

Bersani, Leo (1990), *The Culture of Redemption*, Cambridge (É.-U.)/London (G.-B.) : Harvard University Press, 232 p.

————— (1994), « Death and Literary Authority », dans *A New history of French literature*, sous la dir. de Denis Hollier, Cambridge (É.-U.)/Londres (G.-B.) : Harvard University Press, p. 861-866.

Castarède, Marie-France (1989), *La voix et ses sortilèges*, préf. de Didier Anzieu, Paris : Les Belles Lettres, (coll. « Confluents psychanalytiques »), 280 p.

- Chasseguet-Smirgel, Janine (1984), *Éthique et esthétique de la perversion*, Seyssel : Champ Vallon, (coll. « L'or d'Atalante »), 317 p.
- Deleuze, Gilles (1967), *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris : Minuit, (coll. « Arguments », n° 32), 275 p.
- (1993), *Critique et clinique*, Paris : Minuit, (coll. « Paradoxe »), 187 p.
- (1996), *Francis Bacon. Logique de la sensation*, t. I, [s. 1] : Éditions de la Différence, (coll. « La Vue le texte »), 112 p.
- Fédida, Pierre (2007), « Humain/Déshumain. L'oubli, l'effacement des traces, l'éradication subjective, la disparition », dans *Humain/déshumain. Pierre Fédida, la parole de l'œuvre*, Paris : PUF, (coll. « Petite bibliothèque de psychanalyse »), p. 11-125.
- Freud, Sigmund (1933), *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris : Gallimard/Nrf, (coll. « Folio – Idées »), 251 p.
- (1949), *Délire et rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, trad. de l'allemand par Marie Bonaparte, Paris : Gallimard/Nrf, (coll. « Folio – Idées »), 246 p.
- (1968), *Métapsychologie*, trad. de l'allemand par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris : Gallimard, (coll. « Folio/Essais », n° 30), 185 p.
- (1969), *La vie sexuelle*, Paris : PUF, trad. de l'allemand par Denise Berger, Jean Laplanche et collaborateurs, (coll. « Bibliothèque de psychanalyse »), 159 p.
- (1987), *Trois essais sur la théorie sexuelle*, trad. de l'allemand par Philippe Koepfel, Paris : Gallimard, (coll. « Folio/Essais », n° 6), 211 p.
- (1991), *Résultats, idées, problèmes*, 2 vol., 4^e éd., trad. de l'allemand par Janine Altounian et al., Paris : PUF, (coll. « Bibliothèque de psychanalyse »), 272 et 304 p.
- (1995), *Le malaise dans la culture*, trad. de l'allemand par Pierre Cotet, René Lainé et Johanna Stute-Cadiot, Paris : PUF, 93 p.
- (2001), *Essais de psychanalyse*, sous la dir. d'André Bourguignon et al., Paris : Payot & Rivages, (coll. « Petite bibliothèque Payot », n° 15), 307 p.
- (2010), *Nouvelle suite des leçons d'introduction à la psychanalyse*, trad. de l'allemand par Janine Altounian, André Bourguignon, Pierre Cotet, Alain Rauzy, préf. d'Alain Rauzy, Paris : PUF, (coll. « Quadrige »), 218 p.
- Gagnebin, Murielle (1994), *Fascination de la laideur. L'en-deçà psychanalytique du laid*, Paris : Champ Vallon, (coll. « L'Or d'Atalante »), 333 p.
- Green, André (1992), « L'originaire et la pensée des origines », *Topique*, n° 49, p. 49-64.

- (2007), *Narcissisme de vie. Narcissisme de mort*, Paris : Éditions de Minuit, (coll. « Reprise »), 317 p.
- (2001), *Le travail du négatif*, Paris : Éditions de Minuit, (coll. « Reprise »), 45 p.
- Grossman, Évelyne (1996), *Artaud/Joyce. Le corps et le texte*, Paris : Nathan, (coll. « Le texte à l'œuvre »), 240 p.
- (éd.) (2002), « Le corps de l'informe », numéro thématique de *Textuel*, n° 42, novembre, 220 p.
- (2004), *La défiguration. Artaud-Beckett-Michaux*, Paris : Éditions de Minuit, (coll. « Paradoxe »), 116 p.
- (2008), *L'angoisse de penser*, Paris : Éditions de Minuit, (coll. « Paradoxe »), 156 p.
- Harel, Simon (1990), *Vies et morts d'Antonin Artaud. Le séjour à Rodez*, Longueuil : Éditions du Préambule, (coll. « L'Univers des discours »), 343 p.
- Korff-Sausse, Simone (2004), « Les corps extrêmes dans l'art contemporain. Entre perversion et créativité », *Champ Psychosomatique*, n° 35, p. 61-74.
- (2005), « Émergence de la forme dans la clinique et l'esthétique », *Recherches en psychanalyse*, vol. 1, n° 3, p. 97-109.
- Kristeva, Julia (1969), *Semiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil, (coll. « Tel Quel »), 379 p.
- (1974), *La révolution du langage poétique*, Paris : Seuil, (coll. « Tel quel »), 645 p.
- (1977), *Polylogue*, Paris : Seuil, (coll. « Tel quel »), 537 p.
- (1980), *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris : Seuil, (coll. « Tel Quel »), 247 p.
- (1998), *L'avenir d'une révolte*, [s.l.] : Calman-Lévy, (coll. « Petite bibliothèque des idées »), 109 p.
- Lacan, Jacques (1966), « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », dans *Écrits*, Paris : Seuil, p. 93-100.
- Laplanche, Jean et Jean-Bertrand Pontalis (1964), « Fantôme originaire. Fantôme des origines », *Les Temps modernes*, n° 215, avril, p. 1833-1868.

- Laplanche, Jean (1970), *Vie et mort en psychanalyse*, Paris : Flammarion, (coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique »), 216 p.
- Lyotard, Jean-François (1971), *Discours, figure*, Paris : Klincksieck, 428 p.
- (1980), *Des dispositifs pulsionnels*, éd. augmentée d'une préface, Paris : Christian Bourgois Éditeur, 307 p.
- Maier, Corinne (2004), *L'obscène. La mort à l'œuvre*, La Versanne (France) : Encre marine, 85 p.
- Michels, André et Patrick Landman (éd.) (2006), *Les limites du corps, le corps comme limite*, Ramonville : Édition érès, (coll. « Monographies de clinique psychanalytique »), 317 p.
- Mieli, Paola (2006), « Du son qui guide l'image : notes sur pulsion, corps et espace », dans *Les limites du corps, le corps comme limite*, sous la dir. d'André Michel et Patrick Landman, Ramonville Saint-Agne : Édition érès, (coll. « Monographies de clinique psychanalytique »), p. 87-98.
- Mijolla-Mellor, Sophie de (1992), *Le plaisir de pensée*, Paris : PUF, (coll. « Bibliothèque de psychanalyse »), 413 p.
- (1998), *Penser la psychose. Une lecture de l'œuvre de Piera Aulagnier*, Paris : Dunod, (coll. « Psychismes »), 252 p.
- (2005), « De l'informe à l'archaïque », *Recherches en psychanalyse*, vol. 1, n° 3, p. 7-19.
- McDougall, Joyce (1978), *Plaidoyer pour une certaine anormalité*, Paris : Gallimard/Nrf, (coll. « Connaissance de l'inconscient »), 222 p.
- (1982), *Théâtres du Je*, Paris : Gallimard/Nrf, (coll. « Connaissance de l'inconscient »), 247 p.
- (1986), « Un corps pour deux », dans *Corps et histoire : IV^{es} Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, Paris : Les Belles Lettres, (coll. « Confluents psychanalytiques »), p. 9-43.
- de M'Uzan, Michel (1977), *De l'art à la mort*, Paris : Gallimard/Nrf, (coll. « Connaissance de l'inconscient »), x-208 p.
- Pinol-Douriez, Monique et al. (1997), *Pulsions, représentations, langage*, Lausanne : Delachaux et Niestlé, (coll. « Textes de base en psychanalyse »), 362 p.
- Pontalis, Jean-Bertrand (1988), *Perdre de vue*, Paris : Gallimard, (coll. « Connaissance de l'Inconscient »), 306 p.

Van Lysebeth-Ledent, Michèle (2005), « Sublimation et perversion », *Revue française de psychanalyse*, vol. 69, n° 5, p. 1763-1770.

« L'informe et l'archaïque » (2005), *Recherches en Psychanalyse*, n° 3, 186 p.

3.3 Philosophie

Agamben, Giorgio (1998), *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, trad. de l'italien par Yves Hersant, Paris : Éditions Payot & Rivages, (coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque »), 276 p.

Bataille, Georges (1957), *La littérature et le mal*, Paris : Gallimard/Nrf, (coll. « Idées »), 247 p.

Benjamin, Walter (2001), *Expérience et pauvreté*, suivi de *Le conteur et La tâche du traducteur*, trad. de l'allemand par Cédric Cohen Skalli, Paris : Éditions Payot et Rivage, (coll. « Petite bibliothèque Payot »), 137 p.

Butler, Judith (2006), *Gender Trouble*, 2^e éd., New York : Routledge, (coll. « Routledge Classics »), xxxvi-236 p.

Butler, Judith et Catherine Malabou (2010), *Sois mon corps*, Montrouge : Bayard Éditions, 126 p.

Clair, Jean (2004), *De Immundo*, Paris : Galilée, 135 p.

Cixous, Hélène (2010), *Peintures. Écrits sur l'art*, textes réunis et établis par Marta Segarra et Joana Masó, Paris : Hermann éditeurs, (coll. « Savoir arts »), 170 p.

Derrida, Jacques (1999), *Sur parole. Instantanés philosophiques*, [s. l.] : Éditions de l'Aube, (coll. « Monde en cours/Interventions »), 141 p.

Foucault, Michel (1963), *Raymond Roussel*, Paris : Gallimard, (coll. « Folio – Essais »), 210 p.

————— (1966), *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, (coll. « Tel »), 400 p.

————— (2009), *Le corps utopique*, suivi de *Les hétérotopies*, Paris : Nouvelles Éditions Lignes, 61 p.

Kofman, Sarah (1985), *Mélancolie de l'art*, Paris : Galilée, (coll. « Débats »), 101 p.

Malabou, Catherine (2005), *La plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*, Paris : Éditions Léo Scheer, (coll. « Variation »), 121 p.

Noudelmann, François (2004), *Pour en finir avec la généalogie*, Paris : Léo Scheer, 288 p.

- Rancière, Jacques (2003), *Le destin des images*, Paris : La Fabrique éditions, 157 p.
- Steiner, George (1971), *In Bluebeard's Castle*, New Haven : Yale University Press, 141 p.
- Surya, Michel (1999), *L'Imprécation littéraire. Matériologies, 1*, Tours : Farrago, 184 p.
- Teixeira, Vincent (2009a), « Outre-langue. L'étrangement de la langue dans l'étrangeté de l'humain », *Fukuoka University Review of Literature and Humanities*, vol. 41, n° 1, juin, p. 257-302. <<http://ci.nii.ac.jp/naid/110007160457>> (document téléchargé le 13 juillet 2011)

4. Autres œuvres citées

- Acker, Kathy (1982), *Great Expectations*, New York : Grove Press, 128 p.
- (1988), *Empire of the Senseless*, New York : Grove Weidenfeld, 227 p. et ill.
- Cooper, Dennis (2011), *The Marbled Swarm*, New York : HarperCollins Publishers, 194 p.
- Christy, John (2012), *A French Book*, [s. l.] : amphetamine press, 379 p.
- Godard, Jean-Luc (2000), *De l'origine du XXI^e siècle*, film, Suisse/France, 16 min.
- Guattari, Félix (dir.) (2002), « Trois milliards de pervers. Grande encyclopédie des homosexualités [1973] », repris expurgé dans *Critical Secret*, supplément hors-série. <www.criticalsecret.com/n8/quer/4per/index2.html> (site consulté le 30 janvier 2013)
- Novarina, Valère (2004), « L'acteur sacrificiant », dans *Le théâtre de Valère Novarina. Une scène de délivrance*, textes réunis par Louis Dieuzayde, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, (coll. « Textuelles littérature »), p. 197-201.
- Peraldi, François (éd.) (1981), *Polysexuality*, 2^e éd. revue, New York : Semiotext(e), 300 p.
- Proust, Marcel (2000), *Sur la lecture*, Paris : J'ai lu, (coll. « Libro », n° 375), 87 p.