



HAL
open science

Transgression et littérarité : l'oeuvre de Pierre Guyotat et son influence sur les milieux artistiques et littéraires

Yoann Sarrat

► To cite this version:

Yoann Sarrat. Transgression et littérarité : l'oeuvre de Pierre Guyotat et son influence sur les milieux artistiques et littéraires. Littératures. Université Clermont Auvergne [2017-2020], 2017. Français. NNT : 2017CLFAL009 . tel-01784536

HAL Id: tel-01784536

<https://theses.hal.science/tel-01784536>

Submitted on 3 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ CLERMONT AUVERGNE

École Doctorale Lettres, Sciences Humaines et Sociales, ED 370

THÈSE DE DOCTORAT NOUVEAU RÉGIME

LITTÉRATURE FRANÇAISE

Présentée et soutenue publiquement

Par

Yoann SARRAT

**Transgression et littérarité : l'œuvre de Pierre Guyotat et
son influence sur les milieux artistiques et littéraires**

Sous la direction du Professeur Philippe Mesnard

LE JURY :

Catherine BRUN, Professeur des Universités, Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Philippe MESNARD, Professeur des Universités, Blaise Pascal – Clermont-Ferrand

Catherine MILKOVITCH-RIOUX, Professeur des Universités, Blaise Pascal – Clermont-Ferrand

Tiphaine SAMOYAULT, Professeur des Universités, Sorbonne Nouvelle – Paris 3

2016

REMERCIEMENTS

Je tiens en premier lieu à remercier mon directeur de thèse, Monsieur Philippe Mesnard, qui me soutient depuis mes années de Master et qui suit mon travail depuis avec un grand professionnalisme. Ses conseils et la motivation apportée ont joué un rôle capital dans la réalisation et la finalisation de ce travail. Je remercie aussi le CELIS pour l'accueil et l'intérêt porté à mes recherches ainsi que l'Université Blaise Pascal qui a encouragé ces travaux.

De très grands remerciements à ma famille, mes parents et mes frères, ainsi qu'à Claire Sinturel et mes amis, camarades danseurs, qui m'accompagnent et me soutiennent depuis le début.

Je souhaite également remercier Pierre Guyotat, Guillaume Fau, Catherine Brun, Frédéric Acquaviva, Tal Beit Halachmi, Loré Lixenberg, Benoît Résillot, Matthieu Desbordes, Agnès Chenevois, Emmanuel Fleitz, Sayoko Onishi, Maria Faustino, Michael Heitz, Catherine Rioux, Frédéric Calas (qui a vu naître et a encouragé cette réflexion) pour leur confiance et pour l'intérêt qu'ils ont tout de suite porté à ce travail.

Merci aussi à tous mes camarades du CELIS ainsi qu'à Eka Songoulashvili et Siham Olivier pour leur accompagnement et leur aide précieuse.

SOMMAIRE

INTRODUCTION GÉNÉRALE	1
Préambule.....	1
Quelques repères biographiques	4
Les notions	8
PREMIÈRE PARTIE.....	34
L'œuvre, l'œil et la main	34
Chapitre I – Dans l'Enfer de la Bibliothèque	35
1- Par la main dans l'Enfer	35
2- La métaphore oculaire.....	111
Chapitre II – Les figures de la transgression.....	127
1- Bibliothèque des figures.....	133
2- Le putain : figure totale, figure-limites	145
3- « Vous serez semblable à cette ordure » : poétique des matières.....	176
Chapitre III- Les figures de la transgression – « Rythmer la turpitude ».....	206
1- Poétique du néologisme	209
2- Verset du putain	226
Chapitre IV- La main de Schumann.....	235
1- Souffrir-crée.....	235
2- Samora Mâchel et l'acte de création	253
DEUXIÈME PARTIE.....	277
La chaîne créative : quand des artistes rencontrent le texte, quand le texte rencontre des artistes.....	277
Avant-propos.....	278
Prémices : De l'origine du XXIème siècle.....	283
Chapitre I – L'« écrire avec » ou les voies-voix de la réaction.....	290
1- L'hypotexte guyotien dans l'œuvre de Kathy Acker	294
2- Joseph Briansec et <i>EDEN EDEN EDEN 2</i>	351
3- Dominiq Jenvrey et L'EXP. TOT.....	359
4- Analyse iconographique : les « lectures » de Chantal Montellier.....	370
Chapitre II – La scène, espace hétérotopique de l'« écrire avec ».....	381
1- Frédéric Acquaviva, « Penser avec ses oreilles ». La pièce <i>Coma</i> et la chorégraphie de Maria Faustino	400
2- Le butô et Tanaka Min	414
3- Bernardo Montet	436

4- <i>Progénitures</i> , le triptyque de Tal Beit Halachmi	448
5- MA2 et <i>Eden, Eden, Eden</i> : « De la terre dans les chaussures »	461
Chapitre III – Relais par la visualité du texte : les pratiques du <i>voir</i>	474
1- Les « anticorps » d’Antoine d’Agata	481
2- « Pierre Guyotat, la matière de nos œuvres », exposition du 22 avril 2016	487
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	510
Annexe 1	523
Entretiens avec les artistes	523
Annexe 2	605
Album photographique	605
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	631
Index des noms propres	684
Résumé / Summary	695

*lorsqu'il embrassait un petit enfant, au visage rose, il aurait voulu lui enlever ses joues avec un rasoir, et il l'aurait fait très souvent, si Justice, avec son long cortège de châtiments, ne l'en eût chaque fois empêché.*¹

¹ Lautréamont/Isidore Ducasse, *Les Chants de Maldoror, et autres textes*, Paris, Librairie Générale Française, 2001, p. 45.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Préambule

Nous avons choisi, pour cette réflexion, deux notions fondamentales qui mobilisent des champs d'étude différents : la transgression et la littéarité, importantes pour leur centralité dans l'œuvre de Pierre Guyotat.

Nous souhaitons interroger les pratiques de lectures de cette œuvre singulière et proposer des réflexions à partir de ces pratiques multiples et diversifiées dans leurs enjeux comme dans leurs éventuelles transformations artistiques, et leur advenue sur la scène.

Cette étude n'a pas prétention à rentrer littéralement dans l'œuvre de Pierre Guyotat mais souhaite proposer des réflexions, des pistes et une thèse que nous défendrons en deux parties. Dans la première, nous nous intéresserons à l'œuvre et aux différents corpus dans lesquels elle s'inscrit ou peut s'inscrire : bibliothèques, expositions, collections, revues, et les contextes artistiques et culturels dans lesquels elle évolue ou a évolué ; ainsi qu'à ses *figures*, notion centrale de la pensée de l'artiste que nous définirons avec lui. Nous nous intéresserons aussi à une période cruciale, de transgression, celle où l'œuvre a fait progressivement basculer l'artiste vers la dépression et le coma.

Dans la seconde partie, nous nous attacherons plus spécifiquement à exploiter les ramifications de cette œuvre sous diverses formes dans les différents arts, notamment avec *l'écrire avec*, ou le *danser l'œuvre* (le verbe est rendu transitif), et plusieurs travaux scéniques autour de cette œuvre. Nous verrons alors que les lectures peuvent prendre la forme de véritables réactions-crétions, à partir d'une impulsion, ou d'une évidence dans la lecture. Ce second moment de l'étude interroge donc les pratiques de lectures d'autres lecteurs : des artistes de tous horizons, utilisant diverses techniques artistiques, qui permettent de faire jaillir la littéarité de l'œuvre guyotatienne dans d'autres espaces ou des espaces autres. Ces artistes réfléchissent à cette notion de transgression à travers leurs œuvres, et montrent que le texte de Guyotat devient une matière propice à cette réflexion, à l'expérimentation et à la création scénique.

La problématique générale se formule autour de cette volonté d'approcher l'œuvre et sa dimension transgressive d'un point de vue original : en voyageant ainsi entre l'intérieur profond des textes et leur périphérie, le créateur et sa création puis les créations à partir de cette création, car le créateur l'est aussi parce qu'il parvient à rendre les autres créateurs. Transgression, donc, non seulement dans le langage mais aussi dans le nouvel ailleurs qu'il convoque. L'expérience des limites et de leur dépassement passe par cette expérience de la périphérie artistique. Nous cherchons aussi de quelles façons littérarité, terme « technique » du vocabulaire linguistique, et transgression, notion large en mouvement permanent, comme ce qu'elle implique, dans tous les domaines, peuvent se lier, se croiser, se « nourrir » l'un de l'autre.

Une grande part de l'œuvre de Pierre Guyotat est inédite et n'est pas seulement contenue dans les bibliographies usuelles, elle rencontre progressivement de nouveaux espaces, qu'ils soient purement littéraires (beaucoup de textes inédits se trouvent dans des revues, dont certaines très rares désormais, ou dans des recueils) ou en dialogue avec d'autres supports qui se lient efficacement entre eux (disque, scène, livre d'artiste, salle d'exposition). Le corpus étudié comprend donc ces diverses dimensions de l'œuvre, que l'on peut énumérer ainsi : ouvrages publiés (aux éditions Gallimard, Léo Scheer, Denoël), textes inédits publiés dans les revues, périodiques et recueils, manuscrits, tapuscrits, textes numériques, divers inédits, que nous avons consulté à la Bibliothèque Nationale de France tout au long de ce travail de recherches et en collaboration avec Guillaume Fau, conservateur du fonds Guyotat, et qui est également, il faut le noter, le gérant du fonds « Antonin Artaud », autre artiste central de cette réflexion sur la transgression.

D'autres activités ont permis le développement de ce travail, notamment des discussions, entretiens et interviews, à travers des rencontres avec l'auteur lui-même et avec des artistes dont il est question dans la seconde partie. Nous avons aussi effectué des recherches de « terrain », à travers des participations aux répétitions publiques des spectacles, aux événements, avec la volonté de vivre la création de l'intérieur et d'analyser le processus, de la genèse à la représentation, de l'appréhension à l'investissement de la scène, comme lieu pluridimensionnel qui occupera notre réflexion dans le second temps de cette étude. Ce travail sur les lieux

de réémergence de l'œuvre, ou de création à partir d'elle, nous a donné la possibilité de construire un fonds personnel servant à l'étude à partir des flyers, programmes, fiches techniques, et plaquettes des événements, photographies, notes, et comptes rendus de discussions et d'échanges avec les artistes. C'est aussi un moyen pour nous de joindre, en quelque sorte, la théorie et la pratique² pour pouvoir entrer au mieux dans cette œuvre édifiante et dans les lectures et écritures qu'elle suscite. Ces événements sont multiples et diversifiés : lectures (de l'auteur ou d'acteurs), réécritures, spectacles, créations mêlant danse et théâtre, disques et exposition. Il s'agit donc pour nous de travailler à partir des expériences de lecture plus encore que de la lecture elle-même.

Il nous apparaît important de préciser ici que plusieurs rencontres – entraînant des relations d'amitié – ont donné vie à cette thèse : avec Pierre Guyotat, bien sûr, mais aussi Frédéric Acquaviva, Loré Lixenberg, Maria Faustino, Tal Beit Halachmi, Benoît Résillot, Matthieu Desbordes, Agnès Chenevois (Compagnie Talita Koumi), Emmanuel Fleitz, Sayoko Onishi (Compagnie Man'ok, collectif MA2). Ce sont eux, artistes originaux, qui ont permis de développer la réflexion contenue dans ces pages. Le projet s'est également construit autour de ce qui fait le contemporain de cette œuvre, et de ce qui lui est contemporain : la réception, les réactions et appréhensions et les lectures de l'œuvre aujourd'hui. Il nous paraît essentiel de montrer que l'œuvre développe un corpus large et pluriel en répondant à certaines questions posées par la notion de transgression.

Notre souhaitons rendre compte d'un trajet, dans ces différents corpus, donc, qui aboutira à la très récente exposition *Pierre Guyotat, la matière de nos œuvres*³, dans la galerie du couturier Azzedine Alaïa, dont les orientations sont aussi celles que nous avons choisies dans la seconde partie : l'interaction entre une œuvre et des artistes qui y réagissent. Cette exposition soulèvera, avec cette thématique de la transgression, un certain nombre de problématiques.

² Tal Beit Halachmi nous a également demandé de participer au spectacle étudié *Progénitures III* en tant que conférencier et danseur. Ce travail, avec la compagnie Talita Koumi, a donné lieu à plusieurs résidences de création et des représentations à Paris (L'Atelier du Plateau, La Générale).

³ Une autre exposition a été consacrée à l'artiste à Londres, à la Cabinet Gallery, en 1995. Mais faute de documents et de témoignages relatifs à cet événement, nous ne pourrions en parler dans le travail.

Quelques repères biographiques⁴

Pierre Guyotat est né en 1940 à Bourg-Argental, dans le Dauphiné. Dans un temps de violence extrême, avec les sons et rugissements de la Seconde Guerre mondiale ; plusieurs membres de sa famille s'engagent dans la résistance, dont son oncle Hubert, souvent présent en filigrane dans les écrits, et à la mémoire duquel *Tombeau pour cinq cent mille soldats* est dédié, mort dans le camp d'Oranienburg-Sachsenhausen. Guyotat entre au collège catholique de Joubert et se prépare, comme Rimbaud et Artaud en leur temps, à être prêtre. Il considère ces années passées dans cette école rurale et austère comme les plus belles de sa vie. Après ces années de formation, il abandonne très vite le collège et délaisse ses études. Entre la quatorzième et la quinzième année de son âge, il découvre la poésie, et plus généralement l'Art et ses grands acteurs, et décide alors de se vouer entièrement, pleinement et à vie à l'Art, alors « L'envie de la poésie a succédé immédiatement à [s]on envie d'être prêtre.⁵ » Il a ainsi conscience de son « don » et commence ses activités de poète et de peintre à ce moment-là, écrivant des poèmes dada avant de connaître le mouvement ; peignant des paysages de son village, ou des portraits de Schumann, de Louis XVII. Il devient très rapidement mélomane, grâce à sa mère, découvre Schumann qui devient un véritable « frère » mais aussi la poésie de Rimbaud, qui le bouleverse profondément. Il écrit et envoie ses poèmes à René Char, qui l'encourage. Jean Cayrol, « grand découvreur de talents⁶ » aux Éditions du Seuil, publie *Sur un cheval*, écrit sous le pseudonyme Donalbain en 1961, et *Ashby* en 1964. En conflit avec son père, il fugue vers Paris. Plus tard, c'est une autre guerre qui l'appelle à elle, Guyotat part pour l'Algérie⁷. Il sera arrêté et mis au cachot pour atteinte à la morale de l'armée, complicité de désertion et possession de textes et journaux interdits.

⁴ Ces informations, sélectives, sont tirées de Catherine Brun, *Pierre Guyotat, essai biographique*, Paris, Léo Scheer, 2005, que nous utiliserons beaucoup dans ce travail.

⁵ *Humains par hasard*, p. 13-14. (NDLR : Pour les œuvres publiées de Pierre Guyotat, le nom de l'auteur ne sera pas indiqué en notes de bas de page.)

⁶ Catherine Brun, *Pierre Guyotat, essai biographique, op.cit.*, p. 87.

⁷ « Pierre Guyotat, écrivain déjà engagé dans une activité littéraire et sur le point d'être publié au Seuil, refuse [...] une reconduction de son sursis pour études. Il est incorporé dans le génie en octobre 1960 : pour une jeunesse consciente, mais seulement à distance, du traumatisme algérien, la guerre doit faire partie de la formation d'un homme en l'exposant au risque physique. Pour l'écrivain en devenir, [la guerre] porte en elle la promesse d'une confrontation aux limites de l'expérience et "le texte, au futur" ». Catherine Milkovitch-Rioux, *Mémoire vive d'Algérie, Littératures de la guerre d'Indépendance*, Paris, Libella, 2012, p. 115.

Ce sont ici des transgressions de la vie, qui se sont affirmées comme des nécessités. Les limites sont déjà là ou en germe : celles de la guerre, du lien entre l'Art et la vie, et plus largement de l'activité d'artiste, avec le risque permanent qu'elle implique, pour soi et pour les autres.

Après l'Algérie, Guyotat compose une œuvre majeure, *Tombeau pour cinq cent mille soldats* (1967), plus radicale dans son langage et ses images, qu'il aura du mal à faire publier. L'œuvre fera scandale mais sera salué par plusieurs auteurs, dont Michel Foucault, qui y voit un des livres fondamentaux de l'époque. En 1970, paraît *Éden, Éden, Éden*, au retentissement très important, l'ouvrage est censuré, mais défendu, à nouveau, par Michel Foucault, mais aussi Michel Leiris, Roland Barthes et Philippe Sollers avec lequel il se lie d'amitié. À partir de 1973, Guyotat se rapproche du groupe Tel Quel⁸ et s'engage dans le Parti Communiste Français, il quittera les deux un peu plus tard.

Sa vie sera profondément marquée par les voyages, notamment en Algérie, où il retourne après la guerre, ou au Sahara, en Grèce, il vit aussi en nomade et parcourt la France au volant de son camping-car. Entre 1977 et 1982, il traverse une crise existentielle et artistique profonde, et « travaille à mort⁹ ». Le lieu de renaissance, de l'artiste comme de l'œuvre, sera la scène. La « langue » des fictions change radicalement à partir de 1973 avec *Bond en avant*, écrit pour le théâtre et intégré à la fin de *Prostitution* publié en 1975. *Le Livre*, fiction paroxystique composée pendant la période de crise, paraît en 1984. Il commence la rédaction de *Progénitures* en 1991, œuvre imposante, et publiera les deux premières parties en 2000. Les lieux de cette écriture varient et sont relatifs à la transgression : la prison, l'H.L.M (pendant la composition d'*Éden, Éden, Éden*), le camping-car, la tente, les sols de la Terre.

Il nous importe aussi de présenter brièvement diverses transgressions d'ordre sexuel qui ont progressivement transformé l'être et la création de Guyotat. Dans un

⁸ Nous renvoyons à l'ouvrage de Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel*, qui relate l'histoire de cette revue et mouvement d'avant-garde littéraire et théorique qui a marqué le monde intellectuel et artistique de la seconde moitié du siècle. Forest revient dans son livre sur la censure d'*Éden, Éden, Éden* et explique que « l'affaire d'*Éden* est déterminante dans l'histoire de *Tel Quel*. L'interdiction du livre suscite certes un débat sur la censure où s'accordent tous les écrivains. Mais elle est également l'occasion d'un nouvel affrontement entre pro et anti-telqueliens. » Philippe Forest, « Pierre Guyotat et l'interdiction d'*Éden* », in Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel, 1960-1982*, Paris, Seuil, 1995, p. 374.

⁹ « Travailler à mort » : titre d'un chapitre de l'essai biographique de Catherine Brun.

premier temps, dans la jonction de deux éléments centraux, la branlée et l'écriture¹⁰, avec une défroque de bordel, ce que l'auteur nomme la « branlée-avec-texte », travail d'écriture extrême qui se répercute dans les écrits « orgiaques » ou « savants », qualificatifs qu'il utilise pour caractériser deux pendants de ces travaux. « Il faut attendre 1955-1956 pour que la connexion de l'écriture et de la pratique sexuelle s'établisse, et que le jeune poète découvre quel parti il peut tirer de cet exercice simultané, l'un stimulant l'autre et réciproquement. [...] Ainsi, l'écriture transforme une pratique triviale en œuvre d'art.¹¹ » Plus tard, cette pratique sera abandonnée, et une sorte de pansexualité s'affirmera, avec un profond refus de fixité sexuelle ; plus tard encore, l'artiste optera pour une chasteté au profit de l'œuvre, et cela dure depuis près de 35 ans. Par ailleurs, Guyotat subi un viol collectif à l'âge de 7 ans, ce qui marquera intrinsèquement les écrits¹², et fera un séjour très sensuel et sexuel en Angleterre (dont quelques journées sont explorées dans *Arrière-fond*). Ce sont divers *moments* du corps, diverses pratiques corporelles et divers engagements du corps et de la corporalité dans l'écrit : mais cela ne peut être fixé, en affirmant que le corps est en mouvement permanent, comme l'œuvre. Le corps et l'œuvre bougent et se transforment, parfois ensemble, parfois l'un contre l'autre, avec les violences et les douceurs.

Guyotat va *utiliser*, dans ses écrits, différents langages qu'il qualifie ainsi : le texte en langue normative correspondra à des travaux explicatifs, composés dans un français accessible, bien que riche et complexe, avec une certaine distance, une confrontation aux fictions, les textes « en langue » seront ceux de la fiction, et cette « langue », nous le verrons, évoluera profondément et se décomposera elle-même en plusieurs strates. Nous emploierons donc ces deux qualificatifs, en plus de ce qui relève du « savant » et du « sauvage », dans notre étude. Par ailleurs, une profonde évolution, que nous analyserons comme étant de l'ordre de la transgression, se fait jour dans le travail et la création de Guyotat, ce refus de fixité apparaît nettement dans les diverses approches de l'artiste de son œuvre, mouvements parfois violents, brutaux.

¹⁰ Cf. *Langage du corps*, repris dans *Vivre*.

¹¹ Catherine Brun, *Pierre Guyotat, essai biographique, op.cit.*, p. 48.

¹² Cf. *J'écris maintenant dans la langue de mon viol* repris dans *Vivre*.

J'ai souvent dit que j'étais passé de la littérature à l'écriture, puis de l'écriture à la langue, puis de la langue à la voix. Ces passages ont été chaque fois des crises violentes, parce que, tout simplement, vous passez en quelque sorte ainsi de la surface à la profondeur, de l'ornement à l'aveu, puis de l'aveu à l'aveu artistique : vous dévoilez peu à peu presque tout de votre être ; vous assumez surtout une forme publiquement, et c'est bien le plus dur, plus dur que n'importe quel aveu de vie. Vous assumez non plus une expression mais une création, si je puis dire clés en main. C'est-à-dire monde, mots, syntaxe, rythme, tout en même temps. Et à ce moment, vous êtes ridicule ou magnifique.¹³

Cette transformation plurielle ne peut se faire sans une transgression des propres limites de son corps et de ses rapports à l'Art et à *son* œuvre. Ainsi, ce qui permettra cette perpétuelle transformation de cette œuvre, c'est le doute, dans un rapport de rupture continu avec ce qui a précédé.

On imagine peu à quel point la rupture avec la langue maternelle fait mal, à quel point la plus petite transformation vocalique peut entraîner de troubles et de doutes sur ce qu'on fait. Oui, le doute de l'artiste est une réalité réelle : le doute de Kafka sur son œuvre, qui nous paraît aujourd'hui incompréhensible, il l'a réellement vécu, et pas d'une façon romantique, en imaginant qu'il aurait une postérité. Kafka s'est réellement pensé comme devant douter de lui-même en tant qu'artiste. C'est même ce doute qui l'a poussé vers plus de grandeur encore, et sans qu'il sache que c'était grand.¹⁴

Nous défendrons la thèse d'une œuvre qui traque l'absolu, une œuvre exigeante et éprouvante qui est en quête d'une totalité, et cela passe par plusieurs modalités, incarnations et métaphores qu'il conviendra d'élucider et d'explicitier. *Le Livre*, bien qu'inachevé, comme celui de Mallarmé en son temps, est une grande étape de cette recherche d'absolu. Une figure « absolue » va également faire son apparition et coïncidera avec un moment fort et transgressif de la vie de l'artiste, celui de la dépression violente qui le plonge dans le coma tout en exposant une difficile relation au « moi » ou au « je ». Par ailleurs, quelques concepts centraux interviennent dans cette pensée, notamment l'empathie, sorte de clé de lecture de son œuvre, et le son-sens, supprimant la barrière qui sépare le signifiant du signifié.

¹³ Pierre Guyotat, « Entretien avec Michel Surya », L'Express, 01/12/2000, en ligne, URL : http://www.lexpress.fr/culture/livre/pierre-guyotat_804055.html (dernière consultation le 22/09/2016).

¹⁴ *Ibid.*

Les notions

La transgression est dans le processus même de la création, comme nécessaire dépassement, débordement du contenu, comme explosion d'une nécessité intérieure trop à l'étroit dans les normes, règles et modèles d'expression fixés antérieurement.¹⁵

Il nous semble qu'un enjeu de la seconde moitié du XX^e siècle, dans l'Art, réside dans la déconstruction du vocabulaire artistique et dans la remise en cause profonde des moyens d'expressions, des *doxas*, des tabous et des formes traditionnelles. De nouvelles modalités, méthodes d'expression et dénominations vont faire leur apparition et renseigneront sur les modifications en profondeur qu'elles imposent à l'Art : ainsi l'action painting (Jackson Pollock), l'action (de l'actionnisme viennois, émergeant sur les fondations de la psychanalyse de Freud et du sentiment de culpabilité d'un pays lié à l'Allemagne nazie, mais aussi de Gina Pane ou de Valie Export), le rituel (Michel Journiac), le happening (dont l'initiateur est Allan Kaprow, mais qui prendra des formes nouvelles avec, par exemple, Yayoi Kusama et ses happenings-orgies ou encore avec les happenings dénudés de Carolee Schneeman et plus récemment ceux de Spencer Tunick ou encore avec son introduction en France par Jean-Jacques Lebel et en Allemagne par Wolf Vostell), la situation (Guy Debord), la performance, le Living Theatre (Judith Malina et Julian Beck), fondent une constellation de notions tendant à redéfinir l'Art. Dans ce processus de redéfinition, Guyotat affirme que ce qu'il produit n'est pas une œuvre littéraire, mais bien une œuvre d'Art total, dans un rapport au corps tout à fait original, où l'écriture est une pratique, en rêvant d'une œuvre qui s'affranchirait de tous supports pour épouser une totalité et devenir un absolu. Ce décloisonnement est celui des corps, des artistes, mais aussi des mots eux-mêmes. Henry Miller explique dans *L'Obscénité et la Loi de Réflexion*¹⁶ que les institutions ont beaucoup de mal à définir les mots qu'elles emploient pour condamner les œuvres : pornographique, obscène, lubrique, indécent, etc. William Burroughs dira que le langage est un instrument de pouvoir de l'état et qu'il est une maladie, donc les mots vont progressivement être sortis de leurs définitions strictes dans lesquelles la société essaye de les enfermer. C'est une réflexion que poursuivra

¹⁵ Pierre Souchaud, « De la transgression en art... » (Édito), in Pierre Souchaud (dir.), *Artension*, n°33, *La transgression en art*, 2007, p. 3.

¹⁶ Cf. Henry Miller, *L'Obscénité et la Loi de Réflexion*, Paris, Eric Losfeld, 1971.

Michel Journiac, pour qui le langage exerce un contrôle et qui préconise un retour à un corps primitif à re-sacraliser, donc avec un langage à décloisonner, quitte à utiliser les mots du pouvoir mais en en détournant leurs sens. « *Les frontières de mon langage* sont les frontières de mon monde¹⁷ », écrit Ludwig Wittgenstein en 1918. L'approche poétique des écritures du XX^e hérite aussi des mots décloisonnés de la poésie moderne de Rimbaud (et le dérèglement de tous les sens) et Baudelaire (la Charogne, la grande antithèse, qui est la figure emblématique de la transgression selon Roland Barthes dans *S/Z*). Pierre Guyotat a conscience de faire partie d'une lignée, d'une cohorte : « L'idéal, le vrai idéal, était de me retrouver dans la cohorte des lumineux, des grands lumineux. Et je me retrouve dans la cohorte bien française des subversifs, des tourmentés. Pas forcément des sombres ni des macabres. [...] je perpétue une des lignées de l'art français, de la France, peut-on dire.¹⁸ »

Dans cet itinéraire tout à fait particulier, la notion de transgression a une histoire et une trajectoire françaises, que ce soit fictionnellement ou théoriquement. La notion a été grandement approchée dans la seconde moitié du XX^e siècle, souvent à partir de réflexions sur les violences extrêmes qui l'accompagnent, par des auteurs comme George Bataille, dans son ouvrage fondateur paru en 1957, *L'érotisme*, et dont il faut retenir cette citation qui nous guidera :

La transgression n'abolit pas l'interdit mais le dépasse en le maintenant. L'érotisme est donc inséparable du sacrilège et ne peut exister hors d'une thématique du bien et du mal. [...] La transgression organisée forme avec l'interdit un ensemble qui définit la vie sociale.¹⁹

Ainsi que plusieurs concepts, comme l'« hypermorale » héritée de sa lecture de l'œuvre de Sade :

La littérature est l'essentiel, ou n'est rien. Le Mal – une forme aiguë du Mal – dont elle est l'expression, a pour nous, je le crois, une valeur souveraine. Mais cette conception ne commande pas l'absence de moral, elle exige une « hypermorale ».²⁰

Et l'expérience intérieure :

¹⁷ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 1993 (première édition : 1918), p. 93.

¹⁸ *Humains par hasard*, p. 151.

¹⁹ Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Minuit, 1957, p. 73.

²⁰ Georges Bataille, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957, Avant-propos, p. 9.

J'appelle expérience un voyage au bout du possible de l'homme. Chacun peut ne pas faire ce voyage, mais s'il le fait, cela suppose niées les autorités, les valeurs existantes, qui limitent le possible. Du fait qu'elle est négation d'autres valeurs, d'autres autorités, l'expérience ayant l'existence positive devient elle-même positivement la valeur et l'autorité.²¹

Nous verrons donc de quelles façons Guyotat a effectué ce voyage au bout du possible, de lui-même et de son œuvre, et quelle transgression, avec ses « outrances fécondes²² », cela a induit. C'est une œuvre qui peut dialoguer avec d'autres, qui ont fracassé ce qui a précédé et ont pris des risques, dans leur langage et dans leur langue.

D'autres auteurs ont proposé diverses approches de cette notion, dont Roger Caillois avec une étude anthropologique dans *l'Homme et le sacré*, ou encore Michel Foucault, dans son *Histoire de la sexualité*, et qui reviendra sur les théories de Bataille dans sa *Préface à la transgression* où il écrit que dans « l'expérience contemporaine » :

La transgression est un geste qui concerne la limite ; c'est là, en cette minceur de la ligne, que se manifeste l'éclair de son passage, mais peut-être aussi sa trajectoire en sa totalité, son origine même. Le trait qu'elle croise pourrait bien être tout son espace. Le jeu des limites et de la transgression semble être régi par une obstination simple : la transgression franchit et ne cesse de recommencer à franchir une ligne qui, derrière elle, aussitôt se referme en une vague de peu de mémoire, reculant ainsi à nouveau jusqu'à l'horizon de l'infranchissable. [...] la limite ouvre violemment sur l'illimité [...] La transgression porte la limite jusqu'à la limite de son être ; elle la conduit à s'éveiller sur sa disparition imminente [...] ²³

Ces textes et auteurs (citons encore Pierre Klossowski, Roland Barthes, Maurice Blanchot, Gilles Deleuze et Félix Guattari²⁴ ainsi que Nietzsche, dont les importants concepts – le Surhomme, la mort de Dieu, l'éternel retour, le marteau pour philosopher, Dionysos et ses excès – ont nourri les réflexions de Bataille) sont en dialogue, faisant progresser collectivement la réflexion sur cette notion forte, interagissant dans un temps où il paraît nécessaire de théoriser autour de ces préoccupations centrales de l'Art, la culture et la société. Julia Kristeva, dans

²¹ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954, p. 19.

²² Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 158.

²³ Michel Foucault, « Préface à la transgression » in *Critique*, n° 195-196, Paris, 1963, p. 754-755.

²⁴ Notamment avec le concept de corps-sans-organes (CsO) emprunté à Artaud et l'idée de personnage conceptuel.

Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection, soulève des notions et problématiques centrales :

Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant. Jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C'est là, tout près mais inassimilable.²⁵

Qu'en est-il ou qu'en sera-t-il aussi d'une violente et obscure révolte de l'œuvre elle-même ? Quelles « tournures » peut prendre cette révolte dans l'œuvre et dans la vie de l'artiste ? Quelles sont les problématiques liées au possible, au tolérable et au pensable dans cette œuvre ?

Notre approche sera aussi d'ordre esthétique et liée à l'art contemporain. Paul Ardenne, dans, *Extrêmes, esthétiques de la limite dépassée*, montre de quelle façon une chaîne s'est mise en place à partir de ruptures fondamentales et fécondes en présentant un grand nombre d'œuvres et d'artistes transgressifs, et il écrit : « La grandeur de l'art, quoi qu'on en pense, réside *aussi* dans le fait de repousser les limites, quelles qu'elles soient, pas seulement dans sa capacité à promouvoir, du monde où nous vivons et mourons, de supérieures formalisations plastiques. Le scandale, s'il est dans les faits, est également en nous.²⁶ » D'autres ouvrages sur les arts plastiques interviendront, comme *Art à mort* de Virginie Luc, *Le triple jeu de l'art contemporain* de Nathalie Heinich ou encore *Corps, sexe et art. Dimension symbolique* de Lydie Pearl, et les ouvrages collectifs, catalogues d'expositions qui ont particulièrement marquées pour le monde de l'Art, *Hors limites* et *Art au corps*.

L'exposition *Hors limites*, présentée en 1994/1995 au Centre Pompidou a été décisive en décrivant « l'aventure des artistes qui, après la guerre, recherchent de nouvelles formes de liberté en art, parfois au-delà des conventions esthétiques du moment ou des normes sociales qui régissent les comportements. [...] Ils ont en commun la volonté de dépasser la contemplation du chef-d'œuvre ou de l'objet, jusque-là proposée comme fin exclusive à l'activité artistique, et d'y substituer des actions, des formes durables ou éphémères susceptibles d'explorer de nouveaux états de conscience. Cet élan a ceci de singulier qu'il traverse et rassemble de nombreuses disciplines. Peintres, sculpteurs, musiciens, poètes, cinéastes s'y

²⁵ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 9.

²⁶ Paul Ardenne, *Extrême, Esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006, p. 424.

associent, transgressant ainsi les frontières des genres.²⁷ » Il y aurait ainsi une « aventure hors limites » employant des « modes d'expression transgressifs »²⁸. Pierre Restany parle aussi de « renaissance transgressive » et de « fonction déviante de l'art »²⁹ (le concept-clef de sa pensée) des années 1960, années où Guyotat compose *Tombeau pour cinq cent mille soldats* et *Éden, Éden, Éden* qui marquent son entrée brutale et fracassante dans le monde de la littérature et de l'Art d'avant-garde. Cela rejoint pour nous l'idée fondamentale de Deleuze énoncée dans sa conférence *Qu'est-ce que l'acte de création ?* selon laquelle l'art est un acte de résistance, et citant Malraux disant que l'art est « la seule chose qui résiste à la mort »³⁰ ; nous verrons combien ces assertions sont vérifiables ou du moins exploitables à l'aune de l'œuvre et de la vie (les deux mêlées) de Pierre Guyotat.

Des essais sur d'autres médiums, comme celui d'Amos Vogel sur le cinéma, *Le cinéma, art subversif* font part d'idées fondamentales. Certaines revues d'Art ont consacré un numéro à cette notion, dont *Artension* en 2007. *Art Press*, où Guyotat intervient régulièrement, a édité des numéros avec des thématiques connexes, notamment sur les censures et la prostitution, ainsi qu'un numéro spécial littérature « textes interdits ». Notons aussi que la transgression est l'objet d'étude d'ouvrages sur des artistes comme Jan Fabre, artiste belge qui fait polémique depuis plusieurs années, dans *Transgression, Un trajet dans l'œuvre de Jan Fabre* de Geneviève Drouhet, ou Jo Spence, photographe américaine, dans son livre *Cultural Spining, The art of transgression*. Dans son essai *Transgressions, The Offences of Art*, Anthony Julius retrace l'histoire artistique (principalement picturale et photographique) de la transgression et distingue l'œuvre transgressive de l'artiste transgressif en dressant une typologie des transgressions : la violation des « règles »

²⁷ François Barré, « Avant-propos », in Collectif, *Hors limites, L'Art et la vie, 1952-1994*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1994, p. 11.

²⁸ *Ibid.*, p. 13.

²⁹ Pierre Restany, « 1960 : l'année hors limites », in *Ibid.*, p. 22.

³⁰ Cf. Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis, 17/05/1987, en ligne, URL : <http://www.lepeuplequimanque.org/acte-de-creation-gilles-deleuze.html> (dernière consultation le 15/11/2016).

de l'Art (*Violating Art Rules*), le fracas des tabous³¹ (*Breaking Taboos*) et la désobéissance (*Disobedient Art*)³².

L'art contemporain repose donc essentiellement sur l'expérimentation de toutes les formes de rupture avec ce qui précède : rupture qui peut être reçue, selon, comme une forme positive de transgression, lorsqu'elle est associée à une subversion critique, ou comme une forme négative, lorsqu'elle est associée à la mode et à la recherche de l'originalité à tout prix ou de la notoriété à peu de frais.³³

Dans *Art à mort*, Virginie Luc utilise à plusieurs reprises cette notion très forte de rupture, connexes d'autres que nous nous attacherons à rassembler dans notre étude : la verticalité, l'expérience intérieure, le rêve, la pulsion, la part maudite, la folie, jusqu'aux matières de cette transgression, qui ne seront plus seulement littérales mais allégoriques (sang, excrément, urine, sperme, vomissures).

C'est bien d'un rapt qu'il s'agit. Emportée ailleurs. Dans un autre monde. Rouge hurlant, noir meurtrier. Une incursion à la verticale de l'homme. Une plongée dans ses rêves oubliés, dans ses tripes, dans ses pulsions les plus noires, les plus refoulées, dans sa part maudite. Forêts de bruits, de fureur, de délire. Vagues de ketchup³⁴, de sang, d'excréments. Ondes de choc, de peur, de violence. Débâcle de mouvements abrupts aigus, de chairs endolories, de lames, de larmes, de carcasses, de sexe, de cruauté... [...] L'important est la rupture. Briser les contextes. Effacer les repères. Un nouveau terrain à investir.³⁵

Une étude collective est paru en 2012, *Paradoxes de la transgression*, nous y trouvons un article écrit par Christelle Reggiani, posant une question centrale : *Un texte littéraire peut-il être transgressif ?*, notons que le premier nom d'auteur qui surgit est celui de Pierre Guyotat. Nous tenterons également de répondre à cette question centrale.

Dans un numéro de la revue *Europe* consacré à Pierre Guyotat et dirigé par

³¹ Dans *Totem et Tabou*, Freud définit ainsi le tabou : « *Tabou* est un mot polynésien, dont la traduction présente pour nous des difficultés, parce que nous ne possédons plus la notion qu'il désigne. [...] Pour nous, le tabou présente deux significations opposées : d'un côté, celle de *sacré, consacré* ; de l'autre, celle d'*inquiétant, de dangereux, d'interdit, d'impur*. [...] Notre expression *terreur sacrée* rendrait souvent le sens de tabou. », Sigmund Freud, *Totem et Tabou, Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1977 (première édition : 1913), p. 29.

³² Anthony Julius, *Transgressions, The Offences of Art*, Londres, Thames & Hudson, 2002.

³³ Nathalie Heinich, « De la transgression en art contemporain », in Michel Hastings, Loïc Nicolas, Cédric Passard (dir.), *Paradoxes de la transgression*, Paris, CNRS, 2012, p. 116.

³⁴ En référence à l'œuvre de Paul McCarthy, lecteur de Guyotat, qui en intègre abondamment dans ses performances et mises en scène.

³⁵ Virginie Luc, *Art à mort*, Photographies de Gérard Rancinan, Paris, Léo Scheer, 2002, p. 12-13.

Catherine Brun, Margarita Xanthakou, anthropologue, propose l'étude « Transgression, vérité. Pierre Guyotat l'anthropologue ». Elle pose un certain nombre de questions et de propositions, et évoque notamment une fascination envers les œuvres de l'auteur en même temps qu'une lecture parfois insoutenable : une autre problématique forte de notre étude. Pour elle, cette œuvre plonge le lecteur « dans un *état de conscience poétique*, c'est-à-dire hypersensible à tel ou tel aspect du réel, parfois sur un registre presque halluciné³⁶ ». La transgression est aussi l'un des sujets de l'article de Francis Marmande, « Guyotat politique », de ce même ouvrage. Il nous faut noter aussi que cette notion de transgression est présente, même de façon implicite, dans la plupart des travaux universitaires en lien avec Pierre Guyotat et son œuvre. La thèse de Catherine Brun, soutenue en 1998, analyse « la vie de l'écriture », de cet auteur, celle de Valérian Lallement, en 2004, se nomme *Pierre Guyotat, la littérature et la loi*. Plusieurs thèses, comme celles de Marion Chénétier (en 2004) et Delphine Padovani (2011), intègrent cette œuvre à un corpus théâtral contemporain et postdramatique.

Dans *Le triple jeu de l'art contemporain*, Nathalie Heinich rappelle ce qui apparaît comme le principe ultime de la transgression, dans l'idée d'une chaîne, voire d'un relais qui se fait entre les artistes et les mouvements. Chaque période possède ses transgressions qui deviendront normes à transgresser à nouveau, et ainsi de suite. Nous souhaitons analyser l'œuvre de Pierre Guyotat dans un champ plus large que simplement littéraire tant il nous semble qu'elle engage des réflexions et problématiques étroitement liées à celles de l'art contemporain. C'est une œuvre qui *s'inscrit*, et nous verrons combien cette notion est importante, dans un siècle empli de gestes décisifs, sacralisés ou transgressifs, entre abjection et sublimation, et où les actes transgressifs artistiques, disons « positifs », apparaissent comme des réactions à des actes transgressifs négatifs : les guerres, zones totales des excès, ou les violences extrêmes ainsi que les images radicales (camps, fosses de corps, champignon atomique) qui les accompagnent et qui auront des répercussions sur l'imaginaire artistique. Dans *Paradoxes de la transgression* est ainsi développée l'idée d'une transgression créatrice, puis instituante. L'œuvre de Pierre Guyotat est une œuvre de rupture et en rupture. « C'est une œuvre [*Tombeau pour cinq cent*

³⁶ Margarita Xanthakou, « Transgression, vérité. Pierre Guyotat et l'anthropologie », in Catherine Brun (dir.), *Europe spécial Pierre Guyotat*, Paris, 2009, p. 32.

mille soldats] qui a provoqué, chez certains écrivains que je connaissais à cette époque-là, une cessation d'écrire. Cette œuvre a tellement impressionné des gens qui commençaient à écrire qu'ils ont cessé d'écrire des romans. Ou alors, au contraire, elle a suscité chez d'autres une envie d'écrire ou de faire de l'art.³⁷ » Nous explorerons cette dichotomie, cette double rupture, cette blessure qu'inflige l'œuvre, ce bousculement très fort des consciences et des pratiques artistiques.

Pour Victor Stoichita, la transgression est inhérente à une « perpétuelle mise à l'épreuve de la "frontière esthétique", dans laquelle plusieurs figures de dépassement sont décelables.³⁸ » Dans son ouvrage, *Figures de la transgression* (titre que nous utiliserons également), Stoichita interroge « les modalités transgressives d'auto-projection figurative³⁹ », en particulier dans la peinture, des Primitifs Flamands, en passant par Murillo, Rembrandt, Le Caravage, Manet, Degas pour aller jusqu'à Andy Warhol mais aussi dans la littérature avec Dostoïevski et Zola. Il réfléchit aussi aux travaux de miroitement à l'œuvre dans des représentations picturales ainsi qu'au thème du spectateur pris au piège (notamment à travers la figure de Don Quichotte), ce que nous analyserons, dans notre étude, sous une forme spécifique que nous nommons l'effraction, devenant polysémique.

Comme le dit, par exemple, Philippe Sollers, *Éden, Éden, Éden*, par lequel le scandale arrive, « ne s'est pas produit par hasard en France, 1968⁴⁰ », et l'édifiante chronologie de *Hors limites* rappelle que c'est l'année des révoltes étudiantes, bien sûr, ainsi que, ailleurs et simultanément, du *Kunst und Revolution (Art et Révolution)*⁴¹ des actionnistes viennois à l'Université de Vienne qui les conduira à la prison ou à l'exil, de la première exposition de Michel Journiac (*Parcours – piège du sang*), du Living Theatre participant activement aux mouvements de Mai, de *La*

³⁷ *Humains par hasard*, p. 17.

³⁸ Victor I. Stoichita, *Figures de la transgression*, Genève, Droz, 2013, Préface, p. 7.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Philippe Sollers, « 17.. /19.. (*suggestions*) » in *Éden, Éden, Éden*, p. 12. La composition d'*Éden* a commencé en 1968.

⁴¹ « L'évènement le plus controversé du mouvement contestataire. Brus défèque en chantant l'hymne national pendant que Mühl fouette un masochiste masqué, le tout suivi d'un concours à qui uriner le plus loin. » Savine Faupin, Nicole Gersen, Stéphanie Peyrissac, Margarita Aizpuru, « Chronologie », in Collectif, *Hors limites, L'Art et la vie, op.cit.*, p. 364

*Rébellion des corps*⁴² de l'initiateur du butô Tatsumi Hijikata et de bien d'autres choses encore.

Nathalie Heinich, dans son essai, et Catherine Millet dans *L'art contemporain en France*, situent quelques gestes artistiques décisifs du XX^e siècle comme catalyseurs : la déformation des corps par Picasso au début du siècle, le monochrome de Malévitch en 1915 (le *Carré noir sur fond blanc*), la *Fontaine* de Duchamp en 1917. Le *ready-made* est l'objet transgressif qui interroge le spectateur et qui l'implique lui, regardant, comme entité qui *fait* l'œuvre, ce qu'engage aussi John Cage avec sa théorie des sons : chaque son génère une musique pour l'écouter qui l'accueille comme telle. L'Urinoir de Duchamp est devenu progressivement un objet de transgression, en même temps qu'une œuvre à l'achèvement rendu impossible, en étant, par exemple, « poursuivie » par Pinoncelli en 2006 qui a attaqué l'œuvre en urinant à l'intérieur, retrouvant l'utilité initiale de l'objet, et en le fracassant avec un marteau : ce qui lui vaudra de passer au tribunal. C'est aussi ce que préconisait l'actionniste viennois Otto Mühl, dans une perspective de rupture et de renouveau permanents. Pour lui, « L'art c'est de l'imagination. [...] Marcel Duchamp aussi dit : “quand le choc manque à l'art, mieux vaut laisser tomber”. [...] La conscience se forme quand on franchit les limites.⁴³ »

Le « fracas » est cette attaque du support, une blessure de l'œuvre, qui va permettre son renouvellement.

Ce qui se passe derrière ces œuvres, c'est la remise en question du support lui-même. D'ailleurs, un des derniers mouvements d'avant-garde français se nommera Support-Surface et aura des préoccupations semblables, tout en cherchant à interroger l'« autour » et l'ailleurs qui constituent une œuvre d'art. Et il nous semble que l'œuvre de Pierre Guyotat peut aussi s'inscrire dans ce cheminement. Nous allons donc interroger le support de son œuvre qu'il n'aura de cesse de remettre en question, de problématiser, voire d'attaquer. Il apparaît, avec cette œuvre, que le livre, publié, est un socle, une base, mais que tout son « autour » présente un grand intérêt.

⁴² « *La Rébellion des corps*, spectacle en plein air d'une grande violence érotique, où Hijikata danse nu en exhibant un simulacre de phallus dressé dans un décor de plaques de métal, aura un impact important. Quittant l'université ; de nombreux étudiants entrent dans le milieu du Buto. » *Ibid.*

⁴³ Otto Muehl, *Lettres de prison*, Paris, Les Presses du Réel, 2004 (première édition : 1997), p. 56.

Dans *Extrême, esthétiques de la limite dépassée*, Paul Ardenne écrit :

Il y a définitivement d'un côté le « possible » de la vie concrète (l'univers de la limite propre à la réalité) et, de l'autre côté, l'« impossible » du désir (un univers, cette fois, illimité). Notre relation inachevée à l'extrême dérive de cet hiatus. Rapporté au corps, à ce que *peut* le corps, l'extrême convoque une notion de distance, d'inaccessibilité, de privation potentielle. [...] à cette fin : s'installer dans un territoire existentiellement unifié, celui du désir ayant à la fin absorbé le territoire du réel de nos vies – *un territoire dont la limite serait l'illimité même*.⁴⁴

L'ambivalence possible/impossible est au cœur des réflexions de Bataille et de Kristeva. Quels sont les impossibles et possibles de l'œuvre ? Ceux de l'artiste ? Et ceux du lecteur ? Donc ceux des différents « corps ». Comment vont s'affirmer ces ruptures dans les œuvres et les corps de ceux qui les produisent ?

La notion de transgression intervient dans tous les lexiques et champs : juridique, culturel, sociétal, et les fait interagir (dans l'Art, par le biais de l'œuvre). L'œuvre guyotatienne dépasse et a dépassé des limites dans plusieurs domaines, en posant des questions vis-à-vis de la loi (censure et répression), de sa lecture (illisible⁴⁵ pour certains, insoutenable pour d'autres), l'illisibilité a été un « motif crucial de censure, de renvoi [...] Décrétés illisibles, ceux qui font peur, sortent de la route ordinaire ou touchent juste⁴⁶ », les transgressifs. Mais « l'illisible se retourne contre celui qui le dénonce, il met à nu l'illusion d'une représentation du jeu du sens comme simple transmission entre encodage et décodage », « par et dans lui se dessinent, subreptices ou menaçants, le manque, la faille, la césure : entre le sens et le signifiant, entre le sujet et la langue, entre le corps du lecteur et le rythme du discours.⁴⁷ » L'illisible est en tout cas « mise en crise du littéraire et de la lecture⁴⁸ » et peut-être aussi une épreuve de l'œuvre.

Donc il s'agit d'une transgression des rapports entre une œuvre et ses différents créateurs et récepteurs, comme dans un schéma communicationnel jakobsonien redessiné avec, au centre, l'œuvre, noyau « dur » – c'est le cas de le dire – et central,

⁴⁴ Paul Ardenne, *Extrême, Esthétiques de la limite dépassée*, *op.cit.*, p. 36.

⁴⁵ Et la question que pose l'essai d'Antoine Boute, *Du toucher, essai sur Pierre Guyotat*, c'est celle de ce que le texte touche s'il est illisible, ou par cette illisibilité, ou avec cette illisibilité.

⁴⁶ Francis Marmande, « Guyotat politique », in Catherine Brun (dir.), *Europe spécial Pierre Guyotat*, *op.cit.*, p. 44.

⁴⁷ Liliane Louvel et Catherine Rannoux, « Avant-propos », in Liliane Louvel et Catherine Rannoux (dir.), *L'illisible*, Rennes, La Licorne, 2006, p. 7.8.

⁴⁸ *Ibid.*, Titre de chapitre.

à gauche, peut-être, le créateur qui, nous le verrons, souffrira lui aussi grandement de sa création, et d'autres instances, dont le lecteur, au statut complètement redéfini, et la société, la période, le contexte socio-artistique. C'est, en somme, une transgression des relations entre une œuvre et tous ceux qui sont susceptibles de la recevoir qui s'active *par*, voire *pour*, cette œuvre.

L'étymologie du mot « transgresser » évoque, dans son acception première, le fait de passer outre, de franchir une limite. Un sens dérivé lui donne ensuite pour synonymes : contrevenir, désobéir, enfreindre. Malgré son laconisme, cette définition pointe déjà l'idée, à nos yeux, essentielle, que c'est la nature même de cette limite, ou mieux encore, la nature même de ce qu'entend mettre à distance cette limite, qui donne tout son sens à l'acte de transgresser. [...] Tout d'abord, la transgression, véritable « fait social total », au sens devenu classique de Marcel Mauss, est le nom que prend l'expérience par laquelle une société éprouve ses frontières morales.⁴⁹

Que signifie cette limite ? Dans l'Art, primordialement, c'est une barrière à franchir pour son avancement. La littéarité va jaillir dans ce franchissement, qui peut prendre la forme d'une effraction, d'une provocation, d'une violence envers l'Autre, etc. Cela signifie, dans un premier temps, que l'artiste transgressif doit avoir de solides connaissances de ce qui précède, mais aussi qu'il doit être dans un rapport de « traque » dans son œuvre, ou passant par son œuvre, offrant une vision plurielle de son art : avec son passé et son futur. L'édition 2014 du festival ManiFeste, organisé par l'IRCAM, où intervenait Guyotat, proposait cette définition : « transgresser, faire l'expérience d'une limite et son effraction.⁵⁰ » Il faut donc prendre en compte ces deux dimensions : la limite et l'effraction⁵¹ ainsi que la notion d'expérience et ce qui la fonde. L'effraction peut d'ailleurs prendre des formes concrètes, ou se développer en métaphores, c'est le cas dans *Un chien*

⁴⁹ Michel Hastings, Loïc Nicolas, Cédric Passard, « Introduction. L'épreuve de la transgression », in Michel Hastings, Loïc Nicolas, Cédric Passard (dir.), *Paradoxes de la transgression, op.cit.*, p. 9.

⁵⁰ Festival ManiFeste 2014, « Transgresser : Foucault/Guyotat », URL : <http://manifeste2014.ircam.fr/events/event/transgresser/> (dernière consultation le 22/08/2016).

⁵¹ Pour cette notion inhérente à la transgression, nous renvoyons à l'article de Sophie Lemaître et Frédéric Céladon, qui l'exploite, avec entre autres, celle de « risque », à la mesure des œuvres de Bataille, Blanchot, Nietzsche, Sade, Deleuze, Guattari et Bernard Noël. Cf. Sophie Lemaître et Frédéric Céladon (pseudonymes), « Le sujet, entre risque et transgression. Improbable rencontre entre Bataille-Blanchot et Deleuze-Guattari sur fond de Nietzsche-Sade », in *Chimères*, n° 65, 2007, p. 102-118.

URL : www.cairn.info/revue-chimeres-2007-3-page-102.htm.

DOI : [10.3917/chime.065.0102](https://doi.org/10.3917/chime.065.0102), (dernière consultation le 16/11/2016).

Andalou où le réalisateur, Luis Buñuel, tranche le globe oculaire⁵² d'une femme, faisant appel à un renouvellement de la conscience du spectateur, par une effraction, donc, métaphore oculaire brutale⁵³ qui engagera plusieurs réflexions dans notre étude. Pour les artistes, il s'agit aussi de travailler sur des espaces délimités : le livre, la scène, qui semblent ne pas autoriser de débordements, et pourtant. Il y a cette zone qui sépare très nettement les artistes sur la scène du public, souvent plongé dans le noir ; tout comme nous pouvons considérer qu'il y a une zone plus large et plus abstraite qui sépare l'auteur de son lecteur, par le livre (presque paradoxalement).

L'effraction peut aussi se situer à ces niveaux, métaphoriquement et de façon concrète ; comme nous l'avons dit, le XX^e siècle est aussi celui du Living Theatre de Judith Malina et Julian Beck, ainsi que celui de la performance, du happening, de l'action : tout autant d'entreprises artistiques qui impliquent directement le spectateur qui redéfinit son statut. Et donc cette opération de redéfinition du statut apparaît également dans l'œuvre de Pierre Guyotat, que nous avons décidé d'aborder au sens large : c'est-à-dire pas seulement les livres publiés, mais aussi les manuscrits, la part inédite (et la part maudite ?), et ce qu'elle a déclenché ou ce qu'elle déclenche, en envisageant une théorie de la chaîne où les artistes se font relais et permettent eux-aussi cette effraction et cette sortie de l'œuvre hors de son statut de livre auquel on la réduit encore trop. Le XX^e siècle est aussi celui de l'émergence du téléspectateur au lieu du spectateur, et où on assiste à un renversement : d'un côté une distance qui s'accroît, avec l'introduction de l'écran dans le domicile, et, d'un autre côté, une effraction et une volonté de réduction de cette distance avec les expérimentations artistiques. La transgression est alors une

⁵² L'image qui précède ce tranchage, le « juste avant » de la transgression, qui est l'écartement de l'œil, sera plusieurs fois reprise, par exemple par Stanley Kubrick dans *Orange mécanique* et dans une situation connexe à ce que signifie *Un chien andalou* : les yeux du personnage principal sont écartés et ne peuvent se refermer, afin que lui soit administrer une thérapie radicale contre les violences extrêmes en lui infligeant continuellement des images de celles-ci. Notons également que cette image de l'œil écarté est celle de la bannière de l'important site internet d'avant-garde www.ubuweb.com, grande base de données réunissant les œuvres d'artistes et de plusieurs grands mouvements.

⁵³ Nous entendons par métaphore brutale un trope qui participe de cette effraction, en une ou deux images souvent fugaces et radicales, comme c'est le cas avec l'œil tranché d'*Un chien Andalou*. C'est aussi le plat d'excrément du film *Salo* de Pasolini, trouvé dans *Les 120 journées de Sodome* de Sade.

« scène primitive⁵⁴ » où les tabous vont être analysés et déconstruits, et où les corps seront reconstruits, comme avec les poupées d'Hans Bellmer ou les figures *post-mortem* des photographies de Joël-Peter Witkin.

Un autre renversement est celui du texte lui-même : avec « l'aventure du signifiant⁵⁵ », la réévaluation du « personnage », la rupture de la cohésion du roman, de la linéarité, et même du roman lui-même. Roland Barthes disait du texte guyotatien qu'il est *libre* : « libre de tout sujet, de tout objet, de tout symbole⁵⁶ », nous verrons donc quelles sont les modalités et les conditions de cette liberté. Comme le précise Bataille, « étant inorganique, [la littérature] est irresponsable. Rien ne repose sur elle. Elle peut tout dire.⁵⁷ » De plus, la transgression peut aussi être une expérience de la ou de sa langue, dans le cas de Guyotat de son rapport à la langue française maternelle avec ses mouvements et transformations, car « la transgression comme expérience discursive » est « également une expérience qui s'éprouve dans et par la parole. Une parole que l'on dit, que l'on affronte, que l'on subit. »⁵⁸ Des risques peuvent être pris avec cette langue, pour dépasser ses règles instituées, en la tuant pour mieux la ressusciter, et ainsi « recréer [...] de l'ordre à partir du désordre⁵⁹ », dévoiler ses possibles et impossibles : c'est ce que fera l'œuvre de Pierre Guyotat. « La littérature est le codage ultime de nos crises, de nos apocalypses les plus intimes et les plus graves. [...] D'où [...] la relève du sacré qu'elle constitue [...]. D'occuper sa place, de se parer donc du pouvoir sacré de l'horreur, la littérature est peut-être aussi non pas une résistance ultime mais un dévoilement de l'abject. Une élaboration, une décharge et un évidement de l'abjection par la Crise du Verbe.⁶⁰ » Et il faut tout de même dire que la littérature (ou la chose écrite), est la voie, le médium, que l'artiste, Guyotat, a choisi, et cela pose question.

⁵⁴ Michel Hastings, Loïc Nicolas, Cédric Passard, « Introduction. L'épreuve de la transgression », in Michel Hastings, Loïc Nicolas, Cédric Passard (dir.), *Paradoxes de la transgression, op.cit.*, p. 11.

⁵⁵ Roland Barthes, « Ce qu'il advient au signifiant », in Pierre Guyotat, *Éden, Éden, Éden*, Paris, Gallimard, 1970, p. 9-10.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁷ Georges Bataille, *La littérature et le mal, op.cit.*, p. 20.

⁵⁸ Michel Hastings, Loïc Nicolas, Cédric Passard, « Introduction. L'épreuve de la transgression », in Michel Hastings, Loïc Nicolas, Cédric Passard (dir.), *Paradoxes de la transgression, op.cit.*, p. 23.

⁵⁹ Georges Balandier, « La transgression dans l'itinéraire et le projet d'un anthropologue-sociologue », in *Ibid.*, p. 33.

⁶⁰ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection, op.cit.*, p. 246.

Celui qui crée, qui figure ou qui écrit ne peut plus admettre aucune limite à la figuration ou à l'écriture : il dispose tout à coup *seul* de toutes convulsions humaines qui sont possibles et il ne peut pas se dérober devant cet héritage de la puissance divine – qui lui appartient. Il ne peut pas non plus chercher à savoir si cet héritage *consumera* et *détruira* celui qu'il *consacre*. Mais il refuse maintenant de laisser « ce qui le possède » sous les coups des jugements de commis auxquels l'art se pliait.⁶¹

Jean Genet parlait, lui, d'une blessure :

Il n'y a pas à la beauté d'autre origine que la blessure, singulière, différente pour chacun, cachée ou visible, que tout homme garde en soi, et où il se retire quand il veut quitter le monde pour une solitude temporaire mais profonde.⁶²

C'est, métaphoriquement, cette blessure qui est un lieu possible de croisement de la littérature et de la transgression ; comme une effraction, une cicatrice laissée sur l'Art et sur le corps, un « fracas ».

Idéalement, l'artiste devrait avoir pour vocation d'exploiter cette blessure et ses possibles, tout comme il devrait avoir pour vocation d'exploiter les interdits et les tabous⁶³ sans se soucier des normes. Bien qu'il évolue aussi dans un environnement social, connaisse et soit comme contraint de vivre avec ces normes et interdits, son œuvre, elle, se doit de les ignorer. Mais persiste une grande ambivalence dans ces rapports entretenus entre l'artiste et son œuvre. Une problématique de l'Art consiste à ignorer⁶⁴ où est la limite et même s'il existe une limite, car la transgression suscite

⁶¹ Georges Bataille, « Le sacré », in *Œuvres Complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 1970, p. 563.

⁶² Jean Genet, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, Paris, L'Arbalète, 1963, Sans pagination.

⁶³ Bataille expliquait ainsi le principe de l'opération souveraine : « En tant qu'elle diffère de l'animalité, l'humanité découle de l'observation d'interdits, dont certains sont universels ; tels sont les principes qui s'opposent à l'inceste, au contact du sang menstruel, à l'obscénité, au meurtre, à la consommation de la chair humaine ; en premier lieu, les morts sont l'objet de prescriptions variant suivant le temps et les lieux, auxquelles personne ne doit contrevenir. La communication ou la souveraineté sont données dans le cadre de vie déterminé par les interdits communs (auxquels s'ajoutent localement de nombreux tabous). » Georges Bataille, *La littérature et le mal*, *op.cit.*, p. 151.

⁶⁴ Cette ignorance est inhérente à cette liberté de l'œuvre. À ce sujet, Guyotat s'oppose radicalement à la vision de Nathalie Heinich : « J'ai entendu, l'été dernier, dans un débat à la Sorbonne, une sociologue de l'art, Nathalie Heinich – pourquoi ne pas la nommer : un beau tandem ministériel futur de la gauche vertueuse, avec Ségolène Royal au guidon de tête ! – tenir un discours qui fait froid dans le dos – mais peut-être était-ce un gag ? Elle y déclarait, le plus doucereusement du monde, qu'un artiste pouvait faire tout ce qu'il voulait au fond de son atelier, ou un écrivain au fond de son bureau, mais dès l'instant que sa production devenait publique, il se devait de garder en lui, laisser à la porte en quelque sorte, ce qu'il y avait de plus provocant – comme si l'artiste qui a terminé une œuvre savait exactement ce qu'elle a de provocant ou non... Il devrait donc y avoir une différence entre la "sphère" privée, comme on dit maintenant – ce qui est donner beaucoup d'importance à cette activité que de la transformer en "sphère" – et la "sphère" publique – mot trop gros aussi pour son objet. » Pierre Guyotat, « Sur la censure », in *Art Press hors-série*, « Censures », n°6, Paris, Juin 2003, p. 10.

un au-bout⁶⁵ tout en le rendant impossible ou posant la question de sa possibilité et même de son existence. Bataille l'écrit, après Sade : « il y a un mouvement de la transgression qui ne s'arrête pas avant d'avoir atteint le sommet de la transgression.⁶⁶ » C'est le problème de la verticité de l'art, en même temps que principe de sa virtuosité. Avec la sensation d'un « toujours plus loin », « toujours plus haut », la sensation de pouvoir aller au-bout tout en sachant que c'est impossible. « L'art est négatif. Il est la liberté, il est contre la culture. Adorno a dit : « la culture est le couvercle de WC que l'on met sur la merde. » [...] La liberté de l'art réside dans la liberté de l'artiste. [...] L'art doit ébranler, pas nettoyer. » parce que « L'art érige un contre-monde. »⁶⁷ Le travail de l'artiste est d'étudier les possibles de l'art et du réel, et leurs liaisons souvent dangereuses, ces possibles s'affranchissent des interdits. « L'artiste est celui qui décrypte les possibles.⁶⁸ » L'œuvre peut résulter d'un « tout est possible », avec des lectures possibles, des possibles de lecture ou des impossibles de lecture. Le livre marque le rapport possible/impossible. Et pour Mühl, l'artiste doit soulever le couvercle des WC pour que la merde en jaillisse.

C : On se marque des limites pour les transgresser.

A : Mais les extrêmes et les limites se touchent, parfois se troquent.⁶⁹

Dans cette épreuve de l'œuvre, du fracas, de la rupture, de la blessure, se trouve ce « toucher ». Dans leur introduction, « L'épreuve de la transgression », Michel Hastings, Loïc Nicolas et Cédric Passard ajoutent :

Le danger social du transgresseur est de rappeler la fragilité de ces limites, les conventions qui les soutiennent, et de semer le doute sur la légitimité des rappels à l'ordre. Car franchir la limite, c'est s'affranchir de l'autorité. La tentation est grande de la défier, et d'une certaine façon la transgression est déjà présente dans la limite elle-même.⁷⁰

⁶⁵ « Chaque œuvre est une nouvelle tentative. Il ne s'agit pas de s'approcher du but, encore moins de progresser, mais de tenter sa chance, chaque fois, et de recommencer. Le paradoxe est que cet échec répété est le signe même d'une victoire. » Virginie Luc, *Art à mort*, *op.cit.*, p. 19.

⁶⁶ Georges Bataille, *L'érotisme*, *op.cit.*, p. 193.

⁶⁷ Otto Muehl, *Lettres de prison*, *op.cit.*, p. 138-139-140.

⁶⁸ Virginie Luc, *Art à mort*, *op.cit.*, p. 38.

⁶⁹ Julián Ríos, *La Vie Sexuelle des Mots*, Traduit par Geneviève Duchêne, Paris, José Corti, 1991, p. 94.

⁷⁰ Michel Hastings, Loïc Nicolas, Cédric Passard, « Introduction. L'épreuve de la transgression », in Michel Hastings, Loïc Nicolas, Cédric Passard (dir.), *Paradoxes de la transgression*, *op.cit.*, p. 12.

La transgression s'incarne en grandes figures littéraires, bibliques, mythiques ou mythologiques :

L'épreuve⁷¹ de la transgression s'inscrit dans nos savoirs les plus anciens. Les mythologies, les religions, les tragédies regorgent de figures devenues les archétypes de l'infraction absolue, et leurs fantômes ne cessent de hanter les mémoires occidentales.⁷²

Dionysos, Médée, Œdipe, Antigone, Créon, Prométhée, Faust, Bartleby, Gargantua et Pantagruel (qui dépassent les limites de l'humain) ; Jeanne D'Arc⁷³ (une figure historique héroïne et incarnation de la rébellion tout en étant la première « travestie » de l'Histoire), Gilles De Rais (une figure historique criminelle qui occupe l'imaginaire interlope de plusieurs écrivains de cette cohorte des subversifs), pour en citer quelques-unes, sont des entités qui traversent la littérature, passant par des réécritures et réflexions diverses. Mais la transgression a aussi ses propres lieux, devenus souvent des *topoi*, ces espaces excessifs, comme l'Éden, le bordel, la prison, le(s) Enfer(s), pour en citer quelques-uns présents dans l'œuvre de Guyotat. Et elle a trouvé des noms puissants dans la littérature qui, souvent, réécrivent ou utilisent ces figures et qui apparaîtront à plusieurs reprises dans notre étude : Villon, Sade, Masoch, Pasolini, Artaud, Bataille, Genet, Céline. Et d'autres, plus récents, comme Kathy Acker ou Dennis Cooper. Avec la problématique de la confrontation entre vie et œuvre nécessitant l'intervention de la loi, avec des auteurs comme Sade, Jean Genet, Tony Duvert, William Burroughs, Maurice Sachs, Peter

⁷¹ Nous remarquons que cette notion d'épreuve est récurrente dans les citations que nous proposons, avec celle d'inscription, ainsi que leur éventuelle polysémie, elles seront utilisées et explicitées dans notre travail. La transgression les implique et cela prendra des formes concrètes et extrêmes avec l'œuvre et l'auteur, leurs « corps », ou dans la traversée de celui du lecteur.

⁷² Michel Hastings, Loïc Nicolas, Cédric Passard, « Introduction. L'épreuve de la transgression », in Michel Hastings, Loïc Nicolas, Cédric Passard (dir.), *Paradoxes de la transgression, op.cit.*, p. 11.

⁷³ Et figure importante de l'œuvre et de la pensée de Guyotat. Nous renvoyons à l'article de Julien Lefort-Favreau à ce sujet : Julien Lefort-Favreau, « Bouter les Allemands hors de France. Jeanne D'Arc dans *Formation* de Pierre Guyotat », in *Analyses*, vol. 7, n° 3, automne 2012, en ligne, URL : https://www.academia.edu/2041288/Bouter_les_Allemands_hors_de_France._Jeanne_dArc_dans_Formation_de_Pierre_Guyotat (dernière consultation le 29/09/2016). « La rencontre entre la pucelle d'Orléans et une œuvre littéraire qui entretient un rapport critique à l'histoire et la mémoire fait naître une poétique de l'histoire singulière. Si l'histoire a toujours été présente dans l'œuvre de Guyotat, elle est ici structurante. L'utilisation de la figure de Jeanne d'Arc par Guyotat contribue à la constitution de cette poétique, dont la portée politique ne fait aucun doute. »

Sotos⁷⁴. Ce qui pose directement la question du « crime », de l'écrivain et de la lecture, sur laquelle nous reviendrons, et sur cette posture de l'écrivain-criminel ou de l'œuvre comme crime, qui a permis la construction d'un lieu que nous souhaitons explorer : l'Enfer de la Bibliothèque.

Cette notion aura aussi une importance capitale dans l'art contemporain, dans l'art corporel, par exemple (avec de grandes figures comme Pierre Molinier, Michel Journiac, Vito Acconci, Gina Pane, ORLAN, Marina Abramovic), ou dans la performance (Chris Burden), et pour les actionnistes viennois (Otto Mühl, Günter Brus, Herman Nitsch, Rudolf Schwarzkogler), ainsi que, d'une façon ou d'une autre, dans divers mouvements d'avant-gardes (Lettrisme, Fluxus).

[...] de multiples artistes agissent maintenant directement sur leur corps, dans l'espoir [...] de changer le monde à travers cet acte. [...] le langage du corps apparaît comme un paradigme de liberté : libération de l'individu, de la femme, des exclus, des minoritaires ou opprimés, quels qu'ils soient. Ces revendications s'incarnent dans une mise en scène à la fois dérangeante et passionnelle. Dérangeante, parce que jouant sur les anciens interdits sexuels, tel celui de la transgression des limites identitaires du féminin et du masculin, de l'homme et de l'animal, et sur toutes les confusions et mélanges possibles qui troublent la conception du sujet. [...] Dérangeante encore, parce qu'elle utilise le spectacle de l'effusion de sang (ou de sa métaphore dans un substitut coloré).⁷⁵

La fin du XX^e et le début du XXI^e sont jalonnés d'expériences artistiques tout à fait intéressantes de groupes ou de mouvements, parfois éphémères, mais toujours radicaux et marginaux dans leurs méthodes, réflexions, enjeux et représentations.

Dans les années 1980, aux États-Unis, une bande de jeunes cinéastes underground fondent, autour de l'instigateur Nick Zedd, un Cinéma de la Transgression (*Cinema of Transgression*), mouvement qui reste très peu connu en France, préconisant un Art Transgressif, avec une esthétique transgressive, et connaissant des dérivés comme le No Wave en musique. Les grands acteurs de ce mouvement ou les artistes qui s'y rattachent sont Nick Zedd, Richard Kern, Casandra Stark, Beth

⁷⁴ C'est un exemple récent d'artiste à l'écriture extrême – également musicien dans le groupe de harsh noise et musique industrielle Whitehouse – condamné pour possession de contenu pédopornographique.

⁷⁵ Lydie Pearl, *Corps, sexe et art. Dimension symbolique*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 12-13.

B, Tommy Turner, Tessa Hughes-Freeland, Lydia Lunch, Joe Coleman et David Wojnarowicz⁷⁶. En 1985, Nick Zedd rédige un manifeste dans lequel il écrit :

Nous proposons que toutes les écoles de cinéma explosent et que tous les films ennuyeux ne soient jamais refaits. Nous proposons que le sens de l'humour soit un élément essentiel pourtant écarté par les académiciens et que tout film qui ne choque pas ne vaille pas la peine d'être regardé. Toutes les valeurs doivent être contestées. Rien n'est sacré. Tout doit être mis en question et réévalué afin de libérer notre esprit de la foi et de la tradition. [...] Nous proposons d'aller au-delà de toutes les limites fixées ou prescrites par le bon goût, la moralité ou tout autre système traditionnel de valeur qui emprisonne les esprits des hommes. [...] Nous violons le commandement et le droit selon lesquels les spectateurs peuvent être ennuyés à en mourir dans des rituels de circonlocution et proposons de briser tous les tabous de notre génération en péchant le plus possible. Il y aura du sang, de la honte, de la douleur et de l'extase, comme on ne l'a jamais imaginé.⁷⁷

Les films, bannis partout, circulent par courrier ou sous le manteau, hors des circuits habituels, dans un réseau complètement underground. Ces films à petits budgets, héritant du dadaïsme, du cinéma *trash* (Jack Smith, Paul Morrissey, les frères Kuchar, Curt McDowell, John Waters⁷⁸), des précurseurs de l'avant-garde cinématographique (Andy Warhol, Jonas Mekas) ainsi que de l'esthétique punk (*Do-It-Yourself*), explorent tous les tabous. Il s'agit donc du premier mouvement qui implique la notion dans son nom et en tant que parti pris esthétique central et moteur de sa création, que ce soit dans le fond ou dans la forme, répondant ainsi à la phrase de Jean Epstein : « Puisque s'avérait photogénique ce qui bouge, ce qui mue, ce qui vient pour remplacer ce qui va avoir été, la photogénie, en qualité de

⁷⁶ Figure importante de l'avant-garde et de la transgression aux États-Unis, également écrivain, performeur, photographe, peintre, scénariste (de films et de bandes dessinées), réalisateur et acteur.

⁷⁷ « We propose that all film schools be blown up and all boring films never be made again. We propose that a sense of humor is an essential element discarded by the doddering academics and further, that any film which doesn't shock, isn't worth looking at. All values must be challenged. Nothing is sacred. Everything must be questioned and reassessed in order to free our minds from the faith of tradition. [...] We propose to go beyond all limits set or prescribed by taste, morality or any other traditional value system shackling the minds of men. [...] We violate the command and law that we bore audiences to death in rituals of circumlocution and propose to break all the taboos of our age by sinning as much as possible. There will be blood, shame, pain and ecstasy, the likes of which no one has yet imagined. » Nick Zedd, « The Cinema of Transgression Manifesto », in Susanne Pfeffer (dir.), *You killed me first, The cinema of transgression*, Berlin, Kw Institute For Contemporary Art, Koenig Books, 2012, p. 17.

⁷⁸ Dont le film culte *Pink Flamingoes* reprend la figure de Jean Genet, Divine, qui traversera d'ailleurs toute l'œuvre de Waters.

règle fondamentale, vouait d'office le nouvel art au service des forces de transgression et de révolte.⁷⁹ » La transgression devient une *façon de faire de l'art*.

D'autres groupes et mouvements récents ont élaboré une esthétique transgressive. Citons par exemple COUM transmissions, avec Genesis P-Orridge et Cosey Fanni Tutti, mouvement radical anglais peu connu en France également, qui pratique des « *Sexual Transgressions* », performances pornographiques et subversives, comme *Prostitution*, la plus célèbre, présentée en 1976 à l'Institut d'Arts Contemporains de Londres, qui assemble des photographies explicites, des couteaux, des seringues usagées, des tampons périodiques utilisés, et qui sera vivement critiquée par le politicien conservateur Nicholas Fairbairn qualifiant les artistes de COUM de « destructeurs de la civilisation occidentale » (*wreckers of western civilization*), COUM a donné naissance à une œuvre totale (disques, spectacles, performances, films). Le Young British Artists (YBA) est un autre groupe anglais ayant fait scandale avec une exposition nommée *Sensation*, en 1997. Nous parlerons également de transgressions japonaises, à travers, notamment, le butô, danse ou mouvement initié par Tatsumi Hijikata après la Seconde Guerre mondiale, qui occupera une place importante dans notre réflexion, notamment dans ses liens répétés et renouvelés avec l'œuvre guyotatienne.

Dans ce travail d'analyse d'une œuvre singulière, la première imposante question qui surgit est la suivante : est-ce de la littérature ? Guyotat répond que non, l'œuvre est plus grande que cela et n'est pas réductible. Et c'est ce débordement qui justement conduit, par un processus qui peut sembler paradoxal, à une littérarité. Car la littérarité, théorie critique de la valeur littéraire d'un objet donné, pose aussi la question plus grande et sans doute éternelle de : qu'est-ce que la littérature ? Aux vues des réceptions, en particulier actuelles, l'œuvre est inscrite par les institutions et divers lecteurs dans la grande littérature, mais en même temps, elle cherche à en déborder. Ce qui fait que cette œuvre a de grandes qualités littéraires c'est qu'elle veut l'excéder, à traquer un absolu où le texte n'est qu'un médium et s'inscrit dans un procédé plus large, plus ample. Cette œuvre va jaillir dans d'autres espaces. Guyotat pose sans cesse la question de comment s'écrit le livre, et il rend

⁷⁹ Jean Epstein, *Le Cinéma du Diable* (1947) : phrase citée dans Nicole Brenez et Isabelle Marinone (dir.), *Cinéma libertaires – Au service des forces de transgression et de révolte*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2015.

cette question visible avec des recueils, faisant entièrement partie de l'œuvre, d'entretiens et d'articles sur ces conceptions. Cet ensemble de questionnements pose le problème du livre, donc du socle, dans un temps de redéfinition des supports de l'art. La transgression guyotatienne réside aussi dans cette attaque du support : sans nier que l'œuvre prenne les formes habituelles d'un livre, avec ses contraintes éditoriales et de publication. Le corps va devenir un support de l'œuvre au XX^e siècle, l'œuvre de Guyotat sera aussi lisible, d'une certaine façon, dans les corps (celui de ses « personnages » ou le sien, et même, d'une certaine façon, dans ceux des lecteurs), corps en crise ou en souffrance. Le texte lui-même est un corps qui interroge la notion de performativité.

Le lecteur est un protagoniste à multiple facettes : il peut être celui qui ouvre et referme aussitôt l'objet, ou alors qui s'oblige à le lire du début à la fin (sans forcément le comprendre), ce peut être aussi un public, qui affirme parfois ne pas comprendre mais être sensible à la force poétique, mais ce peut être aussi un créateur, un artiste qui transforme sa lecture en une véritable expérience plurielle. Le livre a ces pouvoirs, et il interroge les pratiques de lectures et les rapports dans un schéma communicationnel redessiné. L'œuvre pose des questions de littéarité par ses transgressions. Les effets de ces transgressions sont identifiables : interdire la lecture, faire disparaître l'œuvre, la réécrire, en tirer une autre (c'est un cas d'œuvre féconde qui va donner naissance à une autre œuvre : une sorte de côte d'Adam de l'Art, une image forte de la culture de Guyotat), remettre en question sa lecture, et celles des autres, avec un discours critique. La notion de littéarité a occupé les pensées de Jakobson, Todorov, Marghescou, Kristeva, Greimas ou encore Georges Molinié qui écrit, après Greimas, Riffaterre, Jean Cohen et Meschonnic, que la littéarité est « entendue comme ce qui révèle le caractère le plus spécifiquement artistique de l'esthétique verbale⁸⁰ » et que

La littéarité, c'est la performativité absolue du langage en fonction poétique, c'est-à-dire l'acte de création d'un objet langagier dont le référent est sa propre fin. La pragmatique littéraire, qui s'oppose, par exemple, sous cet angle de vue, à la pragmatique publicitaire, informative, ou affective, détermine les conditions de cette créativité, établit la « pièce » littéraire (le texte) comme lieu où il se passe quelque chose [...] ⁸¹

⁸⁰ Georges Molinié, *La stylistique*, Paris, PUF, Que sais-je ?, 1989, p. 79.

⁸¹ *Ibid.*, p. 85.

Cette idée de « lieu où il se passe quelque chose » nous paraît capitale. Avec la part d'indicible et d'incernable que cela implique. Sophie Galabru dira que « chez Guyotat on peut bien dire que la langue ne parle pas de quelque chose, mais que quelque chose parle en elle.⁸² » Et Claro développe l'idée d'une « littératologie » dans laquelle s'inscrit l'œuvre de Guyotat, c'est-à-dire une littérature de la monstruosité sous plusieurs aspects. La littéarité serait alors une sorte d'expérience d'inquiétante étrangeté du texte (ou même de terreur sacrée freudienne), dans un rapport qui peut devenir corporel – c'est bien là l'enjeu fondamental et qui nous occupera – entre lecteur et œuvre. La littéarité transgressive serait alors ce qui fait toute la monstruosité du texte, dans cette « expérience étrange que l'on appelle littérature.⁸³ »

[...] tout livre, plus ou moins consciemment, plus ou moins fortement, tend à ébranler un mode de lecture (ou une habitude de lecture). Dès lors le lecteur se trouve devant une alternative : ou bien il « résiste » et préserve soigneusement, jalousement, son mode de lecture – il manque ainsi la « nouveauté » du livre qu'il lit – ; ou bien il « se laisse faire », se laisse lire, donc lit vraiment.⁸⁴

Roman Jakobson, en inventant le concept de « *literaturnost* », a proposé cette définition initiatrice :

La poésie c'est le langage dans sa fonction esthétique.
Ainsi, l'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la littéarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire.⁸⁵

Celle-ci nous intéresse aussi pour ses enjeux et pour les acteurs qu'elle engage : ceux qui font l'œuvre littéraire. Michel Riffaterre explique également dans *La production du texte* que « le problème essentiel que l'œuvre d'art verbale pose au linguiste est celui de la *littéarité*⁸⁶ ». Plusieurs théoriciens, comme Benveniste, Saussure, Meschonnic ou Kristeva, parlent de la « signifiance » d'un texte, c'est-à-dire de l'émergence du sens dans les rapports qu'entretient le lecteur avec l'œuvre. Cette notion de sens est interrogée par Guyotat. Pour expliquer la genèse du sens

⁸² Sophie Galabru, « *Du toucher, essai sur Guyotat*, Antoine Boute », La Cause Littéraire, 05/09/2012, en ligne, URL : <http://www.lacauselitteraire.fr/du-toucher-essai-sur-guyotat-antoine-boute> (dernière consultation le 28/09/2016).

⁸³ Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977, p. 26.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁸⁵ Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, « Fragments de “La nouvelle poésie russe” », Paris, Seuil, 1977, p. 16.

⁸⁶ Michel Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 7.

d'un texte, Mircea Marghescou développe une théorie de l'interprétation situationnelle :

Le champ de l'interprétation est le champ où s'exerce la pensée critique et où chaque lecteur doit continuer le travail de l'auteur en lui donnant une incarnation momentanée mais immédiatement assimilable.⁸⁷

Nous trouvons ici cette notion de « continuité » ainsi que celle d'incarnation, qui vont nous occuper, principalement dans la seconde partie du travail. Marghescou ajoute :

Ce processus de libre interprétation s'accélère lorsque Roland Barthes nous invite à ne plus opposer une interprétation à une autre mais, au contraire, à les accepter toutes à la fois dans leur vibration fantastique et à reconnaître dans leur foisonnement contradictoire la marque même du fait littéraire⁸⁸.

Marghescou parlera alors dans son essai d'une communauté de lecteurs en s'intéressant à leur regard, c'est-à-dire à ce qui *fait* leur lecture, ce qui passe (ou ne « passe pas ») par leurs yeux pour changer leur perception. Le « quelque chose » ne se passe donc pas seulement dans le texte mais aussi dans le(s) corps du/des lecteur(s) :

Si la question de la littéarité est restée si longtemps sans réponse convaincante, c'est qu'elle avait été mal posée dès le début : en se demandant ce qui fait d'un message verbal une œuvre littéraire, le métalittérateur orientait déjà son regard vers le texte, vers le livre, comme présence immanente et objective sans penser s'interroger sur la structure constitutive – et constituante – du regard lui-même.⁸⁹

Se pose donc la question du regard, du regardant qui fait l'œuvre, après Duchamp, et de l'œil, qui peut être attaqué, irradié par l'œuvre. Le rapport entre l'œuvre et l'œil peut être un rapport de transgression et d'effraction.

C'est aussi chez de grands auteurs de la transgression que nous pouvons trouver des définitions possibles de ce concept de littéarité. Selon Antonin Artaud, la vraie poésie est métaphysique, alchimique et s'adresse aux sens⁹⁰. Le terme d'alchimique est particulièrement bien choisi et rejoint cette idée de Livre absolu,

⁸⁷ Mircea Marghescou, *Le concept de littéarité, Critique de la métalittérature*, Paris, Kimé, Nouvelle version, 2009, p. 35.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*, p. 59.

⁹⁰ Antonin Artaud, « Le Théâtre et son double », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, Édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, p. 524.

de Livre à venir, pierre philosophale poétique possiblement utopique. La littéarité nous apparaît alors comme corrélative de ces notions de possible extrême, d'attente dramatique et c'est pourquoi nous l'associons à celle de transgression.

Ce sont mes sens humains, avec leur organisation neuro-cervicale, qui me font voir et ressentir l'absolu. Avec ce doute systématique, cette relativisation instantanée de chacun...⁹¹

Les premières pages des *Chants de Maldoror* de Lautréamont sont fondamentales en ce qu'une frontière est brutalement brisée entre l'œuvre, l'auteur et le lecteur. Les premières strophes, s'adressant directement au lecteur, d'ailleurs commentées par Michel Charles dans *Rhétorique de la lecture*, proposent un chemin : ne pas lire, ou lire. La page liminaire est extrêmement violente et déroutante, marquant bien la lecture comme expérience et comme épreuve.

Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison ; car à moins qu'il n'apporte dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance, les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme comme l'eau le sucre. Il n'est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre ; quelques-uns seuls savoureront ce fruit amer sans danger. Par conséquent, âme timide, avant de pénétrer plus loin dans de pareilles landes inexplorées, dirige tes talons en arrière et non en avant.⁹²

Cet avertissement de Maldoror résonne dans les écrits des auteurs transgressifs qui suivront et jusqu'à nos jours. La littéarité réside aussi dans ces « émanations mortelles » du livre.

Ainsi, nous travaillerons cette notion de littéarité à partir d'une ambivalence entre ce/ceux qui rend(ent) cette œuvre lisible ou illisible.

Georges Bataille, quant à lui, écrit dans *L'expérience intérieure* que :

Les images bouleversantes et les moyens termes auxquels recourt l'émotion poétique nous touchent sans peine. Si la poésie introduit l'étrange, elle le fait par la voie du familier. La poétique est du familier se dissolvant dans l'étrange et nous-mêmes avec

⁹¹ *Coma*, p. 175.

⁹² Lautréamont, *Les chants de Maldoror et autres textes*, op.cit., p. 43.

lui. Il ne nous dépossède jamais de tout en tout, car les mots, les images dissoutes, sont chargés d'émotions déjà éprouvées, fixées à des objets qui les lient au connu.⁹³

La poésie est cette expérience de l'inquiétante étrangeté. Et Pierre Guyotat parle, lui, d'éclat poétique :

Au fond, cela brille quand cela rejoint un des autres arts : la musique ou la peinture. Quand on regarde un texte et qu'il brille comme un objet, ou qu'il résonne déjà, simplement à le lire, aux yeux, quand il résonne déjà, comme une musique : c'est cela, l'éclat poétique.⁹⁴

Il nous faut retenir cette espèce de synesthésie des arts qui peut se mettre en œuvre avec un texte littéraire, donc cet appel, ce dialogue, cet enchaînement : ce qui fait l'éclat poétique.

Michael Riffaterre, dans *La production du texte*, propose d'aborder le texte comme *monument*, et il explique ceci :

Le texte est toujours unique en son genre. Et cette *unicité* est, me semble-t-il, la définition la plus simple que nous puissions donner de la littéarité. Cette définition se vérifie instantanément si nous réfléchissons que le propre de l'expérience littéraire, c'est d'être un dépaysement, un exercice d'aliénation, un bouleversement de nos pensées, de nos perceptions, de nos expressions habituelles. Tel est le sens de la réplique d'André Breton à Paul Valéry : « le poème doit être une débâcle de l'intellect. Il ne peut être autre chose »⁹⁵.

Il parle plus loin d'une « expérience d'un dépaysement, de l'étrangeté⁹⁶ », en somme d'une « expérience de l'unique », auquel on donne trop souvent, selon lui, le nom de style « en fait le style, c'est le texte même⁹⁷ », non pas l'auteur. C'est du texte qu'émane le style, c'est l'agencement et la transformation de la langue qui créeront ce qu'on appelle le « style ».

Roland Barthes, dans *S/Z*, proposait une distinction fondamentale entre texte lisible et texte scriptible :

Il y a d'un côté ce qu'il est possible d'écrire et de l'autre ce qu'il n'est plus possible d'écrire : ce qui est dans la pratique de l'écrivain et ce qui en est sorti : quels textes

⁹³ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, *op.cit.*, p. 17.

⁹⁴ *Humains par hasard*, p. 205.

⁹⁵ Michael Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 8.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁹⁷ *Ibid.*

accepterais-je d'écrire (de ré-écrire), de désirer, d'avancer comme une force dans ce monde qui est le mien ? Ce que l'évaluation trouve, c'est cette valeur-ci : ce qui peut être aujourd'hui écrit (ré-écrit) : le *scriptible*. Pour quoi le scriptible est-il notre valeur ? Parce que l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte.⁹⁸

Nous analyserons des réécritures des textes de Guyotat, qui tend ostensiblement vers le scriptible. C'est une écriture continue, dont les livres ne sont que des sorties. C'est une œuvre qui a une trajectoire⁹⁹. « Interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait.¹⁰⁰ » Fort d'un principe essentiel énoncé par Barthes consistant en un acte lexéographique : « j'écris ma lecture »¹⁰¹.

Par ailleurs, Gérard Genette a reconstruit une définition de la littéarité dans son ouvrage *Fiction et diction* en transformant la question « qu'est-ce que la littérature ? » ou bien « qu'est-ce qui fait d'un texte un texte littéraire ? » en l'ouvrant à « qu'est-ce qui fait d'un texte un objet esthétique ? Un objet artistique ? »¹⁰². La littéarité serait pour lui la dimension artistique des textes, corroborant notre idée d'un paradoxe d'une œuvre qui cherche à s'éloigner de son support ou de son cadre d'émergence pour mieux le sublimer.

La problématique se formule donc autour de tout ce qui constituera cette expérience de l'étrangeté, de cet étrange « quelque chose », de l'aspect unique, de la singularité, du monument, à partir d'outils littéraires transcendés. Nous cherchons à interroger ce décroissement sublimant le cadre d'émergence. Et l'œuvre de Guyotat possède cette capacité à produire bien plus que ce que la littérature produit habituellement : au lieu de « personnages », il développe des *figures*, bien plus fortes, comme le putain, figure centrale, un au-delà du personnage romanesque, qui véhicule des concepts, de grandes idées, des déconstructions. Et, au lieu d'un décor, c'est un espace complexe qui nous est donné à *voir* : le bordel. Nous constatons que ce sont, à la base, des *topoi* de la littérature (prostituée et maison close) transcendés.

⁹⁸ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 10.

⁹⁹ C'est un point essentiel sur lequel insiste Catherine Brun. Cf. Catherine Brun, « L'émission de littérature. Entretien avec Dominiq Jenvrey », Radio Campus Orléans, 2005, en ligne, URL : www.emissiondelitterature.com (dernière consultation le 24/10/2016).

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰² Cf. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

Car le putain et son unique lieu de vie n'évoqueront pas seulement la prostitution, nous nous expliquerons. Nous explorons, dans la première partie, les rapports transgressifs qui existent ou peuvent exister entre l'œil, l'œuvre et la main dans différents espaces : les corpus, le corps du texte, le corps de l'artiste et le corps des figures. Dans la seconde partie, nous proposerons un parcours dans le réseau artistique prolongeant cette œuvre, avec trois temps forts : les œuvres écrites, les spectacles et les prolongements scéniques, la matière visuelle extirpée.

L'art est une intervention musclée et souple sur ce qu'on appelle le réel, à la fois sur le réel extérieur et sur le réel intérieur. C'est une intervention qui reste, et non une chose de surface. C'est pour cette raison que le rythme devient important : le rythme est la pulsation de l'Histoire.

Faire de l'art, c'est dépasser les limites des formes, être conscient de la musique contemporaine qui se fait aujourd'hui, de l'art qui se fait aujourd'hui.¹⁰³

Dans *Logique de la sensation*, Gilles Deleuze nomme son dernier chapitre « L'œil et la main » et évoque un troisième œil, « un œil haptique, une vision haptique de l'œil, [une] nouvelle clarté¹⁰⁴ ». Ces deux organes seront aussi ceux de notre première partie, puisqu'ils concentrent, dans leur littéralité ou leur métaphoricité, des questionnements et des réflexions permettant une approche de l'œuvre de Guyotat.

On s'approche [de la peinture de Bernard Dufour représentant Guyotat nu dans la galerie Azzedine Alaïa lors de l'exposition]. Plus on approche, plus les traits du corps s'estompent, et, par contraste, soulignent trois zones plus sombres, presque noires : les yeux, les mains, le sexe. Les yeux qui voient, la main qui décrit ce que voient (ou hallucinent) les yeux, et l'autre main qui branle (dans un entretien ancien, il disait ne jamais se branler sans écrire), le sexe omniprésent dans l'art de Guyotat.¹⁰⁵

¹⁰³ Pierre Guyotat, « Entretien avec Donatien Grau », in Donatien Grau, *Pierre Guyotat, La matière de nos œuvres*, Paris, Actes Sud/Association Azzedine Alaïa, 2016, p. 20.

¹⁰⁴ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, p. 151.

¹⁰⁵ Jean-Pierre Thibaudat, « Pierre Guyotat : l'art et la matière », Mediapart, 16/05/2016, en ligne, URL : <https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/150516/pierre-guyotat-lart-et-la-matiere> (dernière consultation le 21/09/2016).

PREMIÈRE PARTIE

L'œuvre, l'œil et la main

Chapitre I – Dans l’Enfer de la Bibliothèque

1- Par la main dans l’Enfer¹⁰⁶

Du 4 décembre 2007 au 2 mars 2008 s’est tenue à la Bibliothèque Nationale de France l’exposition « L’Enfer de la Bibliothèque. Éros au secret » :

Dans les années 1830, les ouvrages imprimés dits « contraires aux bonnes mœurs » publiés sous le manteau, poursuivis ou condamnés, sont séparés du reste des collections de la Bibliothèque royale et rassemblés afin de constituer une section distincte intitulée « Enfer » et conservée à la Réserve des livres rares. Quelques années plus tard, le cabinet des Estampes procède à l’identique. Dès lors, l’Enfer devient un lieu mythique, objet de toutes les curiosités et de tous les fantasmes. Pour la première fois, la Bibliothèque nationale de France expose cette part obscure de ses collections et lève le voile sur l’Enfer¹⁰⁷.

L’« Enfer » peut être perçu comme une matérialisation de la notion de transgression dans l’art littéraire et dans la Bibliothèque – entendons par là le grand ensemble national, intergénérationnel et interdisciplinaire d’œuvres –, les livres y pénètrent après plusieurs étapes et processus : relégués au ban de l’ensemble de la production littéraire pour diverses raisons (œuvres « contraires aux bonnes mœurs », publication sauvage, poursuites judiciaires, condamnations, censure, interdictions, infractions aux lois Jolibois ou Gayssot), c’est la séparation ; puis vient la mise en corpus : les œuvres peuvent alors interagir et former un réseau selon différents critères, ensuite vient le temps d’une fascination que vont exercer ces œuvres « grâce » à ces procédés de séparation et de rangement avant d’être remis en avant, d’une nouvelle façon (et probablement dans de nouvelles périodes) par le biais d’exposition ou de consultations diverses. L’Enfer en créant et entretenant un mythe, contribue à la construction d’un corpus qui permet de dégager des problématiques qui vont nous occuper ici. L’Enfer engendre une Histoire littéraire déviante ou marginale dans laquelle prend place l’œuvre de Guyotat que l’on peut

¹⁰⁶ *Par la main dans les Enfers* : titre d’un ouvrage de Guyotat, second volume de *Joyeux animaux de la misère*, paru en octobre 2016.

¹⁰⁷ Dossier de presse de l’exposition « L’Enfer de la Bibliothèque, Eros au secret », du 4 décembre 2007 au 2 mars 2008, en ligne, URL : http://www.bnf.fr/documents/dp_enfer.pdf (dernière consultation le 15/06/2016).

alors analyser en synchronie et diachronie ; l'Enfer fonde une littérature de l'interdit, une littérature des interdits et une littérature interdite¹⁰⁸.

On pourrait imaginer une autre histoire de la littérature, qui serait une histoire des résistances, des censures, des violences de toute nature, que les œuvres littéraires, mais aussi bien celles de l'art ou de la philosophie, ont dû affronter au cours des siècles. On aurait là le récit circonstancié de ce que la pensée a produit de plus neuf, de plus fort, de plus révolutionnaire. Il n'est, en effet, guère d'exemples que la naissance d'une grande œuvre, d'un concept philosophique nouveau n'ait aussitôt déclenché des réactions de peur, de défense, voire de haine, et n'ait mis en branle divers modes de répression.¹⁰⁹

Il y a aussi, il faut le noter, un processus double qui accompagne cette exposition sur l'Enfer : un temps d'institutionnalisation qui contraste avec le temps de l'interdiction, un temps d'ouverture qui s'oppose au temps de fermeture. L'exposition s'organise en 2007-2008 et donne à voir une trajectoire de la littérature, un parcours de la transgression et de la censure en littérature.

[...] nous nous engagerons dans le monde de l'anonymat, du pseudonyme, des fausses adresses, des dates trompeuses, des éditeurs clandestins, des lieux clos, celui des couvents, des boudoirs, des bordels, des prisons, mais aussi des bibliothèques.

Nous nous arrêterons sur quelques grandes figures comme Sade, Apollinaire, Louÿs, Bataille, Genet et Guyotat [...] ¹¹⁰

Cette fascination s'exerce aussi sur les auteurs eux-mêmes, comme Guillaume Apollinaire ou Pascal Pia, qui vont associer à leurs travaux d'écritures le fantasme du passage vers l'Enfer : le premier publiera *Les onze mille verges* en 1907, qu'il ne signe pas de son nom complet mais seulement de ses initiales, le second poursuivra le « fantasme » littéraire en faisant paraître *Le verger des amours* en 1924 sous le nom d'Apollinaire. De plus, ces deux auteurs éditeront des bibliographies de l'Enfer, Apollinaire avec *L'Enfer de la Bibliothèque nationale : bibliographie méthodique et critique de tous les ouvrages composant cette célèbre collection* en 1913 et Pia avec *Les livres de l'Enfer, du XVI^e siècle à nos jours*, en

¹⁰⁸ Titre d'un recueil de Guyotat, ce qui prouve que la notion occupe une place importante dans son travail.

¹⁰⁹ Jacques Henric, « Préface : De Socrate à Rushdie », in *Art Press hors-série*, « Censures », n°6, Paris, Juin 2003, p. 5.

¹¹⁰ Marie-Françoise Quignard, « Préliminaires », in Marie-Françoise Quignard et Raymond-Josué Seckel (dir.), *L'Enfer de la bibliothèque. Éros au secret*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2007, p. 26.

1978. Plus récemment, Bernard Joubert a publié un *Dictionnaire des livres et journaux interdits par arrêtés ministériels depuis 1949 à nos jours*, en 2007. Et Emmanuel Pierrat, avocat et éditeur, spécialiste dans la défense de ces ouvrages licencieux, a publié le recueil *100 Livres censurés* en 2010, consacrant une entrée à Pierre Guyotat avec *Éden, Éden, Éden et Tombeau pour cinq cent mille soldats*, c'est un recueil qui

invite à redécouvrir des chefs-d'œuvre romanesques, des essais de génie, des théories novatrices ayant toutes fait l'objet de condamnations, d'anathèmes, d'autodafés et autres mises à l'index. [...] Le lecteur de *100 Livres censurés* comprendra vite que le censeur est un incitateur à la publication des livres séditions. La répression est le gage d'une clandestinité de qualité : en témoignent les érotiques victoriens, la naissance des éditions de Minuit ou les samizdats de l'époque soviétique... Seul motif de soulagement dans ce tableau noir de l'histoire des écrits et des idées, le livre reste l'objet le plus craint par les fâcheux de tous bords et de tous temps. Ce qui démontre son incroyable force, le pouvoir qui lui est, à juste titre, conféré.¹¹¹

C'est donc bien un réseau, en plus d'un corpus, qui se met en place, où les œuvres et les auteurs interagissent, créant un relais, un cheminement et donnant naissance à une véritable histoire alternative de la littérature par le biais de ce qui a été banni, preuves aussi que l'espace peut être le catalyseur d'écritures. L'Enfer développe ainsi une littérature à part entière, inscrite dans un lieu à la fois concret et (devenu) métaphorique en étant un espace des interdits (de lecture et d'appréhension d'ouvrages) et un corpus qui se forme naturellement et progressivement d'œuvres de tous horizons qui se *retrouvent* par l'établissement d'interdits par des morales et des lois – « des » parce qu'elles sont mouvantes, en fonction des époques, des contextes et des réceptions. L'Enfer, comme espace et comme connotation, renforce la littérarité ou exprime la littérarité : car « il se passe quelque chose » avec tel ou tel texte, qui dépasse son cadre discursif pour devenir objet de délit. Donc il y a une première lecture avant l'ouverture de l'ouvrage parce que classée parmi les objets-délictueux, l'œuvre acquiert un statut nouveau et révèle une littérarité d'avant-ouverture/lecture : elle fait appel à un certain type de lecteur, préparé par ce « classement », « Si le pouvoir est alerte, le public est avide¹¹² » précise Patrick Wald Lasowski. Marie-Françoise Quignard parle également de « conduites

¹¹¹ Emmanuel Pierrat, *100 Livres censurés*, Paris, Hachette-Livre, Chêne, 2010, Avant-propos, p. 4-5.

¹¹² Patrick Wald Lasowski, « Les Enfants de la messe de minuit », in *Ibid.*, p. 42.

clandestines¹¹³ » de lecture, ce qui engage un comportement, voire un certain état corporel du lecteur qui rentre dans l'espace de l'interdit. L'ouvrage *L'Enfer de la bibliothèque, Éros au secret* donne l'exemple de *Thérèse philosophe*, œuvre libertine phare du XVIII^e siècle, qui devient de plus en plus recherchée et coûteuse, en se vendant en commerce clandestin, la société a alors le même comportement avec des ouvrages licencieux de ce type qu'avec les drogues, que ce soit dans les circulations et les réceptions (commerce, voyages, éditions). L'Enfer devient ainsi la part maudite de la bibliothèque, notion qui sera reprise par George Bataille qui, d'ailleurs, et comme l'explique Michel Surya, a eu le double statut d'auteur et de conservateur de la bibliothèque municipale d'Orléans, où il installa lui-même un enfer : une armoire dont lui seul détenait les clefs, il devenait alors conservateur de l'Enfer en même temps qu'auteur dont les œuvres y étaient enfermées.

Ses livres, il lui fallait donc les faire exister, même s'il ne pouvait pas les faire exister trop. Les faire exister voulait qu'ils fussent présents *même là*, c'est-à-dire à l'intérieur des murs de la respectable bibliothèque municipale d'Orléans. Mais comment ne pas les y faire exister trop ? Il fallait pour cela [...] inventer un dispositif [...] qui leur permît d'exister et de ne pas exister, d'apparaître et de disparaître, d'être comptés et d'être décomptés, d'être visibles et d'être invisibles ; qui leur permît, à la fin, d'être *à la fois lisibles et illisibles*. Un dispositif, redoublant le premier, celui de leur édition (de très faibles tirages, sans noms d'éditeurs, souvent antidatés), et réassurant à ceux-ci, et à leur auteur, la *confidentialité* que le premier avait permise : l'Enfer constituait ce dispositif.¹¹⁴

Mais c'est bien sous couvert d'anonymat qu'il « diffuse » ses œuvres avec ce dispositif, car les livres qu'il enfermait dans l'Enfer de la bibliothèque dont il était le conservateur présentaient une fragmentation et dissimulation, derrière son œuvre, de l'auteur par pseudonymie : Lord Auch, Pierre Angélique, Louis Trente. Guyotat aussi fit paraître son premier roman, *Sur un cheval*, sous le pseudonyme de Donalbain – du nom d'un personnage de *Macbeth* de Shakespeare –, mais pour la raison que son père ne voulait pas que le nom « Guyotat » n'apparaisse et parce que l'auteur était encore mineur. Surya rappelle également que dans *La littérature et le mal*, « Bataille parle brutalement de “crime d'écrire” [et] [...] du “crime de lire”¹¹⁵ », mettant bien en avant la corrélation. Surya ajoute que ce « minuscule

¹¹³ Marie-Françoise Quignard, « Préliminaires », in *Ibid.*, p. 26.

¹¹⁴ Michel Surya, « Georges Bataille, histoire d'un trompe-l'œil », in *Ibid.*, p. 372.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 374-375.

dispositif *infernal* installé au cœur de la respectable bibliothèque municipale d'Orléans est un trompe-l'œil supplémentaire, qui ne tend aucunement à contester la loi, mais à la transgresser¹¹⁶ », car ce dispositif infernal fait écho au dispositif pseudonymique qui autorise une « liberté souveraine¹¹⁷ ». Par la fragmentation de l'instance auctoriale par pseudonymie et la mise en place d'un dispositif infernal dans un espace institutionnel il s'offre une certaine liberté de diffusion de ses propres œuvres. Michel Surya révèle alors une problématique essentielle :

[...] il lui fallait toute la loi possible pour jouir de toute la transgression possible – pour jouir autant que possible de ce que la loi et la transgression existent. Et les dispositifs qu'il a construits sont autant de machineries transgressives, spéculant sur la rigueur de l'interdit sexuel pour sauvegarder à la sexualité son caractère de vertige maudit [...]¹¹⁸

La pseudonymie a perduré jusqu'à la mort, seulement quelques essais ont été publiés sous le nom de « George Bataille », on se demande alors si cette fragmentation et dissimulation de l'instance auctoriale n'est pas une possibilité, voire une condition, de jouissance de la transgression. La liberté qu'offre la pseudonymie est indéniable sur le plan social, Internet est un exemple de ce grand espace où se déploient des littératures anonymes, y compris extrêmes, mais dans le cas d'une publication livresque elle fait semble-t-il appel à un auteur *autre*, l'anonymat existe-t-il complètement dans la littérature publiée ? S'anonymer face à une œuvre peut signifier une prise de conscience des répercussions que celle-ci peut avoir, tout en prenant en compte le possible passage vers l'Enfer.

L'apocryphe est une autre modalité de diffusion de l'œuvre qui permet d'engendrer une littéarité supérieure en déployant tout un système paratextuel riche et intrigant. En plus de l'anonymat, de la supercherie ou de la pseudonymie se pose donc la question du *véritable* auteur, qui propulse l'œuvre vers un ailleurs de la connaissance, et qui oblige à des lectures complexes et ouvertes des textes. Il y a également le cas de l'écrivain imaginaire, comme Vernon Sullivan, inventé par Boris Vian et sous le nom duquel il fera paraître quatre romans noirs dont *J'irai cracher sur vos tombes* en 1946, ou *Et on tuera tous les affreux* en 1949, considérés comme licencieux. Boris Vian se présentait alors comme le traducteur d'un auteur

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 380.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 381.

américain que lui seul avait rencontré, impliquant ainsi un texte original imaginaire¹¹⁹. L'inverse est également intéressant, H.P Lovecraft a inventé le *Necromonicon*, dont on trouve plusieurs références dans ses œuvres, livre imaginaire, donc, qui était selon lui disponible dans seulement 3 Enfers de bibliothèques dans le monde : celle du Vatican (qui est d'ailleurs l'une des plus grandes et des plus riches), celle d'une ville des États-Unis et celle de la BNF¹²⁰. Par cette invention, Lovecraft fait émerger une quête, et le lecteur cherche cet ouvrage comme le Graal, y compris dans ces lieux d'interdits, créant un mythe, donnant naissance à des rumeurs et légendes jusqu'à devenir objet central de la culture populaire. Notons également que plusieurs *Necromonicon* furent alors écrits et édités : un livre fictif a progressivement permis l'émergence d'une bibliothèque qui lui est rattachée.

Avec Guyotat, ce sera l'œuvre elle-même, ou une partie, qui sera fragmentée, dans une liberté des espaces de publication que fait apparaître l'ensemble de l'œuvre. L'œuvre connaîtra divers processus : de mise en Enfer, de transformation scénique, de dissémination, de dissimulation, d'archivage complet à la BNF.

Par ailleurs, un autre dispositif, dans les strates de texte, participe de la réclusion d'une partie de l'œuvre : ce qu'il nomme l'*AMB* (« l'Autre Main Branle »), texte *sauvage* obtenu par la « branlée-avec-texte », où l'œuvre est créée par deux mouvements simultanés, la masturbation et l'écriture manuscrite, et c'est aussi cette simultanéité qui est transgressive, puisqu'un mouvement peut avoir des répercussions sur l'autre, le modifiant intrinsèquement en dépassant ses limites, même auto-imposées.

On ne parle ainsi que dans mon imaginaire de veille et sur les feuillets que je nomme alors « écrits orgiaques » où je compose, une masturbation simultanée me portant au maximum de vérité, d'aveu et de poésie, des scènes de « bordel ».¹²¹

Cet ensemble d'écrits est conservé à la BNF, l'auteur créant lui-aussi à sa façon son dispositif infernal, et ces textes ne sont et ne seront visibles ou lisibles qu'avec

¹¹⁹ On trouve alors dans le roman une note du traducteur tout à fait cocasse qui se joue du « cliché » du jeu de mot américain intraduisible en français.

¹²⁰ Delphine Descaves, Gwenna Briant, Katell Chantreau, Stéphane Corcoral, « L'Enfer de la Bibliothèque Nationale », *L'Œil électrique*, en ligne, URL : <http://oeil.electrique.free.fr/article.php?articleid=108&numero=13> (dernière consultation le 11/08/2016).

¹²¹ *Arrière-fond*, p. 24.

autorisation¹²². L'ouvrage *L'Enfer de la Bibliothèque. Éros au secret* présente une autre œuvre produite de cette façon, celle de Salvador Dali, une eau-forte qui accompagne le poème *Onan* de Georges Hugnet¹²³, un surréaliste ; il s'agit d'un dessin automatique fait avec la main gauche pendant que la main droite masturbe : une héliogravure reprise au burin qu'il baptisa « Espasmo-grafisme » et avec une tache de sperme en son centre. Onan est une figure biblique particulièrement intéressante, auteur d'un crime et du nom duquel est dérivé le terme « onanisme », c'est un transgresseur de loi divine, qui refuse d'épouser la femme de son frère Er, préférant, selon les mots de la Bible, « laisser sa semence se perdre dans la terre » – ce qui est d'ailleurs une perspective métaphorique très présente dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, avec le motif de la terre presque personnifiée qui peut être enfantée – devenant ainsi à la fois l'archétype de la révolte et de la sexualité solitaire (ou égoïste selon la loi divine).

Des manuscrits de l'*AMB* de Guyotat montrent aussi l'enchevêtrement de l'encre et du sperme. Marc Dachy les présente dans le numéro 2 de la revue *Luna Park* – revue désormais très rare qui compte plusieurs interventions de Guyotat – spéciale « Graphies », parue en 1976, à travers une dizaine de fac-similés : on y voit l'encre mêlée au sperme séché, rendant certains mots illisibles, le sperme renforçant ainsi la littérarité de ces textes où il faut un travail de la part du lecteur et où la semence a une valeur scripturale et picturale, des tâches dissimulent des mots et le texte se voit davantage qu'il se lit puisqu'il montre ainsi le processus d'écriture, frénétique, transgressive¹²⁴.

Il est intéressant de révéler ici un autre type de diffusion secrète ou clandestine de cette strate de l'œuvre : par les libraires et collectionneurs ayant fait ou faisant l'acquisition de ces manuscrits pourtant réputés inaccessibles. Comment ? Par des vols ? Des rachats multiples ? Cela construit une rumeur particulièrement intéressante qui entretient une littérarité et contribue à ériger l'objet non pas

¹²² Avec la question subalterne que pose cette autorisation : qui est et qui sera celui qui autorisera ou interdira la lecture dans un tel espace ?

¹²³ « Déjà remarqué par Breton pour ses articles sur Dada, Georges Hugnet (1906-1974) entra dans le groupe en 1932 et contribua à son renouveau, avec Maurice Henry et Marcel Jean. Très dévoué à la cause, il offrit, avec *Onan* paru aux éditions du groupe en 1934, un livre typiquement surréaliste, tant dans la facture, le choix du papier, le frontispice que le sujet, lié au désir et à la transgression. ». Georges Hugnet, Livre *Onan*, Site internet andrebreton.fr, La Collection, en ligne, URL : <http://www.andrebreton.fr/work/56600100115991> (dernière consultation le 24/06/2016).

¹²⁴ Cf. Pierre Guyotat, « L'autre main branle », in Marc Dachy (dir.), *Luna Park 2, spécial « Graphies »*, Paris, Transédition, 1976, sans pagination.

simplement comme texte à lire mais bien comme œuvre d'art à collectionner. La plupart du temps, et parallèlement de l'autorisation qu'il faut obtenir à la BNF, la consultation de ces documents, ainsi que le prix avant un éventuel achat, si l'objet est mis en vente, se fait sur demande au libraire et en toute confiance. Les libraires ont donc eux-mêmes un réseau dans lequel s'est constitué un corpus d'œuvres secrètes, inédites, hors des circuits de vente habituelle. Ce corpus secret peut faire l'objet de transgressions des lois, de délits : par le vol, par la diffusion clandestine, etc.

L'appendice de *Prostitution* peut faire écho aux « crime de lire » et « crime d'écrire » énoncés par Bataille :

Ce livre est un délit (a-t-on oublié qu'*Eden, Eden, Eden* reste interdit ?) : toute tentative d'explication « rationnelle » que je pourrai en faire (ai-je jamais refusé de m'y contraindre, s'agissant de mes livres antérieurs ?) sera donc émise par la bouche d'un accusé de force, devant des juges, favorables ou non, dont je renverse le mouvement moral et grammatical. Et, plus je m'expliquerai, plus je serai condamné.¹²⁵

Prostitution est donc une infraction, et les interdictions ont permis le surgissement d'un langage radicalement nouveau : « Accentuée, rythmée, lexicalisée de toutes les langues réprimées, refoulées par la langue officielle française, cette écriture (laissez faire, votre bouche se mettra à la parler), constituée de tout ce qu'il m'a été interdit de vivre, rentrée en moi, inconscient, histoire, ancien, animal, par les parties vacantes de mon appareil sexuel, ressort en nouveau, en futur (déstructuration de la langue bourgeoise et petite-bourgeoise), par ma bouche, après respiration illégale dans le poumon-Loi.¹²⁶ » Guyotat insiste donc sur une écriture qui s'est progressivement transformée à cause de (ou grâce à ?) ces interdictions, répressions, en s'inscrivant plus largement dans un système de langues elles-mêmes mis au ban, et en s'accompagnant d'une prise de position politique (communiste). « *Éden, Éden, Éden*, à mesure que je l'écrivais, s'éloignait de moi dans l'interdiction, la phrase était interdite au fur et à mesure que je la frappais ; *Éden, Éden, Éden*, est un texte-interdit. Qu'il ait été interdit ou non officiellement, il faut lutter contre ce lieu commun qui consisterait à considérer ce texte sans son

¹²⁵ *Prostitution*, p. 366, Texte de la quatrième page de couverture.

¹²⁶ *Ibid.*

interdiction.¹²⁷ » Cela veut donc dire que la transgression, reconnue par l'état (la censure signifie qu'il y a eu infraction de lois), a permis cette transformation de l'œuvre. On remarque également l'adresse au lecteur et cette implication directe de l'oralité, de la bouche et du corps portant progressivement une écriture : le lecteur doit *parler* une écriture. Claro, traducteur, éditeur et écrivain, a inclus *Progénitures* dans une liste originale de 6 livres qu'il aime ou aimerait enseigner, avec *La Disparition* de Perec, *L'Innommable* de Beckett, *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, et un de ses propres livres qu'il considère comme raté permettant d'en montrer ses problèmes ; il précise à propos de *Progénitures* :

[C'est] un exemple unique de récréation violente d'une langue à l'intérieur d'une autre. Jamais la notion deleuzienne, empruntée à la poésie de Ghérasim Luca, de « *bégayer dans sa langue* » n'a été aussi pertinente qu'avec Guyotat. La lecture devient un acte dangereux, car le corps n'est pas acclimaté à ces vastes périodes sonores. La littérature y perd définitivement son innocence, mais y gagne en dénonciation. Et puis Guyotat c'est une leçon de choses – il parle depuis une langue que tant d'autres ont essayé de bouleverser, mais que lui seul a revisitée, avec les risques qu'on sait. C'est aussi réapprendre à lire oralement, éprouver physiquement la lecture.¹²⁸

L'enchevêtrement d'une hyper-langue (celle des fictions de Guyotat) dans une hypo-langue (le français), comme une gestation violente, permet cette adresse au lecteur qui va devoir interroger sa propre langue, et donc son propre corps, pour rentrer plus à l'*intérieur*, donc éprouver physiquement, oralement et visuellement ce français transgressé. Ces deux « langues » ne sont bien sûr pas à placer sur le même plan, puisqu'il y a une transgression et une transcendance, voire une sublimation, du français dans les fictions de Guyotat. La notion d'« épreuve » est alors pertinente, et la transgression la nécessite, elle implique des risques (encourus par l'œuvre et son auteur lui-même). Le terme de bégaiement qu'emploient Luca et Deleuze et d'autant plus intéressant que Guyotat est quelqu'un qui a longtemps était gêné par son bégaiement, survenu dans l'enfance, qui se transforme et prend une valeur positive dans le texte, de récréation de la langue : si le Verbe bégaye, c'est

¹²⁷ *Littérature interdite*, p. 90.

¹²⁸ Mathieu Berenholz, *Claro : « Six livres que j'aime ou que j'aimerais enseigner »*, Vice, 26 janvier 2009, en ligne, URL : <http://www.vice.com/fr/read/six-livres-100-v3n1>, (dernière consultation le 06/08/2016).

aussi parce qu'il se décuple en progénitures de paroles, et les mots se décloisonnent par cette oralité perturbée puis par cette transformation dans l'écrit. Par rapport à ce « crime de lire », ou ce danger de la lecture d'œuvres condamnées, il faut aussi rappeler les légendes qui ont entouré un ouvrage comme *L'Attrape-cœurs* de J.D. Salinger, banni aux États-Unis en 1951 (placé sur la « Banned Books List¹²⁹ »), et livre de chevet de plusieurs assassins (dont Mark David Chapman, tueur de John Lennon, par exemple), dans le cas d'une société, donc, qui reconnaît un pouvoir criminel à une œuvre littéraire.

L'exposition de l'Enfer de la Bibliothèque révèle un double parcours :

À travers plus de 350 œuvres, un double parcours est offert au public. L'un explore le contenu de l'Enfer : quels sont les livres, les documents, les images que l'on a classés là ? L'autre concerne son histoire : comment l'Enfer s'est-il constitué au département des Imprimés et au département des Estampes ? Comment a-t-il évolué ?

[...]

Outre Sade, plusieurs grandes figures de la littérature rythmeront l'exposition, tels Guillaume Apollinaire, à l'origine, en 1913, du premier catalogue imprimé de l'Enfer de la Bibliothèque nationale, Pierre Louÿs, Georges Bataille ou Pierre Guyotat, mais aussi quelques autres, acteurs méconnus ou à jamais anonymes de la célébration de l'érotisme et du sexe.¹³⁰

Ainsi, lire ces œuvres, c'est rentrer dans ce « secteur crucial de la librairie, celui de l'illécite et de l'interdit¹³¹ », l'espace de l'Enfer¹³², lieu des auteurs hérétiques, donc, et braver des interdits. Si l'œuvre de Guyotat y tient une place importante c'est à cause de ce qu'elle a soulevé : l'interdiction¹³³ dans les casernes françaises en Allemagne par le général Massu de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* et la triple censure d'*Éden, Éden, Éden*, et à cause de nouvelles dimensions de lectures qu'elle suscite, donnant naissance à des qualificatifs critiques comme « illisible¹³⁴ »,

¹²⁹ Cf. URL : <http://www.bannedbookweek.org/censorship/bannedbooksthatshapedamerica>, (dernière consultation le 09/08/2016).

¹³⁰ Dossier de presse de l'exposition « L'Enfer de la bibliothèque. Éros au secret », *op.cit.*

¹³¹ Marie-Françoise Quignard, « Où l'on ne parle pas encore d'Enfer mais d'ouvrages licencieux », in Marie-Françoise Quignard et Raymond-Josué Seckel (dir.), *L'Enfer de la bibliothèque, Éros au secret, op.cit.*, p. 31.

¹³² « Pénétrer dans l'Enfer de la Bibliothèque, c'est plonger dans l'atmosphère des lieux clos, celle des couvents, des boudoirs, des bordels, des prisons mais aussi des bibliothèques. » *Ibid.*

¹³³ Rappelons aussi que, durant sa mobilisation en Algérie, l'auteur a été condamné pour possession de textes et journaux interdits.

¹³⁴ « Son œuvre est gigantesque, des milliers et des milliers de pages, pour la plupart illisibles. En effet, outre l'originalité (qui prête à sourire mais aussi à réfléchir) de sa pratique de l'écriture

« incompréhensible » ou encore « insoutenable », « insupportable ». Réinterrogés, ces qualificatifs enrichissent la littérature, parce qu'ils offrent la perspective d'un second degré de l'œuvre qui exprimera, pour le lecteur, non seulement son fond, c'est-à-dire ce qui la compose, mais aussi son contexte, sa réception qui feront progressivement partie de l'œuvre à part entière. Ce dont se rendra compte Pierre Guyotat qui inscrira cette réception, négative ou positive¹³⁵ dans l'œuvre, à travers notamment des recueils qui accompagnent la progression fictionnelle, présentant ainsi l'œuvre en plusieurs strates. Notons aussi que l'Enfer remet en question les places de l'auteur par différents vecteurs : l'anonymat, la supercherie (comme la publication de *Verger des amours* de Pascal Pia sous le nom d'Apollinaire ou les jeux récurrents au XVIII^e siècle sur les lieux d'éditions et les noms d'éditeurs, donnant libre court à des blagues crues), les écrits posthumes, les publications « sous le manteau », etc. C'est donc un espace qui dégage plusieurs problématiques essentielles notamment dans ces rapports de transgression et de liens entre l'auteur et son œuvre, l'auteur et son lecteur et le lecteur et l'œuvre, mais aussi la remise en perspective de ces rapports en fonction du lieu qui abritera cette œuvre. Julien Canaux précise à propos de *Joyeux animaux de la misère* que

La lecture n'est rien de moins qu'une invitation en enfer : mais avec délectation, et au fil des pages, avec une distance, le roman finit par attirer vers de nouveaux horizons linguistiques. Si tant est qu'il s'agisse d'un roman, d'ailleurs, tant le genre de l'ouvrage s'inscrit dans une inquiétante étrangeté... Mais la poésie de toute façon n'est que musique ; celle de Guyotat est singulière, bruyante, assourdissante de vérité.¹³⁶

Nous pouvons rappeler ici qu'en 1937, le régime nazi avait organisé une exposition d'« Art dégénéré », *Entartete Kunst*, expression proposée par Goebbels en 1934 et qui procédait d'une interdiction systématique d'œuvres d'art (de Juifs, de

masturbatoire, Guyotat entend rénover la langue, lui rendre son mouvement, sa vie. Le problème, c'est que ça donne ça [l'auteure cite ensuite l'*incipit* de *Progénitures*] », elle pose également cette question : « L'illisible (s'il existe !) peut-il faire partie du texte littéraire ? ». Lisa, « Pierre Guyotat, ovni littéraire ou pure provocation ? », Secteur Psy, 23/10/2010, en ligne, URL : <http://secteurpsy.over-blog.fr/article-pierre-guyotat-ovni-litteraire-ou-pure-provocation-59495497.html> (dernière consultation le 21/09/2016).

¹³⁵ Ou les deux liés, ce qui est également intéressant : *Littérature interdite* est un recueil qui fait se confronter les péri-textes négatifs et positifs, présentant donc une ambivalence entre ce qui est soutenu et ce qui cherche à être mis en Enfer.

¹³⁶ Julien Canaux, « Jeux de langue : Pierre Guyotat, *Joyeux animaux de la misère* », 15/04/2014, en ligne, URL : <http://www.zone-litteraire.com/litterature/chroniques/jeux-de-langue.html> (dernière consultation le 26/09/2016).

communistes, de Bolcheviques, ou autres, car ce fut un espace d'enchevêtrement, comme les camps, de tout ce qui allait à l'encontre d'Hitler et de son idéologie). Derrière la volonté de ridiculiser les 730 œuvres d'une centaine d'artistes se tenait une collection qui avait été solidement construite et l'exposition a donné naissance à un véritable corpus extrêmement intéressant ayant subi un changement paradigmatique progressif, le terme « dégénéré », dysphorique pour les nazis – et engageant en fait une dichotomie furieuse : œuvres de « rebut » contre œuvres validées et approuvées par le parti nazi – s'est ainsi euphorisé. Cette exposition était déjà une sorte d'Enfer qui était montré dans un but politique, propagandiste et idéologique. Mais une inversion s'est produite dans la réception, entre la perspective politique du contexte du régime nazi et les réceptions plus tardives : l'« ascenseur » de la réception est bien palpable et appréhendable. « *Entartete Kunst* offre, malgré son poison idéologique, l'occasion de découvrir un art moderne aux antipodes du kitsch épique prôné par la propagande.¹³⁷ »

Il faut aussi penser aux corpus développés par Hans Prinzhorn avec sa collection d'œuvres de « fous », et son ouvrage *Expressions de la folie*, qui sera reprise dans l'exposition d'Hitler, et qui inspirera l'Art Brut initié par Dubuffet et ses diverses rencontres en milieu psychiatrique – qui a d'ailleurs révélé un artiste d'une grande envergure : Adolf Wölfli, auteur d'une sorte d'autobiographie hallucinante d'environ 25 000 pages mêlant mots inventés ou transformés, encyclopédisme et dessins surréalistes.

Munich 1937. Deux millions de visiteurs. Beaucoup plus qu'en face où sont exposés les bons fils, les chantres de la beauté normale, morale. La tare, ça attire. Parcours fléché, étiqueté, expliqué (en lettres gothiques), mâché, judicieuses juxtapositions, constructions, manipulations, photomontages, raccourcis, pour bien faire comprendre. Les œuvres bouffent les murs et les sols, empilées verticales, pas besoin d'espace, plus frappante la menace si ça fait masse, et c'est plein à craquer, ça respire pas, il y en a partout. Elles rassemblées là sous le nom : *Entartete Kunst*.¹³⁸

Une exposition a eu lieu en juin 1998, au crépuscule du millénaire et à la fin d'un siècle de violences extrêmes, à Aix-en-Provence, reprenant la dénomination en

¹³⁷ Barbara Safarova, « Collectionneurs d'art brut : à la recherche de la naissance de l'art ? » in Collectif, *Art brut, Collection abcd/Bruno Decharme*, Montpellier, Fage éditions et La maison rouge, 2014, p. 31.

¹³⁸ Éloïse Lièvre, « À propos du nom d'une exposition », in Collectif, *L'Art dégénéré*, Actes d'une exposition : L'Art dégénéré, Aix-en-Provence, juin 1998, Paris, Al Dante / Caac, 1998, p. 51.

faisant jaillir sa positivité tout en présentant des artistes marginaux et transgressifs. Dans le préambule du catalogue de l'exposition, les organisateurs précisent : « Donner à voir, dit-on dans la langue française pour dire montrer, qui, étymologiquement, a la même racine que monstre. Nous voulons montrer le monstre¹³⁹ ». Dans cette exposition se côtoient, entre autres : Jacques Sivan, ORLAN, Christian Prigent, Jacques Donguy (avec ses « cyber-textes »), Charles Pennequin, Sylvain Courtoux, Charles Dreyfus, Valère Novarina, Christophe Tarkos.

L'ouvrage *L'Enfer de la Bibliothèque. Éros au secret* fait souvent appel à la notion de « dérèglement » – connexe à celle de « dégénérescence » – centrale dans la fameuse *Lettre du voyant* de Rimbaud, qui concerne le roman comme genre du dérèglement au XVIIIe siècle, mais aussi l'Enfer comme espace de ce dérèglement. Cette notion est intéressante par sa polysémie : c'est à la fois la sortie hors de règles ainsi que le dérèglement de tous les sens prôné par Rimbaud au profit de la poésie, mais aussi un terme de convergence des deux notions qui nous occupent ici : transgression et littérarité peuvent se lire et se lier dans le dérèglement littéraire et artistique. Une œuvre « maudite » est une œuvre qui dérègle, à la fois physiquement et socialement ou bien dont on craint qu'elle ait cette incidence. Le dérèglement provoquant la censure peut changer radicalement la réception et la lecture : *Histoire d'O*, de Dominique Aury¹⁴⁰, sous le pseudonyme de Pauline Réage, a subi la triple interdiction en 1954 et est passé inaperçu avant le tumulte, un lectorat s'est donc solidifié après l'intervention de la Loi. L'œuvre a été également primée, mettant en avant là-encore un « ascenseur » dans la réception entre bannissement et sa haute reconnaissance. Notons que son éditeur, Jean-Jacques Pauvert, s'est spécialisé dans la diffusion de ces écrits sulfureux, créant ainsi une collection éditoriale à part entière, transgressant et prenant des risques pour rendre possible ces expériences de lectures nouvelles. Il existe aussi des collections spéciales, comme celle de Régine Deforges aux éditions L'Or du Temps : « Bibliothèque privée contemporaine ». *Tombeau pour cinq cent mille soldats* a été réédité dans une collection très spécifique chez Gallimard : « l'Imaginaire », aux côtés, par exemple, du *Festin Nu* de William Burroughs, de *Van Gogh le suicidé de la société* d'Antonin Artaud, de

¹³⁹ Introduction des organisateurs, in *Ibid.*, p. 7.

¹⁴⁰ Il y a, dans le cas de cette auteure, une pseudonymie à deux niveaux : Dominique Aury, née Anne Desclos, publie sous le nom de Pauline Réage.

W ou le souvenir d'enfance de George Perec, ou encore du *Sang du ciel* de Piotr Rawicz, auteur qui avait vivement critiqué *Tombeau pour cinq cent mille soldats* et *Éden, Éden, Éden* lors de leurs parutions, avant de rencontrer Guyotat et de discuter avec lui. Notons également que *Bordels boucherie*, texte matrice d'*Éden, Éden, Éden*, initialement paru dans le numéro 36 de la revue *Tel Quel*, a fait l'objet d'une réédition (pirate ?) chez Pire Fiction, maison indépendante qui édite des textes radicaux et subversifs, y compris dans la conception, accompagné d'une gravure très explicite de Louis-Charles Fumery, tiré à 50 exemplaires et à la fabrication artisanale¹⁴¹. Ce qui dit bien aussi l'influence qu'a l'œuvre de Guyotat dans les milieux underground.

L'Enfer concentre donc des œuvres qui dérèglent, ou des œuvres d'un dérèglement, qui *dégènèrent*, selon le sens qu'on lui confère souvent : comme une manifestation ou une performance qui tourne mal, qui s'embrase, comme dans l'autodafé.

Comme celle de Dominique Aury, ou de Tony Duvert, Nicolas Genka, André Hardellet et d'autres, l'œuvre de Guyotat est à la fois primée et censurée. *Coma* reçoit le Prix Décembre en 2006. Cette ambivalence est significative et elle est même portée à un degré supérieur avec *Éden, Éden, Éden*, qui subit la triple interdiction et se trouve sur la liste du Prix Goncourt, que l'auteur rate à une voix près et qui aurait pu changer radicalement sa vie. En 2010, il reçoit le Prix de la Bibliothèque Nationale de France, il est donc le second, après Philippe Sollers, à le recevoir, après sa création en 2009. Cette double direction est essentielle et indique une connexion : la censure et le prix se mêlent pour élever l'œuvre. C'est aussi le symbole de l'ascenseur émotionnel que peuvent provoquer ces œuvres transgressives, avec des excès dans les réceptions.

L'investissement du paratexte peut parfois engager de nouvelles lectures de l'œuvre et même les changer radicalement. L'ouvrage de l'exposition sur L'Enfer donne l'exemple très intéressant du *Grand Ordinaire* d'André Thirion qui a été

publié clandestinement et anonymement pendant la guerre par Robert et Élisabeth Godet avec sept compositions surréalistes d'Oscar Dominguez. Il fut tiré à trois cents exemplaires, dont plus de la moitié furent saisis par la Gestapo au domicile de l'un

¹⁴¹ Pierre Guyotat, *Bordels boucherie*, Roubaix, Pire Fiction, 2008.

des commanditaires. La feuille d'errata de l'édition originale porte : « p. 118 au lieu de Second Empire lire : Troisième Reich ». ¹⁴²

Cet errata comme élément paratextuel central vise non pas à une correction postérieure mais bien à une nouvelle lecture. C'est un jeu, voire un pacte, avec le lecteur et la réception critique. Cela indique aussi, d'une certaine façon, que lire un texte c'est y revenir, Guyotat semble entretenir ce « revenir » avec des livres qui permettent à la fois une prise de distance critique et suscite des relectures : *Littérature interdite*, les appendices de *Prostitution*, *Vivre*, *Explications*. Et ces suscitations subtiles de relectures du type du *Grand ordinaire* se trouvent dans les fictions de Guyotat, moins explicitement : certains n'ont lu *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, par exemple, que sous l'influence de la guerre d'Algérie, alors que le lieu de cette épopée est de tous les temps, de toutes les époques, renvoyant à toutes les guerres. Catherine Milkovitch-Rioux explique que « Ce créateur des limites fonde une épopée inactuelle [...] Bien au-delà de toute intention référentielle, la soldatesque asservie aux maîtres d'Ecbatane est projetée dans le gouffre apocalyptique et visionnaire de l'écriture pour suggérer l'apprentissage de l'abomination extrême, le point ultime de l'aliénation, tout à la fois esclavage et folie paroxystique. ¹⁴³ »

Par ailleurs, dans *Progénitures*, la lecture peut être aidée ou développée (parce qu'elle est assez complexe et technique) grâce à une « Notice » insérée à la fin de l'ouvrage et dans laquelle est écrit :

Il convient de lire *Progénitures* dans le rythme syllabique du verset. La lecture, d'une traite, de chacun des versets – les plus longs, aussi, dont, ici, la disposition typographique en « décalé(s) » indique l'unité – permet de faire apparaître tous les détails de la fiction et du sens.

Les mots ou groupes de mots mis en gras signalent les changements de figures, de lieux ou d'action. ¹⁴⁴

Ainsi, par un travail typographique et dans une volonté de *montrer* le rythme, le lecteur est impliqué dans l'œuvre, il doit effectuer un travail qui sort de l'ordinaire, il doit engager tout son corps et sa voix pour faire l'expérience de cette œuvre, bien

¹⁴² Marie-Françoise Quignard, « André Thirion, *Le Grand Ordinaire* », in Marie-Françoise Quignard et Raymond-Josué Seckel (dir.), *L'Enfer de la bibliothèque, Éros au secret*, op.cit., p. 428.

¹⁴³ Catherine Milkovitch-Rioux, *Mémoire vive d'Algérie, Littératures de la guerre d'Indépendance*, op.cit., p. 121.

¹⁴⁴ *Progénitures*, Notice, p. 809.

que ces indications puissent apparaître comme complexes. En effet, elles n'obligent pas seulement à une lecture *autre* mais bien à une relecture, ou une lecture appuyée, et longue. Cet élément péritextuel pose aussi la question de la compréhension et propose des clefs pour y accéder, à travers notamment ce grand souci du détail que va devoir prendre en compte le lecteur.

L'Enfer de la bibliothèque est un lieu qui, paradoxalement, invite le lecteur par l'interdit, c'est-à-dire que plus l'on cherche à éloigner l'œuvre du lecteur – ou d'un certain type de lecteur –, plus il cherche à s'en rapprocher. C'est donc un espace où, donc, cette notion de littéarité surgit, avec l'inscription dans un corpus, tel que l'ont composé Guillaume Apollinaire ou Pascal Pia. L'interdit donne une valeur nouvelle à l'œuvre, une plus-value, et pose des barrières qui suscitent là-encore un franchissement. Poser des interdits à une œuvre c'est donc impliquer aussi la transgression de ces interdits, et alors faire appel à ce que nous pourrions appeler un lecteur transgressif, tout en considérant qu'il y a une œuvre transgressive. Dans un temps où l'œuvre s'offre de nouvelles réceptions et où l'on fait parfois semblant de ne pas voir où il peut bien y avoir transgression¹⁴⁵, il faut au moins affirmer que cette œuvre a transgressé au regard de la loi, c'est-à-dire que celle-ci y a vu des éléments qui ont nécessité des interdits, et si nous considérons l'interdiction juridique, ou la censure, comme perspective de lecture à part entière, nous ne pouvons éluder cette question, qui ne nous semble ni désuète, ni épuisée. Valérian Lallement explique, dans sa thèse *Pierre Guyotat, la littérature et la loi*, que : « La difficulté (apparente) à aborder l'œuvre de Pierre Guyotat est, historiquement, la conséquence d'une intervention (pratique) de la loi (l'interdiction). Cette intervention est, de diverses façons, la cause d'une radicalisation du travail d'écriture qu'elle avait, au contraire, pour objet de réduire.¹⁴⁶ » *Prostitution*, comme le rappelle l'auteur lui-même, naît précisément de la transgression, parce

¹⁴⁵ L'hypocrisie dans la lecture de l'œuvre de Guyotat est une thématique qui revient souvent, cela a par exemple donné lieu à un « débat » – assez peu animé tout de même – entre Dominique Rolin et Patrick Grainville dans l'émission *Apostrophes* « Le roman dans tous ses états » et à propos du *Livre*, où Rolin expliquait que la lecture lui paraissait très « claire » et Grainville lui rétorquait qu'au contraire rien ne lui semblait clair et limpide dans cette lecture. Nous comprenions progressivement qu'elle n'avait pas lu *Le Livre*, la lecture qu'en fait Guyotat se révèle très déstabilisatrice (pour lui y compris, d'ailleurs). Émission *Apostrophes* animée par Bernard Pivot, « Le roman dans tous ses états », 10/02/1984, téléchargeable sur le site de l'Institut National de l'Audiovisuel, URL : <http://www.ina.fr/video/CPB84051378> (dernière consultation le 09/08/2016).

¹⁴⁶ Valérian Lallement, *Pierre Guyotat, la littérature et la loi*, Thèse de doctorat, Nancy, 2004, p. 13.

qu'il brave les interdits causés par *Éden, Éden, Éden*. Le dossier de presse de l'exposition précise : « Nous montrerons à travers des catalogues, des circulaires, des correspondances, comment l'Enfer s'est enrichi, comment, d'une cote "mal famée", on est passé à un objet reconnu par le monde de la recherche et de la bibliophilie. Pour chaque lecteur, l'Enfer demeure, encore aujourd'hui, le territoire obscur et brûlant de l'interdit et du désir.¹⁴⁷ » L'entrée de l'œuvre de Guyotat dans cet espace confirme son aspect transgressif. Il faut également noter que l'exposition est interdite au moins de 16 ans¹⁴⁸, il y a donc une adresse à un certain lectorat. Cet ensemble d'interdits et de barrières sont corrélatifs de la lecture de l'œuvre de Guyotat elle-même : il faut en braver quelques-uns et en franchir quelques-unes, notamment auto-imposé(e)s, on parlait à l'époque de l'apparition de l'Enfer d'un lieu de lecture dangereuse d'ouvrages mis en quarantaine. Qu'est-ce que la lecture peut avoir de dangereux ou de périlleux ? « On peut en sourire aujourd'hui, cependant l'histoire a montré trop de livres, voire d'auteurs, brûlés pour qu'on ne mesure pas l'enjeu de la métaphore. Aussi fermé soit-il, cet Enfer ouvre sur un au-delà de la censure¹⁴⁹ ». Cet au-delà, c'est bien une bibliothèque parallèle, marginale, qui concentre un petit nombre de livres qui ont marqué leur époque et qui ont une grande valeur littéraire, des livres avec lesquels il s'est « passé quelque chose » dans un contexte particulier, et cet Enfer permet ainsi de faire dialoguer les œuvres avec l'Histoire littéraire, en diachronie, l'expérience de lecture est donc plus ouverte et demande un investissement de la part du lecteur.

Le livre ouvre l'espace imaginaire, espace lui-même originaire, où chaque être singulier est réadressé à la contingence de sa source animale et à l'instinct indomesticable qui fait que les vivants se reproduisent. Les livres peuvent être dangereux mais c'est la lecture surtout, par elle-même, qui est dangereuse. Lire est une expérience qui transforme de fond en comble ceux qui vouent leur âme à la lecture. Il faut serrer les vrais livres dans un coin car toujours les vrais livres sont

¹⁴⁷ Marie-Françoise Quignard, « Où l'on ne parle pas encore d'Enfer mais d'ouvrages licencieux », in Marie-Françoise Quignard et Raymond-Josué Seckel (dir.), *L'Enfer de la bibliothèque, Éros au secret, op.cit.*, p. 31.

¹⁴⁸ C'est d'ailleurs une limite d'âge qui pourrait être critiquée, surtout quand on sait que l'illumination artistique de Guyotat se situe entre la quatorzième et la quinzième année de son âge. Ce qui pose la question des critères de cette nouvelle interdiction imbriquée dans un premier ensemble d'interdits.

¹⁴⁹ Annie Le Brun, « La profanation de l'Enfer », in Marie-Françoise Quignard et Raymond-Josué Seckel (dir.), *L'Enfer de la Bibliothèque. Éros au secret, op.cit.*, p. 112.

contraires aux mœurs collectives. Celui qui lit vit seul dans son « autre monde » dans son « coin », dans l'angle de son mur.¹⁵⁰

Pascal Quignard soulève aussi ici la problématique de l'imagination, et de l'ouverture qui est à la fois celle de l'imagination puis de l'œuvre, le lecteur n'est pas seulement face à un livre mais face à une imagination et, dans l'œuvre guyotatienne, face à la représentation des violences et du Mal passant par l'imaginaire. Dans ce dialogue entre l'œuvre et ses contextes, il faut donc interroger ce filtre de l'imagination qui propose une vision du monde dans une période particulière. De plus, Pascal Quignard explique que la notion de « lecture » se renforce grâce à des corpus du type de l'Enfer. La problématique que l'on peut dégager de ce corpus de l'Enfer est celle de l'imagination, ou plutôt des imaginations, et ses diverses modalités, la transgression naît dans ses œuvres de la confrontation de l'imaginaire de l'auteur à son réel¹⁵¹, la littérarité est une fracture du réel investissant l'imagination. Les œuvres censurées et reléguées dans l'Enfer sont rarement naturalistes, ce sont des travaux puissants de l'imagination à l'épreuve du réel. Les œuvres de Guyotat dérangent parce qu'elles montrent des « mondes possibles », à travers un réel sublimé, des excès du réel dans lesquels l'artiste cherche et extirpe de la beauté. C'est ici que s'active, semble-t-il, la relation entre le « crime d'écrire » et le « crime de lire » dont l'Enfer peut être un espace, parce que le travail d'imagination des auteurs fait appel à un travail d'imagination du lecteur, qui devient ainsi être pensant, et c'est peut-être ce qui gêne : ce rapport nouveau et réinterrogé au réel. Là où l'écriture naturaliste expose des *faits*, l'écriture de l'imaginaire et de la sublimation engage à *faire*.

Christian Prigent explicite également son expérience de lecture dans *Ceux qui merdRent* et explique le risque de « céder » face à une œuvre comme celle de Guyotat :

Devant ces textes, effectivement, comme tous, je cède. Et peu importe que l'on cède après dix lignes ou après dix pages. Le fait est que l'on cède, qu'il y a là un excès qu'il ne semble pas possible d'incorporer à ce que l'on appelle couramment la lecture.¹⁵²

¹⁵⁰ Pascal Quignard, « Sur le secret », in *Ibid.*, p. 435.

¹⁵¹ Le réel transcendé et réinvesti dans les fictions de Guyotat, c'est celui des violences extrêmes du XX^e siècle, de la Seconde Guerre mondiale dans laquelle il « naît » et où il perd des membres de sa famille et de son parcours dans la guerre d'Algérie.

¹⁵² Christian Prigent, *Ceux qui merdRent*, *op.cit.*, p. 199.

Le livre touche à une limite qui est de cet ordre, dans le fait de « céder », donc il franchit une frontière, contraire à une démarche commerciale, qui est celle de perdre presque automatiquement le lecteur, en le déconstruisant aussi en différents types : celui qui cède d'emblée, celui qui cède plus loin, etc. C'est un Enfer que le livre se construit lui-même. Dans *Une erreur de la nature*, Christian Prigent utilise un mot plus fort encore : « j'expire au bout de dix pages dans *Prostitution*¹⁵³ », et ce « dans » est lui aussi capital, ce n'est pas « face à », ou « devant », c'est une intériorité de la lecture d'une œuvre qui aspire entièrement. Prigent affirme alors avoir un goût pour ces œuvres difficilement lisibles, cet Enfer, et ces essais sont des réflexions autour de cette lecture difficile, cette lecture de l'illisible. « Un texte difficile est une *erreur de la nature*.¹⁵⁴ » La difficulté tient aussi à la violence des images enchevêtrées – au « monde-images¹⁵⁵ » (du paradis ou de l'enfer) dit Jacques Henric –, à la crudité qui « précisément, confronte brutalement le lecteur à une langue qu'il ne pratique pas, voire ne connaît pas, et qui l'inquiète justement parce qu'elle dépasse ses propres capacités d'assimilation et d'expression. Il s'agit de renouveler, avec la matière fictionnelle, les modalités de sa lecture : provoquer un choc pour mieux débarrasser le lecteur de son désir d'anecdotes ou de représentations et, en court-circuitant ses défenses, l'atteindre profondément.¹⁵⁶ » Lors de la crise des années 1980, Guyotat rend son œuvre graphiquement illisible, ce qui pose désormais problème dans la (re)découverte des *Histoires de Samora Mâchel*, il expliquait, en 1986, à André Rollin :

[...] je fais des rajouts au dos de la page, ou alors je colle une page supplémentaire à celle-là, et je fais des rajouts manuscrits qui, en transparence, apparaissent aux endroits même où ils doivent intervenir. Avec une écriture très petite. Enfin qui est devenue très petite à partir de 1979, alors que depuis deux ans je m'étais installé dans cette décision de ne plus publier, donc je n'avais plus tellement de raison de vouloir que ce soit lisible. Enfin lisible graphiquement s'entend ! Même presque plus lisible pour moi. C'était presque, à la fois, un acte de clandestinité vis-à-vis de moi-même parce que le texte était vraiment le plus invouable de tous et, en même temps, un acte

¹⁵³ Christian Prigent, *Une erreur de la nature*, Paris, P.O.L., 1996, p. 13.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 24.

¹⁵⁵ Jacques Henric, « La peinture mise en voix », in Donatien Grau (dir.), *Pierre Guyotat, la matière de nos œuvres*, op.cit., p. 132.

¹⁵⁶ Catherine Brun, *Pierre Guyotat, essai biographique*, op.cit., p. 215-216.

de mort, d'ensevelissement de la chose écrite avec qui presentais, déjà, l'effondrement physiologique de 1981.¹⁵⁷

Il faut également prendre en compte la problématique du temps et du dispositif de la publication. Il y a souvent reconsidération de l'œuvre pendant la publication (avec ces supercheries dans les noms d'auteurs et lieux d'édition) mais aussi au moment de, ou avant la publication. *L'Épi monstre*, de Nicolas Genka, a été refusé par 13 éditeurs. Le refus, ou la difficulté de diffusion, voire l'impossibilité d'édition, sont des éléments qui peuvent renforcer les lectures des œuvres, et les susciter *a posteriori*. Cependant, l'œuvre de Guyotat a été aidée et protégée, et très tôt, par des noms importants de la littérature, par Jean Cayrol, en premier lieu, et *Éden, Éden, Éden* sera édité avec trois préfaces de Michel Leiris, Roland Barthes et Philippe Sollers.

Éden, Éden, Éden de Pierre Guyotat, paru en 1970, considéré comme scandaleux à la fois par son contenu et par sa forme, est interdit de vente aux mineurs, d'exposition et de publicité. Cette triple interdiction ne sera abrogée que le 30 décembre 1981. Sont montrés le livre publié chez Gallimard dans la collection « le Chemin », la dactylographie avec de nombreuses corrections de l'auteur et une lettre de Michel Foucault.¹⁵⁸

L'exposition met donc d'emblée en avant la double articulation transgressive de cette œuvre : par son fond et sa forme et elle montre l'« autour », le péricycle qui accompagnait la réception et le processus d'interdiction.

Dans le parcours de l'exposition et aux côtés d'*Éden, Éden, Éden* se trouvent les œuvres de Sade, Pierre Louÿs, Georges Bataille, Jean Genet, comme une « lignée » française, un corpus rendu possible par l'Enfer. La notion de bibliothèque est à prendre alors dans un sens différent, c'est un ensemble qui se met en place au fil des années et qui implique le lecteur en tant qu'être cultivé qui se constitue un propre corpus que nous pourrions qualifier d'alternatif. L'Enfer invite donc à une lecture nouvelle de cette œuvre en prenant en compte la mise en corpus. Très près de l'œuvre de Guyotat, se trouve celle de Bernard Noël, d'abord parue sous le pseudonyme d'Urbain d'Orlhac en 1969, qui a subi elle-aussi la triple interdiction notamment à cause d'une scène qui a fait scandale, décrivant un viol du personnage

¹⁵⁷ Pierre Guyotat, « Entretien avec André Rollin », in André Rollin, *Ils écrivent où ? quand ? comment ?*, Paris, Mazarine, 1986, p. 208.

¹⁵⁸ Dossier de presse de l'exposition « L'Enfer de la Bibliothèque, Eros au secret », *op.cit.*

par des chiens. Était alors ordonnée la destruction de l'ouvrage considéré comme contraire aux bonnes mœurs. Que signifient cet ordre de destruction et cette destruction ? Cette destruction peut-elle être considérée comme un ailleurs de l'œuvre ? La destruction est peut-être un degré absolu de la censure et de l'interdiction, et cette destruction peut avoir du sens, y compris dans sa privation totale de lecture. Elle implique, historiquement, un pouvoir extrême de l'œuvre, même détruite, une postérité dans l'autodafé – comme le texte disparu, égaré (le manuscrit des *120 journées de Sodome*), avec la littéarité d'un texte qu'on ne *lira pas* mais dont on lit le contexte, la légende ; *Le Livre* de Mallarmé est un peu de cet ordre aussi. La lecture, devenant « brûlante », est alors bien renforcée en devenant une sorte d'expérience criminelle. Pascal Pia affirme, dans sa préface à son ouvrage *Les livres de l'Enfer, du XVI^e siècle à nos jours*, que « L'emploi du mot "Enfer" pour désigner les rayons de bibliothèque où sont rangés les ouvrages réputés contraires aux bonnes mœurs n'aura pas été pour atténuer la curiosité que de tels ouvrages suscitent. Qu'il y ait un enfer des imprimés, cela donne presque à rêver, même à qui ne lit jamais. Le feu est un des éléments de la mythologie du livre. [...] Durant des siècles, les écrits condamnés par un tribunal ecclésiastique ou par une cour de justice ont été brûlés, et parfois brûlés avec leur auteur ou avec un mannequin le représentant, si le coupable était en fuite.¹⁵⁹ »

L'interdiction d'*Éden* est levée le 30 décembre 1981, il faut noter dès maintenant qu'il s'agit d'une période symbolique, correspondant à peu près à la renaissance de l'œuvre, et de l'auteur, sur la scène. Rétrospectivement, on peut se demander tout de même si cette levée intervient au bon moment, dans la bonne décennie.

Nous pouvons constater que l'œuvre ne fait plus autant scandale maintenant, est-ce parce qu'elle est lue différemment ou parce qu'elle n'est pas « vraiment » lue ? Ou parce qu'elle est devenue bien plus exigeante du point de vue de cette lecture ? Ou bien encore parce qu'elle s'est institutionnalisée, ou mieux : devenue monument inébranlable de la littérature française ? Nous savons notamment que Sade¹⁶⁰ peut être lue parce qu'il est devenu « classique », serait-ce le cas et quel est le moment

¹⁵⁹ Pascal Pia, *Les livres de l'Enfer, du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, Fayard, 1998, édition revue et augmentée, première parution en 1978, Préface, p. 9.

¹⁶⁰ Une exposition se tient, dans le même temps que la progression de cette réflexion, au Musée d'Orsay, du 14 octobre 2014 au 25 janvier 2015, et s'intitule « Sade. Attaquer le soleil ». Annie Le Brun et Laurence des Cars en sont les commissaires. Elle met en avant les représentations ouvertes par les textes de Sade dans les peintures de Goya, Géricault, Ingres, Rops, Rodin, Picasso.

décisif de ce passage ? À quel moment une œuvre peut-elle s'inscrire dans un patrimoine littéraire ? Claro, cependant, écrit dans *Le clavier cannibale* : « on ne lit plus Artaud et pas encore Guyotat¹⁶¹ ».

Paradoxalement, tout de même, l'œuvre de Sade n'est plus « lue » – Annie Le Brun, spécialiste de l'auteur, a insisté à plusieurs reprises sur ce point –, du moins pas de la façon qu'elle exige, depuis cette transformation de l'interdit vers le classique, avant tout parce qu'elle a changé, symboliquement, de lieu : de l'Enfer à une bibliothèque commune et classique de la littérature française. La ou les « lecture(s) » est/sont donc à envisager également sous une perspective diachronique, l'œuvre traverse des générations de lecteurs, le lecteur, au sens générique du terme, est un être qui se transforme progressivement, qui évolue et qui fait exister l'œuvre avec plus ou moins de puissance. Pourquoi le nom de Masoch n'est-il pas aussi connu et célébré que celui de Sade ? Qui donnent tous deux leurs noms à deux perversions que l'on a réunies sous le nom de sadomasochisme (réunion critiquée par Deleuze, notamment). Dans sa *Présentation de Sacher Masoch*, Deleuze écrit :

[...] Sade et Masoch sont [...] de grands anthropologues, à la manière de ceux qui savent engager dans leur œuvre toute une conception de l'homme, de la culture et de la nature – de grands artistes, à la manière de ceux qui savent extraire de nouvelles formes, et créer de nouvelles manières de sentir et de penser, tout un nouveau langage.¹⁶²

Nous pourrions en dire autant de Pierre Guyotat.

Philippe Sollers explique aussi que

Si le corps est devenu, pour le langage, un continent réel, si, de son côté, le langage est devenu réel pour le corps, c'est bien grâce à Sade dont l'écriture est méditée pour nous traverser corporellement comme elle traverse les corps qu'elle a pour fonction de détruire, introduisant avec elle une sorte de radiographie généralisée et terrible. C'est pourquoi nos jugements sur Sade nous jugent, c'est pourquoi ses livres sont un piège permanent et sûr : illisibles à force de clarté [...]¹⁶³

L'exemple de Tony Duvert est également intéressant, lui qui pose désormais problème dans un temps où le rapport de son œuvre (et son versant pédophile,

¹⁶¹ Claro, *Le clavier cannibale*, op.cit., p. 39.

¹⁶² Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch*, Paris, Minuit, 1967, p. 15.

¹⁶³ Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968, p. 57.

défendu par l'auteur) à la morale est bien plus mal reçu qu'à l'époque de son émergence : ainsi, si son œuvre était publiée de nos jours elle serait semble-t-il bien plus scandaleuse que dans les années 1970 en France, où elle posait déjà un grand nombre de problèmes, *Interdit de séjour*¹⁶⁴ – d'ailleurs aujourd'hui très rare – est censuré et subira lui-aussi la triple interdiction en 1969, pour pornographie, Duvert a lui-même vécu ce changement et son œuvre a sombré avec lui dans l'oubli. On pourrait éventuellement se poser la question de ce que deviendra la réception de l'œuvre de Guyotat dans quelques décennies. L'œuvre de Sade est définitivement sortie de l'Enfer pour rejoindre les rangs des classiques de la littérature française, mais dans les années 1970, son réinvestissement par Pasolini, donc son émergence sur une autre scène, dans un autre contexte et une autre société, le cinéma – l'écran – et le fascisme italien, l'a propulsé vers une nouvelle réception tumultueuse et scandalisée par sa réactualisation et en faisant appel à une nouvelle lecture.

C'est un problème plus large qui est ainsi soulevé, celui du texte transgressif aujourd'hui, posant même la question suivante : est-ce qu'un livre peut-encore être transgressif, et condamné comme tel, aujourd'hui ? Malgré les défenses et les procès, le livre était transgressif de lois sans les nier. Le livre a peut-être besoin de lois à transgresser, ou de lois pour les transgresser. Aujourd'hui, certains genres littéraires semblent ne subir aucune sorte de censure (c'est le cas du Manga, par exemple), ou très rarement, et se trouvent ainsi dans une situation d'au-delà de la transgression, où celle-ci s'est effacée car aucune règle n'a été imposée, mais le « quelque chose » ne s'y passe plus, la littérarité s'efface. Cela rejoint cette grande problématique de la réception et de la contextualisation d'une œuvre, et l'atténuation du scandale trouve son origine dans la flexibilisation des lois qui condamnent les œuvres. Ainsi émergent de nouvelles transgressions, avec un glissement de paradigme, ce ne sont plus les lois sociales qui sont transgressées,

¹⁶⁴ Les parallèles entre les écritures – bien que plusieurs idées diffèrent considérablement – de Duvert et de Guyotat seraient bien sûr à creuser, en prenant en compte les contextes. Les premiers romans de Duvert présentent des innovations littéraires radicales et développent des thématiques sulfureuses. Madeleine Chapsal disait à propos de *Paysage de fantaisie* de Tony Duvert qu'il s'agit d'un « livre où la lecture difficile retrouve sa dimension trop souvent perdue d'activité subversive », Tony Duvert, *Paysage de fantaisie*, Paris, Minuit, 1973, Quatrième de couverture. Michel Journiac est un des rares à avoir tissé des liens entre ces œuvres, en expliquant que « le rôle de Pierre Guyotat et celui de Tony Duvert en tant qu'écrivains a été de piéger toute technique d'analyse et de rendre subversif leur propre langage, afin de résister à ce qui tenterait de s'appropriier leurs textes, dans ce combat où le lecteur agressé cherche à détruire ce qu'il lit. » Michel Journiac, *Écrits*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2013, p. 84.

mais le rapport avec le lecteur et avec sa langue maternelle, que l'œuvre l'oblige à reconsidérer. L'artiste doit envisager et explorer les tabous contemporains, sans processus de provocation mais bien en les sublimant et en les interrogeant.

Le Con d'Irène est publié clandestinement par Aragon en 1928, la même année que *L'Histoire de l'œil* de George Bataille. Dans une préface de 2000, Philippe Sollers écrit :

Comme il est seul, Aragon, en 1926, dans la province française ! L'aventure surréaliste est lancée, il en est le virtuose associé à Breton, le langage de la liberté vient d'être retrouvé à travers le libertinage et le rêve. Il écrit sans cesse ce gros livre qu'il voudra nier, détruire, oublier, et dont le titre dit tout : *Défense de l'infini*. *Le Con d'Irène* n'en est qu'un chapitre [...] ¹⁶⁵

Fragment d'une œuvre plus grande, donc, d'un Livre. Le premier chapitre, onirique et étrange, est une écriture automatique d'une rare intensité.

Culs fientes vomissures lopes lopes cochons pourris marrons d'Inde saumure d'urine excréments crachats sanglants règles pouah sueur de chenille colle morve bavure vous vous pus et vieux foutre abominables sanies enflures vessies crevées cons moisiss mous merdeux renvois d'ail. ¹⁶⁶

Ce qu'explique aussi Sollers, c'est que

Dans ces années vingt, décidément révolutionnaires (elles seront sévèrement punies par la suite), tout ce qui a été refoulé ressurgit : Sade, Lautréamont, Rimbaud, l'explosion des frontières. *Ulysse*, de Joyce, vient de faire scandale, Georges Bataille est déjà là. ¹⁶⁷

Ce « socle » français, et cette « explosion des frontières », auront une importance dans la littérature de la suite de ce siècle et une influence sur plusieurs auteurs (dont Philippe Sollers).

Qui pouvait lire vraiment *Le Con d'Irène* jusqu'à une époque récente ? Qui aurait osé penser que Sade serait un jour imprimé sur papier bible ? ¹⁶⁸

C'est un ouvrage important de l'Enfer qu'il nous importait de mentionner ici tant il est révélateur d'une époque. Toutes les « modalités » de l'œuvre de l'Enfer, et sous

¹⁶⁵ Philippe Sollers, « Préface » (2000), in Louis Aragon, *Le Con d'Irène*, Paris, Gallimard 1997 (première édition 1928), p. 5.

¹⁶⁶ Louis Aragon, *Le Con d'Irène*, *op.cit.*, p. 14-15.

¹⁶⁷ Philippe Sollers, « Préface » (2000), in *Ibid.*, p. 6.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 9.

le manteau, y sont réunies : anonymat (et profondément marqué car Aragon a toujours nié en être l'auteur), tirage limité sans nom d'éditeur et à très peu d'exemplaires (150), mais aussi fragment d'un Livre de toute une vie, élément sur lequel nous allons revenir, livre ultime qui sera publié plus tard sous la forme de fragments. Les éditeurs qui s'intéresseront par la suite à cette œuvre en disent aussi long sur son contenu : Jean-Jacques Pauvert et Régine Deforges.

Dans sa préface – « L'Écrit interdit ou De l'imbécillité triomphante (et meurtrière) des ministres de la mort » – à *L'Épi monstre* de Nicolas Genka, condamné pour ses descriptions virulentes et vulgaires d'une famille incestueuse de campagne profonde rongée par l'alcoolisme et la mort, Jacques Henric écrit :

Voici l'histoire d'un homme, d'un écrivain, qui – puisqu'il a dit, puisqu'il a osé dire ce qu'on dit qu'on ne doit pas faire et pas dire – a été, comme Œdipe, *caché hors d'ici*. Caché hors de la cité, mis au ban de la société, écarté de la communauté des hommes, et son livre brutalement expulsé de ce que Blanchot appelait *l'espace littéraire*. Voici l'histoire d'une parole, d'un écrit, d'une pensée, sur lesquels on a posé, depuis bientôt quarante ans, un bâillon.¹⁶⁹

Car effectivement, *L'Épi monstre* est un roman qui a été « frappé d'interdit¹⁷⁰ », verbe violent mais éloquent, de 1962, peu de temps après sa parution, à 2005, 4 ans avant la mort de l'auteur. Pourtant, comme pour *Éden, Éden, Éden*, l'ouvrage est défendu par de nombreux auteurs, dont Pasolini, Mishima (qui ont également proposé des traductions de l'œuvre), Nabokov, Aragon, tous censurés, ainsi que Cocteau qui créa le prix des Enfants Terribles pour récompenser Genka. Après ces attaques, la carrière de l'auteur prit fin, il cessa d'écrire et s'isola pendant 30 ans avant de revenir sur la scène littéraire en 2001 avec un texte résultant de ces années de réclusion. *L'Épi monstre*, composé par un écrivain de seulement 21 ans, stylistiquement très travaillé, imprégné de paysannerie et d'un jargon spécifique, qui expose sans fard la vie de cette cellule familiale (dont Jacques Henric rappelle qu'elle est le lieu, selon Aristote, des grandes tragédies) pleine de tabous. Avec le roman suivant, *Jeanne la pudeur*, Genka reçoit le prix Fénelon. Pour Henric, *L'Épi monstre* atteint une vérité : « Comprenons-le bien : c'est parce que la littérature est une force de surgissement de la vérité qu'en permanence elle est en guerre avec la

¹⁶⁹ Jacques Henric, « L'Écrit interdit ou De l'imbécillité triomphante (et meurtrière) des ministres de la mort », in Nicolas Genka, *L'Épi monstre*, Paris, Exils, 1999 (première édition : 1962), p. 13.

¹⁷⁰ *Ibid.*

mort ; c'est parce que la vérité a surgi du roman de Nicolas Genka, vérité sans doute insupportable, que le ministère de la Mort, provisoirement incarné en un ministère de l'Intérieur, a lancé son opération d'anéantissement¹⁷¹ », plus loin, il pose la question : « Si l'écrit avait la même "fonction traumatisante" que la soudaine levée d'un tabou ?¹⁷² ». L'épreuve de cette œuvre transgressive a été lourde : d'abord, de nombreux refus d'éditeurs, puis la censure qui a causé la mort du livre et l'arrêt brutal de la carrière de l'auteur. Dans le texte, et dans cette relation taboue, incestueuse entre deux filles et leur père, émergent des figures, comme la jeune Marceline, rebelle, qui incarnent des interdits franchis : « Eh bien oui, [...], je suis la fille de mon père, je suis d'une race différente de la vôtre, la race de ceux qui ne vont pas à l'église, de ceux qui ne se confessent pas, de ceux qui lisent les livres défendus¹⁷³ », ceux d'auteurs « qu'ils ont tenté de faire taire, [...] Baudelaire, Flaubert, Barbey d'Aurevilly, Joyce, Lawrence, Miller, Pasolini, Nabokov, Calaferte, Hardellet¹⁷⁴, Guyotat...¹⁷⁵ »

Lourdes, Lentes d'André Hardellet paraît en 1969 sous le pseudonyme transparent de Stève Masson, aux éditions Jean-Jacques Pauvert. Régine Deforges publie un petit nombre d'exemplaires dans sa collection de luxe « Bibliothèque privée contemporaine », vendus uniquement sur catalogue. Étrangement, c'est l'ouvrage de cette collection qui se trouve censuré pour « outrage aux bonnes mœurs », alors qu'il reste en vente libre aux éditions Jean-Jacques Pauvert.

Le comble : l'édition qui a été condamnée en première instance est une édition de luxe (sans gravures), d'un prix élevé, réservée sur catalogue à des bibliophiles – donc à des personnes averties dont je vois mal comment j'aurais pu outrager, pervertir l'esprit et qui n'ont certes pas grand-chose à apprendre de moi sur l'un des plus vieux sujets du monde.¹⁷⁶

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁷² *Ibid.*, p. 20.

¹⁷³ Nicolas Genka, *L'Épi monstre*, *op.cit.*, p. 57.

¹⁷⁴ « Je vais employer (c'est déjà fait) des mots *sales*. Il le faut. Il faut que je vous tire de votre sommeil et de votre hypocrisie, que je vous explique *comment ça se passe*. » André Hardellet, *Lourdes, Lentes*, Paris, Gallimard, 1969, réédité en 1974, p. 14. L'interaction avec le lecteur est donc violente, brutale, et la littérature, voire une réflexion sur celle-ci, jaillit directement : il va se passer quelque chose, il ne peut en être autrement, ni pour l'auteur, ni pour le lecteur, ni pour les lois.

¹⁷⁵ Jacques Henric, « L'Écrit interdit ou De l'imbécillité triomphante (et meurtrière) des ministres de la mort », in Nicolas Genka, *L'Épi monstre*, *op.cit.*, p. 22.

¹⁷⁶ « André Hardellet à Marie-Antoinette Luciani », in André Hardellet, *Lourdes, Lentes*, *op.cit.*, p. 117, 188.

La réédition de 1974 contient un appareillage paratextuel qui rappelle celui d'*Éden*, *Éden*, *Éden* : lettres de défense, de témoin, de soutien et textes de réactions d'Hardellet.

Les moines puritains qui prétendent nous donner des leçons viennent de marquer – provisoirement – un point : je sais officieusement que je vais passer en correctionnel pour « outrage aux bonnes mœurs » [...] Vous m'avez généreusement offert de venir dire à la barre ce que vous pensiez de moi et de mes livres ; le moment venu puis-je vous faire signe ?

Il serait bon de rappeler à ces guignols que la poésie ne se traite pas à coup de botte dans le cul.¹⁷⁷

Septentrion, de Louis Calaferte, sera, lui, condamné à ne paraître qu'en édition « hors commerce »¹⁷⁸ avant d'être réédité une vingtaine d'années plus tard chez Denoël. Lors de la réédition, Louis Calaferte écrit cette épigraphe : « À notre image, les livres ont effectivement leur destin. Lorsque celui-ci est étrange, ainsi que ce fut le cas pour ce livre qui, vingt et un ans après son interdiction, ne dut sa résurrection qu'à la volonté d'un véritable éditeur, Gérard Bourgadier, on découvre que les travaux de l'esprit et les hommes sont étroitement liés selon les œuvres qu'ils ont à signifier¹⁷⁹ », mettant en avant l'intéressante notion de « résurrection » et l'implication d'un éditeur dans le processus. Il commence également son récit en rapprochant la lecture de l'écriture, avec cet adage central : avant d'écrire il faut lire, et se lancer dans le crime de lire, lire n'importe quoi, tout ce qui passe devant les yeux, « Je me jetais sur les livres comme s'ils devaient nécessairement me livrer la clef de moi-même. Et la serrure avec.¹⁸⁰ ». L'*incipit* évoque également un lieu de lectures : les chiottes, une sorte de nouvelle bibliothèque marginale, chiottes de l'usine où il travaille et où il se réfugie de longues minutes, avec une « quantité [de] bouquins qui ont eu comme lieu d'accueil ce décor inattendu¹⁸¹ ». Henry Miller, autre auteur censuré, a écrit, en 1957, le fameux *Lire aux cabinets*, posant la question de l'espace de la pratique de lecture, qui s'associe alors à une autre.

¹⁷⁷ « André Hardellet à Pierre Seghers », in *Ibid.*, p. 121.

¹⁷⁸ Ce sera aussi le cas des cinq romans de Jean Genet publiés entre 1942 et 1948 (*Notre-Dame-des-Fleurs*, qui sera censuré pour pornographie en 1959, *Miracle de la rose*, *Pompes funèbres*, *Querelle de Brest* et *Journal du voleur*) qui se vendront alors clandestinement.

¹⁷⁹ Louis Calaferte, *Septentrion*, Paris, Denoël, 1984, p. 7.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 26.

Quoi d'étonnant à ce que certains auteurs et leurs livres conservent pour moi une odeur de crésyl, de désinfectant, une odeur de merde humaine ? La mienne et celle de tous les ouvriers, apprentis, employés, bureaucrates, qui venaient chier dans un lieu étroit, sombre, gluant sous le pied.¹⁸²

Philippe Sollers ira loin dans son commentaire de l'œuvre en disant que « Ne pas avoir lu ou ne pas lire sur-le-champ *Septentrion* est foncièrement immoral¹⁸³ », donc en effectuant une inversion ironique dans la réception : la loi interdit de le lire, l'auteur interdit de ne pas le lire. L'ouvrage sera censuré en 1963 et l'interdiction sera levée en 1984, soit trois années après celle d'*Éden, Éden, Éden*. « On a dit en ce qui concerne les *Sonnets* de l'Arétin qu'ils étaient condamnés pour quatre cents ans. Combien de temps devons-nous attendre pour que soit levée l'interdiction qui frappe certaines œuvres contemporaines célèbres, nul ne peut le dire.¹⁸⁴ »

En 1993, les *Versets sataniques*, ouvrage britannique de Salman Rushdie, sera défendu par Guyotat qui écrit une lettre à l'auteur reprise dans *The Rushdie Letters, Freedom to Speak, Freedom to Write*¹⁸⁵. Celui dont l'œuvre a été frappée par la censure devient à son tour défenseur et participe au péri-texte. Le livre a également provoqué une attaque rare : une fatwa lancée contre l'auteur par l'ayatollah Rouhollah Khomeini. C'est-à-dire que la transgression du texte n'est plus seulement sociétale mais bien d'ordre religieux, voire idéologique, l'œuvre devient un outrage, notion qui, étymologiquement, a à voir avec la transgression. La question de la défense est donc également importante, c'est une constante du travail de Guyotat qui s'est engagé, physiquement ou par des textes, pour l'œuvre de son ami Jacques Henric (dont la couverture d'*Adorations perpétuelles*, reprenant *L'Origine du monde* de Gustave Courbet, a posé quelques problèmes), celle de Salman Rushdie, mais aussi pour les prostituées (les « bouchères de l'interdit »), un comité de soldats et son ami Mohammed Laïd Moussa victime d'un crime raciste. Le texte dépasse alors radicalement son statut de divertissement (notion à effacer complètement dans le cas de l'œuvre de Guyotat) pour avoir une portée activiste.

¹⁸² *Ibid.*, p. 21.

¹⁸³ *Ibid.*, Quatrième de couverture.

¹⁸⁴ Henry Miller, *L'Obscénité et la Loi de Réflexion*, *op.cit.*, p. 11.

¹⁸⁵ Pierre Guyotat, « Dear Salman Rushdie », in Collectif, *The Rushdie Letters, Freedom to Speak, Freedom to Write*, Edited by Steve MacDonogh in association with Article 19, Lincoln, University of Nebraska Press, 1993, p. 91-92. Nous trouvons également des lettres d'Elfriede Jelinek, de Günter Grass, de Mario Vargas Llosa, et bien d'autres.

Et c'est, en plus du texte, le nom de l'auteur qui le compose qui permet une nouvelle appréhension de l'œuvre défendue qui dévoile alors une nouvelle littéarité ; encore une fois, « il se passe quelque chose », de radical et de fondamental, avec cette œuvre qui en vient à opérer un changement dans les réceptions et les comportements vis-à-vis d'elle. George Bataille explicitait la notion d'« hypermorale » : la littérature doit essayer de tout dire malgré tout. Alors, l'ambition devient une notion connexe, et la censure permet d'établir un corpus d'œuvres ambitieuses (*Tombeau pour cinq cent mille soldats* a été vu comme un livre ambitieux) dont fait partie celle de Salman Rushdie auquel Guyotat écrit : « laissez-nous ajouter au désordre du monde¹⁸⁶ ». Dans *Transgressions, The Offences of Art*, Anthony Julius explique à propos de l'œuvre de Salman Rushdie et son auto-défense que sa fiction, par sa nature, défie les aprioris des lecteurs, à la fois sur leur monde et sur eux-mêmes¹⁸⁷.

Souvent, ces œuvres censurées sont taxées de « pornographiques », ce qui sera le cas d'*Éden, Éden, Éden* et ce qui sera évidemment extrêmement réducteur. Mais tout de même, nous pouvons nous poser la question suivante : la pornographie est-elle encore transgressive aujourd'hui (en tout cas dans le domaine littéraire) ? Un fait essentiel est à prendre en compte : Internet a été une étape décisive en donnant accès à un large ensemble qui fait que, semble-t-il, la pornographie n'a plus le même pouvoir dans les genres littéraires. Certains livres présentés ici, comme celui de Guyotat, deviennent « pornographiques », comme si le mot, utilisé en dernier recours, revêtait un sens et un pouvoir nouveaux ; bien souvent, le terme, imposé par la censure, cache d'autres éléments-clefs, il y a donc une inférence dans la censure elle-même. Pour Dominique Maingueneau, « la pornographie est foncièrement transgressive, au sens où elle est vouée à subvertir la multitude de frontières sociales et psychologiques qui structurent les relations sexuelles affectives¹⁸⁸ ».

Marie-Anne Paveau ajoute : « cette dimension transgressive me semble importante à souligner : ce que fait la pornographie, entre autres choses, relève effectivement d'une contestation de l'ordre social, ici dans sa dimension discursive. L'ordre du discours, dont Michel Foucault a montré à quel point il était menacé par les trois grandes figures d'anomaux que constituaient le XIX^e siècle le monstre,

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 92.

¹⁸⁷ Anthony Julius, *Transgressions, The Offences of Art*, *op.cit.*, p. 30.

¹⁸⁸ Dominique Maingueneau, *La littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 53.

l'incorrigible et l'onaniste, [...] est également mis en péril par les pornographes et les jouisseurs¹⁸⁹ ». Pour l'actionniste Otto Mühl, « la pornographie [...] [est] la direction la plus moderne de l'art. [...] Ce que j'ai à reprocher à la pornographie, c'est qu'elle est faite à trop bas prix.¹⁹⁰ »

À une certaine époque, Guyotat avouait « préférer » la pornographie, moins bourgeoise, aussi, à l'érotisme – bien que la distinction pose toujours problème – car elle ne laisse pas de place au fantasme, elle est directement réalisation, ici, en l'occurrence, par l'écriture. C'est peut-être ce qui gêne le plus souvent : la pornographie, comme écriture ouverte, s'enrichissant en permanence et dialoguant avec les contextes, ne dit pas le désir mais un au-delà du désir, une réalisation. Elle reste une exploitation du corps et des limites qui était possible par l'écriture et les livres (les scènes de Sade, de Masoch, d'Apollinaire, puis, plus tard, celles très crues d'Henry Miller), relayés par le cinéma puis, plus tard, par Internet : les réalisations devenaient visibles, Internet a posé le problème de l'excès de cette représentation et bien sûr de sa commercialisation. Et la pornographie existe et se renouvelle justement par ses transgressions.

Depuis assez peu de temps émerge dans le cinéma « grand public » la question d'inclure la pornographie au milieu du reste comme médium, comme cela a été fait en littérature. Les cinéastes de la transgression, comme Nick Zedd et Richard Kern, ont proposé ce « mélange » : les violences extrêmes, la pornographie, l'humour ; rien n'est caché, la pornographie est dans ces films un outil de transgression parmi d'autres, ce qui les éloigne de certains modes de diffusion et les intègre dans une sorte d'Enfer cinématographique. La pornographie a également une fonction politique dans le cinéma de Pasolini ou subversif dans celui de Bruce LaBruce, et le cinéma pornographique a une trajectoire transgressive (des *beavers movies* aux *snuff movies*¹⁹¹). Pour Guyotat, la pornographie est peut-être aussi l'espace de corps imparfaits, qui permet de voir l'imperfection, des corps, du sexe, des relations entre

¹⁸⁹ Marie-Anne Paveau, *Le discours pornographique*, Paris, La Musardine, Collection L'Attrape-corps, 2014, p. 184.

¹⁹⁰ Otto Mühl, *Lettres de prison*, *op.cit.*, p. 61.

¹⁹¹ Les « *beavers movies* » sont les premiers films pornographiques de l'histoire du cinéma, que l'on appelle parfois en français les « films cochons », les « *snuff movies* » sont une forme extrême, mêlant meurtre, torture et viol réels, filmés en caméra amateur, vendus à des prix exorbitants et sous le manteau, enrichissant des rumeurs ou des mythes et légendes et ayant alimenté l'imaginaire littéraire d'auteurs comme Bret Easton Ellis ou Dennis Cooper, qui en fait une clef de voûte de son travail. C'est la pornographie dans sa dimension la plus transgressive : montrant des crimes au spectateur, devenant ainsi lui-même criminel, dont les moyens de propagation ont changé avec Internet.

corps, alors que l'érotisme la masque. La pornographie dans l'œuvre de Guyotat permet une sortie de la littéralité des corps dans des enchevêtrements spécifiques d'images. Par ailleurs, l'érotisme a des limites, c'est d'ailleurs certainement ce qui pourrait la définir, alors que la pornographie ne *devrait pas* en avoir, ce qui rejoint l'idée d'une « hypermorale » selon Bataille, la littérature peut *tout* dire, la pornographie peut contribuer à l'écriture de ce *tout*, y compris dans ses rapports entre réel et imaginaire. Dans son essai *Le discours pornographique*, Marie-Anne Paveau développe la notion de « pornème » : « le pornème pourrait se définir comme un élément langagier spécifique du discours pornographique, un mot appartenant à la pornographie considérée comme un lexique spécialisé¹⁹² », et elle analyse des exemples très variés, comme la lettre X, le nombre 69, et plusieurs sigles (BDSM, par exemple). Les pornèmes feront leur apparition, mais décloisonnés, dans les fictions de Guyotat, sortie de l'interprétation littérale : « chatte » sera un mot central de *Joyeux animaux de la misère*, aura de nouvelles significations, la transgression se situe aussi à ce niveau, dans l'usage de pornème suivi de leur réinvestissement et leur décloisonnement. Valérian Lallement, directeur d'un numéro de la revue *Hermaphrodite* consacré à la « Porno(graphie) » (le mot a été inventé par Rétif de la Bretonne en revenant aux étymologies des deux termes), rappelle qu'elle est surtout et avant tout une écriture, écriture du ou des corps, et qu'elle « n'est pas dissociable de sa négation (censure, répulsion, déni).¹⁹³ » Sans oublier que de très beaux mots de la langue française se trouvent dans le vocabulaire sexuel. Catherine Millet disait d'ailleurs : « J'ai compris pourquoi Casanova a écrit en français : le français est la langue du sexe, celle qui le vocabulaire le plus riche et le plus nuancé en la matière.¹⁹⁴ »

Ce que disent souvent les critiques, c'est que la pornographie ne s'applique plus seulement à ce que nous entendons habituellement : l'écriture prostitutionnelle de Guyotat concerne un monde en expansion. C'est un travail d'écriture. Le problème réside dans le basculement esthétique qui s'est opéré (ou qui s'opère encore) quand la pornographie ne se réduit qu'au « porno », donc dans ce passage du « la »

¹⁹² Marie-Anne Paveau, *Le discours pornographique*, *op.cit.*, p. 116.

¹⁹³ Valérian Lallement, « Édito », in Valérian Lallement (dir.), *Hermaphrodite* n°8, « Porno(graphie) », Nancy, 2003, p.3.

¹⁹⁴ Catherine Millet, « La liberté sexuelle », in Ruwen Ogien et Jean-Cassien Billier (dir.), *Revue de sociologie et de sciences sociales*, n°6, Paris, PUF, 2005, p. 121.

au « le ». C'est ce que critique Guyotat¹⁹⁵, comme provoquant une régression esthétique importante. La littérature nous semble devoir ré-envisager la pornographie, et l'œuvre de Guyotat y travaille, en lui redonnant ces lettres de noblesse. « Le désir, c'est du mot, c'est du verbe. La pornographie est faible, maintenant, elle est nulle. Ces films sont d'une stupidité et d'une laideur colossales. C'est le contraire absolu de ce que je fais. C'est moche filmiquement et cela présente une société ridicule, petite-bourgeoise.¹⁹⁶ »

À la dérive de la pornographie vers un porno utilitaire, masturbatoire et marchand, Pierre Guyotat oppose une pornographie non représentationnelle et non utilitaire. [...] *Prostitution* (1976), comme plus récemment *Progénitures* (2000), « libère » la pornographie de la représentation – et de l'utilitarisme qui en découle –, sous la forme d'une *écriture prostitutionnelle*. L'écriture prostitutionnelle est une écriture qui devient le lieu d'expérimentation logique de la prostitution. Non pas la chose réelle, mais la transposition, dans l'écriture, de la chose réelle à travers la figure du « putain ». Translation formelle de l'expérience prostitutionnelle sur le corps des mots, de la phrase et de la langue tout entière. L'écriture prostitutionnelle est une pornographie interdite, qui se dit entre les lignes (Lacan). Entre les lignes, c'est-à-dire malgré l'usage de la langue telle que la loi l'autorise. Cette interdiction a pour conséquence la transformation de la langue elle-même.¹⁹⁷

La pornographie a posé un problème tout de même similaire à l'Enfer : celui du crime du regardant. Le fait de regarder ou de faire regarder certains types de films pornographiques constitue un délit, comme dans le crime de lecture.

Emmanuel Pierrat explique :

L'amendement Jolibois va bien dans le sens de l'esprit général de la société. Il n'a fait que relever les nouveaux critères de censure ou d'effroi. Il est intéressant de voir que FG, la radio, a été poursuivie dans les années 90, et condamnée en correctionnelle, confirmée en appel, en 1994 ou 1995, sur le fondement des amendements Jolibois pour avoir lu des textes de Guyotat, des extraits de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* et d'*Éden, Éden, Éden*.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Cf. Pierre Guyotat, « L'émission de littérature. Entretien avec Dominiq Jenvrey. *Joyeux animaux de la misère* », Radio Campus Orléans, 2014, en ligne, URL : www.emissiondelitterature.com (dernière consultation le 17/10/2016).

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ Valérian Lallement, « De la pornographie à l'écriture prostitutionnelle », in Valérian Lallement (dir.), *Hermaphrodite* n°8, *op.cit.*, p. 61-62.

¹⁹⁸ Emmanuel Pierrat, « Entretien avec Valérian Lallement », in Valérian Lallement (dir.), *Hermaphrodite* n°8, *op.cit.*, p. 134.

C'est donc un cas juridique intéressant où la lecture est condamnée, ou le lecteur est condamné. Pierrat ajoute, par rapport à cette clandestinité qu'implique aussi la pornographie :

Un bon *curiosa*, c'est un livre dont on ne connaît pas l'auteur, dont le titre est vaguement bon et a éventuellement varié, dont le nom d'éditeur n'existe pas ou est en tout cas totalement fictif. C'est imprimé à Paphos sur les presses de l'Amour, près de la Nympe machin, et surtout la date d'édition qui figure dessus est toujours fausse.¹⁹⁹

Cette exposition de l'Enfer de la bibliothèque montre aussi qu'il faut avoir une connaissance de cette histoire littéraire, disons même de ce relais entre œuvres qui s'augmente constamment, pour comprendre le cheminement transgressif de la littérature. La transgression en littérature change de paradigmes et d'interdits. Les interdits se lèvent avec les œuvres et leurs « autours » : scandale, censure, procès. Tout cela est continuellement dépassé. Certains auteurs contemporains cherchent à bafouer des interdits qui ont déjà été bafoués à une époque autre, où cela avait un autre sens, ils en viennent alors à jouer avec des *topoi*, ce qui n'est plus de l'ordre de la transgression. D'autres encore, le « maintenant » leur échappe, leurs œuvres sont des travaux de dépassements d'interdits auto-édifiés et non pas d'interdits sociaux, donc la littérature perd ses « pouvoirs ». Comme tout environnement discursif, la transgression engendre progressivement une *doxa*, et il paraît nécessaire aux auteurs de réfléchir à ce qui provoque la sortie hors de cette *doxa*.

Le contexte actuel de l'œuvre de Guyotat est tout à fait intéressant. Son travail est célébré par des institutions, mais aussi par des artistes connus ou méconnus qui l'utilisent en l'exaltant. Les lectures changent, en fonction bien sûr des contextes. Dans le film de Ludwig Trovato, *Pierre Guyotat, 52 minutes dans la langue*, l'auteur affirmait déjà voir une régression dans les réceptions, il constatait que son œuvre était lue différemment, moins intellectuellement, et peut-être davantage émotionnellement. Parce que la déflagration des images supplée au choc poétique et au travail de langue française. Les lecteurs considèrent un texte comme *Éden*, *Éden*, *Éden* comme plus difficile, parce que le contexte littéraire modifie la perception.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 136.

Après l'interdiction d'*Éden*, *Éden*, *Éden*, Guyotat publiera *Littérature interdite*, recueil paratextuel qui comprend des entretiens parus dans des périodiques, à l'époque des réceptions de *Tombeau* et *Éden*, ainsi que des pétitions, des défenses et des attaques, ce qui offrent ouvertement une perspective de lecture plurielle de l'œuvre en passant par le réseau textuel formé par ses réceptions diverses et variées : ses attaques et défenses (de l'auteur lui-même ou d'autres). Plus tard, avec *Prostitution*, il parlera d'un « délit », l'interdiction de la précédente fiction n'étant pas encore levée. Cela montre à nouveau que la notion d'interdit peut se lier à celle de la littéarité, notamment dans cette relation entre « crime d'écrire » et « crime de lire », cette dernière pouvant se transmuier en expérience de défense, et donc d'écriture (comme un cycle, un relais). L'interdit provoque une relation cyclique entre transgression, attaques et défenses.

[...] les mêmes qui me déclarent illisible sont ceux aussi qui jugent mon œuvre scandaleuse et qui perpétuent le cliché de son illisibilité. Mais, dire d'une œuvre qu'elle est scandaleuse, c'est dire qu'on l'a lue un peu et qu'on l'a comprise, au moins assez. Mon idée est donc que ceux qui utilisent au sujet de cette œuvre les mots « illisible », « scandaleux », ne tiennent pas ces deux mots de leur expérience personnelle de lecture : ces deux mots leur sont transmis par d'autres.²⁰⁰

La censure et l'interdiction à la fois créent et monopolisent de nouveaux lecteurs et de nouvelles lectures. Parce que censurer une œuvre, c'est aussi implicitement la classer, en l'intégrant dans l'Enfer de la bibliothèque, comme lieu des œuvres interdites – tout en affirmant du même coup sa singularité. L'interdit lié à l'œuvre est responsable d'un double processus de réception, il cherche à la priver du lectorat, qui lui peut renforcer son envie de lecture, puis sa lecture, car elle aura du même coup de nouveaux attributs, de nouvelles fonctions et dispositions. C'est alors une lecture qui peut demander à être actualisée et qui a un nouveau cadre d'émergence, une nouvelle scène. Et, comme le dit Denys-Louis Colaux, « La censure est la confirmation qu'une lampe reste allumée quand on referme le frigidaire.²⁰¹ »

²⁰⁰ Pierre Guyotat, « Entretien avec Michel Surya », *op.cit.*

²⁰¹ Denys-Louis Colaux, « Castigat ridendo mores (apophtegmes et aphorismes sur la pornographie) », in Valérian Lallement (dir.), *Hermaphrodite*, n°8, *op.cit.*, p. 143.

Guyotat évoque un « prix à payer²⁰² » dans cette écriture transgressive : « il y a un prix à payer pour réintroduire le rythme dans notre langue – sans en inventer une autre²⁰³ », qui renvoie à cette question centrale des réceptions et répercussions d'une œuvre. L'auteur peut avoir conscience, ou ignorer à cause de la force radicale que suscite son œuvre, d'une répercussion virulente dès la composition. Mais, dans l'idée de l'auteur, ici, il ne s'agit pas simplement du lectorat, ce « prix à payer » concerne davantage l'artiste lui-même, son corps et sa santé, en engageant des privations et un investissement total.

Cette œuvre de Guyotat s'inscrit également dans un contexte et un temps de transgressions et d'innovations syntaxiques, à travers notamment cette volonté de réintroduction d'un rythme dans la langue française, qui connaîtra dans le cas de l'auteur plusieurs étapes et enjeux.

Cela passe par l'attaque de la ponctuation et du développement phrastique, la remise en question de la phrase elle-même. Nous en trouvons des exemples tout à fait particuliers chez des auteurs du Nouveau Roman, de *Tel Quel*, ou des auteurs plus isolés comme Tony Duvert, qui développe de son côté la phrase sans point dès ses premiers romans, ou de Pierre Albert-Birot, avec son œuvre de toute une vie *Grabinoûlor*, qui est une seule phrase sur 1500 pages, à cela peut s'ajouter les innovations d'Hélène Bessette²⁰⁴, dans des romans originaux, dès 1953, les travaux du groupe TXT, de l'OuLiPo, pour ne citer qu'eux, à travers donc des perspectives très différentes. Travaux sur la phrase qui inspireront, semble-t-il, plusieurs écrivains et poètes, comme ceux des éditions Al Dante, par exemple, dont plusieurs auteurs ont d'ailleurs écrit des textes théoriques sur Guyotat (Christian Prigent, Michel Surya, Jacques Sivan, Antoine Boute). Il serait intéressant d'analyser, par exemple, l'émergence et la place que va occuper une figure de style comme l'aposiopèse dans ces textes de cette génération, et quels sont ses différents usages, la réticence stylistique n'est pas la même chez Duvert que chez Sarraute que chez

²⁰² Pasolini disait aussi, dans son « dernier entretien » avec Colombo et Ferretti : « pour la vie que je mène, il y a un prix à payer... C'est comme quelqu'un qui descend aux Enfers. Mais à mon retour – si je parviens à rentrer, j'ai vu des choses différentes, et en plus grand nombre. » Furio Colombo et Gian Carlo Ferretti, *L'Ultima Intervista di Pasolini*, Traduit de l'italien par Hélène Frappat, Paris, Allia, 2015, « Nous sommes tous en danger », p. 15.

²⁰³ *Explications*, p. 167.

²⁰⁴ C'est un exemple d'œuvre tout à fait intéressant car elle est redécouverte depuis quelques années, alors qu'elle avait malheureusement sombré dans l'oubli. Sa réception positive est donc posthume et l'œuvre rencontre son public (et le public rencontre l'œuvre) bien après sa parution.

Guyotat, ou encore chez Perec, les espaces blancs font leur apparition et produisent du sens, mais cette figure de réticence sera utilisée différemment par tous ces auteurs.

Ces transgressions interviennent après les révolutions dadaïstes et surréalistes, et héritent de monuments littéraires comme le poème typographique *Coup de dés* de Mallarmé, *Les chants de Maldoror* et les *Poésies* de Lautréamont, ou encore les ouvrages de Joyce, comme *Finnegans Wake* : qu'Isidore Isou, fondateur du lettrisme, situe comme œuvre de l'épuisement de la prose.

Mais la pratique de la langue de Guyotat est unique. Dans l'émission *Apostrophes*, « Le roman dans tous ses états », citée plus haut, Robert Sabatier explique que sa lecture initiale était mauvaise : « j'avais tendance, ayant écrit une histoire de la poésie, à le situer dans une tradition d'éclatement des mots, qui va de Rabelais – on trouve déjà dans Rabelais des textes difficiles à lire – aux lettristes en passant par Pierre-Albert Birot et Tzara ou d'autres, je pense que Guyotat [...] fait une épopée des mots. Evidemment c'est d'une lecture qui n'est pas facile, parce qu'il faut à la fois avoir un regard et une oreille, il faut, en le lisant, l'entendre, et c'est très difficile à lire et à suivre, mais je pense qu'il a un courage extraordinaire d'écrire un livre comme ça et personne n'a osé le faire²⁰⁵ ».

Roland Barthes explique que « nous commençons à savoir que les transgressions du langage possèdent un pouvoir d'offense au moins aussi fort que celui des transgressions morales, et que la "poésie", qui est le langage même des transgressions du langage, est de la sorte toujours contestataire²⁰⁶ ». Et cette double articulation, transgressions morales et transgressions du langage, est présente dans l'œuvre de Guyotat. Ce que nous pouvons constater, c'est que ces transgressions du langage se sont radicalisées au fil des œuvres, jusqu'à amoindrir les transgressions morales à cause d'une nouvelle exigence de lecture. Pascal Quignard écrit aussi : « Quelque chose parvient à se faire entendre dans l'expression écrite au moyen de lettres sans qu'il soit besoin d'articuler. Dans la littérature quelque chose résonne de l'autre monde. Quelque chose se transmet du secret.²⁰⁷ » C'est encore ce « quelque chose » qui est traqué, peut-être l'absolu, peut-être autre chose.

²⁰⁵ Émission *Apostrophes*, « le roman dans tous ses états », *op.cit.*

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 39.

²⁰⁷ Pascal Quignard, « Sur le secret », in Marie-Françoise Quignard et Raymond-Josué Seckel, *L'Enfer de la Bibliothèque. Éros au secret*, *op.cit.*, p. 438.

En portant un regard rétrospectif sur cette œuvre, on peut constater qu'est radicalisée la vision du texte, avant d'en radicaliser la lecture. La trajectoire et, disons, la progression transgressive de l'œuvre est d'abord visible et visuelle, il suffit d'ouvrir *Sur un cheval* avant *Le Livre*, ou *Progénitures*, ou même *Éden, Éden, Éden* avant *Joyeux animaux de la misère* pour s'en rendre compte. La langue, révélant tous les possibles et toutes les possibilités du français, se transforme. « C'est la langue française telle qu'en elle-même prise au vif de son propre *réel*, comme Rabelais le fit en son temps.²⁰⁸ » Toutes les limites de cette langue sont exploitées, que ce soit dans ses possibilités visuelles ou orales. Mais cette visualité de l'œuvre permet aussi de se rendre compte qu'elle se démultiplie en plusieurs strates. Strates dans la partie fictionnelle, d'abord : les transgressions syntaxiques, grammaticales et « l'aventure du signifiant » se radicalisent progressivement ; et strates dans la composition elle-même : avec cette répartition. À cela s'ajoute le palimpseste de l'œuvre, qui est littéral avec le manuscrit de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, dont quelques pages ont été exposées dans la galerie Azzedine Alaïa, où le texte de départ est rayé, illisible, et auquel est ajouté un second, au-dessus, donc emplissant la page plutôt que d'en prendre une autre : il faudrait pour lire le texte de départ pouvoir enlever ces ratures. De plus, les strates sont aussi les multiples versions d'un même texte, parfois très nombreuses : *Bivouac*, inédit, et dont nous avons consulté l'ensemble à la Bibliothèque Nationale de France, est un bon exemple, les versions s'y multiplient, le texte se modifie et s'enrichit.

Tombeau pour cinq cent mille soldats est évidemment un passage décisif dans l'œuvre, avec un important contexte de composition, l'après-guerre d'Algérie en tant que soldat. La radicalisation arrive après deux romans, *Sur un cheval* (1961) et *Ashby* (1964). Dans *Tombeau*, la linéarité est bouleversée par la déconstruction des épisodes : il faut plusieurs pages avant de retrouver la figure. Il n'y a pas un fil, mais des fils. Le changement est visible et lisible avec *Tombeau*, après deux romans spécifiques. On sent, même visuellement, que la guerre est intervenue dans le processus d'écriture : la violence y est radicale, l'écriture totale, ou en quête d'une totalité, est à l'image de la guerre : dans l'extrême des relations. La guerre est une des matières de l'œuvre, et, comme l'explique Prigent, « la guerre est l'emblème et

²⁰⁸ Marie-Christine Lala, « Le traitement de la matière écrite », in Catherine Brun (dir.), *Europe spécial Pierre Guyotat*, *op.cit.*, p. 108.

l'apex de l'incompréhensible²⁰⁹ », d'où aussi l'« illisibilité » du texte, sa violence radicale, son chaos.

Tombeau va inscrire l'œuvre de Guyotat dans son temps (et à plusieurs niveaux : dans la France du XX^e et ses violences et dans le cadre des innovations littéraires de la seconde moitié de ce siècle) tout en étant une révolution dans le paysage littéraire français. Dans le film de Ludwig Trovato, Guyotat porte un regard rétrospectif sur cette œuvre et considère que *Tombeau* et *Éden* sont écrits dans un français normatif mais avec un présent perpétuel. Roland Barthes écrivait d'ailleurs dans *S/Z* : « Le texte scriptible est un présent perpétuel, sur lequel ne peut se poser aucune parole *conséquente* (qui le transformerait, fatalement, en passé) ; le texte scriptible, c'est *nous en train d'écrire*²¹⁰ ». Le second bousculement, la seconde radicalisation, peuvent être situés, du moins du point de vue des publications, à *Bond en avant*, titre alors lourd de sens.

Avec le concept de littéarité, tel que l'entend Mircea Marghescu avec ses idées autour des interprétations situationnelles, c'est cette thèse de la place du lecteur avec un statut redéfini dans le cadre de cette œuvre qui intervient, redéfinition qui nous apparaît comme plus complexe que dans le cas d'autres œuvres : parce qu'elle peut devenir implication, positive ou négative (l'intervention du lecteur qui est en droit de l'interdire, par exemple) ou création, ce qui fera l'objet d'une réflexion en seconde partie. Peut-être que cet appel fait que le lecteur doit être impliqué, agir, que sa lecture prenne une forme, nous pouvons en citer quelques-unes : rejet brutal, censure, création, travail critique (articles, thèses). L'œuvre est une attaque directe de la lecture et un refus du confort de lecture, l'objet, le livre, n'est pas un objet de détente, de plaisir pur, il peut être une expérience, voire une épreuve, dans le sens du verbe « éprouver ». Cette épreuve se fait dans la longueur, les textes sont de plus en plus longs, voire infinis, et dans la douleur des images enchevêtrées.

Quel est le Lecteur Modèle, selon l'expression d'Umberto Eco dans *Lector in fabula*, de Guyotat ? Ainsi, au *Livre* de Guyotat, peut-on envisager La Lecture ? L'absolu de l'œuvre peut-il conduire à un absolu de la lecture ? Il faudrait que cette Lecture soit totale et totalisante. Blanchot écrivait que « La lecture est opération, elle est l'œuvre qui s'accomplit en se supprimant, qui se prouve en se confrontant

²⁰⁹ Christian Prigent, *Une erreur de la nature*, op.cit., p. 149.

²¹⁰ Roland Barthes, *S/Z*, op.cit., p. 11.

avec elle-même et se suspend tout en s'affirmant.²¹¹ » Et Christian Prigent explique de l'écriture de Gertrude Stein qu'elle force à un « dédoublement schizoïde : le lecteur se lit lisant.²¹² » Philippe Sollers, dit quant à lui que « lire c'est lire ce que nous sommes.²¹³ » Satoshi Ukai, dont le français n'est pas la langue maternelle, explicite ainsi son expérience de lecture de l'œuvre de Guyotat qu'il qualifie d'« expérience-limite²¹⁴ » :

Je n'ai jamais connu une telle expérience, avec d'autres textes, avec d'autres auteurs. Je ne comprends rien de ce qui m'arrive quand, ayant entamé pour la première fois sa lecture, je ne lâche plus le volume, à moins que ce ne soit le volume qui ne me lâche pas, tant la force du texte qui me porte est irrésistible. Je ne sais pourquoi je continue, pourquoi je peux continuer encore ou ne peux m'arrêter. Bien que je ne puisse suivre, à la première lecture, le récit de cette fiction, cette non-compréhension ne m'indispose pas.²¹⁵

Et Pierre Vilar dit aussi : « Pierre Guyotat a inventé son lecteur en traçant ou frappant le premier mot imprimé.²¹⁶ » Le processus d'invention d'un lecteur par une œuvre engendrée nous apparaît comme un principe fort de la littérature. Avec cette matière textuelle, il y a une demande adressée au lecteur, cette demande est multiple, elle consiste en premier lieu en une lecture qui sort des habitudes, il faut interroger sa propre lecture : en refusant la linéarité, ou alors en la choisissant à ses risques et périls. Une lecture qui sera en second lieu difficile, tant les images déployées sont violentes. Par ailleurs, cette œuvre demande au lecteur de questionner sa propre langue, le français, en revenant à ses sources latines et grecques, en accompagnant la lecture d'une recherche encyclopédique tout en interrogeant également cette recherche, ses anglicismes, la place de la prononciation de cette langue, et la néologie, donc les perspectives qu'offrent les mots engagés dans une copule. Ce sont là les pouvoirs de cette matière textuelle. Il s'agit de consolider sa lecture, de superposer des outils et opérations : une recherche connexe pour questionner chaque mot, un retour à la primitivité du phonème, parfois, une déconstruction du signifiant et une liaison entre le signifié et le

²¹¹ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, *op.cit.*, p. 331.

²¹² Christian Prigent, *La langue et ses monstres*, Paris, P.O.L, 2014, p. 13.

²¹³ Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, *op.cit.*, p. 79.

²¹⁴ Satoshi Ukai, « "Anus Dei" », in Catherine Brun (dir.), *Europe spécial Pierre Guyotat*, *op.cit.*, p. 28.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ Pierre Vilar, « *Motu proprio*, le moteur Guyotat », in *Ibid.*, p. 63.

signifiant. Mais, en même temps que l'œuvre invite à rechercher des définitions « officielles », elle demande aussi au lecteur de les questionner dans le cadre du texte et dans le cadre de sa lecture, car les mots de cette œuvre ne sont pas cloisonnés ou circonscrits, ils s'enrichissent et font appel à un grand ensemble. La langue latine, très présente dans l'enfance et la formation de l'auteur, entraîne l'enrichissement du texte par des mots qui exercent une sorte de fascination et qui permettent de rassembler passé et futur de la langue²¹⁷, en faisant se côtoyer les registres, par une sorte de multilinguisme. Pouvons-nous alors parler d'un français pur ? Les xénismes, emprunts divers²¹⁸ et les intégrations se ressentent comme naturels dans le flux textuel. Pour Marion Chénétier, « Les marques les plus ostensibles de cette mise en relief du sonore dans les textes ont trait à deux procédés [...] : l'apport des langues étrangères, et l'invention verbale » visant « à faire redécouvrir la langue maternelle. Entouré de sons qui requièrent d'autres gestes articulatoires, d'autres positions de la langue, des mâchoires, des lèvres, d'autres mobilisations des résonateurs, le français est en mesure de faire ré-entendre la spécificité de ses lignes accentuelles comme de ses réseaux vocaliques et consonantiques. »²¹⁹

La langue latine devient la cage, la potence, le carcan, la chaîne de l'esclavage, la structure même de l'ordre romain : libres ou non libres. La voix du maître absolu : les mots *servus*, et autres, dans les *Exercices latins*, à la fois je les regarde et les éloigne de mon regard...²²⁰

²¹⁷ « C'est une langue qu'on ne reconnaît pas d'emblée parce qu'elle échappe à toute identité : ce n'est plus une langue nationale, ni une langue universelle, et encore moins une langue personnelle et idiolectale, mais la langue du devenir de l'espèce, la langue en mutation – l'entrelangue de l'interrègne propre au temps des asservis, du non-état putain. » Pierre Ouellet, « Le logoclaste. L'entrelangue de Guyotat dans *Progénitures* », *op.cit.*

²¹⁸ « Tout comme les formulations “moins anthropocentriques” ou le néologisme, l'emprunt exige un effort accru du lecteur, et contribue à créer une forme d'étrangeté dans la langue. Les différentes langues conviées rendent la classification, entre argot, vocabulaire technique et dialecte, impossible. L'emprunt au latin ou au grec convoque par exemple le langage médical, (“hébéphrène”, “vomer”...) ; l'anglais fournit les noms des putains, mais aussi les termes de la culture populaire, marque de jeans, de boissons, ou il peut être choisi pour ses qualités d'évocation (“screwworms” plutôt que “lucilie bouchère”). Quant à l'arabe, dans *Prostitution* notamment, il est omniprésent, qu'il s'agisse de l'argot issu de l'immigration ou de la retranscription de phrases entières », Juliette Drigny, « Écrire en langue : langue nouvelle et subversion du français chez Pierre Guyotat », in *Fabula-LhT*, n° 12, « La langue française n'est pas la langue française », mai 2014, en ligne, URL : <http://www.fabula.org/lht/12/drigny.html> (dernière consultation le 27/09/2016).

²¹⁹ Marion Chénétier, « Deux stratégies du son dans les écritures contemporaines : les œuvres de Pierre Guyotat et de Valère Novarina », in Joseph Danan (dir.), *Revue d'études théâtrales*, Registres 11/12, Théâtres du contemporain, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, Hiver 2006/Printemps 2007, p. 57 et 59.

²²⁰ *Formation*, p. 186.

Bond en avant, texte très travaillé, millimétré, à la virgule près, présente des effets de radicalisation, dans le biographique, et qui se voient dans le texte lui-même, car il se fond dans la textualité tout en affichant sa différence, par l'italique, notamment, mais aussi par l'effervescence des images, des mots forts, de la complexité de sa syntaxe et de ses liaisons internes ainsi que dans une asyndète accentuée.

Bond en avant est un texte qui existe en plusieurs états, ou strates. Il a d'abord été publié sous la forme d'une plaquette accompagnant le spectacle éponyme, puis il est devenu une « strate » dans *Prostitution* dont le passage est marqué par une explication en note de bas de page :

Cette italique finale a été écrite entre l'été 72 et le printemps 73, pour le théâtre, sur une initiative d'Alain Ollivier. Le spectacle en a été créé au Festival International de Musique de La Rochelle 1973, à six acteurs et repris à deux (Alain Ollivier, François Kuki) sous le titre *Bond en avant*²²¹.

Il faut noter combien l'explication est importante dans l'œuvre, le recueil qui accompagne *Progénitures* se nomme *Explications*, avec une sorte de distance obligatoire du lecteur et de l'auteur qui fait complètement partie de l'œuvre : il s'agit peut-être de se rendre compte que le texte existe en tant qu'œuvre et que, malgré l'univers complexe, le lecteur et l'auteur y occupent une place importante. De même, la place du spectateur de *Bond en avant* était particulière, il pouvait circuler librement dans le gymnase qui l'accueillait, sans s'asseoir : « Rien n'est prévu pour permettre aux mille deux cents spectateurs présents ce premier soir de s'asseoir. Ils circulent comme à l'étalage, commentent le spectacle.²²² » Ce qui constitue une situation symétrique à celle du lecteur qui doit questionner sa position face au texte, il s'agit d'une « mise à l'épreuve de l'autre, c'est ici amener le comédien et le spectateur au plus près des limites du lisible, c'est-à-dire à la fois du recevable et du déchiffrable.²²³ ». *Bond en avant* est donc une épreuve²²⁴, pour l'auteur, le lecteur et le spectateur, qui va vivre une expérience intense dans la salle

²²¹ *Prostitution*, p. 216.

²²² Catherine Brun, *Pierre Guyotat, essai biographique, op.cit.*, p. 268.

²²³ Katerine Gagnon, « La scène à l'épreuve. Réflexions autour de *Bond en avant* de Pierre Guyotat », in *Agôn*, Dossiers, (2010) n°3 : Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Représenter l'utopie sur les scènes contemporaines, mis à jour le : 21/01/2011, en ligne, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1420>, (dernière consultation le 12/07/2016).

²²⁴ Et même « défi », selon Gagnon, deux notions phares de ce lien entre transgression et littérature : « En somme, le spectacle paraît pensé comme un défi lancé à des individus dont l'écrivain espère outrepasser les limites. » *Ibid.*

de spectacle, mais aussi l'acteur, qui sera manipulé par le spectateur, situation extrême que nous analysons comme parallèle à celle du lecteur face au texte de Guyotat, qui *est* « avec », nous y reviendrons. De plus, l'implication de l'auteur n'est pas seulement l'écriture dans *Prostitution*. Dans le « Résumé », placé au début de *Prostitution* et avant la fiction à la langue perturbée, Guyotat écrit : « Comment à moi enfant, adolescent, la langue à écrire m'est venue²²⁵ » et, à propos de *Bond en avant* : « Accomplissement de ma mise en prostitution adulte (1972)²²⁶ ». *Bond en avant* existe dans plusieurs espaces et sous diverses formes. C'est un texte complexe par son vocabulaire, par les images qu'il faut du temps pour saisir. Par ailleurs, Valérian Lallement explique que le tournant est double avec *Prostitution* : « En fait, *Prostitution* marque un tournant à la fois pour l'œuvre et pour la réception critique. Le silence relatif de la critique à propos de *Prostitution* s'interprète comme une impossibilité : c'est comme si la critique n'avait plus les outils ni pour rejeter l'œuvre, ni pour la lire.²²⁷ »

Avec la composition de cette œuvre, Guyotat découvre une « vocation orphique²²⁸ » à travers la dictée, nouveau moyen de produire son texte qui engage encore plus nettement le corps, les poumons et la voix : « Comme le théâtre, dicter impose de “parler” son texte, et de le parler de telle sorte qu'il soit entendu : c'est faire la preuve qu'un texte peut circuler et participe d'une langue.²²⁹ » Katerine Gagnon qualifie également *Bond en avant* de « monologue iconoclaste²³⁰ ». C'est aussi le texte d'une transformation par palimpseste, en devenant l'*excipit* d'un texte composé après, une sorte de cycle particulier, celui qui donne naissance revient dans la clause parce qu'il est l'ailleurs créatif. Le bond en avant se situe avant et après le texte. Ainsi, *Prostitution* permet de se rendre compte visuellement de ce bouleversement progressif de la langue, jusqu'à arriver à cette italique finale très élaborée, au vocabulaire scientifique, néologique et aux mots concassés. Ce bouleversement progressif accompagne le travail du lecteur qui se doit d'être de plus en plus impliqué, comme l'est le spectateur durant le spectacle. Pour Katerine

²²⁵ *Prostitution*, p. I, II.

²²⁶ *Ibid.*, p. V, VII.

²²⁷ Valérian Lallement, « Pierre Guyotat, "une parole d'avant les mots" », Texte lu le 11 Octobre 2004 à l'université de Paris VIII pour l'ouverture du cours de Pierre Guyotat, en ligne, URL : http://sitehermaphrodite.free.fr/article.php3?id_article=658 (dernière consultation le 28/09/2016).

²²⁸ Catherine Brun, *Pierre Guyotat, essai biographique, op.cit.*, p. 265.

²²⁹ *Ibid.*, p. 264.

²³⁰ Katerine Gagnon, « La scène à l'épreuve. Réflexions autour de *Bond en avant* de Pierre Guyotat », *op.cit.*

Gagnon, pour qui *Bond en avant* est une « dramaturgie de l'extrême », qui cherche à « transgresser les limites » et « faire violence »²³¹ :

Il s'agit d'exploiter sans mesure la puissance *défigurative* de son écriture de l'extrême, de redéfinir les principes de la représentation et de l'action théâtrales, au risque de soumettre les spectateurs à une expérience physiquement et psychiquement exigeante.²³²

Pour Michael Riffaterre, « Tous les mots sont polysémiques » et « pour que [cette] polysémie joue un rôle dans le style, il faut que la plurilecture soit imposée au lecteur »²³³, littérarité et transgression se lient aussi dans cette exigence multiple. C'est précisément cette volonté, semble-t-il, qui est intégrée dans *Bond en avant* dans une recherche chirurgicale d'un vocabulaire pluriel. Le texte est une expérience multiple d'un véritable franchissement des limites à la fois de la langue et de l'espace théâtral, intégrant des poétiques du jargon, scientifique, de l'onomatopée, du néologisme, du patois. *L'incipit* de *Bond en avant* montre déjà combien cette langue exigeante se radicalise :

[!.. d'onir oedipien, nékros daron à maître de foutrée, parturiant' aux paliers tringlés en subintranç' extirpant d'avaloir têtes bèch', sous puls' hyperpnéen !., solde sur formica, sondes orificiell' conchibrillant reflets du circul clandestin [...]]²³⁴

La « Subintranç' » est un substantif nouveau obtenu par une agglutination syntagmatique, deux mots se sont collés, se sont « montés », dans le bordel et sa stylistique : le subintranç' et la transe, et il peut apparaître, dans le passage étudié, comme un mot-noyau, ou un mot canalisateur polysémique, qui centralise l'idée congruente du texte, sa signifiante. À lui seul, ce substantif superposant active un procédé de sursignification ou de signification cumulative. Subintranç' « se dit de manifestations ou de symptômes d'une maladie dont la succession est si rapide que les uns commencent avant la cessation complète des autres²³⁵ », et la transe renvoie à un état second engageant le corps. La « subintranç' » devient alors une sorte de procédé stylistique que développe l'auteur dans cet univers de la juxtaposition, de

²³¹ *Ibid.*

²³² *Ibid.*

²³³ Michael Riffaterre, *La production du texte, op.cit.*, p. 15.

²³⁴ *Prostitution*, p. 216.

²³⁵ Subintranç', adjectif, dictionnaire Larousse, en ligne, URL : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/subintranç'_subintranç'/75032 (dernière consultation le 19/07/2016).

l'enchevêtrement corps/mots maximal puisqu'il indique la succession et la superposition (multiple : sémantique, isotopique, de fond et de forme) et sa transcendance. Le texte est une « subintranse », qui peut « secouer » – au sens où nous utilisons parfois ce terme qui peut lier transgression et littéarité, dans l'idée d'un « quelque chose » qui a secoué, comme certains disent d'une œuvre : « elle m'a secoué » – le lecteur et le spectateur.

Les œuvres ont alors une force (visuelle, corporelle), la matière textuelle devient un *hénaurme*, selon le mot de Flaubert, grâce à son hyperbolisme, la puissance des *ekphraseis*, c'est l'expérience d'un dépaysement littéraire absolu. Peut-on parler d'une littéarité dans la visualité ? La visualisation est-elle déjà une lecture, une nouvelle lecture ? Voir se confond avec un nouveau « lire » : lecture qui cherche à engager tous les sens, l'œuvre totale passe par là aussi, par l'émotion de chaque sens, par une stimulation permanente et l'écriture d'une stimulation permanente. *Tombeau pour cinq cent mille soldats* se fait dans l'enchevêtrement, et la stimulation passe par l'écoulement des matières, et par des outils stylistiques qu'on ne peut mettre de côté.

Mais que signifie vraiment « lecture » ? S'agit-il simplement de déchiffrer des signes ? L'œuvre peut poser la question, et sans exagération, de savoir si nous pouvons et même si nous savons ou saurons la lire. Les trois niveaux de travail que la lecture engage sont à reconsidérés : la compréhension (qui dépend du niveau culturel du lecteur), l'interprétation (*idem*), et l'implication. Le texte existe grâce au corps du lecteur. Mais que faire quand les signes graphiques habituels du français sont eux-mêmes attaqués ? Cette interrogation de sa lecture passe aussi par ce retour à une source : comme l'enfant devant ces signes inconnus qu'il va progressivement déchiffrer.

La lecture d'un texte comme *Progénitures*, par exemple, ressemble à celle d'un enfant : par la lenteur du « déchiffrement » et de la prononciation, même mentale, par l'interrogation du sens qui n'est pas forcément immédiat, par un ensemble qui nécessite plusieurs lectures et reconstructions de la phrase et un processus continu de visualisation des mots : un par un, ce qui nécessite d'interroger chacun d'entre eux, avant la phonation, l'audition et la cérébration. Juliette Drigny explique que « Ce n'est qu'en se plongeant dans la lecture [du *Livre*], en phonétisant

intellectuellement le texte, qu'on reconnaît le français.²³⁶ » Ainsi, l'œuvre travaille à un retour à une lecture qui est vraiment de l'ordre de la découverte totale, une sorte de lecture-*infans*. Une lecture « efficace et rapide » comme on la préconise parfois est totalement impossible dans le cas de Guyotat, la visualité est la première étape, l'écoute en est une autre (celle de l'artiste ou des créateurs). Progressivement, l'oralité s'associe pleinement au visuel et certaines œuvres seront mises sur disques : un CD est intégré à *Progénitures*, une étape du texte *EPQ* est enregistrée et apparaîtra sur la version CD de la revue *Luna Park*, numéro 10, *Le Livre* sera enregistré intégralement, en studio ; ce sera donc un travail important de la part de l'auteur qui devient lecteur de sa propre œuvre dont Christian Prigent dirait qu'il fait partie de ces

textes ostensiblement excentriques dans lesquels le tempo d'occurrence des unités du sens, le dispositif syntaxique, la vitesse prosodique ou l'éclatement typographique (et parfois tout ensemble) exigent une autre « physique » de la lecture, un autre mode d'engagement de son souffle, un autre réglage du temps de lire.

Cette exigence rebute parce qu'elle force à aller contre la norme du débit de lecture, le débit qu'on croit « naturel ». Elle veut qu'on transgresse ce « rythme optimal que l'on doit imprimer à l'œil-intelligence qui lit, en deçà ou au-delà duquel il n'y a que démence et non-sens » (Barthes) : le rythme qui scande, conventionnellement, notre avancée dans des histoires ou des raisonnements.²³⁷

Cette œuvre reste pour une grande part inachevée parce que cet inachèvement permet la perspective d'une totalité : *Le Livre*, tel qu'il est publié, n'est en fait qu'une partie du grand projet, *Progénitures*, qui est également un texte en strates, est publié sous la forme de deux parties, et une troisième partie est « en cours ». L'inachèvement devient aussi une écriture, et il renseigne, comme le paratexte qui indique des œuvres en cours depuis plusieurs décennies. C'est aussi le travail d'un « *Livre* éternellement ouvert.²³⁸ » Ces perspectives de ce qu'il reste à écrire sont des limites à briser dans un ailleurs non-écrit, ou « en préparation » ; une édition récente (2007) de *Prostitution*, par exemple, en indique 5 : *Labyrinthe*, *Progénitures 3*, *Histoires de Samora Mâchel*, *Bivouac* (avec la mention « théâtre »), et *Formation 2*. C'est aussi « le poids de l'inédit, l'œuvre s'écrit en continu. Il lui est difficile de

²³⁶ Juliette Drigny, « Écrire en langue : langue nouvelle et subversion du français chez Pierre Guyotat », *op.cit.*

²³⁷ Christian Prigent, *Une erreur de la nature*, *op.cit.*, p. 35.

²³⁸ Jacques Sivan, *Machine-Manifeste*, Paris, Léo Scheer, Manifeste, 2003, p. 124.

donner à ses textes une forme définitive.²³⁹ »

Mais que signifie inachèvement ? Parce qu'aux yeux du lecteur, les textes publiés sont inachevés mais demandent d'aller chercher ailleurs, en faisant appel alors à une autre implication : ce n'est plus le stade de la « consommation », mais un stade de recherche, de travail personnel, qui peut prendre de grandes proportions. Guyotat ne peut concevoir de conclusion dans l'art : « comment conclure, c'est inhumain, inorganique, antilogique, antiphysique. Rien ne se conclut dans la nature, la puissance d'imagination du temps²⁴⁰ ». Cette anti-conclusion semble nécessiter la transgression.

À cet inachèvement et cette demande d'exploration de l'œuvre « en cours » s'ajoute la recherche constante de l'auteur de nouvelles façons ou moyens de produire le texte et l'œuvre : par la dictée, qui occupera une place importante, notamment lors de la composition du triptyque que forment *Coma*, *Formation* et *Arrière-fond*, par l'improvisation publique, qui est une expérience de la scène où va s'élaborer le texte autrement, ou encore dans une situation extrême du corps : par exemple lors de la crise de la fin des années 1970, où Guyotat s'attache avec un harnais à sa chaise pendant l'écriture des *Histoires de Samora Mâchel* pour ne pas s'endormir et ainsi s'obliger à la création en dépassant les extrêmes limites de l'épuisement.

De façon symétrique, cette recherche d'une « nouvelle » écriture peut s'accompagner d'une recherche d'une nouvelle lecture : comment lire la phrase absolue ? En remettant en question non seulement la lecture silencieuse mais aussi la lecture orale. Quelle oralité ? Quelles perspectives d'oralité ? La phrase interroge la ponctuation, donc le lecteur qui ponctue cette phrase. Comment utiliser son corps pour lire cette phrase ? Le lecteur peut éprouver la sensation de devoir faire une lecture continue, ininterrompue, ou alors une impossible lecture, une lecture impossible : se débrouiller avec une lecture impossible, accepter que l'œuvre ne puisse être « lue » au sens conventionnel, donc *devenir* lecteur avant de lire, un lecteur utopique, un lecteur qui coïncide avec le projet : un lecteur absolu ? Mais il persiste une impossibilité, une impuissance, l'œuvre est peut-être trop exigeante pour le lecteur et sa lecture. Avec la théorie des situations de lecture de Marghescou se pose ici la question de quelles situations pour la lecture d'un texte

²³⁹ Catherine Brun, « L'émission de littérature. Entretien avec Dominiq Jenvrey », *op.cit.*

²⁴⁰ Christian Prigent, *Une erreur de la nature*, *op.cit.*, p. 56.

de Guyotat ? L'Enfer est une situation : l'œuvre a un lieu, où la lire et où l'interroger dans un corpus pluriséculaire.

Ce problème de la lecture concerne aussi l'auteur lui-même. Guyotat confie à plusieurs reprises son impossibilité ou sa difficulté à relire son œuvre, *Tombeau pour cinq cent mille soldats* lui apparaît comme une monstruosité dans les années de crise corporelle, *Histoires de Samora Mâchel* est désormais un espace textuel absolu mais douloureux dans lequel il est difficile de revenir. Il y a comme une interrogation devant ses propres textes, avec une éventuelle remise en question de la dimension auctoriale pour chaque texte : « est-ce moi qui ai écrit ce livre ? » Le vrai transgresseur, dans le texte, est peut-être celui qui ne peut pas, voire refuse, de le relire. Lors d'une soirée en hommage à l'auteur, à l'Odéon et à l'occasion de la parution du numéro de *Critique* consacré à Guyotat, ce dernier a expliqué que cette œuvre sort de lui, naturellement, et avec douleur, et que s'il n'en était pas l'auteur, il serait sûrement contre. Réflexion qui a pu prêter à sourire, pourtant il s'agit là d'un aveu extrême de la condition de l'artiste, qui ne peut empêcher son œuvre de « sortir ». Guyotat affirme aussi ne pas penser au lecteur dans le temps de la composition, que la réception lui appartient complètement. Est-ce que le lecteur doit ne pas penser à l'auteur ? Est-ce possible ? Nous étudierons des cas de lecteurs qui deviennent, en quelque sorte, de nouveaux auteurs de cette œuvre. Mais si l'auteur ne pense pas au lecteur, l'œuvre par contre peut impliquer un pacte avec lui. Cette impossibilité de relecture est même un principe fondamental de l'artiste, selon Guyotat : l'artiste ne peut relire ce qu'il a produit la veille²⁴¹. Dans *Littérature interdite*, il disait : « la lecture de trois lignes d'*Éden, Éden, Éden* me rappelle que j'écris un texte subversif, elle me retourne, me trouble jusqu'au malaise²⁴² ». Dans *Vivre*, il évoque également l'épuisement de la composition, puisque produire une œuvre requiert un investissement total, y compris corporel : « On ne peut produire un texte comme *Tombeau pour cinq cent mille soldats* ou *Éden, Éden, Éden* tous les deux ans, c'est épuisant, dans la conception et dans l'écriture.²⁴³ » Dans *Arrière-fond*, il emploie un autre verbe et parle « D'un écrit à accomplir.²⁴⁴ » Blanchot

²⁴¹ Cf. Annexe, entretien avec Pierre Guyotat.

²⁴² *Littérature interdite*, p. 90.

²⁴³ *Vivre*, p. 53.

²⁴⁴ *Arrière-fond*, p. 64.

commentant Artaud expliquait bien que penser et créer relève d'une expérience de la douleur, « et la poésie est cette douleur perpétuelle »²⁴⁵.

À cela s'ajoute le problème du passage vers l'édition d'un ouvrage, qui est une sorte de transformation de l'œuvre qui gêne parfois l'auteur, mais celui-ci ne laisse entrevoir qu'une partie de cette œuvre par la publication, l'œuvre est triple, bien plus grande que ce qui est publié, le lecteur n'a accès, commercialement, qu'à une partie. Existe-t-il un lecteur complet de cette œuvre et est-ce possible ? Cette grande matière inédite demande encore de nouveaux lecteurs et perspectives de lectures, avec les manuscrits à la BNF, les recherches qu'elle occasionne (collecte de journaux et revues), un travail de « chasse au trésor » du lecteur – on trouve même des textes inédits traduits alors qu'ils ne sont pas publiés en France : c'est le cas d'un extrait des *Histoires de Samora Mâchel* paru dans le recueil *Poems for millenium*²⁴⁶.

Pouvons-nous dire ainsi qu'il s'agit d'aller dans l'autre sens en dé-publiant l'œuvre ? Et comprendre que son émergence se fait sur une multitude de scènes et d'espaces et que le livre n'est qu'une partie d'un tout. Une sorte de palimpseste peut se mettre en place dans la lecture elle-même : à travers des textes accessibles qui commentent des textes, en dessous, des fictions complexes, qui sont des étapes publiées d'œuvres plus grandes, des versions manuscrites en dessous difficilement accessibles à tous les niveaux, une écriture compliquée et l'inaccessibilité, peut-être une dernière étape de ce qui ne peut être lu : œuvre qui reste chez l'auteur. Inaccessibilité qui concerne l'auteur lui-même qui ne peut plus relire ou revenir à certaines œuvres. Ce qui arrive au lecteur est une version éditée d'un texte, et une version parfois inachevée, ou en cours, en chantier, comme des *work in progress*. Il y a donc une double articulation : ce qui peut lui parvenir et ce qu'il doit aller chercher, parfois avec une autorisation de l'auteur lui-même (BNF). C'est aussi à cause de l'impossibilité de relire ce qui s'est écrit la veille que se met en place cette œuvre inachevée et plurielle.

²⁴⁵ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, *op.cit.*, p. 53.

²⁴⁶ Pierre Guyotat, « Tales of Samora Machel », translation from the French by Pierre Joris. In Jerome Rothenberg et Pierre Joris (dir.), *Poems for the millennium*, Volume Two, From Postwar to Millenium, California, University of California Press, 1998, p. 680/683

Dans *Explications*, l'auteur émet également la possibilité de lire autrement, littéralement : non pas gravement mais comiquement, avec l'humour. Toute cette œuvre met en avant la problématique de l'esthétisation des violences extrêmes dans des perspectives de lectures complexes. Aux violences du texte répondent des violences de la lecture, qui se doit peut-être d'être extrême : il faudrait un lecteur qui se met dans les conditions de celui qui écrit, mais c'est encore un impossible. Un lecteur qui s'épuise à lire le texte, avec douleur, à son tour, en le vivant corporellement ou en le criant jusqu'à l'épuisement, par exemple. Cet épuisement passe par le visuel, ou passe par le corps pour les danseurs (nous le verrons en deuxième partie). C'est aussi une œuvre qui oblige à une attente : 16 ans après la parution de *Progénitures*, la troisième partie est encore inédite (et jusqu'à quel point, jusque quand ?).

Un autre élément essentiel est celui de la dissémination dans le texte et avec le texte (fragmenté) qui oblige les lectures/relectures, on pourrait trouver un fil conducteur dans *Tombeau*, par les figures, mais il faudrait réécrire, ou au moins relire continuellement. La dissémination du texte peut susciter une approche génésique, c'est ce que fait Catherine Brun dans sa thèse et sur *Éden, Éden, Éden*, cet ouvrage reprend plusieurs textes matrices (dont *Bordels boucherie*), parus dans des revues, pour se développer en trois grands mouvements.

Les rééditions peuvent aussi permettre des relectures : *Prostitution* est peut-être l'exemple le plus probant et intéressant car la version de 1987 est augmentée (tout est dans le terme) d'un appendice, avec un grand glossaire. C'est dans cette même œuvre que l'on trouve l'assimilation littérale de ce texte décisif et catalyseur qu'est *Bond en avant*.

Paradoxalement alors, *Progénitures* donne un glossaire qui peut paraître très incomplet, à l'inverse de celui de *Prostitution*, qui force alors à le compléter, ou invite à le compléter, impliquant encore une fois le lecteur. Le glossaire porte le paradoxe de son encyclopédisme, le cloisonnement. Guyotat propose un glossaire avec des mots que nous connaissons mais avec un nouveau sens, à côté de xénismes, à côtés de néologismes, etc. Il s'agit donc de décroisonner les mots, y compris dans des lieux de littérarité où l'on demande de *définir*. Donc, à cet absolu de la lecture répond cet absolu du dictionnaire des mots. Bataille écrivait :

Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besoins des mots.²⁴⁷

Dans *Lector in fabula*, Eco parle aussi d'une « information *encyclopédique* » et d'une « décision interprétative »²⁴⁸, le lecteur a donc un rôle²⁴⁹, qui nous semble renforcé dans sa relation avec un texte guyotien. La multiplicité d'acceptions d'un terme peut aussi venir après la composition, donc dans les réceptions. Un mot comme « mowey », inventé par Guyotat dans *Joyeux animaux de la misère*, et qui désigne le vêtement toujours rapiécé du putain, révèle un sens dans une autre langue que l'auteur découvrira plus tard. Umberto Eco écrit que « le signifié d'un terme contient virtuellement tous ses possibles développements (ou expansions) textuels²⁵⁰ ». « Mowey » est un hapax qui fait donc intervenir le son en premier lieu et les sens en second lieu, et en chaîne : Donatien Grau expliquait lors de la soirée à l'Odéon qu'il signifiait quelque chose dans un anglais que l'on utilise peu²⁵¹. Il devient un matériau, un mot qui porte en lui le signifiant et le signifié décloisonnés et peut-être un autre niveau, celui du texte lui-même, le texte ne veut pas dire seulement ce qu'il dit littéralement, il y a un sens plus large, qui s'inscrit dans un projet total : le texte est un médium. Le texte cache quelque chose de plus important, les manuscrits permettent de s'en rendre compte d'une certaine façon. Mais ce n'est pas seulement choisir les mots pour leur son, car les sons ont un sens et le sens a un son. Quel est le son du sens ? Le son de la lecture, par exemple, prend son sens quand le texte est spatialisé, lu ; une remarque du lecteur ou public revient souvent quant au langage plus facilement appréhendable prononcé à voix haute, pour certains, c'est l'inverse. Mais l'oral permet aussi de dire « qu'il se passe quelque chose » avec ce texte.

²⁴⁷ George Bataille, « Informe », in *Documents*, n° 7, Décembre 1929, p. 382.

²⁴⁸ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1979, p. 15.

²⁴⁹ Le sous-titre de l'essai d'Eco est « Le rôle du lecteur ». Ce rôle peut devenir « crime » dans l'Enfer, mais il peut aussi se transmuier en expérience artistique du texte : lecteur-danseur, lecteur-acteur, lecteur-chanteur, etc.

²⁵⁰ Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op.cit.*, p. 37.

²⁵¹ Il est difficile de trouver une définition précise du terme en anglais. Cependant, le site www.urbandictionary.com indique deux significations argotiques qui, de façon étonnante, peuvent avoir un rapport avec la fiction de Guyotat : il s'agit, selon la première définition, d'un contact sexuel entre deux partenaires hétérosexuels (« Mower », l'homme, et « Mowie », la femme), et, selon la seconde, du rasage de l'anus par le partenaire, comme fétichisme sexuel. Cf. <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Mowey> (dernière consultation le 03/01/2016).

Bien sûr, cette œuvre soulève le grand problème de la traduction, récurrent – éternel – dans le champ des études littéraires, en impliquant la place du traducteur et son statut. Récemment, les éditions Diaphanes ont entrepris de traduire et d’éditer cette œuvre en allemand. L’éditeur, Michael Heitz, évoque les problèmes rencontrés, et constate l’impossibilité à traduire des ouvrages comme *Le Livre*, notamment à cause de la difficulté à transposer son rythme²⁵². Cette étape de l’œuvre, sa traduction, est essentielle, surtout en allemand, même des années après. L’éditeur a fait des choix et a explicité son parcours lors d’un échange : la première œuvre est *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, dont les résonnances avec la Seconde Guerre mondiale sont essentielles du point de vue allemand. La traduction est le résultat d’un travail collectif et dans la durée, sur plusieurs années, nécessitant un « public avant le public » avec des relectures, et avec la volonté de ne pas bousculer un monument, parce que c’est bien ainsi qu’est considérée l’œuvre par Diaphanes, et de livrer une traduction fidèle, nous verrons dans la seconde partie d’autres perspectives de traduction ou de dé-traduction.

Nous pouvons considérer la traduction comme une étape de l’œuvre parce qu’il y a un transfert : vers un autre pays, donc vers un autre lectorat, avec de nouveaux contextes et réceptions. Ce qui est d’ailleurs intéressant, c’est que le lecteur allemand va pouvoir le recevoir comme inédit dans les années 2010 et le remettre dans le contexte de sa publication, des années 1960, avec le poids de l’histoire. La complexité syntagmatique de l’œuvre et ce décloisonnement du mot, que nous retrouvons donc dans cette problématique de la lecture, ont aussi participé de cette difficulté. Après *Tombeau*, ce sera *Éden*, qui sera plus aisé à traduire tant *Tombeau* a ouvert des portes, puis *Formation* qui par contre a posé problème à cause de son style elliptique difficile à rendre, se prépare en ce moment *Arrière-fond*. Donc deux types de textes pour offrir d’emblée au public allemand les diverses perspectives de l’œuvre de Guyotat. Néanmoins, pour les textes comme *Prostitution*, *Le Livre* ou *Progénitures*, il faut réussir à faire appel à la visualité du lecteur allemand plus qu’à la lecture, donc voir cette œuvre plutôt que la lire. L’éditeur pense que cette partie de l’œuvre est « intraduisible », qu’est-ce que cela signifie ? Et n’est-ce pas là une problématique de la transgression ? « Intraduisible » signifie-t-il seulement que le

²⁵² Ces réflexions sont issues d’un échange avec le directeur des éditions Diaphanes, Michael Heitz, le 12 juin 2016.

texte ne peut pas être transféré vers l'allemand ? Ce qui ne peut être traduit, ce n'est pas seulement le signifié, c'est aussi le signifiant, et le rythme, tout ce tient dans une langue presque utopique, qui est un au-delà du français. Il faut aussi pouvoir amener le public allemand, qui n'est apparemment pas habitué à ce type de lectures, à cette œuvre, donc proposer une trajectoire qui est d'ordre éditoriale : *Tombeau* paraît en 2014 et sera suivi d'*Éden* en 2015 et de *Formation* en 2016, le lecteur navigue ainsi dans une courte durée, la réception change donc complètement, ce n'est plus celle du lecteur français : *Tombeau* en 1967, *Éden* en 1970 et *Formation* en 2007.

Toute traduction est, ou devrait être, une expérience : non pas la traversée d'un territoire peu ou prou identifié, mais bien la quête d'un certain « dérèglement des sens » langagiers, l'acceptation d'un aveuglement progressif afin de rebâtir, molécule après molécule, la nouvelle lumière qui irradiera le texte recommencé que nous appelons étrangement version mais qui mériterait plutôt celui de « verso ».²⁵³

Noura Wedell, traductrice de *Coma* en anglais, parle quant à elle d'une lutte : « Traduire ce texte a été une lutte. Il m'a été difficile de découvrir ce langage en Anglais²⁵⁴ ».

Il nous faut évoquer une autre « tentative » de traduction particulièrement importante expliquée par Stephen Barber : il s'agit de celle d'Helen Lane, grande traductrice américaine, qui a traduit plusieurs ouvrages de l'espagnol (les écrits d'Octavio Paz, Mario Vargas Llosa) et du français (Jean-Paul Sartre, Georges Perec). Sa traduction a été littéralement détruite par le feu, par accident ou intentionnellement, cela reste mystérieux, et elle a souffert d'une profonde crise spirituelle et dépressive durant son travail sur l'œuvre, elle a expliqué à l'auteur que les actions de l'œuvre qu'elle percevait comme post-apocalyptiques, l'ont profondément désorientées comme jamais aucune œuvre ne l'avait fait avant. Elle démarre cette traduction en 2003, mais meurt en 2004, laissant le texte en cendres. Ce qui montre que la traduction, donc le passage d'une langue à une autre, devient une expérience de lecture à son tour, profondément déstabilisatrice. L'échec de cette traduction est peut-être ce qui permet le renforcement de la littérarité du texte,

²⁵³ Claro, *Le clavier cannibale*, *op.cit.*, p. 185.

²⁵⁴ « Translating this text has been a struggle. It has been difficult for me to discover this language in English ». Noura Wedell, « Afterword », in Pierre Guyotat, *Coma*, Traduction en anglais de Noura Wedell, Los Angeles, Semiotext(e), 2007, p. 225.

cet échec est significatif, comme le feu de l'autodafé. Helen Lane a senti le texte lui « exploser à la face », comme un livre « brûlant »²⁵⁵, destiné à être brûlé. La littéarité, c'est peut-être cette grande brûlure du texte, la grande brûlure de l'Art : une brûlure métaphorique à laquelle la loi réagit parfois par une brûlure concrète. Un « quelque chose » – qui s'est passé, donc – se récupère dans les cendres du livre : une histoire *autre*.

Notons que la première langue traductrice de cette œuvre est le japonais, qui s'est aussi essayé à la traduction de cette partie pourtant complexe : *Progénitures* est en effet un essai de traduction. Le japonais est une langue idéogrammatique, on peut donc imaginer que le lecteur japonais ait été saisi par le signe. Nous verrons également qu'un important transfert culturel entre la France et le Japon s'est effectué et que l'œuvre de Guyotat apparaît comme centrale dans ce processus. Ce transfert est en action dans l'Enfer de la Bibliothèque Nationale de France qui combine les textes des auteurs transgressifs et une importante collection d'estampes érotiques japonaises.

Maroussia Klimova est auteure²⁵⁶ et traductrice russe, spécialiste de la littérature française du XX^e siècle (Céline, Genet, Bataille, Aragon, Wittig, Foucault, Guyotat), elle a traduit plusieurs ouvrages de l'Enfer cités dans ce chapitre, et *Prostitution* (2002), *Éden, Éden, Éden* (2004), *Coma* (2009) et *Le Livre* (2011). Elle explique une chose essentielle :

[...] la traduction joue un rôle très important dans mon œuvre littéraire, en particulier parce qu'elle me permet de créer le contexte favorable à l'écriture de mes propres livres. Aujourd'hui, un écrivain a besoin d'un tel contexte pour créer, de la même manière qu'un chanteur a besoin de la meilleure acoustique possible pour que sa voix ne soit pas parasitée par les bruits extérieurs. Je choisis donc toujours très soigneusement les auteurs que je traduis. Il est capital pour moi que nos esthétiques coïncident, pour compléter et prolonger ce que je fais moi-même. Inversement, pour les auteurs que je traduis, il est assez important, je crois, de savoir que leur œuvre prend place dans un univers à l'unisson de leurs propres préoccupations intellectuelles

²⁵⁵ Blake Butler, « The Multiplying Hells of Pierre Guyotat », Vice, 20 Décembre 2011, en ligne, URL : <http://www.vice.com/read/multiplying-hells-pierre-guyotat> (dernière consultation le 12/07/2016).

²⁵⁶ Il nous paraît important de le préciser. Tout comme Claro, ayant traduit beaucoup d'auteurs transgressifs anglophones, Klimova exerce une activité parallèle d'écriture.

et artistiques, et qui en favorise la réception et la compréhension les plus justes possibles – surtout pour les auteurs que je traduis en russe pour la première fois.²⁵⁷

À propos de son expérience de traduction de l'œuvre de Pierre Guyotat, elle explique :

J'étais attirée par la forme et la langue extraordinaires de cette œuvre. Surtout, il était passionnant de traduire un texte sans équivalent en russe. Et cette traduction a connu un grand succès, alors que personne ne s'y attendait. Le tirage de 3 000 exemplaires a été presque instantanément épuisé. J'ai mis deux ans à traduire ce livre. [...] Selon moi, la traduction littéraire a quelque chose d'organique, de très étroitement lié à la vie de l'esprit. Je la décrirai comme un travail tout en délicatesse, comparable à la culture des arbres ou des fleurs : rien à voir avec le traitement d'une masse inerte ou d'un matériau inanimé.²⁵⁸

Il semble qu'un rapprochement puisse se faire ici avec l'œuvre de James Joyce dont le *Finnegans Wake* a également posé des problèmes de traduction à travers sa dimension encyclopédique, sa néologie, son travail intense sur le langage, déjà très en avance dans *Ulysse*.

On a beaucoup répété qu'*Ulysse* était illisible et, par conséquent, les commentaires insistent sur les questions formelles. « Joyce a voulu dérégler le langage », entend-on. Mais pas du tout : il a voulu au contraire le régler autrement, à la mesure d'un monde en plein dérèglement (ça continue de plus belle).²⁵⁹

Toute une histoire s'est engendrée par la traduction française, qui a nécessité trente années de travail, de cette œuvre, notamment à travers la véritable identité de Philippe Lavergne (avec l'hypothèse émise par certains qu'il s'agit en fait de Philippe Sollers). Plusieurs ont considéré les traductions comme décevantes ou suscitant trop l'apparition d'un second auteur qui modifie les sens du texte d'origine. Et *Finnegans Wake* a été présenté par Joyce lui-même comme œuvre qui donnera du fil à retordre aux chercheurs pour des décennies. Umberto Eco écrit à son propos qu'il s'agit d'« un véritable traité de poétique, une continuelle définition et de l'univers et de l'œuvre comme “ersatz” de l'univers²⁶⁰ », Joyce y

²⁵⁷ Guillaume Fau, « Nouvelles de Saint-Petersbourg. Entretien avec Maroussia Klimova », in *Revue de la BNF* 2/2011 (n° 38), p. 22-25, en ligne, URL : www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2011-2-page-22.htm (dernière consultation le 26/09/2016).

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ Philippe Sollers, *Joyce, toujours*, en ligne, URL : <http://www.philippesollers.net/Joyce.html> (dernière consultation le 16/09/2016).

²⁶⁰ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, *op.cit.*, p. 171.

travaille aussi des personnages qui portent des concepts, des idées fortes comme Stephen Dedalus, dans l'univers textuel de Guyotat le putain procède de la même façon, et nous y reviendrons. Il faut noter aussi que cette œuvre est importante pour l'auteur qui la commente ainsi dans ses *Leçons sur la langue française* :

[Pound] a lâché Joyce quand Joyce s'est mis à aller un peu plus loin qu'*Ulysse*, et qu'il a commencé *Finnegans Wake*, qui est une œuvre magnifique, mais qui est évidemment une œuvre plus complexe. Pound l'a lâché, ce qui montre aussi la limite, d'une certaine façon, de cet homme. Ce qui pour un poète est très curieux, car *Finnegans Wake* de Joyce est une œuvre...c'est du chant pur, avec des inventions langagières, avec l'anglais, l'irlandais, des choses extraordinaires [...] ²⁶¹

Ce livre de Joyce, comme son précédent *Ulysse*, essuie de nombreux échecs de lectures, de compréhension. Plusieurs vont qualifier l'œuvre d'illisible qui dépassent toutes les limites de la littérature tout en devenant un grand monument.

Le multilinguisme, qui y est très présent, comme dans l'œuvre de Guyotat, engage un second niveau de traduction, et Guyotat propose ses propres traductions de l'arabe, mais aussi de son « langage », d'une certaine façon, de sa néologie et expressions inventées, dans le glossaire de *Prostitution* :

L'arabe algérien ici phonétisé selon l'accent de l'Est aux confins tunisiens, par sa maladresse et ses erreurs, fait réplique, dans le livre, à ce qu'on peut y déceler d'influences du parler immigré arabe de la langue française. ²⁶²

Il s'agit donc d'une imbrication de la langue, un réseau complexe de langues et langages. L'auteur devient donc aussi traducteur et donne des clés pour lire ou relire son œuvre. Ici l'arabe transformé se fond dans la matière textuelle et côtoie un français reconsidéré et dans une expérience du son. Ces interventions en langue étrangère dans le texte oscillent entre le mot et le paragraphe complet. De plus, dans *Éden*, Guyotat intègre un frontispice en Tifinagh, dialecte touarègue, qui contraste fortement avec les langues latines en étant un ensemble de signes (traits, cercles, points), celui-ci signifie « Et maintenant nous ne sommes plus esclaves » et est intéressant par l'invitation au lecteur qu'il suscite : lecteur qui doit faire une expérience de traduction qui peut être difficile, traduction qui donnera naissance à

²⁶¹ *Leçons sur la langue française*, p. 58.

²⁶² *Prostitution*, p. 349, Traductions.

une nouvelle perspective de lecture de l'œuvre en posant les questions de pourquoi ce frontispice ? Pourquoi cette phrase ? Pourquoi cette langue ?

Jusqu'à quel point le texte de Guyotat confirme-t-il l'idée de Barthes et d'Umberto Eco selon laquelle l'œuvre est ouverte ? Cette ouverture qui va jusqu'à empêcher la traduction et faire appel à la visualité. Cette ouverture signifie ici que, dans le même temps que la barrière de la langue devient immense, parce qu'il faut déjà une grande connaissance du français pour lire le texte, le besoin de voir cette œuvre comme un tableau se fait davantage ressentir. Il y a littérarité à ce niveau, par un retour à la primitivité de la lecture, avec un lecteur-*infans*, celui qui ne parle pas, mais qui va appréhender et apprécier le texte autrement. « Dès lors, il devient possible d'assimiler la manière de regarder le texte, désormais solidifié dans une structure, à celle de regarder un tableau²⁶³ ». Dans le début de son essai, *L'œuvre ouverte*, Umberto Eco évoque également les autres champs artistiques et il situe, dans le domaine littéraire, le *Livre* de Mallarmé comme point de départ :

Dans le domaine littéraire enfin, il existe une étonnante anticipation de l'*œuvre en mouvement* : le *Livre* de Mallarmé, cette œuvre colossale et totale, cette Œuvre par excellence, qui devait constituer l'aboutissement de l'activité du poète, mieux : l'accomplissement du monde entier (« *Le monde existe pour aboutir à un livre* »). Bien qu'il y ait travaillé toute sa vie, Mallarmé ne devait jamais le réaliser. Seuls des ébauches nous en sont parvenues, et depuis peu, au terme d'une délicate recherche philologique. [...] « Un livre ne commence ni ne finit ; tout au plus fait-il semblant ». Le *Livre* devait être un édifice « ouvert » et mobile [...] ²⁶⁴

Le Livre de Guyotat n'est pas l'aboutissement de son activité d'artiste, et ne peut bien sûr pas être une conclusion, c'est à la fois une œuvre totalisante ainsi qu'une œuvre de passage, semble-t-il. Mais il s'agit d'un texte inachevé et infini, qui ne peut s'achever. Tout comme pour l'œuvre de Mallarmé, cet inachèvement est significatif et contient une littérarité. Le dispositif paratextuel est important dans cette œuvre et il est éclaté en plusieurs espaces éditoriaux dont la revue *Luna Park* qui propose, dans le numéro 8/9, une introduction inédite. *Le Livre* de Guyotat, et l'ensemble de son œuvre, répondent bien aux particularités de l'œuvre *ouverte* et *en mouvement* d'Eco qui évoque aussi une « vitalité organique » qui « ne signifie

²⁶³ Mircea Marghescou, *Le concept de littérarité, Critique de la métalittérature, op.cit.*, p. 46.

²⁶⁴ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 26-27.

pas achèvement, mais subsistance au travers de formes variées »²⁶⁵. C'est une œuvre avec une infinité de lectures (au sens large d'interprétation et de compréhension aussi) possibles, donc suscitant une « plurilecture » comme l'explique Riffaterre, et qui peut se lire en permanence, comme espace de découverte perpétuelle, comme le *Finnegans Wake* de Joyce. Nous nous attacherons à plusieurs reprises à présenter l'œuvre guyotatienne en tant qu'« objet esthétique comme totalité et comme lieu d'une transaction²⁶⁶ », selon les mots d'Umberto Eco qui tisse aussi dans son essai un lien entre la littérature ouverte et la musique sérielle qui reconsidère la place de l'interprète ; il en va de même, pour nous et dans une autre mesure, du lecteur face aux œuvres de Guyotat, comme celle de Joyce qui cultive un « aller plus loin » renouvelé à chaque œuvre :

Il semblait difficile d'aller plus loin qu'*Ulysse* dans le bouleversement de la technique romanesque ; c'est pourtant ce que devait faire *Finnegans Wake*, au-delà de toutes les limites concevables. *Ulysse* semblait avoir épuisé toutes les ressources du langage ; *Finnegans Wake* devait pourtant conduire le langage au-delà de toutes les possibilités de communication.²⁶⁷

La notion de *work in progress*, développée par Joyce, est donc centrale et Eco parle d'œuvre en mouvement. Joyce écrit : « J'aimerais qu'il fût possible de prendre au hasard une page de mon livre et de voir d'un seul coup quel livre c'est²⁶⁸ ». Par ailleurs, l'importance de l'expérience onirique est présente chez les deux auteurs tout comme la « poétique du calembour²⁶⁹ », le *pun* joycien, et tout le travail néologique de Guyotat.

Ces œuvres sont ouvertes parce qu'elles dialoguent aussi avec d'autres champs scientifiques : la théorie et les figures de la relativité d'Einstein ont occupé une place importante dans les textes de Joyce puis de Proust. « [...] on a pu voir [...] dans *Finnegans Wake*, plus encore que dans *Ulysse*, un univers relativiste, où chaque mot devient un événement spatio-temporel²⁷⁰ », tout en intégrant une

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 35.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 43.

²⁶⁷ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte, op.cit.*, p. 257.

²⁶⁸ Richard Ellmann, *James Joyce*, Paris, Gallimard, 1962, p. 546.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 264.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 275.

poétique des épiphanies. Eco dit aussi « *le Livre* » pour parler de *Finnegans Wake*, dans *L'œuvre ouverte*, par son entreprise totalisatrice et réunificatrice.

Dans l'œuvre de Pierre Guyotat, cette ouverture se fait jusqu'à l'*excipit*, tous les *excipits* pourraient d'ailleurs être analysés comme espace total de l'œuvre ouverte et comme éléments clefs d'un relais possible plus large entre les textes. Les clausules des textes publiés sont toujours très travaillées et pensées, en cherchant parfois à rendre compte de l'inachevé ou de l'impossibilité de l'achèvement qui propulse l'œuvre vers un ailleurs. *Tombeau* conduit à une construction finale en chiasme, en engageant une réciprocité que l'on peut considérer comme n'affectant pas seulement les personnages. Puis, dès *Éden*, c'est la virgule qui (in)achèvera l'œuvre, en posant la question, pour la suite, de savoir si elle suffira à chaque fois. Guillaume Fau précise que « c'est une virgule, portée à l'encre bleu en surcharge d'un premier point abandonné, qui ponctue le dernier groupe de mots du texte²⁷¹ ». *Le Livre* semble donner une réponse en s'ouvrant (plutôt que se fermant) sur le signe infini. Ce que les excipits de *Progénitures* ou *Le Livre* signifient a à voir avec le « en préparation » que l'on trouve dans les bibliographies des ouvrages : ce qui là encore demande au lecteur de continuer, de revenir plus tard (ou bien plus tard) dans l'œuvre, faisant appel à une lecture continue dont il se rend compte avec une œuvre qui ne s'achève pas. *Joyeux animaux de la misère* fera appel à une « suite ». Chaque œuvre est une virgule dans une grande phrase : cela peut contribuer à construire l'image ultime de l'œuvre totale, où les textes vont entretenir un rapport.

Plus que la clausule, il s'agit de travailler le texte jusqu'au « dernier » signe, avec, peut-être, implicitement, une recherche du signe absolu, celui qui concentrera le projet. C'est une angoisse doublée d'une difficulté à finir liée à la recherche permanente de l'absolu, mais l'auteur semble accepter cette difficulté...en n'achevant pas, ce qui s'inscrit dans un processus de création tout à fait singulier qui fait que l'œuvre est perpétuellement « en préparation ». Les textes peuvent même entretenir des relations entre eux : nous rencontrons, par exemple, Samora Mâchel dans *Progénitures*, une figure nommée Bachir est présente dans *Prostitution* et *Progénitures*, et des références implicites sont parfois disséminées

²⁷¹ Guillaume Fau, « Pierre Guyotat », in Marie-Françoise Quignard et Raymond-Josué Seckel (dir.), *L'Enfer de la Bibliothèque. Éros au secret*, op.cit., p. 430.

ici et là. Comme *Le Livre* de Mallarmé est constitué de feuilles mobiles. Les *Histoires de Samora Mâchel* sont donc disséminées, à l'image de la composition, elle-même nomade, Pierre Guyotat vivant à ce moment-là dans un camping-car et rendant visite à ses amis dans toute la France, écrivant devant une multitude de paysages qui changeront également les décors de la fiction, Samora Mâchel voyage, en effet, sur un tapis volant, *topos* et objet des *Mille et une nuits*, version sublimée et fictionnelle du camping-car, d'un pays à un autre, d'une région à une autre. Le voyage de Guyotat accompagne celui de Guyotat.

L'*AMB* sera aussi une strate de *Prostitution*, comme *Bond en avant* en sera l'*excipit*, et comme *Tam-Tam* et *Bordels boucherie*, textes publiés dans des revues, devenaient des composantes d'*Éden, Éden, Éden*. Dans *Prostitution*, donc, nous trouvons cette note de bas de page :

Une bonne part des séquences qui mettent en œuvre Frankie, Salah, Jacky, Aissa, Charly, Volodia, Khaled a été travaillée à partir de fragments de « L'autre main branle », masse inédite d'écrit masturbatoire (lire « Langage du corps » in *Vivre*, Denoël « L'Infini », 1984) que j'ai décidé en 1963 de conserver alors que depuis l'enfance je la jetais aux lieux d'aisances ou la brûlais dans les dépôts d'ordures.²⁷²

Les textes travaillent les uns avec les autres, les uns dans les autres, ils ont des répercussions, rendant la lecture encore plus complexe. Ici, en l'occurrence, il y a un appel lancé au lecteur visant à engager une recherche, en sachant également qu'il y a eu réécriture, car ce sont des séquences « travaillées ». Et cette note a été ajoutée à la réédition de 1987, donc après la publication de « Langage du corps », qui n'était pas encore paru au moment de l'édition originale ; lire et écrire une œuvre, c'est donc bien y revenir sans cesse. De plus, l'auteur signale ici les antériorités de cette « masse inédite » : il pratiquait lui-même l'autodafé de ces textes transgressifs, comme une part maudite, ou alors les emprisonnait dans des lieux dupliquant, voire extrêmisant, l'Enfer : lieux d'aisances, et ordures, qui constituent un espace symbolique, le lieu de la métaphore baudelairienne, où le plus vil chante le plus beau. Cette « masse » n'est donc qu'en partie accessible, y compris pour l'auteur, et sa destruction est significative, tout comme sa conservation et intégration dans une fiction, qui signale un cap franchi, une radicalisation. L'autodafé réalisé par l'artiste lui-même pose une question centrale : le texte détruit n'est-il pas l'œuvre

²⁷² *Prostitution*, note de bas de page, p. 129.

transgressive ultime ? Celle de l'autocensure, celle qui dépasse ses propres règles ?

Par ailleurs, « *amb* » devient un mot de *Prostitution*, comme une mise en abyme, il sera même repris dans le glossaire²⁷³. *Prostitution* s'organise donc en séquences issues de toutes les strates de l'écriture guyotatienne, c'est un texte composite, de rassemblement, qui est à la fois fictionnel et à envisager avec une distance théorique : le lecteur y voit et y lit l'évolution de la langue, de l'écrit, du verbe. Le « Résumé » placé au début de l'ouvrage précise aussi que le texte mêle les séquences fictionnelles et autobiographiques. C'est un carrefour où se rencontrent de manière significative les strates, même les plus refoulées (*AMB*), comme les plus catalyseurs (*Bond en avant*), ainsi que des séquences-réminiscences, au début, on trouve un morceau accompagné de cette note : « Italique : texte fait à partir de morceaux d'écrit d'adolescent²⁷⁴ », alors, un texte en langue plus « normative » est imbriqué. Dans *Prostitution*, toujours, un néologisme est formé pour définir cette masse érotisée, ce texte double car créé par l'écriture et la masturbation simultanées, il s'agit du « *simulsexmasstext*²⁷⁵ » composé avec un « *sexstylo*²⁷⁶ ».

L'œuvre est donc composée de diverses strates, avec le texte et ses doubles. À côté de cette production fictionnelle, s'ajoute la pratique de notes, consignées dans ce que l'auteur nomme des « carnets de bord », accompagnant l'œuvre depuis plus de 50 ans (car le premier cahier date de 1962), dont une petite partie a été publiée, éditée par Valérian Lallement. Tiphaine Samoyault parle de « portulans » :

Carnets de bord : le titre que Pierre Guyotat a choisi de donner à l'écriture quasi journalistique qui accompagne son travail d'écrivain place son activité sous le signe de la navigation et de l'ancienne pratique des portulans qui, avant de désigner par métonymie les cartes marines ou portuaires dessinées à partir de leurs indications, renvoyaient aux données côtières et maritimes minutieusement notées par les navigateurs – génois et vénitiens – sur leurs cahiers²⁷⁷.

Cette notion est intéressante puisqu'elle est inhérente aussi à deux grands concepts que nous pourrions dégager : l'inconnu et l'immensité. De plus, elle inscrit

²⁷³ *Ibid.*, Glossaire, p. 249.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 31.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 237.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 240.

²⁷⁷ Tiphaine Samoyault, « Les portulans de l'écriture », in Donatien Grau (dir.), *Critique Pierre Guyotat*, n° 824-825, Paris, Minuit, Janvier-Février 2016, p. 144.

d'emblée les situations – de l'auteur et du lecteur – face au texte comme relevant du trajet et de la navigation. Navigation souvent dangereuse. Elle ajoute que ces « Instruments de la pratique, ces documents ont un double but, descriptif et prospectif : ils rendent compte d'un trajet actuel et, grâce à leurs instructions, ils doivent servir de guide pour des trajets futurs²⁷⁸ ».

Ainsi, cette « écriture accompagnant l'écriture²⁷⁹ », permet au lecteur de naviguer à son tour dans l'œuvre, il découvre, dans cet imposant paratexte, le contexte artistique du développement des œuvres, c'est-à-dire ce qui a été écouté, lu ou vu par l'auteur dans le temps de la composition, ainsi que des éléments plus intimes et des idées qui jaillissent, et des morceaux de texte piqués au vif. Mais ce lecteur a des enjeux et peut-être des devoirs : ces *Carnets de bord*, qui « laissent la main courir²⁸⁰ » sont partiellement parus, mais « manifestent les diverses mutations et ouvertures d'un monde en train de se penser et de se faire²⁸¹ ». Lors d'une soirée organisée à l'occasion de la parution du numéro de *Critique* consacré à Guyotat, se tenant à la librairie Gallimard et réunissant Catherine Brun, Ann Jefferson et Tiphaine Samoyault, cette dernière explicitait sa propre démarche lors de la rédaction de l'article que nous utilisons ici à propos de ces *Carnets de bord* : elle expliquait s'être intéressée à tous les carnets de bord en demandant à consulter le fonds « Pierre Guyotat » à la BNF, une trentaine de boîtes l'y attendaient, l'auteur ayant progressivement donné l'autorisation de tout consulter. Ce travail est donc immense : l'écriture accompagne l'écriture, « la préparant et la supportant en quelque sorte²⁸² », et Samoyault évoque alors une « pratique expérimentale et exploratoire²⁸³ ». Ces *Carnets de bord* portent également les traces de la progression et de l'avancée de la composition. L'aspect monumental se retrouve, selon Samoyault, chez Paul Valéry, dont elle rappelle que les notes sont constituées de 27 000 pages²⁸⁴, mais aussi dans le « fichier » de Roland Barthes, constitué de plusieurs milliers de documents (environ 17 000 fiches), qu'elle a utilisé pour

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 144-145.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 145.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 156.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 149.

rédigé sa récente biographie de l'auteur²⁸⁵. Le « livre-portulan²⁸⁶ » est une autre strate de l'œuvre, un texte à côté du texte fictionnel qui ancre cette œuvre comme exigeante et nécessitant une implication complète.

Comme eux, encore, ils ne se situent pas très loin des bords, des côtes et rivages de ce monde, toujours susceptible de prendre le pas sur la vie, de la déborder en tout sens, lorsque l'appel de l'œuvre se fait pressant et occupe la totalité de l'existence. Alors, le *Carnet de bord* témoigne de ce voyage de cap en cap, dans la formation difficile, exigeante et exaltante aussi parfois, de l'œuvre.²⁸⁷

Cette idée d'exploration est particulièrement intéressante dans le cadre de cette redéfinition d'un pacte avec le lecteur. Celui-ci, pouvant affirmer, comme cela arrive souvent, ne pouvoir véritablement « lire » l'œuvre, peut l'explorer, et ses différentes strates engagent une navigation, au-delà d'une lecture. Ainsi, ces *Carnets de bord* sont bien des portulans, des cartes de voyage pour le lecteur.

Notre propre démarche de consultation de documents à la Bibliothèque Nationale de France a ressemblé à cette navigation. Comme Tiphaine Samoyault, la découverte de ce que représente l'œuvre *Bivouac* à la BNF a relevé de la surprise, l'« objet » s'est présenté comme un large ensemble de boîtes imposantes qui abritent plusieurs versions du texte, des tapuscrits avec un grand nombre de corrections au crayon, et tout le paratexte qui comprend des lettres, des factures et des besoins matériels accompagnateurs, des notes, à cela s'ajoutent les vidéos du spectacle, lui-même imposant (durant environ 4 heures). Donc l'œuvre est bien un grand ensemble, à plusieurs strates, avant la version finale (qui est encore « à paraître »), il y a une immensité, dans l'entreprise de composition, qui se consolide au fur et à mesure, et dans l'œuvre produite, avec ses multiples versions et son appareillage.

Samoyault précise aussi que cette écriture de carnets ressemble aux portulans par l'usage des couleurs et de l'espace de la page avec « un lien avec le secret²⁸⁸ », et devient une zone particulière : « Il faut à l'écrivain des espaces où livrer des choses qu'on ne dit pas ailleurs²⁸⁹ ». Une zone du secret, des choses que l'auteur s'adresse

²⁸⁵ Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, Fiction & Cie, 2015.

²⁸⁶ Tiphaine Samoyault, « Les portulans de l'écriture », *op.cit.*, p. 145.

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 145.

²⁸⁹ *Ibid.*

à lui-même ou, éventuellement, à un lecteur utopique. L'enchevêtrement des corps et des figures dans le texte fictionnel répond à cet enchevêtrement des écritures.

Par ailleurs, Samoyault évoque un double enjeu²⁹⁰ entre la publication et le secret : peut-être le double enjeu de toute l'œuvre, inédite (premier degré du secret), voire impubliable (second degré du secret) pour deux raisons : parce que l'auteur ne veut pas y revenir ou parce que le manuscrit est difficilement déchiffrable, mais l'écriture, littérale, propose déjà une lecture de la dimension auctoriale : un corps en souffrance qui compose. C'est la « dimension du secret²⁹¹ » selon Samoyault : ce secret peut rester avec la publication. « Le reste du temps, la liberté totale de l'écriture ignore la préoccupation de la rendre publique » « Et, si la publication des carnets est un problème de l'œuvre, ce n'est sans doute pas à cause d'un secret qu'il s'agirait de dissimuler ; mais plutôt que cette écriture intime, ordinaire, liée à l'ordinaire des jours et à beaucoup d'aspects matériels de l'existence, tout en étant une puissance future de l'œuvre, en est en même temps un futur toujours projeté, inachevable, informe »²⁹². Une autre dimension du secret réside dans l'espace numérique, avec la boîte mail qui consigne mails et textos, qui peuvent constituer une autre matière paratextuelle de l'œuvre et qui sont archivés et conservés à la BNF²⁹³. « Depuis quelques années, un conservateur de la Bibliothèque nationale de France (BNF) se rend une fois par mois au domicile de Pierre Guyotat pour y transférer sur une clé USB les fichiers numériques que l'écrivain possède sur son Mac et son iPhone. Ainsi sont collectés les textes, mails et SMS de l'auteur de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*.²⁹⁴ » Dans son article, Tiphaine Samoyault recense les outils utilisés par l'auteur, du cahier d'écolier à l'iPad mini²⁹⁵.

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ *Ibid.*, p. 146.

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ Claire Richard, *Tombeau pour 500 000 textos. « Preuves de vie » : Les SMS et E-mails de Pierre Guyotat entrent à la BNF*, L'Obs avec Rue89, 15/04/2015, en ligne, URL : <http://rue89.nouvelobs.com/rue89-culture/2015/04/15/preuves-vie-les-sms-e-mails-lecrivain-guyotat-entrent-a-bnf-258656> (dernière consultation le 09/08/2016).

²⁹⁴ Edouard Launet, « Trame d'écriture sur disque dur », Libération, 27/03/2013, en ligne, URL : http://www.liberation.fr/ecrans/2013/03/27/trame-d-ecriture-sur-disque-dur_954206?page=article (dernière consultation le 29/09/2016). L'article présente les rapports qu'entretiennent les écrivains contemporains avec l'archivage numérique de leurs écrits, y compris accompagnants leurs œuvres.

²⁹⁵ Tiphaine Samoyault, « Les portulans de l'écriture », *op.cit.*, p. 149.

Dans la solitude souvent douloureuse du travail, les carnets sont encore un espace de l'écoute, *comprenant* la langue, dans tous les sens du terme.²⁹⁶

Un autre enjeu – ou autre épreuve – de l'œuvre est son immensité, Guyotat écrit dans *Coma* : « Je viens d'achever la première des trois dernières mises au point des mille trois cent cinquante pages de la totalité de *Progénitures*²⁹⁷ », plus loin, il évoque une réécriture qui peut donner naissance à une relecture : « Fin de l'Été, début d'Automne, j'écris plus de cent pages d'un nouveau début d'Histoires de Samora Mâchel²⁹⁸ ». Il évoque dans ce même texte deux projets très grands : *Histoires de Samora Mâchel* et *Le Livre* qui comptent 1500 pages chacun. Ces œuvres immenses nécessitent donc un investissement extrême et de toute une vie de composition, avec diverses strates, se crée-t-il ainsi une symétrie ? C'est-à-dire que le lecteur doit prendre toute une vie pour la lire, et plusieurs strates de lectures : au-delà d'une lecture plurielle au sens symbolique, c'est bien de plusieurs niveaux de lectures dont il s'agit alors. Le lecteur peut lire la fiction sans les carnets, mais les carnets modifient la lecture parce que s'ajoute la dimension contextuelle de la composition. La genèse occupe une place de plus en plus importante en s'inscrivant nettement dans l'œuvre elle-même, en plus de son processus.

Guyotat insulte le monde avec son écriture, il s'emploie à provoquer une secousse, un ébranlement de l'ordre de la langue et il le fait en proposant à la lecture des textes presque atrocement longs [...], atrocement car ce qui y est donné à lire s'efforce constamment de creuser plus profondément la cruauté d'un rapport au corps [...]²⁹⁹

L'inachèvement est également ce qui fait la force des *Cent Vingt Journées de Sodome* de Sade, cette œuvre déjà longue qui fait appel à un ailleurs terrifiant, à un pire : effet qui est rendu dans le film *Salo* de Pier Paolo Pasolini quand le spectateur comprend que les sévices, abus et tortures de toutes sortes ne constituent qu'un « entraînement » et une sélection. C'est cette perspective du pire, cette ouverture ou cette brèche, qui abrite le secret de la transgression. « Ainsi, Les *Cent Vingt Journées de Sodome*, avec lesquelles tout commence, sont d'abord et surtout l'inconcevable journal du voyage que Sade a entrepris, quitte à courir tous les

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 156.

²⁹⁷ *Coma*, p. 15.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 124.

²⁹⁹ Antoine Boute, *Du toucher, essai sur Guyotat*, E-book, Publie.net, 2009, p. 83.

risques, pour approcher le feu central qu'il croit être au cœur de l'homme³⁰⁰ ». Annie Le Brun explique que Sade invente dans cet ouvrage un espace particulier, qui semble hors du temps et du monde, un « lieu qui ne ressemble à aucun autre³⁰¹ », une sorte de scène absolue, un espace renfermé sur lui-même et pourtant terriblement ouvert, comme l'avait très bien compris Pasolini. « Encore que la tentative de figurer, en pleines ténèbres, cet espace sans fond et sans fin ne manque pas de faire penser à l'*Enfer* de Dante. Mais seul, ici, le principe d'excès avec lequel se confond le désir fait et défait, au gré du trouble, ce nouveau lieu mental, aussi vide de Diable que de Dieu³⁰² ». « [...] Sade ne vise nullement la totalité qui induit tout projet encyclopédique. Au contraire, même, jamais la totalité n'y est évoquée comme fin mais posée comme moyen indispensable pour accéder à la singularité [...]»³⁰³ ». C'est aussi l'ouverture d'un « espace imaginaire, où la singularité du désir se mesure à la totalité jusqu'à occuper absolument la tête et le corps. Et nous devons à Sade de le figurer pour la première fois, cet espace paradoxal³⁰⁴ ». L'*Enfer* de la Bibliothèque peut tout à fait être un espace de secrets des fictions de Sade, comme le boudoir, le château ou le bordel. Cela prend même la forme d'un fantasme par l'écrit dans la fiction :

Ainsi ne serait-ce pas pour avoir l'intuition de ce terrible enjeu que Dante place Francesca di Rimini et son amant dans le deuxième cercle de l'enfer, autant pour les punir que pour alerter sur les dangers du livre ? Et ne faudrait-il pas y voir, désarmante d'innocence, une réponse prémonitoire à la question qui tourmente Clairwil et Saint-Fond, deux redoutables libertins, amis de Juliette, cherchant quel crime pourrait se perpétuer au-delà de la mort de la victime ? Bien sûr, aucune préoccupation métaphysique n'est à l'origine de ce désir d'un crime à « effet perpétuel » qui agirait, comme le précise la Clairwil, « même quand je n'agirais plus, en sorte qu'il n'y eût pas un seul instant de ma vie, ou même en dormant, où je ne fusse cause d'un désordre quelconque, et que ce désordre pût s'étendre au point qu'il entraînaît une corruption générale, ou un dérangement si formel qu'au-delà même de ma vie l'effet s'en prolongeât encore ». Après réflexion, Clairwil trouve l'unique moyen de réaliser ce crime posthume dans celui « auquel on parvient par écrit »³⁰⁵

³⁰⁰ Annie Le Brun, « La profanation de l'Enfer », in Marie-Françoise Quignard et Raymond-Josué Seckel (dir.), *L'Enfer de la Bibliothèque. Éros au secret, op.cit.*, p. 121.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 122.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 124.

³⁰⁵ *Ibid.*

Cette réflexion est essentielle et fondatrice. L'œuvre de Sade, contemporaine de celle des Lumières, permet une sortie de l'encyclopédisme et d'une sorte de « fausse » totalité, à travers aussi un aveu d'échec à cause d'une insaisissabilité. Mais ici, il est question d'un au-delà, un après la mort qui serait encore productiviste. Le « quelque chose » se passe donc encore avec l'œuvre, même après la mort de l'auteur.

L'œuvre sadienne est sous-tendu par un inachèvement qui peut apparaître comme la recherche d'un Indicible ou comme la dynamique même de l'écriture. L'histoire du Mal est un avatar de la théologie ou le travail de l'homme en mal d'Histoire.³⁰⁶

L'œuvre est inachevée parce que l'Homme est inachevé. L'encyclopédisme des perversions que l'on voit dans l'œuvre de Sade est inachevé parce que l'homme existe encore. Plusieurs grandes œuvres sont inachevées et cet inachèvement peut même provoquer un non-contrôle : on pense aux textes de Kafka qu'il souhaitait voir détruit après sa mort et qu'il confie pour cela à son ami Max Brod qui fera – nous ne l'en remercierons jamais assez – l'exact opposé en les publiant.

Guyotat parle, lui, d'un texte « inscrit » plutôt qu'écrit. Le verbe implique davantage le corps. L'idée d'une volonté de postérité où l'œuvre supplée au corps est déjà présente dans les fictions de Sade, comme le relève Annie Le Brun.

C'est aussi ce qu'écrit Julián Ríos dans son essai, sous forme de dialogue, *La Vie Sexuelle des Mots* :

A : [...] passage de l'*écriture* à l'*incriture*, d'une écriture qui a cessé de l'être véritablement à une autre qu'il faut inscrire.

C : L'intérioriser et la faire sienne.

B : La vivre, en somme.

C : Et ce type d'écriture rend le lecteur complice.

B : Il doit aussi vivre sa lecture.

C : La lecture comme expérience.³⁰⁷

Gérard Moralès explique ceci dans son introduction à *L'écriture du réel* :

³⁰⁶ Michel Delon, « Sade, typologie du pervers », in *Le Magazine Littéraire*, « La littérature et le Mal », n° 209, Paris, juillet-août 1984, p. 22.

³⁰⁷ Julián Ríos, *La Vie Sexuelle Des Mots, op.cit.*, p. 40.

Le geste d'inscription est travaillé dans ce qu'il met en jeu et non dans le contenu de ce qui est écrit. Le terme ancien *escripture* est rappelé et précise que dans l'écriture, ce qui compte est le geste d'inscription. Si l'on suit l'histoire de ce mot, on apprend qu'il vient du latin *scriptura* et qu'il désigne d'abord les livres saints. C'est au XII^e siècle que le mot prend le sens que nous lui connaissons aujourd'hui [...] ³⁰⁸

Cette inscription engage donc une perspective anthropologique, elle renvoie aussi aux écritures sur les parois des grottes (dont le dessin très commenté par Bataille de Lascaux), qui deviennent, selon Moralès, des *mémorium* pour le préhistorien, et sur les os ³⁰⁹. Moralès explique que les premières traces dans ces grottes révèlent des signes qu'il répartit en trois grandes familles (signes élémentaires ponctués, signes linéaires simples, signes construits) qui rappellent l'ouverture en Tifinagh d'*Éden*. De plus : ces signes apparaissent en même temps que les signes sexuels (représentations de pénis et de vulves). « Entre le corps et l'espace, il y a un lien à définir où viendra par la suite se loger notre réel ³¹⁰ » nous dit Moralès qui développe ainsi la notion de corps-espace. Pour lui, « le sujet est un corps s'angoissant ³¹¹ », l'angoisse participe de l'inscription.

Par ailleurs, le corps, du putain ou de l'esclave dans *Tombeau*, sera lui-même l'espace de cette inscription significative, par des tatouages, des scarifications. Dans *Tombeau*, une figure dit : « esclave, je suis inscrit ³¹² ». Il y a trois niveaux de signes/traits dans *Éden* : le frontispice qui peut rappeler ceux d'Ezra Pound dans ses *Cantos*, en signes et caractères Tifinagh, frontispice qui nécessite un travail de recherche du lecteur pour qu'il y ait accès, pour pallier à cette première illisibilité, Antoine Boute explique aussi que ce frontispice rappelle « par son antiphrase, le "Arbeit macht frei" à l'entrée du camp d'Auschwitz ³¹³ », qui n'était pas non plus accessible pour tous les déportés, venant de plusieurs pays.

Autre élément clef, l'illettrisme et l'analphabétisme sont des constantes des fictions touchant les putains. Pour Boute, « il ne s'agit pas pour autant d'effacer la lettre, il s'agit plutôt de la faire basculer vers quelque chose qui soit hors grammaire, illisible ou analphabétique ; il y a chez Artaud (comme chez Guyotat) une fascination pour

³⁰⁸ Gérard Moralès, *L'écriture du réel, Pour une philosophie du sujet*, Paris, Cerf, 2010, p. 8-9.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 26.

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ *Ibid.*, p. 50.

³¹² *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, p. 393.

³¹³ Antoine Boute, *Du toucher, essai sur Guyotat, op.cit.*, p. 15.

les civilisations non-alphabétisées, car la culture y aurait une force plus profonde et plus vivante, une force non-différée par l'instance de la lettre.³¹⁴ » Guyotat cherche à remettre, de plus en plus radicalement, le lecteur dans cette situation d'analphabétisme, l'illisible devient ainsi une lecture à part entière.

Les signes de la ponctuation font écho ou prolonge ce frontispice, relayés par les signes inscrits sur les corps des putains. Une séquence montre un véritable langage du corps avec des actions d'inscriptions entre un garçon et une femme :

le garçon [...] accroche aux narines, au cartilage central de l'ouverture du nez trois anneaux d'argent enrobé d'ivoire, dessine sur le front étale, avec la pointe d'une tresse fardée, les yeux de la femme se fermant sous sa peau, une croix pointillée, un cercle – deux doigts de la femme reprennent la pointe de la tresse, effacent du plat de l'ongle sur le front, tracent trois points verticaux, deux groupes de barres droites [...] ³¹⁵

Dans *Tombeau*, il y a à plusieurs reprises des allusions aux tatouages sur les bras, qui rappellent ceux des camps : « nous tendons nos bras vers des soldats qui écrivent sur des planchettes de bois et nous leur montrons nos tatouages, le numéro marqué au fer rouge³¹⁶ », les tatouages font aussi partie, entre autres éléments, des prosopographies : « Défense de jouer près de la ville basse où des enfants sales et pleins de vices inouïs tendent leurs bras tatoués³¹⁷ », ces enfants s'inscrivent dans un espace de l'interdit. Dans *Prostitution*, un « put' » a « le poitrail ensué tatoé d'cœurs a d'queues goachées de main³¹⁸ », un autre a même la « triqu' tatoée³¹⁹ », un autre encore « s'a fat tatoer l'Raïs sur la raie³²⁰ », certainement les lieux les plus douloureux du corps pour ces corps en souffrance, et dans *Par la main dans les Enfers*, les prix d'un putain sont tatoués sur son dos. Les cicatrices ornent aussi beaucoup les corps des figures de cet univers textuel, « les enfants sont couverts de plaies ouvertes et de cicatrices, troués, piqués, déchirés, battus, mordus, brûlés, écrasés ; leurs plaies se referment sur des mouches, sur des brins de paille, sur des débris de verre, de porcelaine, sur des abeilles repues.³²¹ » ; Amyclée, sœur d'Antigone, en est recouverte : « Il n'ose caresser les cicatrices sur le visage et sur

³¹⁴ *Ibid.*, p. 160.

³¹⁵ *Éden, Éden, Éden*, p. 253.

³¹⁶ *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, p. 219.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 57.

³¹⁸ *Prostitution*, p. 59.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 79.

³²⁰ *Ibid.*, p. 184.

³²¹ *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, p. 312.

les bras d'Amyclée ; il l'aime pour une cicatrice profonde qu'elle a sur le haut de la gorge, à la limite du cou, et qui la décapite ; la nuit, il se penche sur elle endormie, il baise la cicatrice, sous le drap.³²² » La cicatrice est accompagnée de verbes particuliers, elle scintille, éclate, elle est souvent recouverte de baisers. La cicatrice aux lèvres révèle une ancienne condition d'esclave. Ainsi, le corps porte pour Guyotat toute une mémoire, et cette mémoire du corps passe par ces éléments clefs qui révèlent une grande folie tout en modifiant le corps et sa perception ainsi qu'en faisant appel à une connaissance de l'Histoire, avec ses violences extrêmes allégoriques : les tatouages des camps, les cicatrices qui suppléent à l'écriture et qui racontent une histoire (les cicatrices sont les catalyseurs du texte *inscrit* : inscrire le texte, c'est l'inscrire ainsi sur les corps des figures qui le composent), les trous, la peau torturée. Et comme l'explique Catherine Perret à propos de Jean Améry, torturé par la Gestapo, qui a « vécu l'indicible³²³ », le corps du torturé est un corps total, « le corps torturé par le nazi n'est pas le corps du torturé. C'est notre corps³²⁴ », et, dit-elle encore, l'écriture de cette chair torturée est l'écriture d'un cri, un cri total, l'instant suprême de transgression littérale du corps, de la peau, où la chair se fait Verbe. Le sur-cri paroxystique du torturé, l'*irrintzina* absolu, va devenir le texte, radicalisé, et le putain sera peut-être l'incarnation de ce cri ultime, une chair *en* souffrance et pensante par cette souffrance qui devient universelle. La chair de Guyotat pendant l'Algérie ou pendant la crise et la dépression est devenue chair pensante³²⁵ du putain dans l'œuvre. Ce que nous disent d'ailleurs Jean Améry et Catherine Perret, c'est que « la langue parle en lui, et, avec la langue, l'histoire.³²⁶ » La peau est cet espace où se disent l'histoire et ses méandres. La cicatrice est la partie visible de la blessure et permet d'engager une mémoire brutalement, comme cherchent à faire les mots de Guyotat, c'est ce qui reste après le passage de la violence et qui, comme la littérature, dit qu'il s'est « passé quelque chose » avec ce

³²² *Ibid.*, p. 135.

³²³ Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtement, essai pour surmonter l'insurmontable*, Paris, Babel, 1977, p. 92.

³²⁴ Catherine Perret, *L'enseignement de la torture, Réflexions sur Jean Améry*, Paris, Seuil, 2013, p. 9.

³²⁵ « Car celui qui vient de réchapper de la torture et dont la douleur se calme (avant de reprendre de plus belle) se sent gagné par une sorte de paix éphémère, propice à la réflexion. » Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtement, essai pour surmonter l'insurmontable, op.cit.*, p. 92.

³²⁶ Catherine Perret, *L'enseignement de la torture, Réflexions sur Jean Améry, op.cit.*, p. 58.

corps, les mots sont alors comme les cicatrices du texte inscrit de l'auteur, plus la cicatrice est profonde, plus la littérature est grande. Dans *Coma*, Guyotat écrit ceci :

La veille de l'anesthésie générale, un interne trace au feutre violet, avec désinvolture et maladresse, sur l'arrière de mes jambes, le dessin des incisions. Ce tatouage sur le dessus de ce qui sera le lendemain creusé à l'intérieur entre les muscles et les nerfs, s'il me rappelle à la réalité de l'écriture – où est la plus grande vérité, où est la plus grande beauté, dans les mots qui les suivent en surface comme des détecteurs, ou dans la profondeur de notre vie intérieure, de notre art intérieur ? – renforce l'humiliation dans laquelle je vis sans vivre, mais sans laquelle on ne peut oser penser.³²⁷

Dans *Progénitures*, cette cicatrice s'élargira et s'imposera sur la Terre – idéalisée, utopique, où les frontières n'existent plus – : « l'bateau-vann' remonter l'Temps travaris les sapt cicatriç' d'notr' Continent contracté³²⁸ »

L'immensité est une seconde composante de l'œuvre de Sade, *La Nouvelle Justine, suivie de l'Histoire de Juliette, sa sœur* esquisse un projet de totalité, de traque de la totalité qui va aussi passer par l'immensité, Annie Le Brun, qui présente l'auteur comme un « absolu », « ainsi qu'Apollinaire en est convaincu », rappelle d'ailleurs que Sade « se lance de 1797 à 1801 dans la plus grande entreprise de librairie pornographique jamais imaginée avec les trois mille six cents pages de [cette œuvre] »³²⁹. Rappelons que la publication des œuvres complètes de Sade par Jean-Jacques Pauvert a donné lieu à une dizaine d'années de procès, ce qui montre à quel point l'œuvre a un pouvoir, même après la mort de son auteur, les milliers de pages sont des prohibons, Annie Le Brun ajoute aussi que Sade a montré dans son œuvre « qu'il n'y a pas d'idée sans corps ni de corps sans idée », « Le voilà, l'imprescriptible outrage de Sade que, paradoxalement, la libération des mœurs, la disparition formelle de la censure, l'évanouissement de l'Enfer...auront contribué à occulter, en incitant d'abord à ne plus lire du tout »³³⁰. Guyotat explique aussi :

[...] quand j'ai lu la biographie de Sade par Gilbert Lely, très longtemps avant de lire l'œuvre, cela m'a bouleversé, parce que j'ai découvert un homme qui était un non-étant. Il n'avait pas d'activité sociale, rien du tout. Il ne faisait qu'écrire. C'est quelqu'un auquel on a fait des conditions de vivre telles qu'il ne pouvait se considérer

³²⁷ *Coma*, p. 104-105.

³²⁸ *Progénitures*, p. 100.

³²⁹ Annie Le Brun, « La profanation de l'Enfer », in Marie-Françoise Quignard et Raymond-Josué Seckel (dir.), *L'Enfer de la Bibliothèque. Éros au secret, op.cit.*, p. 115.

³³⁰ *Ibid.*, p. 120-121.

que comme non-étant, n'étant que dans l'écriture, donc dans l'écriture la plus extrême.
La puissance de cette biographie a transformé le texte que j'étais en train d'écrire,
Tombeau pour cinq cent mille soldats.³³¹

Guyotat lui-même a, semble-t-il, été dans cette condition terrible de non-étant ne vivant que dans l'écriture, et l'écriture extrême, durant les années de crise, voilà pourquoi les œuvres qui en ont surgi sont immenses et infinis, nous y reviendrons.

Un corpus pourrait être construit d'œuvres imposantes, qui demandent un grand investissement temporel (et qui sera, en plus, physique avec Guyotat) et dont feraient par exemple partie *La recherche du temps perdu* de Proust, qui a été publié en un seul volume de 2500 pages, l'œuvre inachevée de Robert Musil *L'Homme sans qualités* de 1700 pages, *Artamène ou le Grand Cyrus* de Madeleine et Georges de Scudéry d'environ 13 000 pages, nous avons également évoqué l'œuvre d'Adolf Wölfli de 25 000 pages, de « toute une vie », comme on dit, et c'est d'ailleurs une œuvre qui s'expose, qui n'est pas trouvable éditée ainsi et qui réussit à sortir de la circulation stricte de la publication pour devenir objet d'art, mais en subissant le paradoxe de l'objet sacralisé perdant les lecteurs. En 2000, Mark Z. Danielewski a publié *La Maison des feuilles*, traduit en français par Claro, une immense fiction labyrinthique qui enchevêtre les textualités, les typographies et qui présente un important jeu avec le paratexte (avec les notes de bas de pages dans lesquelles digresse et progresse une autre diégèse, avec les annotations, les insertions diverses, etc.) et une grande mise en abyme. Si cet ouvrage n'est pas aussi imposant que ceux précédemment cités (environ 700 pages) il n'en demeure pas moins un remarquable objet se jouant du, et jouant avec, le lecteur qui peut se perdre dans les méandres de ses feuilles, se jouant aussi de sa lecture, de la page, de la disposition textuelle (en contrastant les stylistiques, par exemple, oscillant entre le trop-plein et le vide, plusieurs pages ne contenant que quelques mots sont intercalées). L'exploration (au sens d'« analyse » et au sens de lecteur-archéologue) de cette œuvre – où la maison, métaphore du Livre, est plus grande à l'intérieur qu'à l'extérieur –, la première de son auteur, et paraissant la même année que *Progénitures* après avoir été progressivement composée sur Internet (où il a, avant sa parution en version papier, obtenu un statut culte, ne serait-ce que grâce à la volonté de Danielewski de composer, à son tour, Le Grand Œuvre, Le Livre), serait à creuser tant l'usage de la

³³¹ *Humains par hasard*, p. 14-15.

forme du livre et le travail autour des notions de fictions, des enchevêtrements narratifs et des digressions perturbantes est original, tout en inventant un hypertexte avec de fausses références et créant ainsi sa propre mythologie.

Le but de ces œuvres n'est bien sûr pas d'établir un record mais de faire jaillir la littérarité dans l'immensité, car elles s'*inscrivent* dans la longueur. Cependant, pour Guyotat, ce n'est pas que le texte soit volontairement long mais davantage qu'il n'est pas clos, pas bouclé, car il est une coulée. Chaque page accompagne, au quotidien, la vie de l'auteur.

Avec Progénitures, il s'agit d'une somme, d'une grande fiction, domestique, épique, métaphysique, sous forme de dialogues incessants, très rythmés, de nature comique ou terrible, comme on voudra³³².

La notion de « somme », au sens de Saint Thomas, est également retenue par Umberto Eco commentant le *Finnegans Wake* de Joyce. Il s'inscrit dans le champ de la traque de l'absolu en s'ajoutant à la problématique soulevée par Sade puis par Bataille de l'hypermorale : et dans la problématique du « tout » et du « tout dire », dans cet absolu du discours.

Le « tout dire » sadien (tout écrire, tout lire) constitue ici une superposition exacte, ou homothétique, du « tout voir » auquel Bataille s'est tenu comme à l'injonction que le destin lui aurait faite – à laquelle il lui était interdit de se soustraire (seul interdit qu'il ne transgressa pas). [...] Tout dire pour que tout puisse être lu (vu), mais pas par tous ; parce que tout ce qui peut être lu (vu) par tous, n'atteint pas au « tout dire ». La pseudonymie l'a permis. L'Enfer aussi.³³³

Guyotat traque cette totalité dans l'espace de la page elle-même : « [...] je reprends mon travail sur un cahier jaune dont je remplis les pages, dans la totalité de leur espace, par des renvois, des blocs d'écriture comme enchâssés sur le feuillet³³⁴ » et les manuscrits témoignent de cet investissement total de l'espace, ce qui peut évoquer le manuscrit des *Cent Vingt journées de Sodome*, composé en prison, dont l'écriture est très serrée, minuscule, recouvrant un rouleau très grand. Le rouleau permet d'écrire un texte dans un espace vertical, un texte qui « roule », plusieurs grands textes ont été composés sur des rouleaux, Guyotat lui-même l'a pratiqué.

³³² *Progénitures*, Quatrième de couverture.

³³³ Michel Surya, « Georges Bataille, histoire d'un trompe-l'œil », in Marie-Françoise Quignard et Raymond-Josué Seckel, *L'Enfer de la Bibliothèque. Éros au secret, op.cit.*, p. 384-385.

³³⁴ *Coma*, p. 32.

Récemment, le rouleau original de *Sur la route* de Jack Kerouac a été redécouvert et publié. Jacques Henric compare cette grandeur, littérale, à la peinture : « [...] par *grande*, Guyotat entend bien sûr celle dont la beauté bouleverse mais veut dire aussi celle qui s'offre aux yeux dans un grand format et qui peut être vue par beaucoup de gens à la fois³³⁵ », la vastitude de l'œuvre qui s'offre au regard, donc, une grandeur polysémique, « Il a besoin, explique-t-il, d'une certaine surface pour être grandement ému. [...] On ne peut pas, selon lui, mettre autant d'univers, de vision du monde, dans une petite surface que dans une grande. Cela vaut, bien entendu, pour le format des livres, de ses propres livres. Pas question de faire tenir dans un haïku le prodigieux univers de *Tombeau*, d'*Éden*, de *Progénitures* ou de *Joyeux animaux de la misère*.³³⁶ » La grandeur de l'œuvre est aussi ce qui permet son inscription tout en interrogeant l'œil et la main.

La dimension d'un livre n'est pas un élément anodin, encore moins extérieur à son projet. Reflet du temps passé à son élaboration, elle est également signature de son ambition, défi lancé au propre temps du lecteur, fantasme de la matérialité (le livre devient objet, pierre-édifice), identification biblique, rêve du Livre avec de plus ou moins grandes ailes. [...] [L'auteur (ou le livre)] exige[nt], non sans illusion, un abandon, un sacrifice, voire une dissolution du lecteur. [...] Il l'oblige à envisager cette issue jamais réalisée : devenir captif de la langue, captif amoureux ou taulard furieux, qu'importe, mais prisonnier en quête d'une clé. [...] Ces fameux livres qu'on dit souvent « illisibles » ne le sont bien souvent que parce qu'ils exigent un temps d'absorption que notre emploi du temps nous refuse.³³⁷

Évoquons également la notion de chef d'œuvre et de chef d'œuvre absolu, de plus en plus répandue. Cette notion est-elle possible dans le cas de Guyotat ? Parce qu'elle nécessite un accomplissement, une finalité refusée par l'œuvre guyotatienne. Quel serait le point paroxystique de son œuvre ? Son acmé ? Encore « à venir » pour reprendre l'expression de Blanchot. Et c'est peut-être cela le véritable chef-d'œuvre : la perspective d'une œuvre encore plus grande, un absolu qui se cherche chaque jour. D'ailleurs, « chef-d'œuvre absolu » est une expression assez récente, un au-delà du chef-d'œuvre qu'il a fallu trouver. Dans une lignée impliquant Mallarmé, et la théorie de Blanchot, Guyotat trouve sa place avec une

³³⁵ Jacques Henric, « La peinture mise en voix », in Donatien Grau (dir.), *Pierre Guyotat, la matière de nos œuvres*, op.cit., p. 130.

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ Claro, *Le clavier cannibale*, op.cit., p. 44-45.

notion plus riche encore : Le Livre, avec la référence religieuse, donc dans la posture de l'artiste démiurge. « Écrire une Bible, dit Novalis, voici la folie que tout homme entendu doit accueillir pour être complet³³⁸ ». Le chef-d'œuvre met l'artiste dans une position de finalité et l'oblige à prendre une certaine distance avec son œuvre, ce qui est difficile dans le cas de Guyotat. Il remet même simplement en question la perspective d'édition d'une œuvre complète, peut-être alors qu'une grande œuvre se doit de rester incomplète. Par rapport à cet inachèvement porteur de grandeur et de vérité, l'œuvre de Proust était pour Maurice Blanchot « une œuvre achevée-inachevée³³⁹ », ce paradoxe est central et permet de comprendre le travail de Guyotat dont l'œuvre *s'inscrit* dans la longueur, dans la durée, mais aussi dans la douleur et dans la quête de l'absolu. Le livre est *toujours* à venir.

Soyons honnêtes. Nous n'avons jamais lu *Gravity's Rainbow*³⁴⁰, *Finnegans Wake* ou *Progénitures* en « entier ». Pour la bonne (?) raison – raison ? – que ces livres, comme une dizaine d'autres, guère plus, nous ont appris à ne pas lire en entier, mais par le milieu, c'est à-dire dix, cent fois, ce qui se passait, en eux et en nous, à côté de nous, malgré nous, contre nous, sans nous – mais aussi : pour nous, et nous *uniquement*.³⁴¹

Ce sont des livres qui vont *venir*, et qui *retournent*, dans tous les sens du terme, des livres à retourner dans tous les sens.

Une autre thématique forte que nous pourrions intégrer ici est celle de la bibliothèque traversant l'œuvre de Guyotat. Dans sa partie fictionnelle, force est de constater qu'il ne cite que très rarement des textes, les livres présents dans l'univers des œuvres sont des romans-photos ou des romans-films, des illustrés, des journaux, des magazines de nus pour les soldats ; qu'est-ce que cela signifie ? S'agit-il d'une bibliothèque à l'image des figures ?

Dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats* sont cités deux ouvrages imaginaires : un *Manuel de Tactique et de Stratégie* appartenant à Xaintrailles, et un livre qui se nomme *Les Cent Vingt Positions* et qui est présent à deux reprises³⁴². L'ouvrage, avec sa référence à Sade et au *Kama Sutra*, intervient dans l'œuvre sans explication : « [...] des journaux d'actualité pour les officiers, des illustrés et des

³³⁸ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, *op.cit.*, p. 309.

³³⁹ *Ibid.*, p. 36.

³⁴⁰ *L'Arc-en-ciel de la gravité*, en français, est une œuvre de plus de 1000 pages de Thomas Pynchon, publié en 1973.

³⁴¹ Claro, *Le clavier cannibale*, *op.cit.*, p. 57.

³⁴² *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, p. 69 et 150.

romans-films pour les soldats, mais ceux-ci ont emporté d'Ecbatane leurs magazines de nus et les Cent Vingt Positions³⁴³ ».

Dans *Tombeau* se trouve cette phrase : « je laisse le livre ouvert³⁴⁴ », qui est à lire sur deux plans, au premier degré et métaphoriquement. C'est une sorte de mise en abyme. Cette fictionnalisation de la bibliothèque est très intéressante, un corpus imaginaire se forme en donnant la possibilité d'intégrer des références implicites. C'est une double orientation que circonscrivent les deux ouvrages imaginaires nommés : la guerre et la sexualité. L'ouverture passe par la disparition du référentiel littéraire, les auteurs sont dans la tête de Guyotat lorsqu'il écrit mais ne se retrouvent pas de façon concrète, par des citations ou autres, dans le texte. Mais des références, et une sorte d'intertexte se mettent en place par l'onomastique. Avec des emprunts littéraires (Lulu), mythologiques (Antigone, Thivai) ou encore historiques (Xaintrailles) ainsi que des réécritures (Amyclée, sœur d'Antigone, Kment et Giauhare qui propose une réécriture du couple génésique, nous y reviendrons). Le texte est encore une fois le socle d'une confrontation de l'imagination au réel, y compris le réel littéraire. *Prostitution* contient plusieurs références, par exemple à un texte qui a fait scandale, mêlant science-fiction et souvenirs de la Seconde Guerre mondiale, *Abattoir 5* : « [...] héler ma part d'1'Abattoir 5³⁴⁵ », écrit par Kurt Vonnegut Jr en 1969 ; ou encore à *Spartacus* de Kubrick avec les « thraces incendiés » expliqués ainsi dans le glossaire : « dans le film de Kubrick, le moment où, après la destruction de leur cité, Spartacus et ses compatriotes thraces sont emmenés en esclavage par les Romains³⁴⁶ », moment cinématographique décisif, celui de l'esclavage, mais ces éléments sont bien imbriqués dans la fiction, avec son langage particulier, en devenant des références complexes : il faut, dans ce texte composite, en strates, creuser profondément, même si le glossaire peut aider la lecture, et nous voyons apparaître une bibliothèque dont *Abattoir 5* et *Spartacus* ne sont que des exemples tant l'ensemble est riche.

La littérarité de l'œuvre de Pierre Guyotat, comme nous l'avons vu, réside dans, et se mesure à, la bibliothèque, présentée ici, qu'elle convoque et qu'elle oblige presque à redécouvrir. Nous avons donc envisagé la place qu'occupe cette

³⁴³ *Ibid.*, p. 69.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 376.

³⁴⁵ *Prostitution*, p. 213.

³⁴⁶ *Ibid.*, Glossaire, p. 333.

œuvre dans cette bibliothèque et analysé pourquoi elle peut se lier à d'autres ouvrages clefs en formant un réseau réflexif. Cette bibliothèque est l'Enfer qui matérialise le lien entre transgression et littérature.

Lors du décrochage de l'exposition organisée dans la Galerie Azzedine Alaïa, le 12 juin 2016, Pierre Guyotat propose une lecture, relayée par Donatien Grau, de l'*excipit*³⁴⁷ de *Joyeux animaux de la misère II* en le présentant comme un texte instable, car « en cours ». La lecture de Guyotat sera intime et intimiste, le volume de la voix est bas, ce qui n'est pas forcément gênant : certains mots parviennent au spectateur, d'autres non, cette imperceptibilité a du sens, le spectateur doit tendre l'oreille comme il doit modifier sa vision du texte. C'est un texte qui est « en cours » non pas seulement de création mais aussi de lecture, c'est une première étape, avec une première strate, pour le lecteur, c'est un premier lien entre le corps et l'œuvre pour l'auteur, dans un lieu et à un moment important : à la fin de l'exposition, donc c'est un futur de l'œuvre qui s'annonce, après une démarche à la fois rétrospective et impliquant un passage (avec des artistes, amis ou jeunes).

Cette dimension visuelle du texte peut nous conduire à l'analyse, sur un plan plus métaphorique, des stratégies de stimulation de l'œil dans cette œuvre et dans celles d'artistes d'un corpus plus large. La métaphore oculaire, filée et multi-génératrice dans les textes, nous semble traverser l'histoire de l'art en y marquant des étapes décisives, nous pouvons ainsi analyser un parcours permettant une compréhension du projet de l'œuvre. C'est déjà cette oscillation entre textes (manuscrits, tapuscrits) et images (estampes, dessins, photographies) qui a été assumée par l'ouvrage *L'Enfer de la Bibliothèque. Éros au secret*. L'Enfer conjugue la main, par le « crime d'écrire », et l'œil, par le « crime de lire ».

Il y a, dans toute Bibliothèque bien faite, un Enfer où demeurent les livres qu'on ne doit pas lire. Mais il y a, dans chaque grand livre, un autre enfer, un centre d'illisibilité où veille et attend la force retranchée de cette parole qui n'en est pas une, douce haleine du ressassement éternel.³⁴⁸

³⁴⁷ Il faut noter que ce sont souvent les *excipits* qui font l'objet de lectures. Peut-être que cela tient au fait que l'œuvre est ouverte, et que cet *excipit* n'en est pas vraiment un, et qu'il fait appel à une suite, à un ailleurs. Pour l'auditeur, cette lecture du « final » anti-conclusif d'un texte peut permettre une nouvelle entrée dans celui-ci.

³⁴⁸ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, *op.cit.*, p. 299.

2- La métaphore oculaire

Roland Barthes, dans un texte extrait de ses *Essais critiques* commentant *l'Histoire de l'Œil* (1928) de Georges Bataille, explique ainsi la métaphore de l'œil :

L'Histoire de l'Œil, c'est vraiment l'histoire d'un objet. Comment un objet peut-il avoir une histoire ? Il peut sans doute passer de main en main [...], il peut aussi passer d'*image en image* ; son histoire est alors celle d'une migration, le cycle des *avatars* (au sens propre) qu'il parcourt loin de son être originel, selon la pente d'une certaine imagination qui le déforme sans cependant l'abandonner [...] ³⁴⁹

Retenons d'abord ces idées circulaires d'« image en image », de migration et de cycle des *avatars* qui sont l'imagination même qui décrivent, selon Barthes, « la migration de l'Œil vers d'autres objets³⁵⁰ ». Régis Michel parle de « cumul des motifs³⁵¹ ». La métaphore de l'œil traverse l'Art d'image en image en se filant. La matière fictionnelle guyotatienne elle-même est un *continuum* d'images sidérantes qui s'enchevêtrent en dupliquant la position des corps et se faisant écho jusqu'à la sublimation, « il brûle des images de guerre dans la rétine³⁵² ». Avec un « sublime des gestes³⁵³ ».

Le sublime peut être ce qui ne se dit pas, ce qui ne s'énonce pas, mais avec lequel on peut avoir contact. Cette admiration brute, c'est la rencontre avec la pensée nue, la pensée en elle-même, la grande pensée. On l'entend, en quelque sorte, résonner dans le silence. Elle a suffisamment de force pour se faire entendre sans voix, à cause de sa grandeur même. ³⁵⁴

Edmund Burke a également théorisé cette notion en en donnant la définition suivante : « Tout ce qui est propre à exciter les idées de la douleur et du danger, c'est-à-dire tout ce qui est en quelque sorte terrible, tout ce qui traite d'objets terribles, tout ce qui agit d'une manière analogue à la terreur, est une source du *sublime* ; ou, si l'on veut, peut susciter la plus forte émotion que l'âme soit capable

³⁴⁹ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 238.

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ Régis Michel, *La peinture comme crime ou La part maudite de la modernité*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 91.

³⁵² « He burns images of war into the retina ». Roger Clark, « Three cheers for pornography », in *Independent*, 28/04/1995, en ligne, URL : <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/three-cheers-for-pornography-1617394.html> (dernière consultation le 16/09/2016).

³⁵³ *Carnets de bord*, p. 49.

³⁵⁴ Jackie Pigeaud, « Introduction », in Longin, *Du sublime*, Paris, Rivages, 1991, p. 18.

de saisir.³⁵⁵ » Julia Kristeva expliquera ainsi que l'abject côtoie le sublime, et cette notion nous apparaît alors comme une clef de lecture de l'œuvre de Pierre Guyotat. Le globe oculaire tranché est une abjection-sublimation et un principe fort de la poétique de cette œuvre. « L'abject est bordé de sublime », « Aussitôt que je le perçois, que je le nomme, le sublime déclenche – il a toujours déjà déclenché – une cascade de perceptions et de mots qui élargissent la mémoire à l'infini. »³⁵⁶ Kristeva ajoute : « le sublime est un *en plus* qui nous enfle, qui nous excède et nous fait être à la fois *ici*, jetés, et *là*, autres et éclatants.³⁵⁷ » Daniel Sibony définit quant à lui l'abjection comme « une mixture où le nom et le corps, la carne et le langage s'entremêlent sans limites et passent l'un pour l'autre.³⁵⁸ » La fiction de Guyotat paraît proche de cette définition tant l'enchevêtrement, ou la « mixture », du corps et du nom, de la carne, du langage : du verbe et de la charogne, se fait continuellement sentir. Le putain est le corps de cette mixture et l'incarnation de l'abjection-sublimation, le corps « sans limites » et de l'enchevêtrement sans limites.

Michel Foucault indique que cette configuration de l'Œil parcourt l'œuvre de Bataille d'un bout à l'autre :

Elle a valu comme figure de l'expérience intérieure [...] C'est que l'œil, petit globe blanc refermé sur sa nuit dessine le cercle d'une limite que seule franchit l'irruption du regard. Et son obscurité intérieure, son noyau sombre s'épanchent sur le monde en une source qui voit, c'est-à-dire qui éclaire ; mais on peut dire aussi qu'il ramasse toute la lumière du monde sur la petite tache noire de l'iris et que là, la transforme dans la nuit claire d'une image. [...] Il est la figure de l'être qui n'est que la transgression de sa propre limite.³⁵⁹

Les figures de l'œuvre de Guyotat, les putains, principalement, sont des *avatars* qui se font les relais, dans la souffrance et la douceur, d'images fortes.

Roland Barthes s'intéresse à cette métaphore oculaire en remontant jusqu'à l'étymologie et la notion d'« aruspice », la superposition oracle/oculaire permet la vision double de l'artiste et du créateur. Par le regard poétique, et par l'œil, l'artiste

³⁵⁵ Edmund Burke, *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, J. Vrin, 1973, p. 69.

³⁵⁶ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, *op.cit.*, p. 19.

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ Daniel Sibony, *La juive, une transmission d'inconscient*, Paris, Grasset, 1983, p. 297.

³⁵⁹ Michel Foucault, « Préface à la transgression », *op.cit.*, p. 763.

voit le monde différemment tout en posant la question du *voir* et du *penser*. *Progénitures* se lance sur l'image médiatrice d'une « orbit' empossiaée³⁶⁰ », ce qui semble concentrer, en une action concrète de la fiction et une métaphore, un projet plus général d'attaque de la vision. Dans *Coma*, l'auteur propose cette réflexion :

L'œil est l'organe le moins chargé d'eau, il faut pour bien comprendre le monde, l'aimer, le voir, le ressentir ainsi, de plusieurs yeux superposés, de plusieurs sens animaux mêlés. L'œil humain serait alors par surcroît ; penser la pensée de l'animal, l'homme n'est pas plus le roi de l'Univers que le lion est le roi des animaux³⁶¹.

L'œil s'envisage comme espace métaphorique du passage, possiblement transgressif, mais se doit d'être pluriel. Dans *L'Œil et l'Esprit*, Merleau-Ponty parle d'un troisième œil à propos de la peinture :

Beaucoup plus loin, puisque le tableau n'est un analogue que selon le corps, qu'il n'offre pas à l'esprit une occasion de repenser les rapports constitutifs des choses, mais au regard pour qu'il les épouse, les traces de la vision du dedans, à la vision ce qui la tapisse intérieurement, la texture imaginaire du réel.

Dirons-nous donc qu'il y a un regard du dedans, un troisième œil qui voit les tableaux et même les images mentales [...] ³⁶²

Cette métaphore et sa « filiation » traversent la poésie française. Rimbaud se qualifiait de « voyant », Baudelaire établissait des correspondances, Hugo écrivait cette clause à son poème *Caïn* : « L'œil était dans la tombe est regardé Caïn³⁶³ », Nietzsche disait, dans *Le Crépuscule des idoles* et à propos d'Apollinaire que : « L'ivresse apollinienne produit avant tout l'irritation de l'œil qui donne à l'œil la faculté de vision. Le peintre, le sculpteur, le poète épique sont des visionnaires par excellence³⁶⁴ », André Breton affirmait que « l'œil existe à l'état sauvage³⁶⁵ ».

Le mythe d'Œdipe, grandement exploité dans les arts, superpose plusieurs éléments relatifs à cette métaphore. Le Sphincter/Sphinx/Sphinge implique la métaphore de l'anus, du trou. Bataille intègre toute une constellation dans ses fictions et essais :

³⁶⁰ *Progénitures*, p. 11.

³⁶¹ *Coma*, p. 74.

³⁶² Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 24.

³⁶³ Victor Hugo, *La Légende des siècles, Première série : Histoire - Les Petites Épopées*, Paris, Michel Lévy Frères, 1859, p. 68

³⁶⁴ Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles ou Comment on philosophe avec un marteau*, traduit par Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1988, p. 180.

³⁶⁵ André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965 (1928), p. 1.

l'anus, l'œil, l'orteil, c'est la filiation métaphorique de l'œil. Chacune de ces parties du corps a une *histoire* et cet ensemble a un sens : il déplace la *focal* et ré-envisage le corps, il réexplique le corps et son histoire, ainsi que l'histoire du corps en allant chercher dans ses lieux les plus polysémiques et les plus porteurs d'une vérité complexe. Avec Bataille, cette métaphore interroge donc le « voir », le sexe et l'effroi³⁶⁶. L'image est aussi l'espace de la relation optique entre l'être et le monde, un objet, un fantasme. En travaillant aussi intensément l'image par la phrase, Guyotat travaille en fait l'œil du lecteur. Du latin *imago*, le terme a d'ailleurs une origine artistique et pose la question de la représentation et de la représentabilité. L'image est multiple : elle peut exciter l'œil, la mémoire et l'imaginaire. Voilà pourquoi, nous le verrons, la scène sera le lieu de cette circulation et migration des *avatars* en faisant se superposer le son, « direct », et l'image, qui peut être brutale en agressant l'œil du spectateur. Dans le numéro 3 de *Luna Park*, Marc Dachy explique, à propos du texte guyotatien, que : « Si dans la graphie l'œil prend le pas sur l'oreille, le travail du texte ne fait pas l'objet d'un travail moins important³⁶⁷ ».

L'oculolinctus est un fétichisme de l'œil assez rare que l'on trouve dans le texte de Bataille. C'est un *geste* intense d'une rencontre entre la langue et l'œil, après les surréalistes qui le coupent / tranchent dans *Un chien andalou*. Plus tard, Gina Pane, artiste corporelle, dans une « Action matérielle » de 1973, se coupera les paupières avec des lames de rasoir³⁶⁸ pour pleurer des larmes de sang – motif métaphorique également – et pour créer un nouveau maquillage, elle superpose alors la zone à ce liquide symbolique qu'est le sang pour un nouveau fétichisme violent qui fait appel, tout comme la scène d'*Un chien andalou*, aux sensations directes du spectateur, il s'agit de le toucher et de le *secouer* par l'image, de provoquer un effet de répulsion et de révolte. L'œuvre d'art transgressive doit faire *saigner les yeux*, par le biais d'images brutales, d'épiphanies poétiques. Rappelons la légende des larmes de sang coulant des yeux de Sade ayant perdu le manuscrit des *120 journées de Sodome*, larmes de sang qui signalent alors le Grand Œuvre, l'*opus magnum*. Amos Vogel, dans son essai *Le cinéma, art subversif*, qui reprend d'ailleurs en couverture le

³⁶⁶ Pour reprendre le titre de l'essai de Pascal Quignard.

³⁶⁷ Marc Dachy, « Gliffpower/Le chant du signe », in *Luna Park 3*, Bruxelles, Transédition, 1977, p. 114. Cette notion de « Gliffpower » est particulièrement intéressante ; difficilement traduisible, elle rejoint celle de l'objet ou corps-*fascinus*, qui provoque l'effroi. C'est donc le pouvoir du signe, l'excitation de l'œil, que recèle l'œuvre de Pierre Guyotat.

³⁶⁸ Objets qui, avec les vitres, sont récurrents dans son travail.

photogramme d'*Un chien andalou*, juste avant que l'œil ne soit tranché, écrit ceci : « l'expérience cinématographique : [...] Lorsque le train, désormais immortel, de Lumière entra pour la première fois en gare en 1895, fonçant sur la caméra, le public hurla de peur. Il manifesta à nouveau sa terreur quand Buñuel trancha au rasoir le globe oculaire d'une femme.³⁶⁹ » Et c'est bien le réalisateur lui-même qui tranche l'œil, donc celui qui ouvre cette *brèche* plurielle. Plus loin, Vogel commente les deux photogrammes du film, celui où Buñuel *écarquille* l'œil et celui où il le tranche avec une lame de rasoir :

Un des moments les plus choquants du cinéma mondial : afin de susciter chez le spectateur une nouvelle prise de conscience, la première séquence de ce classique du surréalisme nous montre, « en direct », un rasoir (manié par Buñuel lui-même) tranchant le globe oculaire d'une jeune femme. [...] Si la photographie précédente a souvent été reproduite, ce n'est pas le cas de celle-ci : le fait constitue un intéressant exemple de censure visuelle, étant donné que la première ne montre que l'instant qui précède l'acte [...] ³⁷⁰

Et il ajoute que cette séquence, contrairement aux autres du film devenues plus acceptables, est « demeurée aussi choquante, aussi “libératrice” qu'à l'origine », « En plaçant cette séquence au début de son premier film (et par conséquent de l'œuvre de toute sa vie, qui atteste un des talents les plus originaux de l'histoire du cinéma), Buñuel nous avertit de ses intentions : changer notre conscience. »³⁷¹ Et Guyotat faisait un avertissement de ce genre à propos de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* :

Ce livre est un poème, j'ai désormais tout à fait abandonné le roman, genre mort aujourd'hui et que certains s'obstinent à réanimer. Une sorte de poème narratif, guerrier, magique, religieux. La lecture en sera difficile. Les bonnes âmes [...] vont crier au scandale. [...] Il y a dans mon livre le même humour, la même cruauté, la même tendresse, le même érotisme que chez Buñuel.³⁷²

Outre l'oculolinctus, *L'Histoire de l'œil* ira plus loin avec une scène où un personnage s'enfonce un œil dans l'anus, donc dans un *continuum* de métaphores brutales.

³⁶⁹ Amos Vogel, *Le cinéma, art subversif*, Paris, Capricci, 2016, (Première édition : 1974), p. 13.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 68.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 70.

³⁷² *Littérature interdite*, p. 43.

Cette métaphore oculaire est grandement présente dans l'œuvre de Pierre Guyotat puisqu'elle engage la conjonction d'une double génération : les larmes corporelles et les larmes poétiques, à travers notamment une rhétorique des larmes et un système empathique puissant. Dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, Jamet est un personnage qui pleure en permanence, qui verse des torrents de larmes, rappelant Jérémie dans la Bible, c'est une figure du *pathos*. L'œil devient, dans le texte guyotatien, en plus de l'élément transgressif bataillien, métonymie ultime de l'empathie, ainsi qu'une métaphore oculaire qui se file continuellement. L'oculolinctus est une des pratiques sexuelles impliquant l'œil des putains, l'érotisation du geste œdipien est un autre possible aussi : « l'a voulu gober que le globe m'en est sorti de l'orbite !³⁷³ ».

Les multiples pratiques sexuelles mettant en œuvre d'autres zones que celles génitales répondent à cette révolte des érotismes d'organes qui – pourrait-on dire – se rebellent contre la suprématie de la zone génitale : l'œil dans le voyeurisme, la peau dans le frotteurisme, l'oreille dans l'écouteurisme, etc. Ferenczi parle d'*amphimixie* pour désigner ce phénomène consistant à unifier en fusionnant les érotismes partiels, locaux, et spécifiquement les auto-érotismes urétral et anal, en « unité supérieure », la primauté génitale qui requiert une qualité de sauvegarde économique par rapport aux dépenses libidinales³⁷⁴.

Selon Barthes, Bataille met au point, dans son texte, une nouvelle technique d'échange entre deux chaînes³⁷⁵ paradigmatiques en évoquant une loi surréaliste : « *plus les rapports des deux réalités seront lointains et justes, plus l'image sera forte*³⁷⁶ ». Il parle d'un « érotisme métonymique de Bataille³⁷⁷ », des techniques applicables à l'analyse du travail de Guyotat³⁷⁸. Roland Barthes évoque alors une double transgression : des valeurs (érotisme) et une transgression technique des

³⁷³ *Joyeux animaux de la misère*, p. 383.

³⁷⁴ Vincent Estellon, « Éloge de la transgression. Transgressions, folies du vivre ? De la marche vers l'envol », *Champ psy* 2005/2 (n° 38), p. 149-166. URL : www.cairn.info/revue-champ-psycho-somatique-2005-2-page-149.htm. DOI : [10.3917/cpsy.038.0149](https://doi.org/10.3917/cpsy.038.0149).

³⁷⁵ Roland Barthes, *Essais critiques*, *op.cit.*, p. 242.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 243.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 244.

³⁷⁸ Ainsi, dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, nous trouvons cette phrase typique d'un échange de chaînes comparable aux échanges de Bataille dans son *Histoire de l'œil* : « Si je croque tes yeux, ils ont le même goût amer que les noyaux ». *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, p. 75 et ces éléments communs : « les yeux éblouis par le soleil de sang et d'œuf », p. 400. Dans *Par la main dans les Enfers*, *Joyeux animaux de la misère volume II*, une phrase peut faire écho à ces précédentes : « sur la langue la saveur de mes yeux mouillés », *Par la main dans les Enfers*, p. 106.

formes du langage avec la métonymie comme « violation d'une limite de l'espace signifiant³⁷⁹ » en incluant l'opposition de Jakobson métaphore/métonymie. Il ajoute que le récit sadien n'a pas « recours au récit métaphorique ou métonymique³⁸⁰ » mais étudie tous les possibles en se révélant être une profusion des « combinatoires³⁸¹ ». Dans le texte guyotatien, il s'agit plutôt d'un enchevêtrement des images et des possibles qui fait sens par rapport à la diégèse (même déstructurée) elle-même.

Tout au cours de l'œuvre de cet auteur, la notion de transgression est étroitement liée au globe de l'œil, au jaillissement de lumière, au regard qui bat, enferme, meurt. L'œil et la lumière de l'éclair dans la nuit, l'extase et le sacrifice. La transgression est tension, attirance, tentation. Vers quoi ? Une limite au-delà de laquelle luit une promesse de plaisir, d'excitation nouvelle ; un changement, une libération³⁸².

Le massacre des marches d'Odessa, passage culte du film d'Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine*, qui a marqué Guyotat, intègre d'une façon brutale cette métaphore. Rappelons à ce propos que le cinéaste envisageait le passage d'un « ciné-œil » – en référence au manifeste de Dziga Vertov, qui adopte une position particulière de relation réalisateur/monde/spectateur (position reprise dans le final du film *Salo* de Pasolini) dans *L'homme à la caméra* en réfléchissant au statut du voyeur-spectateur – vers un « ciné-poing », il est celui qui crève le premier cet œil (et dans le même temps, casse les lunettes qui le voilent) dans *Le cuirassé Potemkine* : le liquide coule, le sang ; la bouche béante duplique la métaphore oculaire et signale la sidération, l'atteinte d'un état d'excès. Guyotat à son tour devient un « homme à la caméra », mais il surajoute le poing d'Eisenstein à sa composition : *Tombeau pour cinq cent mille soldats* fonctionne sur des enchaînements et enchevêtrements mais se focalise souvent sur les mouvements des intervalles de ces enchaînements d'images, de scènes, de séquences, qui sont animés de tropes brutaux et sidérants. Dominique Carlat précise que « C'est le montage des séquences narratives (au sens cinématographique du terme) qui réalise la transgression d'un tabou.³⁸³ »

³⁷⁹ Roland Barthes, *Essais critiques*, *op.cit.*, p. 244.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 245.

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² Estellon Vincent, « Éloge de la transgression. Transgressions, folies du vivre ? De la marche vers l'envol », *op.cit.*

³⁸³ Dominique Carlat, « Le travail poétique. La “carapace originelle” et les scénographies du geste », in Catherine Brun (dir.), *Europe spécial Pierre Guyotat*, *op.cit.*, p. 59.

La métaphore du trou peut dupliquer celle de l'œil. Dans un film énigmatique, et qui suscita des réactions scandalisées, de Jean Eustache, *Une sale histoire*³⁸⁴, les latrines deviennent un petit théâtre, un espace de visionnage lié à la transgression d'un interdit, d'un tabou d'ordre sensuel et érotique, et une zone de « l'expérience du trou³⁸⁵ ». « Moi, je trouve mon inspiration dans les chiottes » annonce l'orateur, comme le réalisateur. Le film est constitué de deux parties qui paraissent identiques dans leurs contenus mais qui sont en fait très différentes dans leurs formes et dans leurs puissances d'évocation et de suggestion.

[...] divisées en deux séquences presque symétriques, l'une de vingt-huit minutes, et l'autre de vingt-deux, filmées, de manière respective, en 35 et en 16 millimètres. Les deux séquences présentaient la même scène : le même homme, le même auditoire et la même histoire sordide, l'histoire était racontée par un acteur de cinéma, Michael Lonsdale ; tandis que, dans la seconde, elle l'était par un ami du réalisateur, nommé Jean-Noël Picq. Il y avait une autre différence, la séquence filmée en 35 millimètres avait quelque chose de « propre » – une netteté comme on pouvait avoir l'habitude d'en voir au cinéma. À l'inverse, la séquence en 16 millimètres affichait un grain plus prononcé, des lumières moins travaillées, un cadrage plus labile, donnant une impression d'improvisation³⁸⁶.

Le film est lui-même troué, séparé en deux parties comme deux chiottes côte-à-côte, proposant ainsi une conception méta-artistique en dépassant le cadre de l'histoire transmise. « Le cinéma n'est pas un art du faux ; il est l'art de la transaction entre le faux et le vrai³⁸⁷ » et le trou, qui symbolise aussi le symétrique, du film aide cette vision et transaction. Le trou qui sépare la première partie, théâtralisée, de la seconde devient le double de celui du chiotte, qui permettra aussi à l'auditeur/spectateur de passer de l'art à la réalité. La seconde partie, d'ailleurs, est plus « sale », dans la réalisation, dans le grain de l'image. Le narrateur va progressivement perdre tout son temps dans la contemplation de l'anatomie féminine par ce trou. Sortie de l'interprétation littérale, ce trou nous dit peut-être à quel point le cinéma est art subversif, pour reprendre le titre de l'essai culte d'Amos

³⁸⁴ « *Une sale histoire* a laissé une marque dans l'histoire du cinéma, comme une blessure dont il n'est pas certain que ce dernier se soit relevé. Il est vrai que cette marque tient du paradoxe : elle est le déploiement, par les moyens du cinéma, d'une idée qui dépasse celui-ci, tout en lui étant intégrale » Laurent De Sutter, *Théorie du trou*, *op.cit.*, p. 8-9.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 80.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 7-8.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 117.

Vogel, avec le problème central de ce que Freud appelait la scopophilie, et que Lacan reprenait avec la pulsion scopique, c'est-à-dire l'obsession voyeuriste, le besoin de voir, de regarder, et le plaisir de ce *travail* scopique, malgré ce qu'il oblige à faire, malgré l'humiliation. Amos Vogel parle, dans son essai, de « voyeur-transgresseur³⁸⁸ ». Plus métaphoriquement encore, ce trou devient cosmique et métaphysique, le narrateur expliquant qu'il lui semble progressivement que le trou était là avant tout, que le café a été construit autour, que tout fonctionnait par et pour le trou. De même, le film met en question la notion d'irreprésentable, comme les fictions de Guyotat, ce que le narrateur voyait par le trou, les auditeurs et les spectateurs ne le verront que par l'imagination. C'est pour cette raison qu'Eustache montre un relais : la bouche du narrateur et l'oreille de l'auditoire prennent le pas sur l'œil. Ce « chiotte », c'est donc le lieu de l'imagination, de la création. Il peut encore évoquer la culture des *backrooms* des années 1980, que l'on retrouve, par exemple, dans les écrits de Burroughs mais aussi dans les récits de prostitution de Tony Duvert : c'est une culture marginale qui y est donnée à voir, celle des pissotières, des mots et écrits des chiottes, une littérature transgressive et marginale s'y déploie, s'y anime. La vulgarité du lieu est ainsi renversée.

Aussi, le cercle d'êtres qui écoutent et regardent le racontant (rappelant alors les histoires des *120 journées de Sodome* de Sade, bien portées à l'écran par Pasolini : ce besoin de se mettre en cercle et de jouir de l'écoute de l'Autre racontant) permet de délivrer un message sous-jacent qui envisage l'œil comme l'organe de la transgression de l'interdit érotique – corrélativement des oreilles qui ne refusent pas d'entendre cette « sale histoire », ce « refuse pas » semble détenir le secret de la transgression, elle qui interdit en même temps qu'elle émet le désir – l'œil est alors un organe à exciter. La matière textuelle guyotatienne, elle-même mille fois trouée, remodelée, sort l'œil de son orbite de la normalité pour l'entraîner vers l'interdit. Quel est alors ce « sale » ? Qu'est-ce qui, ou qui, est « sale » ? Notons d'ailleurs que le titre insiste sur un numératif simple : « une sale histoire ». L'une des problématiques de la transgression tient dans cette idée de ne pas refuser de voir, cela rejoint ce que nous disions à propos de l'interdit à transgresser que soulève la censure. L'œuvre censurée est comme cette « sale histoire », en nous empêchant de l'entendre est suscité le désir extrême. C'est le désir extrême de la transgression, en

³⁸⁸ Amos Vogel, *Le cinéma, art subversif, op.cit.*, p. 206.

cherchant à aller au-delà de l'interdit, de ce qui voile le message, dans un schéma de Jakobson reconsidéré. L'Enfer de la Bibliothèque serait corrélatif des chiottes de la *Sale histoire* de Jean Eustache, parce qu'il met au secret des œuvres tout en suscitant l'envie d'y accéder, en impliquant un « prix à payer », métaphorique ou non. Dans le film d'Eustache, et dans les fictions de Guyotat, le « chiotte » est un espace d'exacerbation, des sens et des rapports. Dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, c'est un lieu de mort³⁸⁹ et de reproduction, c'est aussi une prison : « les rebelles prisonniers » sont « enfermés dans les latrines »³⁹⁰. Dans *Prostitution*, il est demandé à un putain : « fas v'nir 2 chômeurs dans la chiott' a suce-les en chiant³⁹¹ », car chaque seconde du temps du putain doit être utilisé pour des échanges sexuels, y compris dans le chiotte, donc, faisant littéralement communiquer *eros* et ordure ; l'humiliation de soi est ainsi portée à un très haut degré. Rappelons aussi que les manuscrits de l'AMB étaient jetés dans les lieux d'aisance, comme s'ils devenaient véritablement une surdétermination de l'Enfer, parce qu'ils détruisent en plus de bannir, tout en les faisant côtoyer l'ordure, l'excrément.

Pierre Guyotat creuse le trou entre les chiottes du lecteur et ceux du réel pour qu'il fasse sa propre expérience de l'humiliation et de la vision, qu'il entraperçoive, dans sa propre position d'antiprière qui déstabilise le corps, le sordide. L'orbite peut être empoussiérée, comme les cheveux du voyeur d'*Une sale histoire* traînent obligatoirement dans la pisse pour pratiquer le *voir*. Le chiotte devient le lieu de superposition de l'œil, du trou et du sexe et de leur interconnexion, relation qui prend aussi la forme d'un chiasme selon Sutter³⁹². Guyotat a lui-même passé beaucoup de temps dans les chiottes, à la turque (le trou est dans le sol), de son école de Joubert, comme il le précise dans le texte « Langage du corps », titre qui pourrait compléter d'ailleurs celui du film d'Eustache tant le chiotte est le lieu du corps, de ses langages et de ses « sales » histoires. Comme l'orateur, double lui aussi, (nous préférons ce terme d'orateur à celui de narrateur, qui peut paraître moins juste dans le cas du film mais qui pourtant contient déjà le trou dans sa

³⁸⁹ *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, p. 95, Crazy Horse tue Novarina dans les latrines, au milieu des excréments.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 120.

³⁹¹ *Prostitution*, p. 125.

³⁹² Laurent De Sutter, *Théorie du trou*, *op.cit.*, p. 58.

prononciation dupliquant la bouche de celui qui parle) d'*Une sale histoire*, Guyotat a pu partiellement former sa pensée dans les chiottes. Dans « Langage du corps », repris dans *Vivre*, il explique ceci :

[...] je me branle aussi, plus rarement, dans les chiottes, selon une sorte de jeu, de défi à mon propre corps : cul ouvert au-dessus du trou par lequel tous les remugles de la fosse non couverte et des terrains montagneux hercyniens sur quoi est bâtie l'école cléricale, remontent, renforcés, filtrés par celui, plus faible, de la branlée, jusqu'à mes narines, ma bouche essoufflée, je règle, caché dans le lieu même de toutes les déjections humaines, animales (chiens, chats de la ferme attenante, chouettes, rats, viennent y déféquer), ce comique dialogue du cul et du sexe, de l'affleurement de l'étron et de celui de l'orgasme³⁹³.

Le trou est le lien entre l'œil et le sexe, et « le sexe, c'est l'âme du monde³⁹⁴ » nous dit Sutter comme un axiome ; c'est par ce trou que l'on voit le sexe qui conduit à quelque chose de plus important : « Dans les deux versions, le narrateur ajoute : “Je les voyais par le sexe, immédiatement par le sexe”, comme si *c'était le sexe lui-même qui voyait* – comme si c'était le sexe qui était vision. Parce qu'il est le lieu de l'immédiateté de la vision, le trou opère le court-circuit de celle-ci avec ce qu'elle voit : il précipite l'œil sur le sexe, et le sexe sur l'œil, de sorte que, comme dans *Histoire de l'œil*, il ne s'agisse plus que d'une seule et même chose [...] *l'œil est un sexe qui voit* – ou bien : le sexe est un œil qui jouit³⁹⁵ ». Il s'agit, selon Sutter, d'une « expérience éthique » qui nécessite l'humiliation, « l'humiliation étant comprise comme la seule possibilité d'accéder à ce que signifie *voir* », et « l'humiliation de soi »³⁹⁶. C'est une raison pour laquelle, nous le verrons ensuite, la figure du ou de la putain est une figure métaphysique idéale de ce trou révélateur de vérité et du *voir* ultime.

L'humiliation est acte transgressif et auto-transgressif d'un dérèglement physique autant que psychologique. Elle force le corps à se soumettre à lui-même. L'écriture guyotatienne est peut-être l'écriture de cette nécessaire humiliation qui engendre l'expérience éthique, comme les chiottes qui constituent un espace de remise en question des valeurs, des mœurs et des rapports. Et les détracteurs ne voient dans l'œuvre de Guyotat que du sexe au lieu d'y voir la portée métaphysique que cherche

³⁹³ *Vivre*, p. 14.

³⁹⁴ Laurent De Sutter, *Théorie du trou*, *op.cit.*, p. 124.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 39-40.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 21.

à *dire* ce sexe. Le texte est un trou dans lequel l'œil jouit de la superposition saleté/pureté, et ce ou ces trou(s) sont introduits dans le texte lui-même³⁹⁷.

Laurent De Sutter évoque le lien entre l'*Histoire de l'œil*, livre du « sale », de Bataille et le film d'Eustache :

Il n'y a rien de masochiste, dans l'entreprise du narrateur d'*Une sale histoire* : son horizon serait plutôt celui de la *souveraineté* dont parlait Georges Bataille. De fait, on sait qu'Eustache aimait Bataille au point d'avoir lui-même imprimé des copies d'*Histoire de l'œil*, qu'il vendait à la sortie des cinémas. Pourtant, il existe une différence entre la souveraineté chère à Bataille et la dignité défendue par Eustache : la différence qu'il y a entre la force et l'élégance. La dignité du narrateur d'*Une sale histoire* est une dignité apollinienne (une dignité de la forme), là où la souveraineté dont rêvait Bataille était davantage de l'ordre du dionysiaque (une dignité de l'informe)³⁹⁸.

Le sexe est le trou que l'on cache le plus, parce qu'il détient une vérité, c'est aussi ce que nous dit le film d'Eustache. *Une sale histoire* renvoie à la figure de la transmission, à l'orateur qui surdétermine *une* histoire en impliquant la saleté-vérité, renvoyant donc au trou buccal, celui qui *dit* l'histoire en *disant* l'Histoire.

Le « trou » est aussi un mot complètement décloisonné, largement polysémique. Christian Prigent écrit, dans *Ceux qui merdRent*, et à propos de l'œuvre de Sade :

[...] Sade [...] écrit au trou. Sade imagine infatigablement la pénétration de centaines de trous interchangeables. Il multiplie les trous dans les corps (orifices sexuels et blessures infiniment variées) et la jetée des corps dans les trous du mal (culs-de-basses-fosses, cratère du Vésuve...). Il jette au trou des dizaines de corps dont les trous béent sous l'action d'Eros. [...] Tout autant que l'exacerbation de la fureur sadique, on peut y lire l'obscure volonté de vider le site sexuel, de s'en sortir, de sortir du trou du monde où nous a jetés le trou d'un ventre³⁹⁹.

Dans le film, le narrateur répète plusieurs fois : « Pas de plaisir sans peine », phrase qui, selon Sutter : « résonne comme un leitmotiv [...] Il constitue la *maxime* gouvernant l'humiliation du soi requise par le principe éthique dont le film est l'expression », et il poursuit ainsi : « Mais c'est précisément cet *excès* de la peine sur le plaisir qui constitue l'humiliation : seul un *raté* serait prêt à céder à semblable

³⁹⁷ Par ailleurs, l'illustration de Hans Bellmer de l'*Histoire de l'œil* montre bien ces trous multiples, ces creusés.

³⁹⁸ Laurent De Sutter, *Théorie du trou*, op.cit., p. 26.

³⁹⁹ Christian Prigent, *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L, 1991, p. 181.

excès pour un plaisir si ténu », « le premier moment du ratage, le moment de l'humiliation du soi, était bien une ascèse – et même davantage qu'une ascèse : il était un *travail* »⁴⁰⁰. Le trou, c'est aussi la plaie, la fêlure, la marque : « Je chante par ma plaie⁴⁰¹ », écrit Guyotat. Ce trou des chiottes devient métaphore liant littérature et transgression : l'histoire sale s'y découvre au moyen d'une intense expérience éthique.

En français, la ligature, le o et le e accolés du mot œil signale déjà une progression : le o, cercle fermé, s'ouvre, comme dans le film de Buñuel et Dali, après avoir été volontairement tranché, et voit le filigrane, l'ailleurs de l'interdit. Cette lettre si unique à laquelle cet accolement donne naissance, parfois reprise dans les textes de Guyotat et qui fait aussi appel au latin, est peut-être celle de la transgression, qui implique un paradigme central dans le monde des littératures et des arts : c'est celui de l'œuvre, de l'Œdipe, du cœur. Peu de mots sont formés, en langue française, à partir de cette belle lettre, ce qui participe de son importance et de sa préciosité aussi.

Dans *Par la main dans les Enfers*, l'œil est un motif obsédant, plusieurs actions le concernent. Mais dans les autres fictions, Guyotat lui préfère parfois son pluriel qui donne naissance, il faut le noter, à un tout autre signifiant, cela permet probablement de générer une double transgression. Ce qui offre des images très particulières, souvent érotiques, métaphoriques, dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats* : « Les yeux profonds des femmes se durcirent⁴⁰² », « Tu as des flammes dans les yeux⁴⁰³ ». Dans ce poème épique, l'œil du lecteur est excité par une constellation d'images plurielles qui activent la fonction poétique du langage en intégrant une relation communicationnelle avec le créateur et sa création dans laquelle il entraperçoit un monde comme au travers du petit trou de l'interdit, trou du « sale », parfois : les yeux « rêvent », « glissent », ils sont souvent levés ou baissés, voilés, clos ou ouverts, scellés ou fixés, mordus ou même dévorés, crevés, remplis de larmes, de sang, des larmes ou des gouttes de sang en jaillissent parfois également, ces yeux sont aussi baisés, léchés, caressés, etc. Toutes ces images presque œdipiennes en viennent à embraser ou à embrasser un réel parfois excédant et

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁰¹ *Vivre*, p. 120.

⁴⁰² *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, p. 8.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 14.

sidérant, pour le lecteur comme pour plusieurs figures. L'œil se salit, par le sang, les larmes, la poussière (des corps et de la terre meurtris) mais il est espace de l'interdit. Dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, ce geste sidérant : « baiser leurs yeux débordants de mouches⁴⁰⁴ » implique dans sa superposition l'image thanatique de la mouche comme insecte symbolique. Ces yeux sont aveuglés ou piqués par le sang⁴⁰⁵, comme c'est le cas également dans la scène du *Cuirassé Potemkine*. La superposition surréaliste intervient aussi dans une chaîne et en écho à l'image des mouches : « ses yeux grands ouverts débordent de lune⁴⁰⁶ », dans *Un Chien andalou*, la lune, la lame et l'œil se superposent dans un enchaînement particulièrement significatif de plans. De plus, les larmes peuvent, dans cet univers épique, rentrer dans les yeux⁴⁰⁷, ce qui constitue une inversion probablement symbolique et participe de cette intropathie, en pleurant de l'intérieur. Dans *Éden, Éden, Éden*, l'œil est violacé⁴⁰⁸, une couleur qui embrase l'*excipit*. Ces concordances et correspondances sont récurrentes dans les fictions.

La métaphore oculaire et celle du trou sont, nous semble-t-il, heuristiques parce qu'elles véhiculent une grande idée, une théorie ultime qui sera au cœur de la réflexion guyotatienne.

Dans *2001, L'Odyssée de l'espace*, film important pour Guyotat, le *computer* porte le nom d'Hal 9000, ce qui signifie « Heuristically programmed ALgorithmic Computer » en anglais, et est traduit par CARL 500, « Cerveau analytique de recherche et de liaison », en français. Le *computer*, ici, est une intelligence « artificielle » entièrement asservie. La notion d'heuristique entre en jeu dès le titre qui met en place un parcours : celui d'un être non-être avec une expérience et une évolution, ce qui est normalement impossible. En plus de cet œil, dont le rouge agressif et la circularité obsédante renforcent l'intensité, Kubrick met l'accent sur la voix programmée : douce et vindicative. La « mort » de cet œil-voix va impliquer un système empathique puissant. Par l'œil panoptique technologique, l'humain crée un œil qui le regarde, le *voir* démultiplie les transgressions jusqu'à un aboutissement : la mort, l'anéantissement.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 24 et 26.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁰⁸ *Éden, Éden, Éden*, p. 18.

Le film intègre lui aussi une constellation d'objets et zones qui se répondent et se font écho : l'os jeté en l'air, le monolithe et cet œil symbolique destructeur. *Le Livre*, notamment, reprendra ce système d'échos et de relais dans l'Histoire et par le corps ou des objets chargés. En plus de l'enchevêtrement, donc, c'est la *filiation* qui développe la matière textuelle de Guyotat.

La transgression passe par le *voir*, ou par la frontière entre l'imaginable et le non-imaginable, par l'œil. Par ce que voit l'œil ou ce qu'il ne voit pas et ne verra jamais, donc dans la tension entre les deux, dans la frontière entre ce qui est réel et visible, ou potentiellement visible, et ce qui ne l'est pas, ce qui est impossible mais imaginable : la charge de l'artiste, transgressive, est de franchir cette limite et de montrer ce qui ne peut être vu. Le spectateur devient quant à lui « voyeur-transgresseur ». Œdipe correspond pour beaucoup au mythe paradigmatique de la transgression : la crevaison (analogue d'une castration selon Freud) des yeux signale un franchissement radical et sacralise la faute. Nous disons « la crevaison des yeux » car « les yeux crevés » nous semblent être d'un autre ordre, impliquant l'après-violence, l'après-extrémité, la cruauté, alors que la crevaison est le geste-signifiant. C'est probablement aussi pour cette raison que ce mythe est paradigmatique de la transgression : il pense le geste jusqu'à son « au-bout ». L'œil crevé, non métaphorique, est une image paroxystique, qui n'implique pas de transgression et de retour possible, il n'y a pas de jeu avec les règles.

Transgresser, qui engage aussi une vision du monde, c'est voir ce que d'autres ne peuvent pas voir, ou que l'Autre peut voir. Le film de Buñuel et Dali est transgressif au niveau de la forme et du contenu, il superpose, comme le rêve – espace où disparaissent les tabous et où les sales histoires peuvent exister en toute liberté –, il agresse la vision, le *voir* et les yeux du spectateur, l'image fonctionne encore aujourd'hui : l'œil tranché fait tourner de l'œil. C'est ce « faire tourner de l'œil », comme ultime de la transgression, qui fonde le texte guyotatien : le bon agencement, la langue, le Verbe et l'organisation fictionnelle correspondent au bouleversement des sens au profit du bouleversement du Sens. L'image de l'œil écarté obligé d'observer les violences quitte à s'en trouver brûlé est aussi présente dans *Hiroshima : A Document of the Atomic Bombing*, de Yasuo Matsukawa et Motoo Ogasawara, sorti en 1970 ; métaphoriquement, et dans un processus

d'inversement, de révulsion, c'est l'œil que l'on écarte de force pour y voir toutes les violences que la rétine a accumulées.

Dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, Amyclée, sœur d'Antigone, « ouvre ses yeux » en disant : « - Je veux boire du lait »⁴⁰⁹, c'est bien l'échange dont parle Barthes. En étant la sœur inventée d'Antigone elle entretient déjà une relation problématique avec l'œil du père, elle a un inquiétant regard métapoétique. Les yeux sont toujours présents d'une façon ou d'une autre, dans la tension œdipienne également. Antigone est aussi celle qui guide son père aveuglé, celui qui s'aveugle pour mieux voir.

Nous avons donc parlé dans ce premier chapitre de quelques espaces, corpus et enjeux visuels de cette œuvre transgressive. Nous allons désormais y « entrer » davantage à travers une étude polysémique des *figures* de Guyotat qui s'inscrivent dans une culture littéraire précise et complète et qui sont engagées dans un processus de décroissement et de réinvention.

⁴⁰⁹ *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, p. 127.

Chapitre II – Les figures de la transgression

Le 11 décembre 1896, jour de la première représentation d'*Ubu Roi*, Alfred Jarry, jeune écrivain, lance presque littéralement, sur scène, le mot « merdre », cela *déclenche* et engendre un grand scandale :

Le Tout-Paris littéraire fut convié à la première. [...] un Ubu piriforme (le comédien Firmin Gémier) déclama la première réplique, un simple mot : « Merdre. » Ce fut un chahut monstre. Même pourvu d'un « r » supplémentaire, le mot de cinq lettres demeurait strictement prohibé dans la sphère publique ; à chaque fois qu'Ubu le prononçait, le public réagissait violemment⁴¹⁰.

Comment « un simple mot », sur un espace total, où les arts peuvent se conjuguer : la scène, a-t-il pu être le catalyseur d'un tel tumulte, en suscitant des réactions aussi animées ?

Dès lors, le « r » deviendra un signifiant extrême, c'est-à-dire une lettre qui permettra de sortir le mot d'origine de son paradigme emprisonnant, d'indiquer un mot et son au-delà. C'est une épenthèse⁴¹¹, une insertion d'un simple phonème, qui va permettre une évolution ainsi qu'une transformation. À partir de cette transgression en apparence simple de Jarry, va se jouer à la fois sur la scène et dans l'espace du substantif déformé une remise en perspectives des poncifs et normes de l'Art. Dans le siècle qui suivra, Picasso déformera les corps sur la toile, d'autres (Marcel Duchamp en premier lieu) s'attaqueront au support lui-même. C'est aussi dans cette logique, semble-t-il, que vient s'inscrire la recherche de Guyotat qui tend à réintroduire le rythme dans la langue française en passant par sa déconstruction, en attaquant directement signifié et signifiant, et ainsi les supports de la littérature : sa langue et son livre. L'épenthèse sera une figure de style très présente dans plusieurs œuvres de l'auteur, en plus des divers métoplasmes et travaux sur le mot lui-même, transformé en restant reconnaissable. Le L mallarméen du *Livre* peut s'y apparenter : c'est une majuscule qui change le sens du mot, ou plutôt l'augmente, comme la lecture était « renforcée » selon Pascal Quignard ; l'épenthèse permet la

⁴¹⁰ Roselee Goldberg, *La Performance, du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, l'univers de l'art, nouvelle édition de 2012, p. 12.

⁴¹¹ « Addition, insertion d'une lettre, ou même d'une syllabe au milieu d'un mot [...] Le procédé est connu des psychiatres sous le nom d'embololalie ou *embolophasie*. "Immixtion de lettres dans le corps des mots ou de mots dans le corps des phrases" (Marchais) ». Bernard Dupriez, *Gradus, Les procédés littéraires*, Paris, 10-18, 1984, p. 191.

reconsidération en cherchant le lecteur du regard, en quelque sorte, et en faisant appel à une prononciation transformée du mot modifié. On sait que pour Barthes le Z, absent/présent dans *Sarrasine* est

la lettre de la mutilation : phonétiquement, Z est cinglant à la façon d'un fouet châtieur, d'un insecte érinnyque ; graphiquement, jeté par la main, en écharpe, à travers la blancheur égale de la page, parmi les rondeurs de l'alphabet, comme un tranchant oblique et illégal, il coupe, il barre, il zèbre ; d'un point de vue balzacien, ce Z (qui est dans le nom de Balzac) est la lettre de la déviance [...] ; enfin, ici même, Z est la lettre inaugurale de la Zambinella, l'initiale de la castration, en sorte que par cette faute d'orthographe, installée au cœur de son nom, au centre de son corps, Sarrasine reçoit le Z zambinellien selon sa véritable nature, qui est la blessure du manque. De plus, S et Z sont dans un rapport d'inversion graphique : c'est la même lettre, vue de l'autre côté du miroir [...]⁴¹².

Dans cette épenthèse, où cette blessure, pour reprendre le terme de Genet et, ici, de Barthes, infligée au mot par Jarry, nous lisons l'injure et le scandale sur scène, la transformation langagière, le balbutiement scatologique. Cette épenthèse signifie aussi un détour de la littéralité, une sortie de l'interjection, de la définition primaire du mot, détour qui s'amplifiera au fil des ans pour devenir aujourd'hui ce que l'on connaît, elle marque la déviance, où la différence – qui est d'ailleurs un mot à épenthèse – au sens où l'entend Jacques Derrida. Le « merdre » est un acte transgressif, une épreuve de la transgression, et est, en un mot, condensant. Nous retrouverons dans le titre d'un essai fondateur de Christian Prigent, faisant ressortir l'épenthèse par une majuscule : *Ceux qui merdRent*, dont le corpus intègre l'œuvre de Guyotat. « Merdre » a donc maintenant obtenu une place importante dans l'Histoire de l'Art, il est une pierre (ou une fissure) dans l'édifice. Ce « r » de déformation du substantif scandaleux est l'image de cet espace où la réunion des notions de littérarité et de transgression est possible : parce que le langage littéraire questionné engendre un renouveau de l'expérience de ce mot. « Lorsque la langue dérape, le sens se métamorphose.⁴¹³ » C'est aussi cela, le dérèglement de tous les sens. Pour Pierre Ouellet, Guyotat est un « logoclaste⁴¹⁴ », un briseur de parole, qui

⁴¹² Roland Barthes, *S/Z, op.cit.*, p. 113.

⁴¹³ Franck Jedrzejewski, *L'Ombre des mots, Le sens dans les écritures expérimentales*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 13.

⁴¹⁴ Pierre Ouellet, « Le logoclaste. L'entrelangue de Guyotat dans *Progénitures* », in *Protée*, vol. 29, n° 3, 2001, en ligne, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/030635ar>
DOI: 10.7202/030635ar (dernière consultation le 27/09/2016).

explore cette brisure. Brisure, ou explosion, même, selon Emmanuel Adely, parlant de Malraux et Guyotat : « L'écrivain doit tout faire exploser, c'est une évidence, oui : être écrivain c'est être une bombe, c'est devenir bombe.⁴¹⁵ » Ainsi, l'épenthèse, ou autre modification, est l'espace même infime de la déchirure du mot, sa transgression.

Le « r », selon Mallarmé, du « rapt », de la « radicalité » et de la « déchirure ».⁴¹⁶

Pierre Guyotat va réussir à sortir les mots de leur *encyclopédisme* – les défaire d'un coup de « dès »⁴¹⁷ – et du cadre définitionnel qu'on leur impose, pour engager une nouvelle réaction entre le lecteur et ces mots qu'il n'aura de cesse d'interroger ; Michel Journiac dira aussi de Guyotat et de Tony Duvert qu'ils ont fait « craquer les mots⁴¹⁸ », et ils les ont fait crier, comme Artaud. Le « putain » et le « bordel » en font partie, ainsi que d'autres qui apparaîtront dans le travail. Notons, dans le cas de ces deux substantifs, l'histoire accumulée : ils sont devenus des clichés, des *topoi*, des lieux communs des littératures, mais s'opère dans la matière textuelle de Guyotat une transcendance. Le « prostitué » est une figure récurrente, mais le « putain », figure guyotatienne, va signifier bien plus que la prostitution : un « quelque chose » d'énorme. « Prostitution » est désormais un mot que Guyotat réfute en ce qui concerne ses travaux. Se jouent donc à la fois une sortie du cadre définitionnel des mots et le choix de *topoi* chargés de sens dans l'œuvre, visant à décroquer le mot dans un travail qui peut se faire avec le lecteur, en l'incitant à sortir le mot de sa définition « primaire ». L'hypothèse que nous souhaitons avancer ici est celle du « putain », comme du « merdre », comme à la fois mots totaux et entités à part entière qui s'amplifient chaque jour davantage dans leur long processus de totalisation. Mais, comme pour Sade, ce n'est pas là « fausse » totalité de l'encyclopédie mais bien la *perspective* d'une totalité, une traque de l'absolu qui passe, dans un premier stade, par le mot. Il s'agira donc bien plus d'une étude des bouleversements engendrés par ces substantifs réinvestis qu'une analyse de mots. Une étude des mouvements et flux des mots : comme le

⁴¹⁵ Emmanuel Adely, « Devenir bombe. Malraux Vs Guyotat », Le Magazine Littéraire, octobre 2009, en ligne, URL : <http://www.m-e-l.fr/medias/extraits-textes/e.adely-guyotat-malraux.pdf> (dernière consultation le 27/09/2016).

⁴¹⁶ Christian Prigent, *La langue et ses monstres*, op.cit., p. 290.

⁴¹⁷ Comme le dit Christian Prigent. *Ibid.*

⁴¹⁸ « Dix questions sur l'art corporel et l'art sociologique. Un débat entre Hervé Fischer, Michel Journiac, Gina Pane et Jean-Paul Thénot », in Michel Journiac. *Écrits*, op.cit., p. 159.

« merdre », ce sont des mots qui progressent, s’amplifient au fil de l’Histoire, de l’évolution, sociologie et culturelle, avec diverses perspectives diachroniques et synchroniques rattachables. Antoine Boute explique que « le mot devient illisible car il n’a plus de présence qu’en tant qu’obscène⁴¹⁹, il n’a plus de contour net ou précis, il se désagrège, ne se laisse plus capturer, il devient désespérément insaisissable, et ce désespoir prend une charge sexuelle, érogène.⁴²⁰ » La subversion du texte guyotien passe par « la langue [...] retournée » et par l’obscène⁴²¹ et l’illisibilité liés⁴²². Et dire ou lire « putain » amplement répété participe de cette subversion, celle qui retourne la langue du lecteur (son organe et son français), « dire “putain” pourrait être l’épreuve du toucher de cette limite, l’épreuve de se trouver à la limite, d’acter dans la langue que l’on est à la limite, sur la limite, au bord du désastre et de l’abjection.⁴²³ » Lire le texte guyotien c’est répéter « putain », mot décroisé, jusqu’à toucher une limite, jusqu’à la transe, c’est une lecture de la transe et transcendante, c’est répéter « putain », comme le putain répète infiniment les coïts, jusqu’à toucher à quelque chose dans son propre corps et dans son propre rapport au livre. Et cette répétition extrême – multiple, donc, celle du corps du putain, celle de la langue de Guyotat, celle du lecteur – du putain est celle qui permet de dire la catastrophe, putain est le mot total trouvé face aux désastres du XX^e, c’est le mot *ouvert*, comme l’œuvre est ouverte, qui va permettre de dire absolument l’extrême, et « l’extrême, c’est maintenant⁴²⁴ ». Boute ajoute que ce « dire » excessif peut aussi être inhérent au rire : « S’il y a du rire dans l’acte de dire “putain”, ce serait parce que cet acte serait en même temps un acte d’aveu d’un

⁴¹⁹ Et l’« ob-scène » est ce qui n’est pas sur la scène, dans un espace de la transgression, donc dans une zone où le mot a été décroisé.

⁴²⁰ Antoine Boute, *Du toucher, essai sur Guyotat, op.cit.*, p. 44.

⁴²¹ « L’obscène a toutes les qualités de l’intervalle dérobé. Il est aussi vaste que l’Inconscient lui-même et aussi amorphe et fluide que la matière même de l’Inconscient. Il est ce qui vient à la surface d’étrange, d’excitant et de défendu, et qui par suite arrête et paralyse, quand sous les dehors de Narcisse, nous inclinons notre image sur le miroir de notre iniquité. Reconnu de tous, il est néanmoins méprisé et rejeté, et c’est pourquoi il émerge constamment sous ses déguisements protéens aux moments les plus inattendus. Quand il est reconnu et accepté, comme fiction de l’imagination ou part intégrale de la réalité humaine, il n’inspire plus de crainte ou de répulsion qu’on n’en peut imputer au lotus en fleur qui plonge ses racines dans la boue du fleuve qui le porte. » Henry Miller, *L’Obscénité et la Loi de Réflexion, op.cit.*, p. 41-42.

⁴²² Antoine Boute, *Du toucher, essai sur Guyotat, op.cit.*, p. 45.

⁴²³ *Ibid.*, p. 91.

⁴²⁴ Paul Ardenne, *Extrême, Esthétiques de la limite dépassée, op.cit.*, p. 434.

désastre, un acte d'aveu de ce que ce désastre est absurdement ouvert [...]»⁴²⁵ ».

Christian Prigent écrit aussi que

La limite obscène dessine simultanément la limite du lisible. Mais il ne s'agit même pas des limites du « sens ». Il s'agit plutôt des limites de ce qui peut être maîtrisé par une respiration humaine, mastiqué par un organe possible, physiologiquement incorporé à la lecture (à la lecture silencieuse tout au moins). L'obscénité d'Eros lâchée dans la langue fait peut-être s'effondrer le sens. Mais surtout elle exige une autre anatomie de la lecture, elle exige cette « voix spéciale » que Jarry affectait aux marionnettes d'*Ubu Roi*. Ce n'est donc pas tant que ce soit illisible (incompréhensible) : on dirait plutôt que ce n'est pas *lisible*, que ça exige un autre protocole, une autre physique de la lecture (son passage au sonore, à la voix « haute » ?).⁴²⁶

Respirer le « putain », le dire à voix haute, c'est déjà s'engager dans un rapport corporel avec lui, et dans un rapport au corps, c'est peut-être aussi cela « l'obscène » de la fiction guyotatienne, parce qu'il y a limite franchie entre le lecteur et ce qui n'est plus depuis longtemps un personnage : c'est une entité qui *nous touche*. Sans oublier l'article défini qui précède ce substantif, qui permet déjà la sortie hors du *topos* et qui est une sorte d'épenthèse ; cette nouvelle prononciation et cette masculinisation permettent de redécouvrir le mot, de lui donner une nouvelle ampleur.

Le putain est aussi une figure de l'impossible et des impossibles, impossible qui va se radicaliser au fur et à mesure, et c'est un des critères du sublime, dont le putain est une incarnation : « On ne peut se représenter le sublime que par des exemples [...] Il s'agit de situations limites et radicales. Le sublime en est la perfection. On peut dire aussi, comme les Grecs, que ce sont des *adynata*, des impossibilités. Mais ce sont des choses à prendre de manière allégorique [...]»⁴²⁷ ». Une exposition s'est tenue au Centre Pompidou-Metz du 11 février au 5 septembre 2016 qui avait pour titre : « Sublime. Les tremblements du monde ». L'exposition présente l'Art face aux catastrophes naturelles, que les Romantiques ont su peindre en leur temps : « Exploration spéculative et intuitive, l'exposition du Centre Pompidou-Metz interroge la continuité de la notion de sublime et son évolution dans un contexte

⁴²⁵ Antoine Boute, *Du toucher, essai sur Guyotat*, *op.cit.*, p. 95.

⁴²⁶ Christian Prigent, *Ceux qui merdRent*, *op.cit.*, p. 188.

⁴²⁷ Jackie Pigeaud, « Introduction », in Longin, *Du sublime*, *op.cit.*, p. 20.

contemporain [...] Elle interroge cette persistance du sublime terrible de la période romantique à travers cette polarité entre immersion dans l'immensité, confrontation aux éléments, et le sentiment d'imminence d'une disparition.⁴²⁸ » Dans la fiction de Guyotat, le putain semble hériter de ces visions, il est ce « sublime terrible », incarnant les tremblements de la Terre par son corps, il résiste face aux catastrophes naturelles comme pour rester le dernier être, le martyr ultime, il est un corps naturellement *déformé*. Comme le montre l'exposition, ce sublime des catastrophes va profondément se développer dans la seconde moitié du XX^e siècle et plusieurs artistes vont en rendre compte dans leurs œuvres. L'œuvre traque, par son immensité et sa recherche d'absolu, ce sublime, et, comme dans la nature, ses excès et transgressions sont des épreuves de ce sublime. Le putain s'inscrit dans ce cheminement, avec une dimension métaphysique :

Kant pense la dimension métaphysique du sublime, sa transcendance, dans un double geste de reconnaissance et de dénégation, essentiel à la modernité qui s'invente avec et après lui. Dans sa *Critique de la faculté de juger* (1790), Kant estime, en effet, que le sublime n'est pas un objet ni un spectacle naturel, c'est un sentiment éprouvé à l'occasion de certains phénomènes limites ou extrêmes de la nature.⁴²⁹

Le putain est celui qui se confronte « à ce qui nous dépasse absolument⁴³⁰ », réveillant la « sublimité⁴³¹ » par sa langue. La fiction de Guyotat est un travail de cette sublimité, en enchevêtrant les impossibles et les catastrophes, dont le putain est une incarnation ultime, en faisant trembler la Terre, le corps et la langue française. Cette fiction est un travail du sublime, un tremblement multiple, dans un monde imaginaire qui varie et se transforme sous nos yeux. C'est donc aussi à cela que fait appel le mot « putain » décroisé.

Par ailleurs, notons un décroisement particulièrement intéressant dans le cadre d'études littéraires : c'est celui du mot « figure ». Pour Guyotat, il s'agit d'un au-delà du personnage, une sorte de créature, personnification de la création ; dans l'analyse littéraire, le terme renvoie aux outils stylistiques. Les deux peuvent ainsi être envisagés à travers les deux grandes parties que nous proposons.

⁴²⁸ Hélène Guenin, « Chaomose », in Hélène Guenin (dir.), *Sublime, Les tremblements du monde*, Metz, Éditions du Centre Pompidou-Metz, 2016, p. 14.

⁴²⁹ Olivier Schefer, « Sublime et cosmos, Du romantisme à l'art contemporain », in *Ibid.*, p. 26.

⁴³⁰ *Ibid.*

⁴³¹ *Ibid.*

1- Bibliothèque des figures

Dès les premiers textes de Pierre Guyotat, plusieurs figures surgissent et traverseront, même si elles n'apparaissent plus explicitement, l'ensemble de son œuvre. Ces figures marquent une intertextualité et renseignent sur la « bibliothèque » de l'auteur. Néanmoins, elles font toujours l'objet d'une réécriture, d'un réinvestissement permettant de s'intégrer à l'univers des fictions.

Dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, l'onomastique permet d'explorer cette bibliothèque, avec les épisodes de Lulu⁴³², nom de mère-maquereille, qui a une histoire littéraire, que nous commenterons plus loin, mais aussi de Xaintrailles, dont le nom provient de Jean Poton de Xaintrailles, un des lieutenants-chefs de Jeanne D'Arc et acteur important de la guerre de Cent Ans, il est dans le texte un personnage plein de courage, de bravoure et de dignité, possesseur du « Manuel de Tactique et de Stratégie » ; ou encore de la Reine de la Nuit, présente dans le début du premier chant, porteuse d'une bague symbolique obsédante, qui est une figure de *La Flûte enchantée* de Mozart.

Quant aux histoires de Thivai, elles peuvent être lues comme relevant de l'expérience fantasmée de Guyotat de la guerre d'Algérie. C'est un « radio », poste qu'occupait l'auteur, qui sera enfermé en prison, et, comme lui, il est dépossédé de ses cahiers et livres, il prend également plusieurs photographies. C'est un rêveur, un artiste privé de ses objets culturels.

- Thivai, il savait tout faire et c'était un écrivain : un jour, en permission, j'ai vu un livre de lui dans une gare.⁴³³

Ses camarades soldats parlent de lui avec la gouaille soldatesque. Thivai engage des références au mythe d'Œdipe à travers la superposition de plusieurs figures ; il apparaît, dans les « rumeurs » de ses camarades, comme un double d'Antigone : « Tu te rappelles le jour où il a enterré un fellouze et son fils, devant la grotte ; le

⁴³² Une figure qui est aussi importante pour les artistes et leur culture de l'entourage de Guyotat (Pierre Boulez, Patrice Chéreau).

⁴³³ *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, p. 300.

chef, il s'est écrasé⁴³⁴ », plus loin il enterrera des livres sous des caisses de piles⁴³⁵, il est aussi le défenseur de Jamet, le pleureur et le persécuté :

- [...] dis, Xaintrailles, on dit que tu as des difficultés avec tes soldats.
- Oui, cette nuit, l'un d'eux a consciemment écrasé un gosse.
- Qui est-ce ?
- Jamet, le chauffeur.
- Défends-le. C'est un gosse adopté. Il en a vu de toutes les couleurs.
- Je sais. Je commande une compagnie d'orphelins, d'enfants battus et vendus, achetés et revendus.⁴³⁶

Thivai est également le nom antique de la ville de Thèbes. Dans l'*incipit* du cinquième chant, il deviendra un martyr : allongé, silencieux, sur son lipico, sorte de grabat, il se fait raser par les soldats qui le considèrent comme un traître, avec une lame, objet métaphorique, comme dans *Un chien andalou*, qui marquera un basculement brutal vers le rêve, accompagné d'un changement pronominal et empruntant à la technique cinématographique du *flash-back* :

Les chauffeurs et les soldats d'escorte et les démineurs se lavent à grande eau ; la boue scintille autour du lavoir. Thivai caresse son crâne, il caresse les écorchures faites par le coiffeur

- Rasez-le tout à fait, à la lame. [...]

Je souris, baisse la tête, le coiffeur tremble, la lame écorche ma tête et le bout de mon oreille, l'officier écrase le bout de mon pied nu avec son soulier de cuir rouge [...]⁴³⁷

Plus loin encore, il sera massacré, dans un épisode proche de celui de la persécution d'Orphée par les Euménides⁴³⁸. L'un de ses yeux et l'une de ses mains, les deux organes centraux de notre réflexion, sont percés et découpés, puis tout sera déchiqueté.

Jamet, qui apparaît assez peu en tant que figure, mais davantage sous forme de rumeur dans les bouches des soldats, est une sorte de Pierrot pleurant continuellement, caractérisé par ses larmes allégoriques, qui semblent couler dans

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 302.

⁴³⁶ *Ibid.*

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 373.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 397.

tous les espaces de la fiction. C'est une figure de *lamento*, proche des personnages de la *commedia dell'arte*, qui pourrait s'inscrire dans une constellation de grandes figures littéraires pathétiques : en plus du Lorialet, Jérémie de la Bible, pleurant des torrents de larmes, ou encore Wozzeck. C'est une figure porteuse d'une rhétorique des larmes qui sont des manifestations du pathétique extrême de l'œuvre et qui renseignent sur les excès et le *furor* des figures. Jamet est une figure violente qui refuse de tuer mais qui y est obligé. Son homophonie est également intéressante, et dans *Joyeux animaux de la misère*, une figure portera un tatouage « JAMAIS ». Jamet incarne une ontogenèse des larmes, et peut-être que le déluge qui ouvre le dernier chant de l'œuvre, « nettoyant » ce monde de violences extrêmes, résulte de ces torrents de larmes qui coulent abondamment des yeux des figures. « Beaucoup de larmes aussi. Parce que l'empathie vous casse, vous jette à terre...l'activité empathique n'est pas sans danger, mais c'est une force, et c'est je pense *la seule force qui à la longue crée la forme* – la forme qui est l'Art⁴³⁹ », et ces larmes des figures dupliquent les virgules – la forme, donc – très récurrentes dans l'œuvre de Guyotat. Le parcours de Jamet dans le poème épique est caractérisé par une gradation dans ces meurtres, il tue une cigogne et un enfant, figures de l'empathie :

Les animaux sont un formidable réservoir – ou espace – d'empathie...Les enfants ont d'ailleurs un système empathique avec les animaux extrêmement fort, puisqu'ils vont jusqu'à les faire souffrir pour voir comment ils souffrent, pour vivre cette souffrance et y apprendre la leur – et quelquefois faire en quelque sorte revivre l'animal, pour en avoir le plaisir et le pouvoir, comme Gilles de Rais, jadis, avec les enfants. Les animaux sont vraiment les « hilotes » de l'aristocratie humaine.⁴⁴⁰

Tout au long de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* apparaissent, ici et là, Kment et Giuhare, jusqu'à l'*excipit* qui est une réécriture de la genèse et où ces deux figures rejouent les scènes d'Adam et Ève, orientalisés. Kment naît dans une description saisissante d'un espace dystopique insufflé de références aux camps, dans une « ville basse » personnifiée, entité malade, infirme et meurtrie, qui ressemble à un ghetto. La ville est victime de la guerre :

Ainsi s'éveille la ville basse [...]

⁴³⁹ David Lespiau, « Entretien avec Pierre Guyotat », *op.cit.*, p. 13.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 11.

Le bas quartier est peuplé de familles incomplètes, criardes, sales, les enfants y pullulent : beaucoup ne peuvent plus reconnaître leurs parents naturels et vivent dans plusieurs maisons à la fois ; les autorités négligent l'état civil des enfants. Il n'y a plus d'hommes faits, seulement des vieillards ou des infirmes, et des fous retour des interrogatoires. Les garçons ont disparu, les filles disparaissent, leurs robes déchirées aux chardons et au lierre. Souvent, dans leurs jeux, les enfants découvrent des cadavres défigurés au fond des mares solitaires, des têtes pourries sous les casques. [...] Défense de jouer près de la ville basse où les enfants sales et pleins de vices inouïs tendent leurs bras tatoués, offrent des oiseaux à demi étranglés. Si deux enfants, dans les jours de dégel ou en plein été, osent s'aimer et se cachent pour jouer et s'attoucher, découverts ils sont frappés, souvent à mort.⁴⁴¹

Kment surgit au milieu de cette misère intense :

Une chef de bande s'appelle Kment. Sa mère naturelle est en prison. Ses frères, ses sœurs sont issus de trois amants de celle-ci. Leur père adoptif meurt à petit feu, dans le baraquement. Le seul enfant qu'il a de sa femme, celle-ci le tue. Enceinte, elle écrase son ventre contre les murs, elle le rougit aux flammes du gaz ; mais l'enfant, sa gorge balafmée par la fourchette de l'avorteuse, crie, et le père le prend et le garde gluant et glacé sous sa couverture. La mère aiguise ses couteaux devant les yeux de l'enfant, elle rit, elle le coiffe avec les casseroles, elle le laisse dormir dans ses excréments et le jour, les chiens le suivent et fouillent sous sa barboteuse⁴⁴².

La mère cruelle, sorte d'ogresse sortie des contes de Perrault, est une Médée extrêmement violente, saisie du *furor*. Elle ne se contente pas de tuer : elle humilie, torture et dégrade, elle ressemble à un personnage sadien qui théâtralise la souffrance de sa progéniture, dans son ventre y compris.

Kment est un héros épique et les violences extrêmes l'ont vu et l'ont fait grandir. C'est un adolescent charismatique, rebelle, chef de bande, issu du sordide, une « chair misérable⁴⁴³ », qui peut évoquer les personnages d'*Accattone* de Pasolini ou ceux de *Los Olvidados* de Buñuel.

Dans l'*excipit*, Kment et Giauhare sont « nourris de leur propre semence⁴⁴⁴ », ils vivent au milieu d'une nature qui se revitalise. Un homme apparaît, parodiant le Christ :

⁴⁴¹ *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, p. 57. (Début du second chant).

⁴⁴² *Ibid.*, p. 57-58.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 256-257.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 491.

Kment et Giauhare, réveillés, marchent, les genoux et les poings dans les épines, écartent la haie ; un homme courbé sur la pierre, saille la déesse ; une crinière sort de sa nuque et de son dos ; sur sa tête une colombe et une couronne d'épines ; ses jambes nues vibrent, incandescentes [...] ⁴⁴⁵

La péroration du poème épique est un chiasme marqué de gestes significatifs :

Kment s'agenouille en face de Giauhare, et Giauhare en face de Kment. Poings à terre, ils se baisent aux genoux, au sexe, au front. ⁴⁴⁶

Antigone *habite* l'œuvre et la pensée de l'auteur, elle est présente dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, poème hanté par le mythe d'Œdipe dans son entièreté.

[...] Je lis tout ce que je peux trouver dans la bibliothèque du fond de l'étude [...] sur Œdipe, son père Laïos, sa mère-épouse Jocaste, ses deux fils incestueux, Étéocle et Polynice, ses deux filles incestueuses, Ismène et Antigone [...] ⁴⁴⁷

La mère de Guyotat lui transmet cette passion pour Antigone, qu'il lit dans l'œuvre de Sophocle :

Notre mère, dans sa première adolescence, à Bourges, apprend le grec, et pour une petite représentation de collège joue, en grec, une scène d'Antigone : je m'impatiente de bientôt pouvoir lire et traduire, apprendre par cœur la pièce de Sophocle. ⁴⁴⁸

George Steiner, dans son ouvrage *Les Antigones*, décrit l'influence immense que la pièce de Sophocle, souvent considérée comme la plus grande de la tragédie grecque, eut sur grand nombre d'artistes. Steiner explique :

De 1790 à 1905 environ, les poètes, les philosophes et les érudits européens s'accordaient largement à penser que l'Antigone de Sophocle n'était pas seulement la plus grande des tragédies grecques mais que, de toutes les œuvres d'art produites par l'esprit humain, c'était aussi celle qui s'approchait le plus de la perfection. ⁴⁴⁹

Et, plus loin :

Friedrich Hebbel, qui considérait *Agnes Bernauer*, pièce dont il était l'auteur, comme « une Antigone pour l'époque moderne », décrivait la tragédie de Sophocle comme [...] « le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre, auquel rien d'ancien ou de moderne ne se

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 492.

⁴⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁴⁷ *Formation*, p. 189.

⁴⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁴⁹ George Steiner, *Les Antigones*, Paris, Gallimard, 1986, p. 1.

peut comparer ». [...] Cette pièce est « fraîche comme la rosée du matin » et elle le restera jusqu'à la fin des temps. Aucune autre pièce grecque « ne s'élève à une hauteur aussi émouvante ». ⁴⁵⁰

Cette grandeur à la fois de l'œuvre et de la figure a fait d'Antigone une incontournable pour Guyotat, et c'est une figure « souple » : « Le conflit mis en scène par Sophocle était d'une actualité permanente⁴⁵¹ », qui donne donc lieu à une bibliothèque immense et inépuisable de réécritures dans laquelle la fiction de Guyotat s'inscrit, ce qui peut aussi être considéré comme un hommage à sa mère, à l'image de la vertu de la figure. Cette expression d' « actualité permanente » est donc essentielle, et l'artiste peut dépasser le mythe grâce à cette actualité permanente ainsi qu'à l'immense bibliothèque. « On imagine, on pense, on vit dès à présent de nouvelles "Antigone" : et cela continuera demain. ⁴⁵² » *Tout* peut se retrouver dans cette figure, elle peut s'adapter à tous les temps et toutes les époques, parce que c'est un « mythe, voué à la transcendance, qui engendre la nécessaire dynamique du retour, de la répétition (cette "redemande") qui s'effectue à travers le temps. ⁴⁵³ » Steiner émet également l'hypothèse que les « principaux mythes grecs sont imprimés dans l'évolution de notre langage et en particulier de nos grammaires », « notre parole charrie des traces organiques de mythes »⁴⁵⁴. Les traces de ces mythes, comme des origines gréco-latines du français, sont présentes dans les fictions de Guyotat. Dans *Tombeau*, Antigone surgit dans le cinquième chant, comme Thivai, dans un passage qui fait dialoguer, littéralement et métaphoriquement, deux figures issues de deux cultures différentes, Antigone avec Winnetou, qui tire son nom d'un personnage de fiction d'Indien Apache :

- Tu ne dors pas ?
- Non, viens près de moi.
- Je m'appelle Antigone. J'ai fait mes règles cet été.
- Moi, Winnetou, j'ai tué ma mère. ⁴⁵⁵

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 4-5.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 332.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 331.

⁴⁵⁴ *Ibid.*

⁴⁵⁵ *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, p. 431.

La tournure énigmatique, « j'ai fait mes règles cet été », auquel répond celle de Winnetou, « j'ai tué ma mère » – le matricide comme motif mythique –, est ouverte et polysémique. Aux menstruations, signes de la féminité et de la fécondité, se superposent les « lois » d'Antigone, personnage mythique révolté, symbole du respect des règles innées et du non-respect des règles imposées. La figure d'Antigone occupera une place centrale dans la pensée féministe de Judith Butler, notamment dans *Antigone : la parenté entre vie et mort* dans lequel elle écrit, avec Luce Irigaray :

Selon Irigaray, le pouvoir insurrectionnel d'Antigone est le pouvoir de ce qui se maintient hors du politique ; Antigone représente la parenté, et même le pouvoir des « relations de sang », qu'Irigaray ne voit pas dans un sens spécialement littéral. Pour elle, le sang désigne quelque chose de vivant et de spécifiquement corporel que les principes totalement abstraits de l'égalité politique, non seulement ne parviennent pas à saisir, mais, plus rigoureusement, excluent et annihilent. Ainsi, à travers le mot « sang », Antigone ne signifie pas précisément une « lignée » mais plutôt quelque chose comme une « effusion de sang » – celle que les États autoritaires finissent par verser pour rester en place.⁴⁵⁶

Pour Butler, Antigone transgresse ainsi les limites mêmes du politique et fait montre « non pas d'une pureté oppositionnelle, mais d'une scandaleuse impureté⁴⁵⁷ ». Le sang qui coule dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats* n'est pas à prendre non plus au sens littéral, et il a une visée plus large. Et l'effusion de sang de l'œuvre est une « fissure » du monde – celle de la littérature par la transgression – qui provoque, par un renversement brutal, le sublime.

Cet échange est donc caractérisé par l'aveu, sorte de rite nécessaire. Dans le texte, Antigone est une esclave doublement marquée :

- Antigone, es-tu libre ou esclave ?
- Esclave. Tu ne vois pas l'anneau agrafé à mes lèvres ? et celui-ci au-dessus de mon sexe, sous le nombril ?
- Moi, je suis libre, ainsi pouvions-nous errer librement dans la ville, misérables, sales, endormis, mais les lèvres nues.

⁴⁵⁶ Judith Butler, *Antigone : la parenté entre vie et mort*, Paris, Epel, 2003, p. 12.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 14.

- A la fin de l'hiver, je serai libre.⁴⁵⁸

Rose Duroux et Stéphanie Urdician expliquent que « La fascination qu'exerce Antigone tient à la ductilité sémantique du mythe, une ductilité telle qu'elle confère à ce personnage de la tragédie grecque perpétuellement remodelé une signification toujours actuelle⁴⁵⁹ ». L'existence du mythe tient à sa réécriture, et dans *Tombeau*, cette ductilité offre une souplesse dans la réécriture de cette figure allégorique : « Le fait de s'appuyer sur des figures antiques est une façon de prendre de la distance pour regarder notre propre société et la mettre en cause [...]»⁴⁶⁰ ».

Antigone est une rebelle exemplaire, qui ne se revendique pas comme telle, c'est une figure de silence, souffrante mais pas exubérante, ce qui lui confère un pouvoir empathique puissant. Antigone personnifie également le devoir de sépulture, qui est présent dès le titre de l'œuvre : le « Tombeau », est à envisager de façon polysémique, comme genre poétique et, métaphoriquement, l'artiste se fait l'Antigone des soldats morts. La terre est l'espace de cette mémoire composite, comme le corps, dans laquelle il faut creuser pour exprimer l'Histoire, en creusant, on y retrouve sans cesse des corps meurtris, dans le texte, c'est aussi un espace ensemencé, mort et renaissance se superposent : « [...] ils creusent un fossé autour du bordel, ils se branlent, ils piétinent le sperme dans la terre remuée⁴⁶¹ ». La bouche d'Antigone sera elle aussi ensemencée : « Je prends la tête d'Antigone, malheureuse, la bouche remplie de sperme brûlant dès l'aube et les pieds écrasés sous les bottes⁴⁶² ». Le « scénario mythique minimal⁴⁶³ » et la ductilité du mythe ont conduit à une réécriture extrême dans la fiction, les grandes figures de l'œuvre se superposent en un seul corps : Antigone est esclave, putain, rebelle, martyr et accomplissant le devoir de sépulture.

⁴⁵⁸ *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, p. 432.

⁴⁵⁹ Rose Duroux et Stéphanie Urdician, « Antigone. Retours sur une fascination », in Rose Duroux et Stéphanie Urdician (dir.), *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, p. 13.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁶¹ *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, p. 114.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 432.

⁴⁶³ Rose Duroux et Stéphanie Urdician, « Antigone. Retours sur une fascination », in Rose Duroux et Stéphanie Urdician (dir.), *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, op.cit., p. 15.

C'est une figure transgressive, porteuse d'une « *autonomia* transgressive⁴⁶⁴ », figure de l'« excès » et de « démesure »⁴⁶⁵, dont l'accuse Créon, dans le mythe. Mais aussi modèle de piété filiale, elle incarne l'antique *pietas*, inscrite dans la constellation dénominateur de l'empathie. Elle peut être approchée comme figure mythique et comme substantif. Le texte lui-même est une Antigone, qui brave les interdits, qui transgresse tout en accomplissant le devoir de sépulture.

Dans *Tombeau*, Guyotat crée une figure double : Amyclée, jumelle d'Antigone. La gémellité allégorique est très présente dans les mythes et dans la Bible, mais le jumeau est aussi le double, l'artiste, le subversif : « Je vivais aussi comme un adolescent ordinaire mais avec ce jumeau, ce double, un double dont il était impossible de livrer le moindre effluve à qui que ce soit, ma mère étant déjà atteinte, mon père étant, lui, hors d'atteinte.⁴⁶⁶ » Amyclée surdétermine le mythe d'Antigone, elle lave entièrement les cadavres, y compris les parties intimes, et « fouille dans des tas d'ordures et les roseaux du bord du fleuve⁴⁶⁷ », elle charge les cadavres qui s'amoncellent, image forte qui traverse l'œuvre et qui est issue des visions des tranchées, des fosses des camps et des chambres à gaz. Elle se couche parfois parmi les cadavres nus ; elle s'auto-« enterre », donc, là où la chair remplace la terre. Son rapport aux corps est plus charnel que celui de sa sœur, les gestes qui l'animent sont porteurs d'une mémoire, mémoire du corps et de l'Histoire. C'est donc par cette figure double, cette jumelle, que s'opère la distance permise par la ductilité du mythe et qui engage un regard sur les violences extrêmes du XX^e siècle.

Dans *Formation*, Guyotat évoque la *Vénus d'Urbino* comme l'« un des plus beaux nus », « alors pour [lui] le règne féminin supplante le règne animal »⁴⁶⁸. Vénus apparaîtra dans l'*excipit* d'*Éden, Éden, Éden* empli d'allitérations en V qui semblent naître de cette figure, et où l'on retrouve exploitée la métaphore oculaire

le signe piaule, bras alanguis, guerba ramollie nouée à l'encolure, mufle sanglant, sexe dressé, œil scrutant Vénus voilée de vapeurs violettes [...] ⁴⁶⁹

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁶⁵ *Ibid.*

⁴⁶⁶ *Humains par hasard*, p. 27.

⁴⁶⁷ *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, p. 126.

⁴⁶⁸ *Formation*, p. 74.

⁴⁶⁹ *Éden, Éden, Éden*, p. 270.

La Vénus de Guyotat emprunte aussi à la Vénus anadyomène de Rimbaud, entre volupté, beauté et sordide. Rimbaud révèle un saisissement presque pictural dans le vers final de son poème, la Vénus qui sort des eaux est malade :

Les reins portent deux mots gravés : Clara Venus ;
– Et tout ce corps remue et tend sa large croupe
Belle hideusement d'un ulcère à l'anus.⁴⁷⁰

Ce système antithétique est inscrit dans la même constellation que la charogne baudelairienne, grande image poétique moderne. La Vénus de Rimbaud est porteuse d'un tatouage « Clara Vénus », elle est « marquée », inscrite, comme les figures de Guyotat. Michael Riffaterre commente ce sonnet dans *La production du texte* et explique que :

Chaque mot décrivant son corps semble calculé pour choquer par sa dégoûtante précision. Le tout se termine sur la vision d'un anus orné d'un ulcère. C'est la fistule que nous sommes invités à contempler dans l'apothéose esthétique du dernier vers⁴⁷¹.

Il évoque également un « scandale versifié⁴⁷² » et y voit une « *Laus Veneris* inverse, construite *a contrario*⁴⁷³ ». La démarche poétique de Guyotat révèle aussi de ce « scandale versifié » : avec l'oxymore Beau/Laid, le beau dans l'anomalie, et la transgression réside dans le fait que ce n'est pas seulement le corps de la figure qui est attaqué mais aussi les mots qui la *disent*. Tout est dans le détail signifiant, qui devient aussi signifié, c'est-à-dire non pas simple objet de description mais participant pleinement de l'intensité poétique : ici, des parties du corps qui obsèdent Guyotat et son travail, comme ces « rondeurs des reins ». D'autres compositions syntagmatiques particulières de substantifs confèrent au poème une atmosphère originale : « horrible étrangeté », la Vénus incarne alors l'expérience de l'inquiétante étrangeté freudienne. Et puis cette loupe qui permet, d'une façon métapoétique, de voir les détails et singularités comme le permet aussi le travail méticuleux d'écriture peut évoquer, encore, cet œil inscrit dans le paradigme qui permet l'appréhension nouvelle de réalisations et d'une poésie novatrice. L'œil apparaît d'ailleurs, directement, au début de ce syntagme clausulaire : « œil scrutant

⁴⁷⁰ Arthur Rimbaud, *Poésies complètes*, « Vénus anadyomène », Paris, Le Livre de Poche, 1998, p. 105.

⁴⁷¹ Michael Riffaterre, *La production du texte*, *op.cit.*, p. 93.

⁴⁷² *Ibid.*

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 94.

Vénus voilée de vapeurs violettes ». Cette Vénus constitue une image épiphanique, elle est désignée avant comme « Vénus incandescente⁴⁷⁴ », alors que le motif classique la préfère sortie des eaux. Le V fait appel au chant, à la bouche du lecteur qui se sent comme obligé de lire à voix haute, de prononcer cette Vénus pour la faire apparaître à son tour.

Dans *La matière et sa phrase*⁴⁷⁵, Philippe Sollers développe une idée fondamentale liée à l'onomastique : Vénus réunit, en son nom, la verge, le vagin et l'anus, une analogie déjà présente, nous le remarquons, dans le poème de Rimbaud⁴⁷⁶. D'ailleurs, dans *Le discours pornographique*, Marie-Anne Paveau explore le pouvoir sexuel de l'onomastique, notamment de la pseudonymie dans la pornographie, ce qu'elle nomme les « pornonymes ». Elle explique :

[...] la perspective [...] de la signification du nom propre, se concentre sur l'idée qu'un nom propre produit des effets de sens, halos, ambiances ou connotations, ce que dit depuis longtemps la littérature. Proust a produit par exemple une remarquable théorie profane du sens du nom propre dans la section dans *Du côté de chez Swann* et le passage sur le « nom de Gilberte » reste un classique de la puissance connotative du prénom.⁴⁷⁷

Sans oublier que Charlus donne son nom, comme Sade et Masoch, à une perversion, le charlisme. Au-delà du pouvoir du mot décroisé, il y a le pouvoir du nom propre, qui est au centre d'un travail poétique de Guyotat.

Vénus est une figure puzzle et totale, la réécriture et la reconfiguration de ce personnage mythique permet à l'imagination de rassembler des éléments décisifs, figure qui conjugue la merde et la beauté dans le poème de Rimbaud – c'est le critère absolu, avec l'universalité, du sublime selon Longin : « rien n'est grand qu'il soit grand de mépriser⁴⁷⁸ ». Sa beauté vient aussi de cette totalité, et la beauté poétique viendra d'une capacité à capter une totalité au sens le plus transgressif du terme : donc à voir ce que les yeux ne peuvent (car masqués par des lois et des interdits) ou ne veulent (masqués par l'autocensure et le non-dépassement de soi) voir.

Puisqu'elle est déesse de la beauté, donc aussi allégorie dans le texte, elle conjugue

⁴⁷⁴ *Éden, Éden, Éden*, p. 267.

⁴⁷⁵ Philippe Sollers, « La matière et sa phrase », in *Critique*, n°290, Paris, Juillet 1971, p. 607-625.

⁴⁷⁶ La figure traverse toute son œuvre.

⁴⁷⁷ Marie-Anne Paveau, *Le discours pornographique, op.cit.*, p. 142.

⁴⁷⁸ Pseudo-Longin, *Du sublime*, Paris, Rivages, 1991, p. 60.

ces éléments et signalent une poétisation. La Vénus incandescente illumine le texte en devenant presque une personnification et en étant reconfigurée.

Dans *Ceux qui merdrent*, Christian Prigent fait de cette figure l'incarnation du merdRe, de la différence :

Vénus, anus. La Vénus à l'anus ulcéré⁴⁷⁹ est l'emblème de ce travail merdiquement fondateur (l'injure originelle faite à la beauté). Rimbaud y pose une sorte d'identification paradoxale entre vénusté et analité : « belle hideusement d'un ulcère à l'anus ». Et l'oxymore « belle hideusement » est l'innommable nom de la beauté poétique. C'est aussi la première figure, la figure inaugurale de l'impossible rimbaldien : une intenable, une révoltante et exaltante contradiction entre la beauté donnée et le désir de fonder une beauté autre. Pour se faire (pour trouver sa langue), cette nouvelle beauté devra en passer par la laideur, l'injure, la déprédation, l'encrapement, l'horrible travail merdique de l'alchimie verbale qui, avant de faire de l'or avec la merde, fait merder l'or rutilant de la beauté assise (rassise)⁴⁸⁰.

Rimbaud et Guyotat travaillent à cette transformation du sujet antique, le dévoilement d'une beauté relativement nouvelle mais rendue profondément poétique, la mise en avant du maladif, de l'hideux, du sordide, comme traits prosopographiques nouveaux. Ils utilisent des isotopies de la laideur, de la malformation, et traque le détail significatif. Sacher Masoch utilise également cette figure dans *Vénus à la fourrure*⁴⁸¹, où elle est objet d'obsession, figure maîtresse, c'est un texte dans lequel le nom de cette figure mythique est mêlé à une « perversion de base⁴⁸² », une sorte de maladie, tirée du nom de son auteur. Dans son œuvre, les mots sont les déclencheurs des relations masochistes, notamment à travers des contrats, constamment réécrits, des lettres, et « Vénus » est aussi un mot érotisé. La figure mythique est prise comme Déesse de la beauté et celle qui asservit, c'est une figure centrale de son œuvre : la sadique, qui est également parée d'un objet allégorique, la fourrure, qui sacralise cette position d'asservissement, marquant à la fois la cruauté et la volupté. Masoch écrit ceci dans un appendice revenant sur un souvenir d'enfance lié à une réflexion sur ce roman, *La Vénus à la fourrure* :

⁴⁷⁹ Notons d'ailleurs l'assonance retenue par Guyotat pour son propre texte.

⁴⁸⁰ Christian Prigent, *Ceux qui merdrent*, *op.cit.*, p. 318.

⁴⁸¹ Signalons aussi que, dans l'œuvre de Zola, Nana se travestit en Vénus.

⁴⁸² Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch*, *op.cit.*, Avant-Propos, p. 5.

Je crois que chaque création artistique se développe de la même façon, comme cette femme sarmate s'est formée dans mon imagination. Tout d'abord, il existe dans l'esprit de chacun de nous une disposition innée à saisir un sujet qui échappe à la plupart des autres artistes ; puis viennent se joindre à cette disposition les impressions de la vie, qui présentent à l'auteur la figure vivante dont le prototype existe déjà dans son imagination. Cette figure l'occupe, le séduit, le captive, parce qu'elle vient au-devant de sa prédisposition, et aussi qu'elle correspond à la nature de l'artiste qui, alors, la transforme et lui donne un corps et une âme. Finalement, il trouve, dans cette réalité qu'il a métamorphosée en œuvre d'art, le problème qui est la source de toutes les apparitions qui en résultent par la suite. La voie inverse, du problème de la configuration, n'est pas artistique.⁴⁸³

La quête de l'absolu et de la totalité passe par la reconfiguration et la réécriture de grandes figures de la bibliothèque de Guyotat. Ses fictions emprunte aux mythes, à la littérature populaire, enfantine, et n'exclut aucune culture, de sa formation adolescente jusqu'à maintenant. L'emploi de figures totales, comme Antigone et Vénus, permet un dialogue avec des auteurs qui peuvent aider à explorer l'œuvre de Guyotat, c'est le cas de Rimbaud et Masoch. Vénus, chez Rimbaud, fait se conjuguer la merde, ou la merdre, et la beauté, Amyclée, sœur jumelle d'Antigone créée par Guyotat, travaille en permanence dans l'ordure, au milieu des cadavres nus entassés. Ces premières reconfigurations et exploitations vont permettre la création d'une figure totale : le putain.

2- Le putain : figure totale, figure-limites

Toutes mes figures depuis *Tombeau pour cinq cent mille soldats* sont des figures « populaires », et des figures marginales.⁴⁸⁴

Le putain apparaît progressivement dans l'œuvre de Pierre Guyotat jusqu'à y occuper une place centrale. Son écriture fictionnelle s'accompagnera au fur et à mesure de tout un discours réflexif dans les écrits en langue normative et les textes accompagnateurs. Le substantif, réinvesti, renvoie à la fois à un mot total et totalisant et à une figure totale et totalisante, c'est la différence avec le « merdre » de Jarry, car le putain peut être perçu à la fois comme un corps et comme une vastitude conceptuel. Gilles Deleuze et Félix Guattari développent, dans *Qu'est-ce*

⁴⁸³ Sacher Masoch, « La Vénus à la fourrure, Appendice 1, Souvenir d'enfance et réflexion sur le roman », in *Ibid.*, p. 291.

⁴⁸⁴ *Humains par hasard*, p. 22.

que la philosophie ?, le concept de personnage conceptuel, qui nous semble une lecture possible, parmi d'autres, de la figure du putain. Le putain est porteur d'idées, qui se radicalisent, mais est aussi le corps de cette recherche de l'absolu et de cette traque de la totalité, Guyotat dit que les putains sont des « pensées incarnées et parlantes⁴⁸⁵ ». Deleuze et Guattari citent plusieurs personnages conceptuels qui traversent l'Histoire de la littérature et de la philosophie, le premier exemple donné est celui de L'Idiot, de Cuse puis de Dostoïevski, ainsi que Socrate de Platon, Dionysos de Nietzsche (qui fait souvent usage de personnages conceptuels : le Surhomme, Zarathoustra, l'Antéchrist), Don Juan ou encore Igitur de Mallarmé, nous pouvons rajouter, d'une certaine façon, les Justine et Juliette⁴⁸⁶ de la « philosophie » sadienne, ou encore la Dirty de Bataille.

Il se peut que le personnage conceptuel apparaisse pour lui-même assez rarement, ou par allusion. Pourtant, il est là ; et, même innommé, souterrain⁴⁸⁷, doit toujours être reconstitué par le lecteur. [...] Les personnages conceptuels [...] opèrent les mouvements qui décrivent le plan d'immanence de l'auteur, et interviennent dans la création même de ses concepts.⁴⁸⁸

Dans l'œuvre de Guyotat, le putain incarne l'extrême empathie, notion phare et clef de la pensée guyotatienne, et il désigne l'asservissement absolu sous toutes ses formes. Deleuze et Guattari soulèvent le problème du devenir-être du personnage conceptuel, qui n'est donc pas simple personnage mais bien une sorte de prolongement de l'artiste : ce qui fait écho, semble-t-il, à la célèbre phrase de Flaubert, « Madame Bovary, c'est moi ». Ces personnages conceptuels permettent aussi une lecture de l'*ethos*, en incarnant des idées fortes de l'auteur passées sous le filtre de l'imagination. Ce sont bien des êtres fictionnels qui personnifient cette confrontation de l'imaginaire au réel et de ses excès : le putain, en tant que figure guyotatienne, se transformera au fil des écrits en prenant en compte, voire en assimilant, le réel et ses violences extrêmes.

Melville disait qu'un roman comporte une infinité de caractères intéressants, mais une seule Figure originale comme l'unique soleil d'une constellation d'univers, comme

⁴⁸⁵ *Explications*, p. 65.

⁴⁸⁶ Philippe Sollers explique que ce sont des féminisations de noms masculins, d'où une certaine universalisation. Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, op.cit., p. 60.

⁴⁸⁷ D'ailleurs, des auteurs *beat*, comme Jack Kerouac, emploieront ce qualificatif pour définir une catégorie de personnages marginaux de leurs fictions.

⁴⁸⁸ Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, « Les personnages conceptuels », Paris, Minuit, 1991, p. 62.

commencement des choses, ou comme le phare qui tire de l'ombre un univers caché :
ainsi le capitaine Achab, ou Bartleby.⁴⁸⁹

Ces personnages conceptuels qui ont précédé « traversent » l'œuvre de Guyotat et le corps du putain : Bartleby, Faust, Woyzeck ; Deleuze et Guattari parle d'une « Figurologie⁴⁹⁰ ». Le putain est une figure d'affect et de pensée, une figure pensante, ou plutôt un corps pensant : dans sa peau et ses organes s'*inscrit* le monde, le putain est la figure de l'inscription sous toutes ses formes. Les deux théoriciens reprennent la métaphore oculaire pour les personnages conceptuels, « comme si quelqu'un d'autre voyait à travers leurs yeux⁴⁹¹ ». Pour Katerine Gagnon, Guyotat fait partie des écrivains de la *défiguration*⁴⁹², concept forgé par Evelyne Grossman.

Le putain est une figure totale où l'on retrouve un grand ensemble de figures fortes de la littérature et des arts, tout à fait implicitement, et comme en écho. Ils sont les « horribles travailleurs » dont parle Rimbaud dans sa célèbre *Lettre du voyant*, en envisageant l'étymologie de l'horrible, *horribilis* : qui suscite une féroce surprise, l'étonnement (l'effet principal du sublime selon Burke), et qui effraie. C'est ainsi que l'horreur a des « pouvoirs », pour paraphraser le titre de l'essai de Julia Kristeva. Le putain est le corps de toutes les transgressions corporelles, le théâtre des extrêmes. Et la prostitution est déjà une expérience des limites et de leur dépassement, une expérience du risque et du péril permanents, et de la Vérité, donc son écriture (la pornographie) se doit d'être une expérience connexe, c'est ce qu'oublie tant d'artistes aujourd'hui.

La prostitution renoue ainsi sans cesse le fantasme au réel, si ce n'est à la réalité, et ce quelle que soit l'agilité des doigts qui tentent de les dénouer. Elle est « inextricable », c'est Guyotat qui dit le mot, et il a raison. Or, le penseur abstrait connaît au moins cette puissance peu commune de nouage et c'est peut-être même la seule qu'il connaisse : celle de la vérité. Il y a une vérité inextricable de la prostitution qui renverse d'avance toutes les réserves que l'on dresse, non sans raison mais peut-être aussi non sans lâcheté, pour s'en protéger.⁴⁹³

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁹² Katerine Gagnon, « La scène à l'épreuve. Réflexions autour de *Bond en avant* de Pierre Guyotat », *op.cit.*

⁴⁹³ Pierre Zaoui, « Prostitution inextricable », in *Vacarme*, n° 46, « Prostitution : un métier impossible ? », 26/01/2009, Version en ligne, URL : <http://www.vacarme.org/article1710.html> (dernière consultation le 26/09/2016).

Ainsi la notion de prostitution va elle-même se décloisonner et le putain va devenir la figure de ce décloisonnement :

La prostitution est le lieu où nos rages (contre l'exploitation, les violations de l'intégrité du corps, le racisme, le sexisme, le colonialisme) non seulement s'incarnent le plus intensément (ce qui est vrai subjectivement, mais faux objectivement si l'on veut penser la prostitution dans son acte et non dans son contexte) mais surtout s'articulent à nos jouissances les plus intimes, à notre plus grande honte. Celui qui est alors allé le plus loin dans cette voie, c'est sans conteste Guyotat. Dans son résumé de *Prostitution* (sans cela illisible, même avec cela illisible), il écrit : dans toute l'histoire « je m'y incarne en esclave, en prostitué, en martyr, dont la seule défense est le don poétique. L'État, la religion, la Loi (Édit de Constantin) ne peuvent rien contre l'inextricable : l'enfant poète n'aura de génie que pour faire entendre ce qui du monde lui fait le plus horreur et honte. » Les deux mots sont dits, l'horreur et la honte, l'horreur des corps bafoués et la honte de sentir cette violation nous saisir au cœur même de notre désir le plus immaîtrisable : oh mais ces culs « en faufilets », ces « débords aux commissures talées du trentenaire », comme il dit dans sa langue martyrisée, on aimerait quand même bien y aller. Ce qui résume fort bien les deux vérités épouvantables du désir.⁴⁹⁴

L'œuvre de Pierre Guyotat surgit après un paroxysme de l'Histoire, une exacerbation des violences extrêmes, d'où une écriture attaquée par « le mal du dehors⁴⁹⁵ » dont parle Jacques Derrida dans *De la grammatologie*. Dans un temps, alors, de remise en question du corps et du corps meurtri, abîmé, qui occupera une place prépondérante dans l'Art de l'après-Seconde Guerre mondiale. Le putain est une de ces figures, aux côtés d'autres. La déformation des corps de Picasso est souvent exprimée comme un des grands gestes artistiques du XX^e siècle, et elle marquera profondément Guyotat : les putains sont des corps déformés, mais là-encore, cette déformation signifie autre chose, c'est la mise en place corporelle d'une fêlure dans laquelle nous pouvons lire le monde, comme l'épenthèse déforme le mot. Ce corps est déformé par l'Histoire et ses blessures, et déformé par les autres corps dans un processus d'asservissement absolu. Ce peut être aussi, hypothétiquement, le corps de l'artiste reformé, dans la fiction.

⁴⁹⁴ *Ibid.*

⁴⁹⁵ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Seuil, 1967, p. 441.

Dans les fictions guyotatiennes, les prosopographies sont investies de l'antithèse⁴⁹⁶ artistique absolue que nous évoquons à plusieurs reprises dans cette étude : celle de la charogne baudelairienne, utilisée et intégrée de diverses façons⁴⁹⁷. Les corps abîmés, blessés, handicapés (le pied-bot d'*Éden*), déformés ; telles les *Demoiselles d'Avignon* de Picasso, sont porteurs d'une grandeur : ce sont des corps poétiques et poétisés. Dans un entretien avec Jacques Henric, « Les bouchères de l'interdit », Guyotat cite également ses visions des tableaux de Henri de Toulouse-Lautrec (*La Visite médicale*) et d'Edgar Degas (*l'Attente II*), tout comme l'écriture de Baudelaire, œuvres qui posent un « lien entre la prostitution et la profondeur de [leur] art⁴⁹⁸ » et il explique que sa propre « « vision utopique [est] destinée à faire sortir le verbe le plus cru, le plus profond, le plus poétique aussi, et le plus libre⁴⁹⁹ » et à « actionner la machine à verbe, à langue⁵⁰⁰ » à partir de cette « scénographie de base⁵⁰¹ » dont fait partie la prostitution.

Du 22 septembre 2015 au 17 janvier 2016, donc pendant la progression de notre réflexion, a eu lieu au Musée d'Orsay une exposition portant le titre de « Splendeurs et misères. Images de la prostitution, 1850-1910 ». Dans l'ouvrage paru à cette occasion, il est écrit : « Dotée d'un potentiel discursif puissamment incandescent, la prostitution interpelle de façon récurrente opinion publique, observateurs sociaux et politiques⁵⁰² » et « La prostitution désigne une transgression des règles de relations légitimes⁵⁰³ ». Le putain, en signifiant un-delà de la prostitution, est aussi une figure de la transgression. C'est bien une figure dans le sens où l'entend l'auteur : un au-delà du personnage porteur d'un discours absolu. L'enchevêtrement des misères que suscitent ces corps et l'écriture de ces corps participent du sublime. « La misère pousse à faire du corps une monnaie d'échange⁵⁰⁴ ». Klossowski parlait aussi de « monnaie vivante » dans son essai du même nom.

⁴⁹⁶ « L'Antithèse, c'est le mur sans porte. Franchir ce mur est la transgression même. » Roland Barthes, *S/Z, op.cit.*, p. 71.

⁴⁹⁷ Dans *Coma*, p. 70, l'auteur utilise aussi l'expression « la saleté de l'art ».

⁴⁹⁸ Pierre Guyotat, « Les bouchères de l'interdit. Interview par Jacques Henric », in *Art Press* 2, n°35, Paris, novembre/décembre 2014, janvier 2015, p. 66.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 68.

⁵⁰⁰ *Ibid.*

⁵⁰¹ *Ibid.*

⁵⁰² Gabrielle Houbre, Isolde Pludermacher et Marie Robert, « Prostitutions entrevues », in Gabrielle Houbre (dir.), *Prostitutions, Des représentations aveuglantes*, Paris, Flammarion, 2015, p. 3.

⁵⁰³ Michel Bozon, « Définir la prostitution féminine, ou l'illusion du "plus vieux métier du monde" », in *Ibid.*, p. 18.

⁵⁰⁴ Antoine Boute, *Du toucher, essai sur Guyotat, op.cit.*, p. 11.

Dans son essai *Métaphysique de la putain*, paru en 2014, Laurent de Sutter évoque une chose essentielle⁵⁰⁵ : Baudelaire, dans *Fusées*, paru en 1851, pose cette question « Qu'est-ce que l'art ? » et donne cette réponse : « Prostitution ». C'est aussi le titre de l'ouvrage de Guyotat dans lequel la langue se transforme, se radicalise et où est inséré, dans le final, le texte de *Bond en avant*, moment scénique fondateur et novateur de la poétique guyotatienne. L'œuvre est aussi une réponse à la formule baudelairienne, tout en étant un travail d'art total, monopolisant plusieurs espaces dont le livre (en tant que plaquette accompagnatrice du spectacle ou fondu dans un ouvrage plus grand) et la scène de théâtre. Sutter évoque, dans une partie qu'il nomme « Portrait de l'artiste en putain », une « théologie de la prostitution » et rappelle que, pour Baudelaire, « tout artiste est une putain »⁵⁰⁶ avec une condition métaphysique de l'artiste. Guyotat parle quant à lui d'un « accomplissement de [s]a mise en prostitution adulte (1972)⁵⁰⁷ » à propos de *Bond en avant*.

Sutter travaille, dans son essai, à partir d'un réseau de plusieurs artistes pour lesquels la putain est une figure de vérité métaphysique : Maupassant, Goya, Berg, Bukowski⁵⁰⁸, Godard⁵⁰⁹, Genet, Chester Brown. Il défend, avec son ouvrage et à travers ce corpus transdisciplinaire, la thèse ultime suivante : « les putains sont les plus métaphysiques de tous les êtres humains. Et peut-être même sont-elles les seuls. C'est pourquoi nous leur causons tant de mal⁵¹⁰ ». Ils sont les transporteurs d'une vérité, et la « *vérité est ce qui affole l'évidence*⁵¹¹ ».

La putain est une image, un masque, un reflet dont l'intensité fait vaciller toutes les instances croyant pouvoir l'effacer comme s'il s'agissait d'un mensonge ou d'une illusion. Car, ainsi que l'expliquait Genet dans *le Balcon*, l'illusion est précisément ce dont on ne peut se dispenser, sous peine de perdre ce qu'elle est – c'est-à-dire le lieu même de la vérité. Les putains sont les actrices de la vérité, cette vérité dont la nature

⁵⁰⁵ Laurent de Sutter, *Métaphysique de la putain*, Paris, Léo Scheer, 2014, p. 19.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁰⁷ *Prostitution*, p. V, VII.

⁵⁰⁸ « Pour Bukowski les putains étaient toujours un peu plus que des putains – ou plutôt : parce qu'elles étaient des putains, elles étaient davantage que les autres êtres humains », Laurent de Sutter, *Métaphysique de la putain*, Paris, Léo Scheer, p. 10.

⁵⁰⁹ « Dans le cinéma de Godard, les putains étaient le visage de la vérité : elles étaient la chair dans laquelle s'incarnait son obsession pour celle-ci – c'est-à-dire son obsession pour le cinéma lui-même » *Ibid.*, p. 15.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 137.

⁵¹¹ *Ibid.*

est d'être avant tout pornographique : l'image d'une inacceptable illusion – l'image d'une persécution⁵¹².

La putain est très présente dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*. Mais l'artiste construit cette autre figure, ou figure *autre*, qui est celle *du* putain, ou le « put' » dans *Prostitution*, une sorte de personnification d'une « Grande Pandémie Prostitutionnelle⁵¹³ ». Le putain n'est pas un être humain, même s'il révèle, par son (in)existence même, une vérité ultime sur l'être humain, c'est un « non-humain » ou un « non-être », selon l'auteur, qui a donc une portée métaphysique mais également métopoétique ; c'est dans le bordel, ultime et unique lieu de vie du putain, que la langue va progressivement se déployer. Bien plus qu'un état de transcendance de l'humain, il est ce que Levinas appelle une excendance : une sortie hors de soi⁵¹⁴, qui passe chez Guyotat par une déconstruction du corps, qui passe aussi par l'hygiène, ce que le corps a de plus repoussant, par l'abjection, déconstruction à laquelle Artaud, l'insurgé du corps, faisait déjà appel.

Les putains – je ne trouve pas d'autre mot –, c'est une espèce de moyen terme pour désigner ce qui est à la fois asservi et privé d'existence légale et d'être tout court, avec tout ce qui s'ensuit, nourriture adaptée – charogne –, sommeil court et léger, insensibilité aux intempéries, à la salissure – mais interdiction de la violence humaine sur eux –, et pourvu du verbe le plus libre. Oui, c'est un moyen terme pour désigner ces figures qu'on peut voir comme des figures angéliques, d'anges-musiciens de tous âges, sales et secoués par les accouplements : pas d'être, pas de nourriture de table. Moyen terme, trop humain encore, pour désigner ce non-état de l'asservi [...] ⁵¹⁵.

Ces figures sont donc nourries de la charogne, au sens baudelairien du terme – avec l'« extase à cette sorte de décomposition⁵¹⁶ » écrit Baudelaire dans *Fusées* – alimentées du plus sordide pour faire resurgir le plus beau. « Le plus sordide, réputé sordide, alimente donc le plus beau, le plus divin⁵¹⁷ », littéralement et

⁵¹² *Ibid.*, p. 136.

⁵¹³ *Le Livre*, p. 10

⁵¹⁴ L'excendance est le « mouvement dans lequel l'homme prend une distance par rapport à l'être, répond précisément à “un besoin de sortir de soi-même”, de “briser l'enchaînement le plus radical, le plus irrémédiable, le fait que le moi est soi-même”. [...] L'excendance définit chez Levinas une sortie hors de l'être, irréductible à la simple “transcendance” entendue comme le passage à une existence meilleure et comme le dépassement des limites, grâce auquel l'homme atteindrait le plein épanouissement de sa réalité. » Etienne Feron, *De l'idée de transcendance à la question du langage. L'itinéraire philosophique d'Emmanuel Levinas*, Grenoble, Jérôme Millon, 1992, p. 18.

⁵¹⁵ *Explications*, p. 11.

⁵¹⁶ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, tome I, « Fusées », Paris, Gallimard, 1975, p. 651.

⁵¹⁷ *Explications*, p. 15.

métaphoriquement. Les bouches des putains font rentrer le plus sordide pour en faire sortir le Verbe, celui qui fera la matière textuelle. Donc Guyotat doit *faire parler* ses figures, il doit les impliquer dans des actions sordides, où la charogne deviendra l'alimentation principale. Dans *Progénitures*, il écrit : « l'non-humain y fixer, matièr', Temps, l'humain les desintegrer, – l'verb' l' Progenitur' idéal,⁵¹⁸ ». Le putain, par son corps et sa langue, contribue à la recherche de l'absolu.

Parole-Nourriture : Semence-Progéniture. Voilà le carré dans lequel se meuvent charogne et putes, tous deux « verbes », tous deux bas *logos*, paroles du bas.⁵¹⁹

Dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, cette charogne nourricière apparaît et esquisse ce franchissement qui sera amplifié au fil des fictions suivantes. Une scène intègre même la charogne comme sorte de fétichisme nouveau :

- Je t'aime, je me nourris de toi, je te mange, je te suce.
- Mon commandant, je suis pas comestible.
- Je déterre ma nourriture, je fouille comme un chien, je pousse ma nourriture du bout de ma gueule.
- Je suis votre charogne⁵²⁰.

De plus, la « mort » des putains marque un passage vers un ailleurs, vers un insituable et est accompagnée de ce que l'on pourrait qualifier de métamorphose – presque ovidienne, avec *visibilité* du processus, par *ekphrasis*, et de la progression à travers l'image d'un « peu à peu » – en charogne, donc en être poétique :

Mme Lulu s'était enfermée à clef avec ses mômes, le garçon a pourri sur la place ; les camions, les jeeps roulaient dessus et peu à peu c'était une charogne, comme les autres⁵²¹.

Ces corps métamorphosés en charogne forment la terre de ce monde nouveau du texte :

Les cadavres oubliés pourrissent sur place et se mélangent au sable. Les chats, les chiens, les enfants affamés flairent ces plaques de charogne, ils les déterrent et les dévorent à l'écart. Les enfants se cachent pour torturer des bêtes. Ils capturent des oiseaux, ils les attachent vivants sur le dos d'un chat⁵²².

⁵¹⁸ *Progénitures*, p. 24.

⁵¹⁹ Pierre Ouellet, « Le logoclaste. L'entrelangue de Guyotat dans *Progénitures* », *op.cit.*

⁵²⁰ *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, p. 172.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 343.

⁵²² *Ibid.*, p. 63.

Le plus sordide va devenir le socle, le terreau nourricier, de l'univers fictionnel : la matière textuelle poétique. Dans ce passage, les enfants se mêlent aux animaux et mangent les dépouilles. La plaque de charogne devient un théâtre de la cruauté qui donne à voir l'empathie par le biais de ces deux figures : l'enfant et l'animal.

Lulu est une figure que l'on trouve dans deux tragédies-monstres de Frank Wedekind, et Sutter en parle longuement dans son essai : *L'Esprit de la terre* et *La Boîte de Pandore* reprises par Berg pour son fameux opéra dodécaphonique. Lulu est une figure féminine transgressive, prostituée, dont le cri extrême et terrifiant résonne encore, qui est assassinée et éventrée, faisant partie d'une constellation de figures qui exercent une sorte de fascination intégrant aussi, entre autres, la Nana de Zola, autre grand archétype de la littérature : « Lulu, à la fois objet de désir et figure d'une énigmatique forme de liberté⁵²³ », alors qu'elle est très soumise au désir des hommes. Lulu est une chef prostituée dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, une maquerelle qui parle assez peu, elle est surtout caractérisée par ces gestes souvent excessifs, elle est toujours nommée par d'autres figures. Dans le bordel, une inscription lui rend « hommage » :

[...] sur le haut du dessin, dans une guirlande en forme de seins et de sexes,
l'inscription : « À Mme Lulu, maîtresse de nos corps. »⁵²⁴

Mme Lulu est une figure terrifiante, une Gorgone, elle achète un bébé pour le prostituer, qui sera violenté et pollué, son œil droit sera transpercé par un pied. Elle peut apparaître comme étant dans un système inverse des valeurs du mythe d'Antigone : elle est extrêmement cruelle, antipathique et toujours vectrice d'un pourrissement des cadavres ; le bébé-putain, en l'occurrence, sera « retrouvé [...] sous le fumier du jardin, des rats remuaient dedans⁵²⁵ ». Elle-même sera plusieurs fois attirée par ce fumier, espace de pourrissement des corps, jusqu'à ce qu'elle y périsse, tuée par les enfants. Par ailleurs, une scène la présente dans la position voyeuriste semblable à celle des grandes figures sadiennes de la fin du *Salo* de Pasolini ainsi que certaines scènes de « charlisme » du *Temps retrouvé* de Proust :

Mme Lulu se relève, ses pieds fourmillent sur les marchepieds des chiottes, sa chemise de nuit retombe sur ses fesses, Mme Lulu avance dans le couloir, elle se penche, met

⁵²³ Laurent de Sutter, *Métaphysique de la putain*, op.cit., p. 45.

⁵²⁴ *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, p. 338.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 343.

son œil au trou de la serrure, voit les jambes d'un garçon croisées, sur le bord de la paillasse, son regard remonte jusqu'aux cuisses, s'attarde un instant sur l'ombre arachnéenne du sexe. Putain !⁵²⁶

Cet épisode concentre plusieurs espaces du trou et peut faire écho au film de Jean Eustache. Mme Lulu est inexorablement attirée par le sale, elle hante souvent les chiottes et est une voyeuse perverse. L'épisode superpose également l'œil au trou de la serrure, geste topique qui engage un large réseau de métaphores et d'images. Lulu est, dans le bordel, un œil panoptique⁵²⁷. La circulation des images de cet extrait est intéressante : le sexe est voilé, cette fois, par une ombre arachnéenne, ce qui constitue une première étape vers l'animalisation. L'œil décrit également un parcours, il devient un regard qui s'attarde, c'est aussi cet attardement qui fait la transgression et c'est aussi celui-ci que l'on trouve dans la scène finale du film de Pasolini : les yeux des jumelles sont ceux des personnages voyeurs et deviennent ceux du spectateur, cycle particulièrement bouleversant. Parfois, cependant, Mme Lulu a des gestes très doux envers ses putains. Sa chambre est un lieu particulier où les putains vont en secret pour se parfumer, se laver ou se pommader, et parfois prendre ses vêtements pour se travestir.

La figure de Charlus, et le « charlisme » dans *Le Temps retrouvé*, étant masochiste, devient un corps brutalisé mettant en scène allégoriquement une douleur jouissive, issue d'une souffrance perverse, renvoyant alors à une souffrance non jouissive des corps des soldats sur le front de la guerre 1914-1918. Le bordel, espace de cette mise en scène, est d'ailleurs un lieu puissamment métaphorique et l'œil-de-bœuf par lequel cette scène masochiste est vue et décrite se substitue à l'œil du lecteur⁵²⁸, on élargit alors le paradigme impliquant l'œil d'*Un chien andalou* et la métaphore filée oculaire. Mais c'est aussi un lieu superposant, y compris par sa grande métaphoricité : il est à lui seul l'espace de la réalisation, après l'appréhension du fantasme, et des métaphores filées qui peuvent être engendrées. L'espèce de pansexualisme des violences que personnifie Charlus dans l'œuvre de Proust est

⁵²⁶ *Ibid.*

⁵²⁷ Selon la notion de Michel Foucault provenant des frères Bentham d'un « œil » qui peut tout voir et tout surveiller. Cf. Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

⁵²⁸ Rappelons encore le final du *Salo* de Pasolini, où la jumelle appelle l'œil du voyeur sadique qui appelle l'œil de la caméra qui appelle l'œil du spectateur : comme un grand relais oculaire.

comparable à celle de Guyotat pour lequel le livre, espace de tous les possibles et des réalisations, peut dire les violences par les sexualités.

Or chez lui le plaisir n'allait pas sans une certaine idée cruelle dont je ne savais pas encore à ce moment-là toute la force ; l'homme qu'il aimait lui apparaissait comme un délicieux bourreau. Il eût cru, en prenant parti contre les Allemands, agir comme il n'agissait que dans les heures de volupté, c'est-à-dire en sens contraire de sa nature pitoyable, c'est-à-dire enflammé pour le mal séduisant, et écrasant la vertueuse laideur⁵²⁹.

Le putain subit ce que le texte subit : il est secoué, dérégulé – le dérèglement rimbaldien de tous les sens. Il est porteur de lésions, de mutilations, de blessures. Le texte *dit* les corps, les aposiopèses marquent souvent le silence haletant des étreintes⁵³⁰. Le texte-putain est alimenté du plus sordide pour faire ressortir en permanence le plus beau. *Joyeux animaux de la misère* appuie le pathétique en mobilisant une famille malade, un fils drogué tenancier de bordel et une mère grande prostituée qui traite un tout-venant de rebus sociaux. Guyotat fait souffrir ses figures (mais sans un plaisir sadique) parce que cela est nécessaire pour donner à voir, un monde, le nôtre ou une possibilité. « Chez Guyotat, violence et illisibilité sont liées⁵³¹ ».

Prostitution rend compte d'une véritable scénographie prostitutionnelle⁵³², avec une hiérarchie et un large réseau d'actants, de corps, il s'agit presque d'une entreprise⁵³³ ou d'un magasin⁵³⁴. Ce réseau se déploie intensément par de grandes séquences, l'effet est celui d'une caméra filmant les actions de cette rue d'Alger, décor de la diégèse, au 16 ter ou au 7, dans les *bordels* de mâles. L'asservissement prostitutionnel se superpose également, et c'est le cas dès *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, à la relation colonisateur/colonisé algérienne, le mouvement prostitutionnel à la pénétration du corps guerrier (métaphore également présente dans les textes de Genet). Cette grande figure du putain est intégrée dans le texte à

⁵²⁹ Marcel Proust, *Œuvre complète*, Paris, La Pléiade, 1988, p. 356.

⁵³⁰ Cela est très récurrent dans *Par la main dans les Enfers*, avec des conversations-étreintes, où les mots sont significativement entrecoupés : - « ...mm...on cc...œur, le vr...ai, d...dedans, qu...que tu m'ouvriras m...m...ma poitrine m...me le baiser g...guérir... ». *Par la main dans les Enfers*, p. 161.

⁵³¹ Antoine Boute, *Du toucher, essai sur Guyotat, op.cit.*, p. 12.

⁵³² Le bordel, aux nominations multiples (le « bouic », le « claqu' », etc.), est un sorte de *theatrum mundi* avec ses acteurs : proxénètes, agglût, macs, les « collés » (en train de s'accoupler) etc.

⁵³³ Il est question, notamment, d'un « staj' d'apprenti-mac », cf. *Ibid.* p. 17.

⁵³⁴ Avec un « inventair' des pièç' vivant' », cf. *Ibid.* p. 38.

plusieurs niveaux : comme interjection, donc issue d'un registre vulgaire (c'est un mot du *bordel* donc volontairement et presque obligatoirement abject), comme dénomination vulgarisée de l'individu prostitué (mâle ou femelle) et désignant, par extension, l'état d'un être asservi, évoluant dans le bordel et synonyme d'un « non-état », par synecdoque, la parole de cet être est le Verbe-Putain. Pierre Guyotat reconconditionne alors le terme par l'antéposition de l'article défini « le » ou « la » qui signale le sexe de l'individu prostitué. Le putain a une identité troublée et est un corps de l'insituable, un corps utopique, allégorisé par le bordel, qui déstabilise la notion de « genre » (pouvant être envisagé de façon polysémique), ce trouble apparaît nettement dans les échanges de paroles de *Joyeux animaux de la misère*, dans l'orthographe ou la grammaire :

« je suis fatigué d'être un homme » qu'il nous geint, et moi, ma bite entrée du tiers dans la chatte du petit ventru et la tête à peine retournée, et, en rot sur de la morve :
« un homme humain ou un homme mâle ? que tu nous serais fatigué de faire humaine, et de mâle, jamais lasse... »⁵³⁵

Par ailleurs, le putain, qui est insensible « aux intempéries, à la salissure⁵³⁶ », comme s'il était un élément naturel, une incarnation du désir, voire du besoin sexuel, est un corps de conjonctions, notamment des fluides organiques qui, mixés sur cette zone qu'est le corps, donne lieu à une boue : ultime symbole de cette matière des matières, le « que », conjonctif très présent dans les fictions est aussi l'élément transformateur de cette boue textuelle.

que baiser, manger, boire, chier, dormir, parler, rêver, entendre qu'elles se ruent sur l'oreille qui écoute nous les voilà qui nous brouillent écoute, vue, sentir, toucher, qu'à la tombée de la nuit nos hommes et nous nous nous voyons, nous nous touchons, nous nous aimons à cru qu'alors, des trous, des interstices nous sortent cafards, cancrelats, des plafonds, des cloisons nous tombent des larves, d'entre les plis du drap nous guette le rat... que dessus la viande en cuvette les dernières mouches nous titubent sur l'email des bords et que les vers remontent de l'intérieur de la chair, de dessous d'entre les nerfs et muscles, notre chien enrageant aux puces⁵³⁷

Les animaux complètent cette *ekphrasis* de la misère et ne font souvent qu'un avec le corps du putain qui, dans ce texte, est d'ailleurs soigné par un « veto », que l'on

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 29-30.

⁵³⁶ *Explications*, p. 11.

⁵³⁷ *Joyeux animaux de la misère*, p. 205-206.

trouve aussi dans *Progénitures* – et qui fera un important monologue dans *Par la main dans les Enfers* –, qui remet « en état » les putains devant être exposés à la « montre » : à l'entrée du bordel, contre le mur, comme s'ils étaient frontispices ultimes en plus d'objets de désir permanent.

Dans *Bond en avant*, Guyotat créé la figure du « prolhétaïr' » par un processus d'agglutination syntagmatique : le prolétaire et l'hétaïre, qui désigne une grande prostituée dans la Grèce antique, se mêlent ou copulent en un même mot. Et dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, c'est la figure de « bébé-public » qui apparaît, sorte de surdétermination au potentiel empathique puissant, personnification d'un sordide excessif, d'un paroxysme. Le bébé-putain est un être métaphysique, et peut être lu dans un processus de personnification d'une sorte d'« ascenseur émotionnel », de motif ascendant/descendant sensationnel et constant, porteur d'une émotion profondément humaine, une empathie instinctive. Mais à travers lui se lit toute une déchéance humaine, au moment où le corps nouveau (le *nouveau-né*, donc le nouvel arrivant du monde) est irrémédiablement et directement déshumanisé, s'active une déshumanisation généralisée : l'anéantissement progressif travaillé dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*. L'*excipit* de cet ouvrage voit également apparaître un bébé littéralement né du plus sordide, d'un rat, qu'il n'ingère pas mais qui le met au monde, mais qui devient au contraire le symbole d'une renaissance véritable et d'un renouveau humain ; c'est, d'ailleurs, le « dernier-né du monde⁵³⁸ » et non plus un nouveau-né.

Dans *Joyeux animaux de la misère*, un passage établit la condition de ces êtres de misère :

ou bien le grand beauté qui m'y mène au pieu j'y dis :

« ...attends pour m'entamer que j'y aie préparé la couche que, mon homme, tu fais besoin de drap, pas vrai ? » – « ...que je me compte plus les nuits que je m'y suis couché sur du papier journal, des chiffons, des cartons, des affiches, des écoulements de chiotte que les mouches y vont à l'excrément pas à moi, dessous des carcasses brûlées, au bord de lumières clignotantes, au ventre gargouillements à minuit, douleurs à l'aurore, que je me suis traversé des carrefours, des ronds-points, des voies rapides, des tunnels, des processions, de l'arête de poisson au poing qu'un autre il m'en avait volé la chair gâtée dans le tourbillon de décharge... » – « que les rats te couraient dessus, mon grand pauvret ! » – « ...que ça me faisait gauler ! » – « vivants,

⁵³⁸ *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, p. 482.

oui, mais morts ? » – « plus encore...je m’y cherchais des emplacements avec...que ça fait fuir les humains, même misères... »⁵³⁹.

L’énumération fait resurgir des éléments emblématiques de la misère sociale : papier journal, cartons et autres qui servent de couche, mouches plus attirées par la merde que par l’être qui se trouve à côté. Mouches et rats sont ces animaux de misère qui *traversent* la matière textuelle guyotatienne ; ici, le rat devient objet sexuel fétichisé dont l’essence thanatique renforce la jouissance du putain et accentue la transgression. Les « humains-misères » sont quant à eux des personnifications explicites. La figure qui parle ici devient objet abject, c’est-à-dire lieu où l’animal symbolique se mêle à la chair. Le rat court sur le corps comme il court dans la matière textuelle, il en vient à faire partie intégrante de ce double corps. D’ailleurs, son apparition dans le début de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* est symbolique : « Dans Ecbatane humiliée » un « rat courait sous la balustrade »⁵⁴⁰.

Le putain est, par ailleurs, une figure de la transmission, comme le rat est porteur de maladies. Laurent Sutter explique aussi que la « passe » est la modalité de transmission d’une vérité⁵⁴¹. Sortes de radicalisation du témoignage et de la transmission : le réel entre dans ses trous, il est le corps d’un relais brutal et un lien entre l’humain et le monde. Le putain est la figure du trou et de la théorie qu’il transmet. En ne faisant de lui qu’un « trou » il devient une vérité métaphysique. Il accompagne ainsi l’image ultime du trou, les deux fonctionnent ensemble.

Une vision, de misère, centrale, alimentera l’œuvre par son pathétisme : les enfants fouilleurs de poubelles vus à Alger et en Grande Kabylie⁵⁴². Le film de Buñuel, *Los Olvidados*, a inspiré plusieurs scènes de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, on suit dans ce long-métrage des enfants misérables dans les rues de Mexico avec de grandes figures : l’enfant mendiant, l’enfant abandonné et l’enfant pleureur. Quand Pedro, personnage central, meurt, il est jeté dans une décharge, qui sera le lieu ultime du putain également. « Si au lieu des enfants on pouvait enfermer la misère... » nous dit le directeur du centre de réhabilitation pour enfants délinquants

⁵³⁹ *Joyeux animaux de la misère*, p. 135.

⁵⁴⁰ *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, p. 8.

⁵⁴¹ Laurent de Sutter, *Métaphysique de la putain*, *op.cit.*, p. 104.

⁵⁴² Catherine Brun, *Pierre Guyotat, essai biographique*, *op.cit.*, p. 126.

dans le film. Notons l'hypocorisme très présent dans le film comme dans l'œuvre de Pierre Guyotat, ainsi qu'un geste essentiel : un œuf est jeté sur la caméra, ce qui rentre, semble-t-il, dans le paradigme de l'œil tranché surréaliste. Dans *Carnets de bord*, Guyotat explique que *Tombeau pour cinq cent mille soldats* est pour lui un « *Los Olvidados* avec des soldats⁵⁴³ ».

« Je traque l'esclave absolu⁵⁴⁴ », écrit l'auteur, il « apparaît comme un état. [...] [L'esclave] est dépossédé de tout, il est voué au deuil du nom propre [...]»⁵⁴⁵, sorte de figure « contaminée » par l'Histoire, qui peut être vue comme un martyr d'un genre nouveau de la colonisation, dans *Tombeau*, les esclaves portent des anneaux, principalement aux lèvres⁵⁴⁶, dont semble couler un sang permanent, symbole d'une condition de violence perpétuelle. À travers ces deux types d'être soumis, prostitué et esclave, nous avons la constitution d'un véritable corps de métier dominateur dans un motif d'asservissement puissant, une hiérarchie : les « maîtres de foutrée » (dans les bordels), les proxénètes, les « macs » et les mères-maquereilles (Lulu), etc. Mais le putain sera cet « esclave absolu », et le mot sera décroisé.

L'esclavagisme est un fait qui me tourmente depuis l'enfance. Mais, manifestement, il n'y a aucune beauté, aucune volupté dans cette réalité. Peut-être que la beauté que j'y introduis, dans l'œuvre, est une manière de la supporter, de la racheter⁵⁴⁷.

L'anneau de l'esclave dans *Tombeau*, un autre trou dans le corps donc, renvoie à un motif antique, une tradition dans la société romaine : le port de l'anneau marquant une condition sociale (libre de naissance, affranchi, esclave). Il s'inscrit, inexorablement, dans un processus de symbolisation de l'asservissement. Dans *Joyeux animaux de la misère*, Rosario, maître putain, se pique, il est le « maître seringue », renommé par ce nouvel attribut phallique qui est aussi objet de propriété des corps : qui crée une dépendance extrême. Les trous de son bras sont présents dans la diégèse comme dans le corps textuel, son double : le texte est à son tour

⁵⁴³ *Carnets de bord*, p. 41.

⁵⁴⁴ *Vivre*, p. 156

⁵⁴⁵ Catherine Brun, *Pierre Guyotat, essai biographique, op.cit.*, p. 157.

⁵⁴⁶ Donc la bouche, lieu de déploiement du Verbe.

⁵⁴⁷ Éric Loret, « Interview : Guyotat à corps ouvert », *Libération*, 12/05/2005, en ligne, URL : http://next.liberation.fr/livres/2005/05/12/guyotat-a-corps-ouvert_519532 (dernière consultation le 09/08/2016).

percé, troué, comme l'est le film de Jean Eustache. Rosario se fait également poser un « anneau d'or à l'ourlet de [s]a chatte⁵⁴⁸ ».

Du 6 juillet au 15 octobre 1995 a eu lieu, au Musée de la mode de Marseille, l'exposition « L'Art au corps : Le corps exposé de Man Ray à nos jours » dont est issu un important ouvrage éponyme et dans le corpus duquel s'inscrit l'œuvre de Guyotat. Dans cet ouvrage, Philippe Vergne explique ceci :

Ainsi que l'observe Jorge Glusberg, les « langages du corps », tels que l'exposition L'Art au corps veut les considérer, paraissent s'articuler autour de quatre orientations déterminantes :

- un courant anthropologique, où le corps est pensé comme un instrument et un lieu de la connaissance ;
- un courant psychanalytique, ou « art du je » ;
- un courant ritualiste, s'appropriant les pratiques religieuses et sociales ;
- un courant phénoménologique, au sein duquel la perception dépend de la spatialité du corps et du mouvement⁵⁴⁹.

Et, plus loin, Vergne contextualise ce langage et cet art du corps en proposant un corpus précis. Le travail d'Artaud⁵⁵⁰ (avec, notamment *Pour en finir avec le jugement de Dieu*) y apparaît comme un point de départ :

Cette préoccupation du corps s'inscrit dans un courant culturel qui inclut, parmi tant d'autres, Kenneth Anger, Pasolini et Godard pour le cinéma, et Artaud, Bataille et Guyotat en littérature, Guyotat dont le livre *Eden, Eden, Eden* a été interdit en France en 1970. Ainsi, comme l'a écrit Manzoni en 1956, les pratiques corporelles mettent en jeu un champ de liberté, voire de libération, qu'il paraît encore pertinent de considérer aujourd'hui. En effet, l'actualité de ces pratiques semble pouvoir s'énoncer de la façon suivante : dans quelle mesure l'art corporel demeure, à la croisée de pratiques telles que l'art conceptuel et le land art, du théâtre et de la danse, l'instrument privilégié par lequel s'exerce une certaine forme de transgression⁵⁵¹.

Dans *Progénitures*, il est question d'un « corps-esprit⁵⁵² », et toute l'œuvre de Guyotat est traversée par et traverse le corps. Le corps du putain est instrument de transgressions. Il est un espace d'interdits : « que coups, tortur', meurtr' interdits

⁵⁴⁸ *Joyeux animaux de la misère*, p. 234.

⁵⁴⁹ Philippe Vergne, « En corps ! », in Collectif, *L'Art au corps*, Marseille, Musées de Marseille – Réunion des musées nationaux, 1996, p. 19.

⁵⁵⁰ L'expression « Langage du corps », centrale dans le travail de Guyotat et de Gina Pane, provient de l'œuvre d'Artaud.

⁵⁵¹ Philippe Vergne, « En corps ! », in Collectif, *L'Art au corps*, *op.cit.*, p. 19.

⁵⁵² *Progénitures*, p. 137.

sur putain⁵⁵³ ». Le corps semble protégé par un ensemble de règles de ces quelques interdits, mais pas de tous les possibles sexuels. Il doit rester un *exemplum*, un corps de misère en permanence. Cette protection corporelle est tout de même importante car elle signifie aussi la protection du Verbe. Ces règles posent l'énorme problème des possibles à côté des interdits ; ainsi, ce n'est pas la règle qui va poser problème mais tout ce qui se trouve à côté, son contournement, car poser des interdits c'est aussi, d'une certaine manière, poser des possibilités, mais aussi des transgressions⁵⁵⁴. Voilà pourquoi le putain devient un corps de la transgression parce qu'il doit *assouvir* au-delà des interdits qui l'accompagnent, toute la misère de ce corps provient alors de l'usage par contournements multiples. La violence est interdite sur le corps du putain, parce qu'il ne peut devenir une chair abîmée par les hommes, mais bien par le monde. Dans une dimension plus large, la chair du putain est un espace d'idées métaphysiques et métapoétiques. Le putain est accompagné d'une vision du monde, il est même *une* vision du monde, le *discorps* du monde, selon le mot d'Artaud. Le lecteur est celui qui regarde son monde à travers les « zioux » (mot récurrent de *Progénitures*) du putain, pour transformer légèrement l'expression de Deleuze et Guattari.

Le putain apparaît comme la personnification de l'absolu : « Le “putain” est une figure que je ne peux ni ne veux réprover ou admirer ; je l'aime. Et pourquoi je l'aime ? parce qu'il est quelque chose d'insituable entre Dieu, l'Histoire, et ce qu'on connaît de l'humanité ; et tout simplement parce que c'est un absolu, chose rare par les temps qui courent⁵⁵⁵ ». Il est la personnification utopique de cet espace de la création, qui est une zone insituable de l'inépuisable, de la douleur et de la douceur mêlées, de l'alimentation antithétique (se nourrir du plus sordide pour engendrer le plus beau). Le putain porte en lui l'Histoire et ses affres mais il est l'incarnation de la création ou plutôt du processus créatif, corps allégorique de la création du monde – et de notre monde contemporain qui découle d'un ensemble d'asservissements –

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 140.

⁵⁵⁴ Cela a été corroboré récemment avec une loi pénalisant les clients (délit de racolage avec amende de 1500 euros) au lieu des prostituées, loi hypocritement « sociale » ; les clients sont de plus en plus rares, et les prostituées en témoignent : les clients qui restent sont ceux qui n'ont « rien à perdre », souvent violents, négociant des passes à des tarifs ridicules et exigeant des relations non protégées.

⁵⁵⁵ *Explications*, p. 19.

et de la création artistique : il est un corps en souffrance, de travail épuisant, de « jusqu'au bout », de transgression(s).

Est-ce que ces putains sont une métaphore ? Certainement, il s'agit là de choses très personnelles, ce sont des sortes de réminiscences d'un âge antérieur, d'un âge d'or, de quelque chose de crucial : la beauté innée donne droit à toutes les postures qu'on peut imaginer ; un être qui a une figure belle, enfin belle selon les canons spécifiques de chaque civilisation, belle d'une beauté disons relativement commune, peut tout se permettre, c'est-à-dire peut se permettre la nudité, l'habillement négligé, le haillon, tout absolument, la crasse, l'excrément, la sottise même, tout, toutes les confrontations, toutes les postures, tous les points de vue, toutes les langues, tous les verbes. Après tout, on représente toujours le jardin d'Éden comme peuplé de figures belles. Les paradis de la peinture italienne sont peuplés de corps toujours extraordinairement beaux⁵⁵⁶.

Le corps est un lieu paradoxal, de plaisir et de douleur, et Guyotat extrême ce paradoxe par le biais du corps du putain, lieu des extrêmes et du paroxysme. Les deux sensations fondamentales sont associées dans ce corps : lieu du plaisir/douleur, de ce qu'il nomme l' « acmé » dans *Prostitution*, « la phase aiguë de l'orgasme⁵⁵⁷ », mot là-encore décloisonné, parce qu'il désigne en grammaire le moment fort de la phrase (entre la protase, montée, et l'apodose, descente), c'est aussi une jouissance productiviste et porteuse d'une réflexion sur le corps et sa douleur. Et cette copule plaisir-souffrance est aussi celle de la création elle-même, « À l'époque, il y avait cette expression : “travail de la langue” ; c'est beaucoup plus que du travail, c'est du plaisir et de la souffrance, ou pire, les deux en même temps⁵⁵⁸ », cette langue est une « matière pensante⁵⁵⁹ ». Le corps du putain est une zone de secousses, à l'image de la Terre, par le « fou-rir' », l' « acmé » et les pénétrations répétés qui trouvent dans les textes des corrélats, ainsi, dans *Joyeux animaux de la misère*, la piqûre de Rosario est une marque signifiante.

Ce nouvel état humain est ressenti vraiment comme une douleur, une douleur obligatoire, programmée, et parce que c'est aussi le verbe, le verbe libre, le verbe

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁵⁷ *Prostitution*, Glossaire, p. 247.

⁵⁵⁸ *Explications*, p. 30.

⁵⁵⁹ *Ibid.* Et, nous le verrons dans le chapitre suivant, Blanchot parlait d'un « souffrir-penser » dans son article « Artaud ».

totale­ment libre du putain – d’au­tant plus libre qu’il sort d’un corps qui n’a rien à perdre – qui, alors, est perdu. Le verbe est un paradis perdu⁵⁶⁰.

Corps utopique, comme le disait Foucault. Un corps en souffrance également, rédempteur, avec une « douleur obligatoire ».

[...] un putain ne « meurt » pas –, son pourrissement sur le fumier ou la décharge, « versant putains », etc. ; on est toujours dans l’anticipation, dans la prophétie, même dans l’au-delà humain et dans le non au-delà putain – ni « être » ; ni « mort », ni « au-delà »⁵⁶¹.

Il nous semble que cette figure du putain, et la façon dont intervient son corps dans l’œuvre, trouvent une logique dans le milieu culturel dans lequel il émerge. Les années 1960 et 1970 proposent d’utiliser comme support non plus la toile mais le corps, poursuivant même implicitement la réflexion artaudienne à travers cette notion de *discorps*. Les années 1970 voient émerger l’art corporel, les artistes se désintéressent de la toile pour définir un nouveau subjectile : la peau.

Le corps est l’espace et le miroir d’une contemporanéité, au centre des débats et des révolutions, il deviendra le lieu de représentations, de déformations et d’interrogations des violences extrêmes.

Le corps est un objet de transgressions privilégié, parce qu’il incarne la frontière mouvante entre ce qui relève de la personne humaine en général, des hommes ou des femmes en tant que « sexe » (au sens de genre), et du « sexe » en tant que sexualité.⁵⁶²

Dans le texte guyotien, la peau occupe une place importante en délivrant un discours par ses usages : contacts sexuels, fétichismes, blessures, cicatrices et tatouages qui activent une mémoire, mais le vêtement est également un dispositif signifiant. Les haillons participent d’une image fondatrice de l’œuvre de Pierre Guyotat et peuvent presque être perçus comme une extension de cette peau signifiante. Dans ses *Carnets de bord*, il note qu’*Éden* doit ressembler à la photographie d’un jeune berger algérien en haillons, couverts de plusieurs couches de textiles.

Dans *Joyeux animaux de la misère* : le *mowey* est un « court vêtement, toujours

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁶² Nathalie Heinich, « Aux frontières de la morale », in Jean-Claude Rouchy (dir.), *Connexions*, n°87, *Érotisme et transgressions dans les productions culturelles contemporaines*, Paris, Érès, 2007, p. 70.

redécousu » que la « mère » doit continuellement reprendre, une « défroque conductrice de l'action et mot que j'ai inventé, au son enfantin, de comique enfantin, un peu indien »⁵⁶³. Le vêtement lui-même entre dans la logique de la matière textuelle et du corps des putains : déchiré, abîmé mais réparé sans cesse, par « le véto », le *mowey* est un vêtement allégorique perpétuellement rafistolé, réparé, qui marque également l'usage effréné du corps du putain. Ce sont aussi des symboles ou des indicateurs visibles de misère qui engendrent une métaphore textile, qui est presque un *topos* artistique, qui interpelle par sa tactilité et par sa ressemblance avec l'œuvre elle-même : un vêtement qu'il faut sans cesse coudre. Le *mowey* est l'image de la différence, mais aussi de la répétition qui provoque une différence, le tissu réparé en permanence a ainsi un caractère unique. Le texte est un lacis, un écheveau de fils noués. La métaphore du tissage est alors à considérer sous de multiples perspectives : fragments, paroles, etc. L'œuvre, comme le *mowey*, est une progression textuelle qui ne s'embarrasse pas de savoir s'il y a une cohérence narrative ou diégétique, la fiction avance, c'est tout, c'est une basse continue⁵⁶⁴. Tant que le *mowey* est réparé, reprisé, la fiction peut continuer. Les fils qui tissent le texte sont les mêmes que ceux qui tissent et reprisent le *mowey* : « [...] c'est surtout de mouvement qu'est tissé le roman. Celui des êtres qui viennent aux corps des putains et s'en repartent, celui des corps sur, sous et dans les corps. Et ce mouvement, ce flux des corps et de leurs fluides et remugles, c'est de sa mise en langue dont il est question.⁵⁶⁵ »

Le *mowey* vient aussi *dire* la misère, comme le haillon, et comme le slip, récurrent et traversant toute l'œuvre. Le bordel est ainsi la scène de ce défilé sordide, dans *Joyeux animaux de la misère*, les corps sont exposés⁵⁶⁶ « en bas, à l'entrée contre le mur (la montre)⁵⁶⁷ ».

⁵⁶³ Pierre Guyotat, « Joyeux animaux de la misère : interview avec Jaques Henric », in Le Blog de Mondes Francophones, 20/06/2014, en ligne, URL : <http://mondesfrancophones.com/espaces/pratiques-poetiques/pierre-guyotat-joyeux-animaux-de-la-misere-interview-avec-jaques-henric/> (dernière consultation le 11/08/2016).

⁵⁶⁴ Expression que l'on retrouve dans *Explications* et *Humains par hasard*.

⁵⁶⁵ Librairie Ptyx, « Joyeux animaux de la misère de Pierre Guyotat », Librairie Ptyx, 18/04/2014, en ligne, URL : <http://www.librairie-ptyx.be/joyeux-animaux-de-la-misere-de-pierre-guyotat/> (dernière consultation le 27/09/2016).

⁵⁶⁶ Notons que ce terme est choisi par l'auteur pour la quatrième de couverture du livre et que cette exposition peut être double et prendre un sens véritablement artistique.

⁵⁶⁷ *Joyeux animaux de la misère*, Quatrième de couverture.

La peau se charge de marques volontaires ou involontaires. Elle est vectrice du corps public, du corps qui porte une réflexion sur la douleur. Avec l'art corporel, Les blessures vont faire leur apparition, notamment dans les œuvres de Gina Pane, Chris Burden, Marina Abramovic, ou encore des actionnistes viennois. Le corps est un instrument de connaissance qui passe, presque obligatoirement, par les blessures, par les marques signifiantes et significatives. La blessure d'Auschwitz porte une idée extrême que l'on peut retrouver ici : elle donne à voir une terrible condition physique mais, de façon sous-jacente, l'ininterrompue de cette condition, parce que l'homme d'Auschwitz doit *continuer* à vivre malgré la blessure. Dans l'art corporel, la blessure – Pierre Restany parle, pour Burden ou Pane, d'« autolésionnisme⁵⁶⁸ » – va acquérir une dimension théorique, Gina Pane a développé le concept de *Blessure théorique* en insistant sur la valeur ontologique des blessures :

Utilisant la lame comme un crayon, la blessure apparaît littéralement comme un outil de langage, comme un concept, et le sang y est singulièrement absent. Le deuxième aspect accentué par Gina Pane pour définir et justifier son travail est la fonction sociologique du sang, et la dimension politique de ses actes de blessure⁵⁶⁹.

La blessure, dans l'œuvre de Gina Pane, ouvre sur une pratique ritualisée – car les rites font appel aux matières, sang, excréments, lait maternel, salive – exprimant aussi le sexe, la « fente saignante » productrice d'un discours féminin nouveau :

[...] j'ai créé un processus opérationnel dans l'intelligibilité du « travail » de l'action, traversé par la blessure illimitée, vérité du dedans et du dehors – donnant lieu à une sémiotique sans modèle qui génère à partir d'elle-même sa propre textualité, travaillant les éléments eux-mêmes du Discours-Critique.⁵⁷⁰

Gina Pane ajoute, dans *L'Art au corps* :

La blessure, repère, identifie et inscrit un certain malaise. Elle est au centre de ma pratique, elle en est le cri et le blanc de mon discours. L'affirmation de la nécessité vitale, élémentaire de la révolte de l'individu. Une attitude absolument pas

⁵⁶⁸ Pierre Restany, « 1960 : l'année hors limites », in Collectif, *Hors limites, l'Art et la vie, op.cit.*, p. 33.

⁵⁶⁹ Janig Bégoc, *La vraie image selon Gina Pane. Quelques réflexions pour une anthropologie des images de l'art corporel*, en ligne, URL : <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/La%20vraie%20image.pdf> (dernière consultation le 13/08/2016).

⁵⁷⁰ Gina Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2003, p. 27.

autobiographique. Je perds mon identité en la retrouvant chez les autres, un va-et-vient, un équilibre de l'individuel et du collectif, le corps transindividuel⁵⁷¹.

Pour elle, la blessure, artistique, « revisite les martyrs⁵⁷² » et « va jusqu'au bout de ses conséquences⁵⁷³ » en impliquant « ce qui dépasse les limites au corps⁵⁷⁴ ». La fente que *construit* ou *génère* la blessure est une double trace, intérieur/extérieur, superposée à celles de l'Histoire, *inscrite* dans la pierre, la terre, donc le mur, « du mur de Lascaux au mur d'Hiroshima⁵⁷⁵ ». En 1966, au Destruction in Arts Symposium (DIAS) de Londres, l'actionniste Günter Brus présenta *Selbstverstümmelung* (Automutilation), son action la plus marquante :

Selon son habitude, il recouvrit d'abord de peinture blanche un espace de toile et de papier posé à même le sol, et son propre corps. Puis il s'allongea sur cet espace devenu « matériel » pour y réaliser des collages potentiels entre son corps et des objets coupants : sur les photos prises par Ludwig Hoffenreich, on aperçoit des punaises, des ciseaux, des fourchettes, des lames de rasoir ou des pitons ajustés sur sa tête peinte en blanc, ce qui confère à ces images un côté presque insupportable. Les spectateurs de la performance se trouvant placés devant un acte hautement existentiel, dans lequel Brus semblait produire un début de suicide public [...] ⁵⁷⁶

Et, dans *Zerreissprobe* (*Épreuve de lacération*), sa dernière action, il se coupa la cuisse et le crâne avec une lame de rasoir, « mise en scène extrême du corps » et « inclusion du peintre et de son corps dans le tableau où s'accomplit une autonomisation du corps qui l'élève au rang de médium indépendant de l'art plastique »⁵⁷⁷. Régis Michel traduit autrement le titre de cette ultime action-mutilation :

[...] Brus met en scène le protocole insoutenable de sa propre *mutilation* (lames de rasoir et lanières de fouet). La torture de soi est l'ultime dramaturgie du corps pictural : corps triste de l'Occident qui se liquéfie sous nos yeux, dans un mélange d'*humeurs*, où culmine l'agonie du sujet, larmes, urine, sang, sueur. L'action porte un titre : essai

⁵⁷¹ Christian Schlatter, « Motifs & teneurs en fragments pour corps et traces », in Collectif, *L'Art au corps*, *op.cit.*, p. 53.

⁵⁷² Gina Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, *op.cit.*, p. 55

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 61.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁵⁷⁶ Robert Fleck, « L'actionnisme viennois », in Collectif, *Hors limites, L'Art et la vie*, *op.cit.*, p. 204.

⁵⁷⁷ *Ibid.*

de rupture (*Zerreisprobe*). Qui se passe de tout commentaire. Testament de l'actionniste. Ou de l'actionnisme ?⁵⁷⁸

Par l'automutilation et sa mise en scène extrême est exprimée l'agonie du sujet face à l'Histoire. L'automutilation devient l'inscription ultime sur le corps, la rupture, l'entaille sublime. La lame de rasoir occupe une place centrale dans l'esthétique actionniste, comme dans celle de Gina Pane. Dans l'*Aktion III* de Rudolf Schwarzkogler la lame est l'élément central d'une symbolique intense d'un corps qui s'annule progressivement, Régis Michel parle d'un « Auschwitz revival⁵⁷⁹ ».

Le corps du « musulman »⁵⁸⁰, à Auschwitz, est lui-aussi plus qu'« autobiographique », il dit la condition de l'univers concentrationnaire, la faim extrême, le froid, la survie et l'état du corps entre la vie et la mort. Il en est de même avec le corps du putain, collectif, qui est une zone du malaise et du transindividuel. Le corps du putain est un corps poétique mais c'est aussi un corps du malaise qui signale une crise polysémique. Le corps du « musulman » renseigne visuellement et est un lieu de transfert : pas tout à fait mort mais pas vraiment vivant non plus. Il est devenu un corps porteur d'une mémoire extrême qui va renseigner, comme une métaphore brutale, sur la terrible condition de l'univers concentrationnaire, le corps est amaigri à l'extrême, il est parvenu à son extrémité, famélique et malade. L'art corporel, et la fiction du putain, seront des lieux de questionnements de ce corps dont sont testées les limites et les excès et véhiculeront une réflexion sur ces violences du XX^e siècle. Le putain est un corps mémoriel⁵⁸¹, qui porte une temporalité autre, un futur :

J'ai envie maintenant d'historiciser mon corps, de la sortir de ce que j'ai pu en dire dans le biographique de *Littérature interdite* ou dans le texte de Cerisy ; par le contact prostitutionnel à des corps qui sont chargés de l'histoire future et qui vivent la

⁵⁷⁸ Régis Michel, *La peinture comme crime ou La part maudite de la modernité*, op.cit., p. 308.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 312.

⁵⁸⁰ Étaient ainsi nommés les déportés faméliques, entre la vie et la mort, ayant la peau sur les os, dont les autres déportés détournaient le regard. L'origine du nom est multiple mais assez flou. Cf. Paul Bernard-Nouraud, *Figure l'autre, Essai sur la figure du « musulman » dans les camps de concentration nazis*, Paris, Kimé, 2013.

⁵⁸¹ Des corps contaminés par l'Histoire et qui contaminent l'Histoire : « « Leurs voix s'étant tuées qui les maintenaient dans un espace esclavagiste réduit, les corps prostitués se dispersent dans les soubassements de l'Histoire pour la contaminer ». *Le Livre*, Préface, p. 9.

sexualité d'une autre façon. Il faut que quelque chose d'autre que le texte, se trace dans ce corps... La prostitution, trace ultime, avant la mort...⁵⁸²

Alors, le corps du putain sera l'espace de, à nouveau, ce « quelque chose », et son écriture liera la transgression à la littéarité. Le corps va dire qu'il s'est passé quelque chose et qu'il se passe quelque chose. Le texte lui-même va prendre les attributs de ces corps porteurs de blessures ontologiques en étant saisissant visuellement avant d'être saisissant dans sa lecture. Il porte un ensemble de traces et de blessures signifiantes et sa violence est déjà visuelle. La prostitution est la grande blessure infligée à l'Humanité et à l'Histoire.

Les blessures se creusent dans et sur les corps des putains dans les fictions : creusement qui permet aussi de creuser dans le texte, de le faire saigner. Dans *Par la main dans les Enfers*, Rosario demande « ...des fois que le véto nous creuserait la plaie en vulve ?⁵⁸³ », ce geste extrême nous semble tout à fait significatif en ce qu'il conjugue deux éléments-clefs de la condition du putain. La plaie devient transgressive et se creuse pour y accueillir toute l'Histoire et se transformer en nouveau trou, entre désir et douleur excessifs.

En 1971, Chris Burden réalise sa performance *Shoot* dont le bruit résonnera dans les pratiques artistiques du monde entier, la blessure de l'artiste à l'épaule va devenir son œuvre. Avec le putain, nous nous situons du côté de la performance aussi (sexuelle bien entendu, mais il s'agit surtout d'une expérience extrême de l'asservissement⁵⁸⁴) dont résulteront des blessures. L'œuvre de Burden implique le péril du corps, le corps en péril, dans l'Art. Cette notion de péril est capitale, le putain et son corps sont en péril permanent. Le texte raconte ce péril constant, qui est effrayant mais habituel, il constitue l'*habitus* du putain, son quotidien extrême. La transgression elle-même est un péril, un danger, notion qui intéresse Guyotat, état de l'être où son existence se trouve menacée, d'une façon ou d'une autre.

Dans *L'Art au corps*, Catherine Millet évoque le lien unissant l'œuvre de Michel Journiac, précurseur français de l'art corporel, pour qui « la réalité, c'est le

⁵⁸² *Vivre*, p. 48.

⁵⁸³ *Par la main dans les Enfers*, p. 182.

⁵⁸⁴ Comme la figure de la Marquise d'Ô dans la nouvelle d'Heinrich Von Kleist, adaptée par Éric Rohmer au cinéma, dont le corps est le lieu d'une brutalité extrême de soldats, qui *dit* de façon excessive l'asservissement, la persécution qui ne s'arrête pas, comme pour la Justine de Sade.

corps⁵⁸⁵ », à celle de Guyotat dont il est un admirateur et qu'il cite souvent dans son travail⁵⁸⁶. Journiac créé, en 1973, l'*Hommage au putain inconnu, contrat de prostitution*, représentant un squelette dans une position suggestive sur un drapeau français. « L'important, c'est que nous sommes des putains. Nous sommes prostitutionnels. Ce qui est important, c'est qu'on touche les autres quels qu'ils soient⁵⁸⁷ » et pour lui, « le créateur est d'abord un tas de viande qui doit s'interroger et dire NON.⁵⁸⁸ » Son *Piège pour un voyeur* propose un dispositif particulièrement élaboré qui travaille aussi l'œil du spectateur et comparable au dispositif théâtral de *Bond en avant*. Journiac évoque dans son œuvre ceux qui portent dans leur chair des marques, de révolte, d'errance, de violences extrêmes, de paroxysmes de l'Histoire. Son œuvre est un travail autour de la chair pensante, c'est un « voyage au centre du corps⁵⁸⁹ ». Il s'est marqué lui-même au fer rouge d'un triangle en hommage et référence au triangle rose qu'étaient contraints de porter les homosexuels dans les camps de concentration ; c'est une *Action de marquage au présent*. Ces conceptions rejoignent celles du corps du putain, qui est un corps marqué, non seulement sociologiquement, mais aussi historiquement et anthropologiquement. Par cette blessure auto-infligée, le corps de Journiac s'inscrit aussi en tant que corps de mémoire à travers une image archétypale puissante et une blessure qui transporte cette condition. Journiac utilise souvent l'expression de mémoire du corps : le corps va porter une mémoire visible et scriptible, voire artistiquement transmutable. Il deviendra un médium, un espace d'interrogations et interrogateur. Le vêtement est également central dans son œuvre⁵⁹⁰, il est objet allégorique et lien entre le regardant et le corps porteur. Dans son travail, Journiac développe un Alphabet du corps, avec un « sang nu », l'Alphabet d'un « corps d'avant les organes »⁵⁹¹ où la chair tordue et souffrante est une chair pensante,

⁵⁸⁵ Jacques Donguy, « Entretiens & textes », in Collectif, *L'Art au corps, op.cit.*, p. 194.

⁵⁸⁶ Dans sa biographie, placée à la fin de ses écrits, 1965 est une année déterminante : « Peint l'Alphabet du Corps. Lit Barthes, Guyotat, Duvert, Leiris et Lévi-Strauss. » Michel Journiac, *Écrits, op.cit.*, biographie, p. 229.

⁵⁸⁷ « Dix questions sur l'art corporel et l'art sociologique. Un débat entre Hervé Fischer, Michel Journiac, Gina Pane et Jean-Paul Thénot », in *Ibid.*, p. 169.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 153.

⁵⁸⁹ Marcel Paquet, *Michel Journiac, L'Ossuaire de l'Esprit*, Paris, La Différence, Collection l'apparence, 1977, p. 25.

⁵⁹⁰ Comme dans celle de Jean Genet où il devient une nouvelle scène sur la scène de théâtre et mobilisant des actions décisives.

⁵⁹¹ Marcel Paquet, *Michel Journiac, L'Ossuaire de l'Esprit, op.cit.*, p. 39.

porteuse de vérité. Ainsi, Michel Journiac aura pour charge de « s'affronter aux grands interdits⁵⁹² ».

Selon Catherine Millet, « le corps prostitué est un corps ouvert ; même enfermé, il n'est pas lui-même fermé, ce n'est pas un corps schizophrène. Et des issues lui sont proposées⁵⁹³ ». Par ailleurs, toujours selon Millet, le corps de Gina Pane qu'elle « expose et que, pour reprendre une expression de Pluchart, elle “maquille avec une lame de rasoir”, au sens propre, s'ouvre. Il cherche l'échange [...]»⁵⁹⁴ ». Le corps du putain, à l'image de l'artiste corporel, est un corps ouvert, une zone de débat public aussi. Ouvert dans tous les sens du terme, bien entendu. La blessure permet cette ouverture au monde. Donc l'œuvre ouverte, au sens où l'entendent Barthes et Eco, passe par cette ouverture polysémique du corps du putain, et par cette blessure ontologique, ce creusement dans le corps.

« J'appelle monstre toute originale inépuisable beauté⁵⁹⁵ » disait Alfred Jarry, le penseur du « merdRe ». C'est ici que se tient le putain, entre la beauté inépuisable et la monstrosité : en étant un corps du beau, de l'inépuisable que l'on épuise en permanence et monstrueux. Riffaterre parle, lui, d'une « Antiphysie rabelaisienne⁵⁹⁶ », que l'on retrouve notamment dans *Joyeux animaux de la misère*. Flaubert affirmait aussi que « L'artiste [lui-même] est une monstrosité, quelque chose hors nature⁵⁹⁷ » et donc, l'œuvre, la part maudite, est monstrosité : comme « la monstrosité “illisible”, ambiguë, idéologiquement irrécupérable de Rabelais, de Jarry ou d'Artaud », ou Guyotat, qui se « coltin[ent] la question du Mal, la question du Moderne, la mise en noms de ces forces innommables qui travaillent nos corps, nos cerveaux, nos discours.⁵⁹⁸ » La matière textuelle, hyperbolique, devient l'*hénaurme* flaubertien, réécrivant et dilatant la phrase jusqu'à toucher l'absolu. Le texte est monstrueux et se génère par et pour l'anomalie et l'expérience du dépaysement absolu. C'est une matière de « monstres, microbes, lésions du

⁵⁹² Arnaud Labelle-Rojoux, « Performance attitude. Regard sur l'art-performance européen de 1966 aux années quatre-vingt », in Collectif, *Hors limites, L'Art et la vie, op.cit.*, p. 227.

⁵⁹³ Catherine Millet, « L'espace du corps », in Collectif, *L'Art au corps, op.cit.*, p. 184.

⁵⁹⁴ *Ibid.*

⁵⁹⁵ Alfred Jarry, « Les Monstres », in Remy de Gourmont et Alfred Jarry (dir.), *L'Ymagier*, T1 n°2, Paris, Janvier 1895, p. 76.

⁵⁹⁶ Michel Riffaterre, *La production du texte, op.cit.*, p. 22.

⁵⁹⁷ Gustave Flaubert, *Correspondance*, I, Paris, Conard, 1926-1930, p. 454.

⁵⁹⁸ Christian Prigent, *Ceux qui merdRent, op.cit.*, p. 46.

travail de force et de prostitution⁵⁹⁹ » intégrant même ce qui « rentre » et ce qui « sort » : le phallus porteur de maladies, la « chylurie », mot présent dans *Bond en avant*, est, par exemple, une « urine contenant des globules de graisse et des parasites⁶⁰⁰ ». Nous sommes confrontés, dans les fictions, à plusieurs isotopies de l'anomalie, de la maladie et de la mort.

Très présente aux États-Unis mais peu en France, *freak* est une expression qui provient du cirque, comme en témoigne le film majeur de Tod Browning, *Freaks*, ou *La Monstrueuse Parade* en français, mais un léger glissement de sens s'est opéré pour venir désigner un marginal, un « monstre » social, tout en euphorisant, pour certains artistes, ce sens. Quand Michel Foucault explicitera la notion d'« anormal » dans ses Cours au Collège de France, il proposera cette définition où l'on retrouve encore ce terme d'infraction :

Le monstre [...] contredit la loi. Il est l'infraction, et l'infraction portée à son point maximum. Et pourtant, tout en étant l'infraction (infraction en quelque sorte à l'état brut), il ne déclenche pas, du côté de la loi, une réponse qui serait une réponse légale. On peut dire que ce qui fait la force et la capacité d'inquiétude du monstre, c'est que, tout en violant la loi, il la laisse sans voix. Il piège la loi qu'il est en train d'enfreindre. [...] il [est] à la fois l'impossible et l'interdit [...]⁶⁰¹

Le « *freak show* » est une exposition de l'anormalité⁶⁰² : ce qui apparaît comme une définition liant la transgression et la littérarité. C'est une notion emblématique de la culture underground. Le *freak* est une figure de la « faille », c'est d'ailleurs ce que le mot désigne en informatique, et la stylistique des textes va venir dupliquer la faille personnifiée. La faille est un élément-clé du texte de Guyotat car il cherche à transformer le mot en le bouleversant, en le travaillant de l'intérieur jusqu'à devenir une « aberration », au sens propre, expression que l'on retrouve dans les textes que Stephen Barber consacre à l'auteur dans *Pierre Guyotat, revolutions and aberrations*. Les mots guyotatiens sont des *freaks* qui permettent de voir ou d'entrapercevoir toutes les failles de notre propre monde, du réel transcendé. Le mot s'ouvre sur de nouvelles perspectives, en exposant son anormalité. Sachant également que, dans l'enfance, Guyotat a bégayé ses/ces mots (faillite du langage),

⁵⁹⁹ *Prostitution*, p. V.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 266.

⁶⁰¹ Michel Foucault, *Les Anormaux*, Cours au Collège de France, 1974-1975, Paris, Hautes Études, EHESS, Gallimard, Seuil, 1999, p. 52.

⁶⁰² Titre d'un ouvrage de Vincent Pécoll consacré à *Freaks*.

le bégayeur est une sorte de *freak*, et une figure bégayante apparaît dans *Par la main dans les Enfers*, donnant lieu à des phrases remplies de nombreux points de suspension coupant les mots, en séparant les lettres. Marianne Alphant explique :

[...] même converti en force, c'est-à-dire en écriture, ou même compensé par la *faconde* et l'aptitude précoce au récit, le bégaiement est une forme d'infirmité et un principe de différence. Un signe d'étrangeté – comme le pied-bot, si fréquent dans ces livres, y compris dans *Coma* –, un manque, un défaut mais qui peut se retourner en son contraire et devenir un signe d'élection. Par là, se met en place cette vocation de médium, d'intermédiaire, de messenger entre les mondes, qui est le sentiment de lui-même qu'a l'écrivain. L'enfant qui bégaié, qui n'a pas tout à fait maîtrisé la parole, l'*infans*-messenger, angélique, est le grand annonceur.⁶⁰³

Le R du merdRe de Jarry est celui du *freak*, le R des différences. Écrire le *freak* c'est aussi écrire et penser la et les différences. Le film de Tod Browning appelait à la recherche de l'humain⁶⁰⁴ dans cette différence. Plusieurs grands personnages et figures de la littérature et de notre culture moderne invitent à la contemplation des failles par le corps et sont des expériences de l'unique et de la singularité personnifiées : Elephant Man, Le monstre de Frankenstein, Quasimodo, Maldoror, Gregor Samsa ou le Yahoo⁶⁰⁵. Il semble que le putain trouve sa logique dans cette sphère de l'unique, bien qu'il soit une figure et non pas un personnage : il est un insituable de l'imaginaire, il est une version extrémisée de l'asservissement dans tous ses états, et non pas simplement de la prostitution. Il montre les problèmes de notre « normal » en incarnant l'anormalité. Mais son corps ne vieillit pas, il est également insituable. Tout passe, encore une fois, par l'œil, par le regardant, qui peut être sidéré, mais qui fait le constat physique d'une transgression de sa propre normalité, des codes de son réel. Le monstre social, et le « monstre » du bordel, personnifient avec justesse et empathie ce regard transgressif. Artaud propulsait son écriture de ce côté-là également : « mais que les coprolaliques m'entendent, les aphasiques, et en général tous les discrédités des mots et du verbe, les parias de la Pensée. Je ne parle que pour ceux-là⁶⁰⁶ ». Dans *Arrière-fond*, Guyotat écrit : « Tout

⁶⁰³ Marianne Alphant, « L'enfant qui bégayait », in Catherine Brun (dir.), *Europe* spécial Pierre Guyotat, *op.cit.*, p. 21.

⁶⁰⁴ Dick Tomasovic, *Freaks, La Monstrueuse Parade de Tod Browning, De l'exhibition à la monstration, Du cinéma comme théâtre des corps*, Liège, Céfal, 2005, p. 79.

⁶⁰⁵ Un être sale et attiré par la saleté qui se révélera progressivement être un humain dans l'œuvre de Jonathan Swift, *Les Voyages de Gulliver*.

⁶⁰⁶ Antonin Artaud, « Textes de la période surréaliste », in *Œuvres*, *op.cit.*, p. 142.

me dit alors, tout me souffle, à l'extérieur, à l'intérieur, que l'Art est le fait d'infirmités, de moitié ou de tiers d'esprit – et même de cœur –, comme je le suis moi-même⁶⁰⁷ ». Philippe Krebs a même analysé une pornographie des *freaks*, notamment incarnée par des figures artistiques comme Annie Sprinkle⁶⁰⁸ ou Bruce LaBruce avec son cinéma très sulfureux :

Le porno des *freaks*, des *big fat mammas*, des *old* et des *matures*, le porno des nains et des *pregnants*, le porno zoo, le porno des *big big dicks* (TTBM : plus de 40 cm), le porno des amateurs (ces monstres du quotidien) ou encore toutes les formes de cinématographie X qui prennent comme argument central et comme outil d'écriture les corps escamotés, tronqués, mutilés, a-normaux, hors normes, s'inscrivent à l'extrémité d'une écriture elle-même extrême, qui dit tout, montre tout et utilise le(s) corps comme matière première, comme pâte à modeler, pour élever la sphère sans limite du cul et de toutes ses excroissances.⁶⁰⁹

Et il explique :

Sur ce terrain autophage qui se nourrit de beauté et de « perfection », la présence du *freak* est subversion du regard et mise à mal des normes corporelles. Le terme *freak* désigne l'individu en marge d'une société, à une époque donnée, en marge du système social et du système esthétique (normes, canons de beauté...). Le monstre est le symbole vivant de la figure inquiétante de l'AUTRE, de son petit nom la PEUR.

[...]

Quelles sont les limites de ma capacité à tolérer l'autre ? JUSQU'À QUEL CORPS ?⁶¹⁰

Le *freak*, ou le corps déformé, occupe déjà une place de premier ordre dans la peinture (Toulouse-Lautrec, Degas, Duchamp, Picasso, Bacon, Rustin) ou la photographie (Joël-Peter Witkin). Le putain en est une forme radicalisée et fait appel à ce qu'il y a de plus humain dans le non-humain. Le *freak* possède, lui, une force puisqu'il est marqué socialement et il invite à porter un regard obligatoire, même s'il est dégoûté. On se rappelle alors de la formule de Victor Hugo dans sa

⁶⁰⁷ *Arrière-fond*, p. 110.

⁶⁰⁸ Actrice de films pornographiques devenue artiste performeuse et militante porno-féministe, également initiatrice d'un post-porno-modernisme. Elle a travaillé avec Nick Zedd, le cinéaste de la transgression, notamment dans le film *War Is Menstrual Envy*. Elle a aussi inspiré Kathy Acker, artiste dont nous parlerons plus loin.

⁶⁰⁹ Philippe Krebs, « Porno bizarre. The weird hot thing », in Valérian Lallement, (dir.), *Hermaphrodite* n°8, *op.cit.*, p. 90.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 91.

Préface de Cromwell : « la beauté n'a qu'un type. Le laid en a mille⁶¹¹ ». C'est dans cette trace ultime des corps, du *freak* ou du putain, que se trouve le sublime ou son envers qui l'interroge : « Le difforme est l'envers du sublime. C'est l'autre côté⁶¹² ».

que là-bas tout est monstre, ciel, eaux, humains, animaux, temps, espace, qu'un monstre t'emmène à un monstre, qu'un monstre t'y délivre d'un monstre...⁶¹³

Cette monstration généralisée est l'image-même de la littéarité transgressive : de l'ailleurs où nous ne pouvons jamais détourner le regard de quoi que ce soit. Le texte doit devenir ce *freak*, ce monstre, et de cette monstration va ressurgir toute cette inépuisable beauté (« inépuisable beauté » – mais épuisante création – est un syntagme qui convient à décrire l'ouvrage que représentent des textes comme *Histoires de Samora Mâchel* ou encore *Le Livre*) bouleversant ainsi notre propre rapport au corps et à la beauté. Le putain, le *freak*, remettent en question en permanence cette beauté en interrogeant le sordide. Déjà, dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats* : « tous les enfants sont sales, morveux, le cul crotté, infirmes, souillés...⁶¹⁴ ». Victor Hugo ajoutait que : « [...] tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière⁶¹⁵ ». Christian Prigent développait déjà dans *Une erreur de la nature* l'idée du texte comme « erreur », comme monstre difficile d'accès. Evelyne Grossman évoque, nous l'avons dit, une « défiguration⁶¹⁶ » des figures, polysémique. Artaud, encore, écrivait : « Bénie soit toute maladie, car la maladie sonde l'être, et le force à sortir en vie⁶¹⁷ ». Les figures sont exagérément monstrueuses dans la fiction guyotatienne où l'on rencontre un « tricouillu », ou un homme avec cinq testicules (ces aberrations physiques sont aussi le signe d'une sursexualité et rappellent les figures monstrueuses mythologiques grecques), un autre à treize doigts, un autre encore sans bras. L'écriture de la maladie, du *freak* ou du putain est une écriture de la trace, et c'est dans cette trace que se situe la littéarité. Dans sa préface à *L'Archangélique*

⁶¹¹ Victor Hugo, *Cromwell : Préface*, Paris, Ambroise Dupont et Cie, 1828, p. 16.

⁶¹² Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, Paris, Albert Lacroix, 1869, p. 699

⁶¹³ *Joyeux animaux de la misère*, p. 362.

⁶¹⁴ *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, p. 77.

⁶¹⁵ Victor Hugo, *Cromwell : Préface*, *op.cit.*, p. 11.

⁶¹⁶ Cf. Evelyne Grossman, *La Défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Minuit, 2004.

⁶¹⁷ Antonin Artaud, « Textes et lettres écrits à Rodez en 1945 », in *Œuvres*, *op.cit.*, p. 1001.

et autres poèmes de Bataille, Bernard Noël voit une déchirure, comme en écho aux théories de Gina Pane : « l'image de la blessure devenant bouche de la vérité se double de celle de la "fente", bouche basse qui profère l'expérience fondamentale du désir, de l'éblouissement, de la mort⁶¹⁸ ».

Ces figures sont des incarnations de la littéarité : cette expérience de l'unique. Le putain est la différence et la trace et son écriture est une expérience de cette différence et de cette trace.

Le roman est venu sur une déficience de la poésie. Le roman, c'est évidemment fonctionnel, ça doit fonctionner. Tout doit correspondre. Mais je pense que c'est dans la poésie que ce bon fonctionnement, organique finalement, est le plus visible, le plus intense. C'est-à-dire que tout acte en provoque un autre, ne peut pas provoquer d'autre acte que celui qu'il provoque ; on n'introduit pas n'importe comment une couleur, ici ; les pas laissent des traces ; le son indique la présence d'un individu, animal ou humain ou autre. Il n'y a rien de gratuit, comme on dit, pas de fantaisie, vraiment pas de fantaisie. C'est peut-être en cela que la monstruosité 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 chose⁶¹⁹.

Il semblerait en fait que la littéarité se loge dans cet « ou autre », la fiction guyotatienne est l'écriture d'un possible en étant l'écriture d'un « ou autre » : les figures mentionnés plus haut font partie de cette constellation qui mène à l'*autre* absolu. L'œuvre devrait être une déficience à chaque fois renouvelée.

Le putain, corps de conjonction de matières viles, est souvent embourbé, utilisé dans l'ordure. Il se trouve que la métaphore du poème de Baudelaire, émise dans une adresse brutale : « Vous serez semblable à cette ordure », ait été utilisée littéralement, puis parfois filée, dans plusieurs œuvres d'artistes singuliers.

⁶¹⁸ Bernard Noël, « Préface », in Georges Bataille, *L'Archangélique et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 1967, p. 8.

⁶¹⁹ *Explications*, p. 16.

3- « Vous serez semblable à cette ordure » : poétique des matières

En 1963, l'actionniste viennois Otto Mühl effectue sa première action matérielle : *Versumpfung einer Venus*⁶²⁰, en choisissant, tout comme Masoch, Rimbaud et Guyotat⁶²¹, la figure archétypale de la beauté, Vénus, qui sera embourbée⁶²². Les actionnistes « utilisent la matérialité du corps pour dénoncer le système politique et social du pays dans lequel ils sont nés » à travers « le retour à la boue, à la fusion originelle »⁶²³. Le corps, enlisé, couvert de matières qui forment une boue, est alors intégré dans le processus de création, ce qui constitue une nouvelle étape artistique, une « troisième dimension » selon Danièle Roussel, il devient un espace comparable à la scène, un lieu du *faire*, du *défaire* et du *montrer*.

[Les actionnistes] organisent (tout en limitant la scène) des « actions » dans lesquelles les corps, oints de couleurs ou recouverts de viscères ou de sang animal, se mêlent, mimant la fusion sous le couvert de ces onguents primitifs. Ou bien encore, les corps se rejoignent dans un mime sacrificiel et mystique ; celui d'une coupure, d'une blessure qui offre au monde et à la vue une mixture informe. [...] Ces artistes plongent dans la matière, celle de l'intérieur du corps, au-delà des frontières de la peau. Leurs actions montrent un équivalent du retour à une scène primitive, originelle, à l'enfouissement dans le cloaque viscéral et matriciel.⁶²⁴

Le corps devient le subjectile, selon la définition d'Artaud, une zone qui montre les possibles, un support et une surface nouveaux. « De fait, ces artistes actionnistes (Hermann Nitsch, Otto Muehl, Günter Brus, Rudolfh Schwarzkogler) élaborent, à partir du tachisme et des expériences de Pollock, *l'Aktionmalerei*, où le corps de l'artiste, les corps des figurants deviennent les matériaux de l'œuvre, au même titre que des matériaux de consommation, que le sang, les excréments, la peinture⁶²⁵ » ; et Philippe Vergne ajoute : « Ainsi, aussi bien chez Nitsch que chez Artaud, il serait

⁶²⁰ Comment traduire au mieux ce titre ? *Ensevelissement d'une Vénus* est le nom choisi habituellement, il nous semble intéressant puisqu'il permet de conserver l'allitération initiale, que l'on retrouve chez Guyotat, comme si la figure faisait automatiquement appel à une poétique.

⁶²¹ L'idée ici n'est bien sûr pas de comparer Guyotat à Mühl, car les deux artistes sont très différents et ont des préoccupations esthétiques éloignées sur plusieurs points, mais l'action de Mühl permet de comprendre un procédé que l'on retrouve, dans une autre mesure, dans l'œuvre de Pierre Guyotat.

⁶²² Cf. Otto Mühl, « Échange épistolaire avec Hans-Ulrich Obrist », in Collectif, *Hors limites, L'Art et la vie*, op.cit., p. 208-219. Plusieurs photographies de cette action y sont reproduites.

⁶²³ Lydie Pearl, *Corps, sexe et art. Dimension symbolique*, op.cit., p. 15.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁶²⁵ Philippe Vergne, « En corps ! », in Collectif, *L'Art au corps*, op.cit., p. 21.

question de travailler au deuil progressif de l'interdit et du refoulé de la vie organique⁶²⁶ » avec un « *effet repulse*⁶²⁷ » par le dérèglement des corps (en plus de celui, rimbaldien, des sens). Les actionnistes, dans une perspective postfreudienne, entendent travailler avec les actes primitifs et limites de l'*infans* (celui qui ne parle pas) devenus tabous en y revenant et en articulant leurs recherches artistiques autour d'eux : peinture avec diverses parties du corps (mains, pieds, bouche, etc.), recouvrement corporel (de peinture, de boue, d'aliments), mais aussi avec les excréments, l'urine. « [Les actionnistes] théâtralissent l'informe et le sacrifice pour leur donner une représentation, celle d'une déchirure, d'un magma fait de couleurs, de sang, d'organes, de poils et de sécrétions.⁶²⁸ » Philippe Vergne, toujours, évoque le texte fondamental (et prémonitoire) de Kafka, *La Colonie pénitentiaire*, qui envisageait, au début de siècle, le corps comme espace de douleur à travers « une herse épousant la forme du corps du condamné afin de lui graver sur le corps une sentence qu'il ne connaît pas et qu'il apprendra uniquement par son corps⁶²⁹ ». Comme le corps de la Marquise d'Ô, qui porte les traces (avec le bébé comme incarnation) des violences extrêmes des soldats, renvoyant à une violence plus générale liée à la guerre, le corps du personnage kafkaïen porte, d'une certaine façon, les traces d'un futur qui sera chargé de violences extrêmes. Le corps est marqué par une machine, il est *inscrit*, comme les putains de Guyotat, et cette *inscription* lie littérature et transgression : elle est significative, donnant à voir les violences vécues ou à venir, dans et sur un corps martyr. Et ces corps restent *beaux* malgré le sordide excessif, malgré les excès des *autres*. Mühl, avec l'action matérielle où « le corps éclate⁶³⁰ », et Guyotat, avec le putain, parodie le Christ en jouant les grandes scènes, Mühl en « palp[ant] les entrailles » et « offr[ant] à la vue de tous ce qui pourrait être l'intérieur de son [nos] corps : sang et tripes d'animaux informes, semblables au masculin ou au féminin, sans identité ou individualité » redonnant une place aux « pulsions de la chair maudite »⁶³¹. Il s'agit de mettre « en scène la catastrophe », une « scène des profondeurs » du corps et de l'Histoire où « l'art a une fonction de sublimation des crises »⁶³². La coupure, cette

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁶²⁸ Lydie Pearl, *Corps, sexe et art. Dimension symbolique*, *op.cit.*, p. 51.

⁶²⁹ Philippe Vergne, « En corps ! », in Collectif, *L'Art au corps*, *op.cit.*, p. 27.

⁶³⁰ Lydie Pearl, *Corps, sexe et art. Dimension symbolique*, *op.cit.*, p. 52.

⁶³¹ *Ibid.* p. 52 et 56.

⁶³² Otto Muehl, *La Scène des Profondeurs*, Paris, Bookstorming, 2005, p. 23.

effusion de sang dont parle Pearl dans son essai, est aussi celle du Christ, qui est une figure centrale de la vie et de la culture de Guyotat, catholique qui se destine à être prêtre avant son illumination artistique. Plusieurs figures de la fiction feront écho au Christ et l'effusion de sang de l'œuvre, des corps de ces figures, apparaît comme une réaction face au « ceci est mon sang » christique. Ce n'est pas un sang « littéral » mais un élément transitif et transcendant. Lydie Pearl, dans son essai, rappelle que dans beaucoup de cultures, tribus et mythes, le sang, ou plutôt la coupure qui provoque son effusion, marque une inscription métaphorique (souvent l'entrée dans le monde adulte). *Tombeau pour cinq cent mille soldats* est une effusion de sang par une coupure dans la littérature qui marque l'entrée brutale de l'auteur dans celle-ci. Guyotat et Mühl transcendent des rites qui rappellent le Christ et ses coupures, stigmates, flagellations, donc le corps de souffrance absolu, le martyr. Le bordel de Guyotat et les actions de Mühl sont des lieux de la fête, au sens où l'entend Roger Caillois, des excès, du « désordre transgressif⁶³³ ». Se construit ainsi, dans ces deux œuvres, un retour au chaos des origines, un retour dans la boue (la Terre), avec les excès des corps et de ce qu'ils produisent. Par les blessures, rites, marques, inscriptions sur les corps (embourbement, tatouages, cicatrices), le corps du putain porte l'Histoire et devient martyr, sur le modèle christique.

Dans *Vivre*, Guyotat explique ceci :

Malgré moi, j'ai fait tuer, répandre le sang, la merde. Des corps, qu'au fond de moi je vois comme des *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 [la] part déjectionnelle. Seulement, dans la matière écrite, elle est visible par d'autres yeux que les miens. On a tellement, jusqu'à maintenant, fait bon marché de la merde, on a tellement traité allégrement tout ça : merde, sang, crime (par exemple au travers des commentaires de l'œuvre de Sade), que c'est celui qui en produit le plus qui la voit le moins et que, moins il en voit, plus il y en a... Là, peut-être, *l'écrit* devient réellement *action*⁶³⁴, action directe, réelle⁶³⁵.

Il y a là un point commun avec la pensée (très évolutive, à l'image de son art) de Mühl. Les deux artistes prennent au sérieux la merde, qui n'est pas une simple

⁶³³ Lydie Pearl, *Corps, sexe et art. Dimension symbolique, op.cit.*, p. 58.

⁶³⁴ Cet emploi est intéressant ici, dans le lien avec Otto Mühl.

⁶³⁵ *Vivre*, p. 198.

matière littéraire supposément transgressive impliquant une provocation. Mühl dit, lui : « Aujourd'hui je préfère la méthode suivante : au lieu de badigeonner le tableau de merde (une prétendue transgression), il est beaucoup plus explicite de prendre au sérieux la merde comme but de travail, et de ne pas jouer comme un petit enfant.⁶³⁶ »

La boue est un des grands éléments du XX^e siècle et l'allégorie extrême de ses violences paroxystiques, avec une propriété d'amalgame qui est aussi celle des figures de style qui composent une autre matière grandement fournie et nourrie : la matière textuelle. C'est la boue des tranchées, des fosses, des camps. Cette figure, dans l'art, est double et véhicule l'idée d'une composition qui sublime et subvertit le réel. La boue est particulièrement présente dans l'œuvre de Pierre Guyotat, c'est aussi « la boue de la langue⁶³⁷ ». Dans *Tombeau* surgissent les « boueux », figures qui « chargent les cadavres et les enfoncent dans la gueule des camions, parmi la cendre tiède et les excréments⁶³⁸ ». Dans *Progénitures*, le mélange est multiple, à travers des néologismes comme « tranchiée⁶³⁹ », superposant cet espace central de la Première Guerre mondiale à la merde.

Les interdits maintiennent – s'il se peut, dans la mesure où il se peut – le monde organisé par le travail à l'abri des dérangements que sans cesse introduisent la mort et la sexualité : cette animalité durable en nous que sans cesse introduisent, si l'on veut, la vie, la nature, qui nous sont comme une boue dont nous sortons⁶⁴⁰.

Mühl a développé la *Materialaktion*, l'action des matériaux, la poétique des matières, engendrant une véritable philosophie matérialiste, il « ensevelit un corps de femme sous une boue multicolore composée de couleurs, de poudre de lessive, d'excréments, d'aliments, etc. en exécutant une sorte d'*action painting* sur le modèle. Il parle "d'emmaraisement" – traiter le corps comme un marais – pour décrire son but de réduire, dans le *happening*, le corps de l'homme à un matériau quelconque, égal à toutes les autres choses de la vie, pour libérer le feu vitaliste de

⁶³⁶ Otto Mühl, « Échange épistolaire avec Hans-Ulrich Obrist », in Collectif, *Hors limites, L'Art et la vie, op.cit.*, p. 217.

⁶³⁷ Christian Prigent, *Ceux qui merdRent, op.cit.*, p. 94.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁶³⁹ *Progénitures*, p. 141.

⁶⁴⁰ Georges Bataille, *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, 1950, Editions d'art Albert Skira 1980, p. 37.

l'action les pulsions réprimées par la culture, notamment la sexualité⁶⁴¹ ». L'aspect répulsif multiple de l'œuvre de Mühl est également présent, d'une autre façon, dans le texte guyotien, par son langage et ses thématiques, bien sûr, mais aussi littéralement car le putain est lui-même enseveli par les matières, qu'elles soient sexuelles mais aussi « de (la) misère » : les excréments, d'humains, de non-humains ou d'animaux. Le putain porte cette boue, ces matières, comme il porte l'Histoire et sa Violence. Et « Mühl ou Nitsch⁶⁴² tentent de [...] réconcilier [l'individu aliéné par les conventions et les tabous que nous impose la société] avec lui-même. Lui-même, c'est l'expression crue de ses désirs inavoués, l'acceptation des matières de la vie, chair, humeurs du corps, viscères, l'accord entre l'être, ses pulsions et son environnement humain sans interdit.⁶⁴³ » Robert Fleck explique aussi que « Par l'utilisation réelle des symboles de l'inconscient collectif national – le sang, la croix et autres signes du rituel catholique – ou par des scènes reproduisant réellement l'anéantissement de l'homme, en référence à l'holocauste, les actionnistes viennois voulaient expulser de l'Autriche de l'après-guerre les restes d'un fascisme encore présent.⁶⁴⁴ »

Pour Mühl, la destruction du tableau, du support, donc de cette zone qui auparavant portait, selon lui, la peinture et non pas l'idée, va être un « big bang », il l'affirme dans une explication édifiante :

Destruction du tableau : j'ai ligaturé les lambeaux de toiles autour du cadre brisé et le lendemain trouvant un morceau de fil de fer barbelé sur la route, je l'ai ramassé et utilisé pour serrer plus fort encore les fragments. Le barbelé évoquait une couronne d'épines. Le tableau était devenu martyr. Bouleversé par ces pensées, je versai de la couleur rouge sur l'objet. La destruction du tableau fut mon big bang, ma naissance comme artiste et actionniste⁶⁴⁵.

La destruction créatrice de Guyotat sera progressive et évolutive. *Bond en avant* fera état d'une radicalisation dans l'usage d'un subjectile autre : le langage. Ce motif du barbelé est aussi central dans le travail de Mühl comme dans celui de

⁶⁴¹ Robert Fleck, « L'actionnisme viennois », in Collectif, *L'Art au corps, op.cit.*, p. 83.

⁶⁴² Notamment à travers les séances de son Théâtre des Orgies et des Mystères (*Orgien Mysterien Theater*, influencé par le Théâtre de la Cruauté d'Artaud) jouant, dans une conception d'œuvre d'art totale (le *Gesamtkunstwerk* wagnérien), des scènes catholiques comme la crucifixion.

⁶⁴³ Jean de Loisy, « "Bouleversements de situations" », in Collectif, *Hors limites, L'Art et la vie, op.cit.*, p. 19.

⁶⁴⁴ Robert Fleck, « L'actionnisme viennois », in *Ibid.*, p. 206.

⁶⁴⁵ Otto Muehl, *Lettres à Erika*, Paris, Les Presses du Réel, 2004, p. 5.

Guyotat, il permet de transformer l'œuvre, avec son support, en sorte de martyr. Le barbelé a une valeur corrélatrice de celle de la boue : objet péjoratif par excellence, dysphorique, qui, en une simple image transgressive, fait appel à la mémoire collective et à l'Histoire. Introduire le barbelé dans l'œuvre, à la façon de Mühl ou à celle de Guyotat, c'est faire souffrir l'œuvre comme les corps ont souffert.

Mühl, pour qui « la vie elle-même, de la naissance à la mort, est processus de création⁶⁴⁶ », rajoute, à propos de l'action matérielle qu' :

Un être humain vivant est mis en regard du matériau en tant que corps. Le matériau devint mou, (farine, œufs, pain, petits pains, tomates, fromage, sel, sucre en morceaux, confiture, colle, pigments de couleurs, enduit, duvet, chapelure, pommes de terre, blé en grain, riz, betteraves rouges, jus de fruits, mousse à savon...)

Le champ de la peinture est la surface, celui de la sculpture est le volume, l'action matérielle reste un événement dans l'espace de l'art.⁶⁴⁷

Alors, le corps devient le théâtre (ou sa scène) de la cruauté. *L'action de l'université* de Vienne en 1968 envisage, avec ironie et critique sous-jacente de l'hypocrisie politique d'alors, le corps comme lieu de débat public, de transgression multiple et *donne à voir* la souffrance extrême qui a précédé.

Dans son article « Dégradation et rédemption. Le corps dissolu dans l'œuvre d'Otto Mühl », Sophie Delpeux évoque une « théorie des catastrophes⁶⁴⁸ » que donnerait à voir ce corps recouvert souillé – « La souillure, c'est l'inceste comme transgression des limites du propre⁶⁴⁹ » –, « la catastrophe ne devient donc un outil de travail qu'après son dépassement et en conséquence sa dédramatisation⁶⁵⁰ ». Elle ajoute : « En France, à partir de 1965, l'écrivain Pierre Guyotat travaille à retranscrire le même type de chaos. Il ne s'agit pas tant d'une quelconque influence mais plutôt d'une convergence entre les imaginaires de l'artiste d'une part et de l'écrivain de l'autre⁶⁵¹ ». Ce corps embourbé permet d'envisager, brutalement et efficacement, les théories de l'éternel retour et du chaos-renaissance. *Le Livre*

⁶⁴⁶ Otto Muehl, *La Scène des Profondeurs*, *op.cit.*, p. 52.

⁶⁴⁷ Otto Muehl, *Lettres à Erika*, *op.cit.*, p. 5.

⁶⁴⁸ Sophie Delpeux, « Dégradation et rédemption. Le corps dissolu dans l'œuvre d'Otto Mühl », in Marie Tabeaud et Grégory Hamez (dir.), *Les métamorphose du déchet*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000, p. 47.

⁶⁴⁹ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, *op.cit.*, p. 101.

⁶⁵⁰ Sophie Delpeux, « Dégradation et rédemption. Le corps dissolu dans l'œuvre d'Otto Mühl », *op.cit.*, p. 48.

⁶⁵¹ *Ibid.*

brasse ensemble matières corporelles et terrestres avec des corps, voix, actes et l'Histoire tout en proposant une matière, la matière totale, une langue transformée, dissolue, ressoudée qui est obligatoire pour cela. C'est une langue plurielle (Barthes parlait de livre pluriel) que Guyotat dépasse encore en proposant un Absolu, un brassage véritable.

Quoi qu'on en pense, le *Versumpfung* de Mühl, la « transformation en marais », propose une réflexion autour d'un rappel à l'« ordre », au sens polysémique du terme, par le chaos, pluriel lui-aussi parce que faisait écho aux catastrophes dont Mühl a concrètement exploré une partie ; en l'occurrence, la Seconde Guerre mondiale en tant que soldat. Le corps-marais allégorique qui s'ensuit s'inscrit dans la lignée du « charlisme » évoqué plus haut, et fait appel par une sorte de métonymie extrême aux corps souffrants de la guerre et des soldats, coincés dans le borbier, une obsession de Mühl (nous renvoyons à son ouvrage autobiographique *Sortir du borbier*). D'autant plus intéressant, et Sophie Delpoux l'explique bien, que ce sont des corps féminins qui sont transformés en marais, donc dans l'Art, alors que ce sont exclusivement des corps masculins dans la guerre, ce qui permet selon elle un glissement de sens en rappelant l'« érotisme de la cruauté » que définit Karl Hauer en 1907⁶⁵² ». L'Art renverse l'Histoire pour mieux la représenter et la faire signifier. Encore une fois, le corps est un objet productif en métamorphose constante. *Le Livre* de Guyotat est une remontée de l'Histoire mais aussi, conjointement, une remontée du Corps. Le Livre de tous les Livres devient le Corps de tous les Corps qui enchevêtre le monde avec son Histoire, réelle ou mythique, mythologique, religieuse et toutes ses matières. Le corps total⁶⁵³, incarné par le putain comme figure extrême, permet cette vision du monde et de l'Histoire. Ce corps peut faire écho au corps de l'action de Mühl, recouvert de matières, il s'amplifie de signifiants. Le putain est recouvert de matières corporelles, pas seulement de son propre corps mais aussi de celui des pénétrants, des rats lui courent *dessus*, il est un corps de misère. Dans *Progénitures*, un « drniâr-né » est « barc[é] » par des rats « au taudis »⁶⁵⁴. Il s'agit, dans le cas des deux artistes, de corps-Terre, dans les deux sens du terme, recouvert de matières, qui renvoie une image réflexive du monde. Guyotat explique aussi que : « dans toutes les matières écrites récentes, peut-être

⁶⁵² *Ibid.*, p. 50.

⁶⁵³ « Seul l'art peut fonder le corps total » Roland Barthes, *S/Z, op.cit.*, p. 119.

⁶⁵⁴ *Progénitures*, p. 13.

suis-je à la recherche d'une sorte de matière idéale qui ne serait ni la matière sexuelle femelle et mâle proprement dite, ni la salive, ni le sang, ni la merde, ni la vomissure, qui serait peut-être un composé de toutes ces matières-là⁶⁵⁵ » : la matière idéale participe d'une recherche plus grande et souffrante d'une œuvre idéale (forcément et obligatoirement transgressive), c'est la quête des actionnistes aussi, et de quelques autres. Pour Mühl, l'art est un besoin naturel, inné, de l'humain, d'où la merde, nécessaire.

Pour moi, il y a trois thèmes qui sont considérables du point de vue de la société. Le plus important, *a priori*, l'art qui n'offre rien du point de vue de la société, qui n'est qu'esthétique, ne fait qu'apporter de belles formes, qui n'attaque pas, est inintéressant. Ce que je veux dire : 1° la sexualité, donc le Marquis de Sade, en tout bien tout honneur, et aussi dans ses aspects morbides. Donc, la sexualité, ensuite, 2°, la mort, en tant que créature lubrique ou perverse, qui peut même baiser et tout, qui peut faire le pire, comme un amant de la mort, mais amant pervers, sadique, qui effraie les femmes. Et 3°, la merde, merde et bouffe. C'est peut-être le pire tabou.⁶⁵⁶

Avec l'action matérielle, Mühl conjugue ces tabous, comme Guyotat superpose les matières pour former une matière idéale.

[...] Une femme chie sur le crâne de la mort ou dans ses yeux. Je peux combiner ces trois choses. Ou la mort bouffe la merde. Là, les gens se déchaînent.⁶⁵⁷

Il dit même, dans un entretien avec Seungduk Kim : « J'ai travaillé avec des matériaux, de la nourriture et même, plus tard, avec les excréments, parmi lesquels le langage, le langage n'étant rien d'autre qu'un excrément de la bouche.⁶⁵⁸ » Cindy Sherman utilisera elle aussi, dans sa série des *Disasters* (1986-1989), des matières enchevêtrées dans un maelström de couleurs et de saletés.

Cette allégorie du corps embourbé se retrouve dans plusieurs œuvres transgressives. Dans *Belle de jour*, de Buñuel, sorti en 1967, la prostituée Belle de jour, incarnée par Catherine Deneuve, est, dans son fantasme, attachée et progressivement recouverte de boue que lui jettent deux hommes. La boue est également très présente dans les textes de Jean Genet, notamment dans *Les Paravents*, ou dans le *Balcon* où L'Esclave demande à être enlisé, ou encore dans *Notre-Dame-Des-*

⁶⁵⁵ *Vivre*, p. 198.

⁶⁵⁶ Otto Muehl, *Lettres de prison*, *op.cit.*, p. 108.

⁶⁵⁷ *Ibid.*

⁶⁵⁸ Otto Muehl, « Un pied en prison. Interview par Seungduk Kim », in *Art Press*, n° 282, Paris, septembre 2002, p. 21.

Fleurs, proposant des images fortes qui seront reprises par les danseurs butô, qui se recouvrent souvent, s'embourbent sur scène. Dans *Théorème* de Pier Paolo Pasolini, le personnage d'Emilie s'embourbera elle-même. Dans le film, la gouvernante l'enterre avec une pelle. Sans oublier que Guyotat réécrit le mythe d'Antigone, condamnée à être enterrée vivante, une figure très proche de la terre et de l'embourbement, avec sa sœur Amyclée qui, elle, est plus proche de l'ordure et du cadavre recouvert de matières viles. « Si l'ordure signifie l'autre côté de la limite, où je ne suis pas et qui me permet d'être, le cadavre, le plus écœurant des déchets, est une limite qui a tout envahi.⁶⁵⁹ »

Dans son article « Dans la boue et l'ordure... », Mireille Dottin-Orsini rappelle que la boue est très présente dans les romans naturalistes qui traitent de la prostitution, comme dans ceux d'Huysmans – dans laquelle Marthe « s'invente un suicide à son image : non la traditionnelle noyade, mais la fusion avec l'élément qui la désigne, le retour au bournier originel⁶⁶⁰ » –, ou de Maupassant. Dans *La Boue* de Léon Bloy, « Une pluie torrentielle a transformé en cloaque un campement militaire de la guerre de 1870 où, “maquillées et vêtues de fange”, des prostituées “compliquaient de leurs ferments la putridité générale”⁶⁶¹ ». « Tout un réseau de notations simultanément concrètes et métaphoriques relie, d'un roman à l'autre, la prostituée à la boue, à l'ordure, à la putréfaction. Le répugnant dans tous ses états. Mais ces appels insistants au dégoût du lecteur font souvent oublier la pitié et la révolte que devraient inspirer celles qui croupissent aux marges de la société⁶⁶² ». Elle parle également d'une « rhétorique de l'ordure⁶⁶³ », qui semble trouver de nouvelles voies et voix avec les travaux de Mühl et Guyotat.

Boue, crotte, gadoue, crasse, bourbe, fange, immondices, détritrus, caniveaux et trottoirs sales où s'ouvrent les égouts de la voirie sont simultanément des décors obligés et métaphores évidents de la prostitution, qui marque ses adeptes d'une saleté ontologique.⁶⁶⁴

⁶⁵⁹ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, op.cit., p. 11.

⁶⁶⁰ Mireille Dottin-Orsini, « Dans la boue et l'ordure... », in Gabrielle Houbre (dir.), *Prostitutions, Des représentations aveuglantes*, op.cit., p. 162.

⁶⁶¹ *Ibid.*

⁶⁶² *Ibid.*, p. 161.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 162.

⁶⁶⁴ *Ibid.*

« L'ancienne tradition attribuait aux prostituées une odeur fétide spécifique, qui sert d'étymologie au mot putain : celle qui pue, celle en qui se concentrent les miasmes de la grande ville⁶⁶⁵ ». C'est aussi une réécriture du *memento mori* de Baudelaire, le putain de Guyotat est la charogne, il transforme l'ordure, il devient la charogne vivante où se mêlent beauté et ordure. Le bas corporel est chanté. Dans *Éden*, le lecteur est confronté à une image encore plus brutale : un bébé prématuré est enduit de goudron⁶⁶⁶.

Dans *Progénitures*, le langage lui-même est comme embourbé, « voyell' sur flaqu', consonn' sur mur, diphtongu' sur crott'⁶⁶⁷ ». Plus loin, la « putain chiarogn' langu' inconnue, d'quall' langu', la Femm', m'essuyer la bouch'⁶⁶⁸ » multiplie les sons tout en multipliant les sens, le néologisme « chiarogn' » est à ce titre intéressant puisqu'il permet la copule du substantif-métaphore et du « chié », la métaphore est ainsi *merdRifiée*. Il en va de même dans ce verset avec le « mâchiat » et qui contient cette réflexion sur le statut de l'écrivain public dans ce monde particulier : « sa langu' t' l'essuyer, ta bouch', d' mâchiat d' rat chiarogn' !,⁶⁶⁹ ». La mastication est elle aussi augmentée du « chié » : le mélange charogne de rat/merde amplifie le Verbe-putain.

Plusieurs néologismes intègrent ainsi le « chié » tout au long du texte : « couchiée d'entr' l' detritus la Lun' à l'echin' d'rat⁶⁷⁰ », on remarquera ici la superposition des motifs, la Lune (surréaliste), les détritrus, le rat. La boue devient véritablement une figure de style liée à l'enchevêtrement, donc à la transgression des barrières entre signifiants puissants. Les figures se couchent dans la merde, dans la boue. Dans la notice de fin d'ouvrage, il est dit que le « mouchiassat » est une « contraction de “mouches”, “chier”, “chasser” » et se définit ainsi : « essaim de mouches en contact permanent, de jour, avec l'excrément et que l'on doit éloigner sans cesse pour agir »⁶⁷¹. Dans cette même œuvre, une figure va naître directement « boueuse », ce qui rappelle le dernier-né engendré par un rat dans *Tombeau* : « un drniâr boueux l'emmanchier a crepi eclaboussé la benn' nous broyer du bébé putain

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 165-166.

⁶⁶⁶ *Éden, Éden, Éden*, p. 60.

⁶⁶⁷ *Progénitures*, p. 14.

⁶⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁷¹ *Ibid.*, Notice, p. 810.

peri » « [...] depouill' putain portée à pourrir sur dechiarj', jiattée en benn' la broyer ? »⁶⁷², le « bébé » va devenir une dépouille boueuse et un corps-*exemplum* en pourrissant sur une décharge/chié, zone ultime où éclate toute la force de la métaphore baudelairienne.

Déjà, dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, il est écrit : « Tu naissais. La guerre était faite par des rats. Une bulle de boue, un mort⁶⁷³ », situant les rats comme des géniteurs et générateurs, voire des ancêtres.

Dans ce même texte, cette boue s'inscrit dans un processus d'hypocorisme étrange : « mon bébé, ma boue⁶⁷⁴ », prononce une figure. Ailleurs, « un rat [est] frotté de boue excrémentielle⁶⁷⁵ », les impropres et les matières vulgaires se mêlent alors, on trouve une « boue de sang⁶⁷⁶ », une « boue multicolore⁶⁷⁷ » et « un rat surgit de la boue », une boue noire, verte, fétide, grouillante de vers⁶⁷⁸. Elle se mélange aussi au sang et au sperme, devient une « boue sanglante ». Le septième chant présente un nouveau monde dans « un tourbillon de boue » dont Kment sortira Giuhare. La boue s'amplifie donc de nouvelles propriétés et le terme s'inscrira dans un processus obsessionnel :

qu'à présent mon beau jeune il mange la boue il m'enrage ses jolies dents sur l'affleurement du roc que vite j'y enfonce sans main mon plus gros mandrin dans son trou gris entre les touffes rousses, tout entier que vite je le vas-et-viens qu'en bas, sous les grosses boucles rousses la bouche aspire la boue qu'il va nous assécher notre trou notre beau morphale que je lui gicle le paquet que ça me propulse le mandrin du tiers hors les crins que, dans mon halètement pour me le reraidir plus gros : "aide-moi que je te fais l'amour, ma gone⁶⁷⁹..."", que lui, la boue en gorge et son œil gauche un peu relevé vers moi : "pas d'amour que j'y suis déjà pris !", que comment qu'enculé profond, saucé, de la boue infectée en gorge, ses potes pas loin, il peut nous penser à sa douce ?⁶⁸⁰

⁶⁷² *Ibid.*, p. 140.

⁶⁷³ *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, p. 32.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 161.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 167.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 188.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 189-190.

⁶⁷⁹ Un gone désigne un enfant dans le jargon lyonnais. Ce terme sera très utilisé dans *Par la main dans les Enfers* et va se décloisonner.

⁶⁸⁰ *Joyeux animaux de la misère*, p. 103.

L'orthographe de « morphale » est révélatrice, le « morfale » est transformé, amplifié de l'idée d'une transformation par la boue, avec une vertu nouvelle. La boue est « infectée » : devient-elle une propriété humaine à part entière ? Elle est la version abjecte de la terre, à l'image de la matière fictionnelle. La boue enlise et s'empare du corps et le texte révèle une étape supérieure de réalisation dans la fiction : le putain n'est pas que recouvert de boue fétichisée, il la mange, l'avale, elle reste coincée dans la gorge, lieu de formation du Verbe, la chair boueuse est faite Verbe. Donc, dès sa conception, la parole en gorge est embourbée : la métaphore baudelairienne est ainsi renversée. La boue fétichisée entre dans la gorge du putain qui éructe le « Verbe le plus beau ».

Pour Guyotat, la pratique artistique ne peut se faire sans boue :

La plupart des « écrivains » meurent dans la langue qu'ils ont trouvée dans leur berceau. Ah, si les écrivains faisaient déjà un peu bougé leur langue en écrivant, que ça ne passe pas uniquement par le stylo, que ça passe par le muscle ! Après, descendre, parce que la voix, oui, vient de très profond, et de lieux peut-être pas très beaux à voir en coupe : ça pue, le siège de la voix !, pour cela sans doute qu'on la craint. Il faut retourner à l'origine. Seulement quand on descend, que ce soit dans la voix ou dans l'histoire de la langue, on descend dans la boue, dans le fumier, dans l'aléatoire, dans le bordel, quoi.⁶⁸¹

L'œuvre de Guyotat est une descente : là où ça pue, ou ça s'embourbe, où l'on trouve, donc, le putain. Par le putain se fait une descente, en profondeur, dans le corps et dans son Histoire, donc, aussi, dans la merde, à remuer, secouer.

Mühl disait : « « je trouve la propreté extrêmement suspecte, elle camoufle seulement la merde et l'impuissance⁶⁸² », Guyotat, lui, explique :

Tout usage du corps comporte la crasse, les matières. Je suis quelquefois irrité, par exemple, quand après un dîner il y a quelqu'un pour faire aussitôt la vaisselle. Moi, j'aime que les choses restent sur la table, les restants de nourriture, la vaisselle éventuellement empilée. Laver aussitôt les choses qui ont servi à un plaisir me gêne

⁶⁸¹ Pierre Guyotat, « Les versets de Pierre Guyotat », propos recueillis par Jean-Paul Morel, *Le Nouvel Observateur*, Théâtre, 6-12/11/1987, en ligne, URL : http://referentiel.nouvelobs.com/archives_pdf/OBS1200_19871106/OBS1200_19871106_017.pdf (dernière consultation le 22/09/2016).

⁶⁸² Otto Mühl, « Lettre à Erika Stocker, 20/03/1962 », in *Viennese Actionnism*, Tome I, Klagenfurt, Ritter, 1988, p. 19.

beaucoup, et pour moi c'est un peu la même chose avec la prostitution. Je comprends qu'une certaine hygiène soit nécessaire mais que les corps soient à ce point assainis me rebute tout à fait. C'est de la beauté qui disparaît. Ce n'est pas pour rien qu'enfant on soit fasciné et ému sexuellement par des filles qui ne sont pas extraordinairement lisses, qu'on leur préfère des cendrillons, des cosettes, des gamines en haillons. Le sexuel est lié au social. Dans *Prostitution* et même dès *Éden, Éden, Éden* on ne nettoie pas après usage [...] ⁶⁸³

Le monde de matières n'est pas oublié par les artistes de cette époque, alors qu'il est à tout prix caché par la société qui hérite de l'hygiénisme de la fin du XVIII^e, comme l'explique Alain Corbin dans *Le miasme et la jonquille*. Et après les volontés d'« hygiène » qu'Hitler a voulu imposer à l'art et à la civilisation au XX^e, certains artistes, comme Pierre Guyotat ou Otto Mühl, vont aller dans le sens inverse : en montrant non seulement la merde et le borbier, ceux des catastrophes, mais, en plus, en en recouvrant les corps, ou en les mettant dans les corps, pour rendre compte, au contraire, de la réalité intrinsèquement sale de ce siècle. Il s'agit alors de faire chanter la merde, après les antithèses modernes de Baudelaire et Rimbaud, de créer une poétique de la merde et des matières.

Dans *Le cinéma, art subversif*, Amos Vogel explique, à propos d'un photogramme de *Mama und Papa*, un film radical d'Otto Mühl, où il réalise une *Materialaktionen* :

Cette scène extraite d'un des « happenings » d'Otto Muehl évoque, dans son horreur et ses souillures sadomasochistes, le souvenir maléfique (sinon les réalités effectives) d'une civilisation de camps de concentration et de génocide. On n'est pas loin du film consacré par Franju aux abattoirs (*Le Sang des bêtes*) qui constitue un autre message idéologique caractéristique de notre temps. ⁶⁸⁴

Il écrit aussi :

Appartenant à l'avant-garde autrichienne, Otto Muehl est peut-être le réalisateur le plus scandaleux du cinéma actuel ; en est-il également le plus subversif ? [Les *Materialaktionen*] attaquent les mécanismes de défense du spectateur et son système de valeur d'une manière qu'il n'est sans doute possible de comparer qu'à celle de Buñuel, tranchant d'une lame de rasoir le globe oculaire d'une femme [...] ⁶⁸⁵

⁶⁸³ Pierre Guyotat, « Les bouchères de l'interdit, interview par Jacques Henric », *op.cit.*, p. 68.

⁶⁸⁴ Amos Vogel, *Le cinéma, art subversif*, *op.cit.*, p. 258.

⁶⁸⁵ *Ibid.*

Les œuvres de Pierre Guyotat, comme celles de Buñuel, Mühl et Franju, attaquent les mécanismes de défense du spectateur. Nous avons vu que cela passe par plusieurs modalités dont la remise en cause de la lecture d'un texte elle-même. En plus du corps du putain, insensible aux intempéries et aux salissures, se nourrissant de la charogne la plus fraîche, recouvert de la crasse et de l'ordure, c'est le livre lui-même, comme support choisi, qui se duplique de cette posture, en étant recouvert de l'ordure du langage.

Pour comprendre Muehl, il ne faut pas oublier qu'il a été engendré par un continent victime, en un demi-siècle, de deux guerres mondiales et du traumatisme né du nazisme. On trouve dans son œuvre la puanteur des camps de concentration, un complexe de culpabilité collective, une agressivité effrénée, une violence hallucinante qui, bien que révélatrice, atteint aux proportions gigantesque d'un mythe atavique du Mal. Si cette œuvre est une œuvre de souillure, ce qui est incontestable, elle reflète une société souillée [...] ⁶⁸⁶

La double souillure est le point commun des travaux de Mühl et de Guyotat, corps et supports artistiques, où les deux se confondent. Vogel décrit aussi le point paroxystique de *Sodoma*, film de 1970 de Mühl compilant ses *Materialaktionen* les plus radicales, avec le *happening* du « Cul-merde », où la merde recouvre les corps, les pénètre ou les remplit.

Norbert Elias développait les théories des processus de civilisation dans *Sur le processus de civilisation* paru en 1939. La quête de vérité passerait par un processus séculaire de civilisation, avec codification du corps, de l'hygiène, des pulsions, des désirs, dans une tendance à la sacralisation progressive et l'instauration de tabous. Il apparaît que des artistes comme Mühl et Guyotat vont à rebours, dans un processus de dé-civilisation, donc, où le corps au contraire se *recouvre*, littéralement et philosophiquement, d'un maximum de tabous, où le putain est engagé dans des rapports sexuels extrêmes, excessifs, continus, avec un corps qui n'est jamais lavé après cet usage effréné, comme s'il devait accumulé la crasse, qui n'est plus littérale mais qui renvoie au catastrophes du XX^e, comme le fait Mühl avec ses actions. Le problème de cette transgression et cette dé-civilisation est qu'elles passent par le corps et par sa matière (merde, sang, pisse, sperme) et que le public ne le reçoit souvent que littéralement avant de lire ce corps comme support

⁶⁸⁶ *Ibid.*

artistique *autre*, voire hétérotopique⁶⁸⁷, parce que nouvelle scène. C'est aussi ce qu'explique, en quelque sorte, Amos Vogel avec *Un chien andalou* : le problème n'est pas la première image de la séquence que l'on retient comme culte habituellement mais bien de la seconde, celle où Buñuel passe à l'acte et tranche l'œil. Ce moment décisif est celui de la transgression et de l'expression d'une dé-civilisation.

Les métamorphoses du déchet sont assez corrélatives des métamorphoses de la société, Marcel Duchamp proposait d'embellir le déchet, après « la poésie sera faite non par un mais par tous », la réflexion duchampienne qui en hérite stipule : la poésie sera faite par TOUT, par toutes les matières, c'est une leçon du *ready-made*, le beau n'est pas l'hygiéniste, il devient même ce que nous cherchons à cacher, à faire disparaître ; Duchamp, les actionnistes, Guyotat sortent l'excrément de là où nous l'enfermons et avec remplacent les bijoux en toque de l'art codifié qui s'apprête à se formaliser. Ce qui tend à être de plus en plus caché, les matières corporelles et les déchets, dans la société, deviendra lieux poétiques dans l'art de Guyotat, ce qui consiste non pas à cacher ou juste à montrer mais à normaliser la présence et inverser radicalement les relations de l'humain à ces/ses matières. Mühl, qui entend franchir une étape par rapport à la transgression duchampienne en recouvrant le *ready-made* de matières, propose des sculptures bric-à-brac. Ainsi, en plus du *ready-made* direct, social, l'Art offre les *ready-made* de l'homme, ses matières : sang, foutre, merde, etc. vont faire partie de l'œuvre d'art, c'est le grand apport de ces artistes d'avant-garde. Le sang qui coule sur le corps artistique n'est pas un sang de souffrance, mais c'est un sang qui fait appel à une mémoire et à une réflexion et donc allégorise, là-encore, la souffrance réelle des corps dans les violences extrêmes du XX^e siècle.

Dans son essai *Histoire de la merde*, Dominique Laporte développe aussi cette idée d'une esthétique et expérience du déchet :

Pour que « notre langaige auparavant scabreux et mal poly » soit « rendu elegant » comme dit du Bellay, il aura fallu en outre que la langue se débarrasse de ce qui faisait sa boue et sa fiente en propre et, jusque dans l'échec nécessaire de certaines

⁶⁸⁷ Définie par Michel Foucault, l'hétérotopie désigne un espace absolument *autre*, une utopie/dystopie localisable. Cf. Michel Foucault, *Le corps utopique, Les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009 (issus de conférences de 1976), p. 25. Il dresse une hétérotopologie de ces lieux autres, incluant la scène, espace emblématique, lieu du double, où le corps est *autre*.

innovations des écrivains et des grammairiens, fasse du déchet le ressort d'une nouvelle expérience du beau⁶⁸⁸.

Dans *Tombeau*, cette transmutation du bas vers le noble passe, littéralement, par la bouche d'une putain avec un fétichisme assez particulier : « la putain lèche ma crasse, n'importe où sur mon corps⁶⁸⁹ », dans *Prostitution*, on lit : la « langue du prostitué chiarrant l'déchet de libr' !⁶⁹⁰ ». Ces *gestes* seront récurrents dans les fictions à travers des contacts des figures avec la matière vile. Cette langue est polysémique, c'est à la fois un organe sexuel mais aussi le langage, qui se voit chargé par l'ordure, par le *bas*, pour chanter le plus beau, le plus haut. Le putain dévore littéralement la charogne, il lèche aussi la crasse, l'ordure, le déchet sur les corps. « Toute cette crasse qu'il y a, intense, sur toutes ces figures, vient de ce que la nourriture est principalement de cet ordre, bien entendu.⁶⁹¹ » Alain Corbin expliquait aussi que « La crasse peut répondre aux blancs canons de la beauté⁶⁹² » et que « Chaque espèce animale, chaque individu [...] possède son odeur propre » avec une « lisibilité olfactive des humeurs »⁶⁹³. Le putain a-t-il sa propre odeur et sa propre lisibilité olfactive ? Le bordel est un espace plein d'odeurs et d'humeurs mais cette lisibilité olfactive est plus élargie pour le putain qui n'a peut-être pas une odeur, non littérale, spécifique à sa condition mais bien un ensemble d'odeurs, parce que son insensibilité à cet ensemble (crasse, odeurs) vient aussi de sa condition de figure qui traverse l'Histoire, comme le montre *Le Livre* et sa chaîne – qui relie alors les putains, littéralement et métaphoriquement, entre eux à travers les siècles – syntagmatique et spatio-temporelle. L'odeur du putain est peut-être alors celle de l'Histoire en tant qu'entité chargée de catastrophes, ses « humeurs », et le putain comme instance permet sa lisibilité olfactive, même si celle-ci est, comme celle du livre, difficile. Puisque le putain est une figure de totalisation, il totalise aussi les odeurs, humeurs, souillures et vilénies de l'Histoire, comme *Le Livre*. Dans *Progénitures*, les odeurs des putains peuvent porter l'action, dans une « didascalie » : « (l'odeur donne des idées à ceux qui dorment mal ; depuis leurs

⁶⁸⁸ Dominique Laporte, *Histoire de la merde*, Paris, Christian Bourgeois, 2003, p. 19.

⁶⁸⁹ *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, p. 77.

⁶⁹⁰ *Prostitution*, p. 117.

⁶⁹¹ *Explications*, p. 15.

⁶⁹² Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille*, Paris, Flammarion, 1986, p. 321.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 55, 56.

nattes, paillasses ou depuis leur fenêtre, ils appellent le Floup, pour savoir où vit ce putain dont les entrailles sentent si fort si bon [...]»⁶⁹⁴ »

Le Livre est un rebrousse-chemin évolutif dans l'Histoire mais avec une chronologie rigoureuse, et cette évolution doit nécessairement impliquer des corps : partir de l'immédiat après-Seconde Guerre mondiale n'est pas un hasard, c'est le temps de la boue, de la merde, des corps, du sang, des violences extrêmes. Et pour Guyotat, l'Histoire est une grande affaire d'imagination : il faut imaginer les sons, les odeurs et les restituer par un langage non « fixé ». L'œuvre naît dans ce monde-là. Le corps-marais de Mühl fait écho à ce corps souffrant dans les tranchées, plongé dans le borborygme, l'allégoriser permet de le réinvestir d'une image forte. La boue est aussi celle des corps souffrants du camp d'extermination qui renseigne, dans son « évolution », sur les conditions extrêmes dans lesquelles vit le corps déporté : boue gelée, boue très liquide, embourbement, boue sanglante, boue de cendres, etc.

Cette image du corps embourbé est explicitement présente dans *Joyeux animaux de la misère* : « que nous qu'on est de boue sexuelle⁶⁹⁵ ». La boue est un motif corrélatif des figures d'enchevêtrement, elle est un mélange, un « mix » de matières sexuelles, corporelles et terreuses. Elle devient matière des putains, de la même manière qu'ils appartiennent au bordel, ils sont dans un état transformatif perpétuel, un état de métamorphose corporelle où les matières s'assemblent pour former un *tout*. La boue sexuelle devient alors une métaphore du *tout*, elle présente une corporalité attaquée. La matière textuelle devient elle-même boue sexuelle, avec ce mélange de mots sales ou précieux, de néologismes, de juxtapositions d'isotopes forts, et elle est fluctuante et évolutive, en mouvement permanent, dépendant aussi du cycle des saisons (*Joyeux animaux de la misère* est multiclimatique).

Le putain ne meurt pas – et il n'« existe » pas –, il est toujours là, il se métamorphose en charogne et devient la boue. La matière fictionnelle va écrire le pourrissement de la chair et générer une poétique de la chair et de son pourrissement qui ne signifie pas la mort du putain, ni sa fin : sa poésie continue *après*, sa beauté est toujours là puisqu'il devient la charogne qui fait communiquer « l'ordure et la métaphysique⁶⁹⁶ ».

⁶⁹⁴ *Progénitures*, p. 169.

⁶⁹⁵ *Joyeux animaux de la misère*, p. 313.

⁶⁹⁶ *Explications*, p. 37.

Une fleur à l'oreille, ce n'est pas forcément pour embellir une figure qui serait laide ou moyenne ou trop intellectuelle ; c'est une façon concrète et active – dans *Progénitures*, tout est actif, comme tout est *faire* au lieu d'*être* – de signaler que cette figure est belle, car elle a une fleur, même une fleur de chiottes, si je puis dire, une fleur jaune, ces fleurs qui poussent autour des latrines. La fleur signale que la face est belle. Les mots *beau* ou *belle* sont, du reste, très souvent employés⁶⁹⁷.

La fleur est une incarnation poétique désuète mais volontairement revalorisée et « merdifiée » ; dans *Joyeux animaux de la misère*, on trouve des fleurs d'égout⁶⁹⁸. Une image, dans ce même texte, matérialise bien cette constellation d'idées liées à l'ordure embellie, à la charogne :

- « la fleur je l'ai trouvée vivante sous étron vivant, ma poulette, attends j'y ouvre ma paume⁶⁹⁹ te la faire sentir, ma promesse te la mettre à l'oreille... » - « aiah, quelle odeur de la mort, dans ta main, chérie, bête ou homme ? » - « que toi, moi morts, la monte continue, nous transformés en chiens ou en pythons, ou cancrelats, ou rats, singes... »⁷⁰⁰

Cet échange de paroles, marqué par la tension mort/vie ainsi que par la copule classique *éros-thanatos* associe et présente presque toutes les grandes idées guyotatiennes que l'on trouve dans cette œuvre. Dans ces échanges, les putains s'expriment par des syntagmes nominaux qui recèlent ces idées et thématiques larges, qui les allégorisent : « la fleur », est placée par l'erreur syntaxique en début de phrase et ouvre et éclaire le reste, par son aspect unique également ; « ma paume » ; « ma promesse » ; « la mort ». Et le corps du putain continue son horrible travail même après sa mort car « la monte continue », obligatoirement, naturellement. Cette structure syntaxique particulière marquée par la gouaille du putain, l'énumération efficiente, et des isotopes précis proposent un rythme nouveau des paroles. La construction de la première phrase du dialogue révèle une combinaison isotopique grâce à la superposition fleur/étron, la fleur se trouvant *sous* l'étron et non pas *sur*. Le procédé d'insistance avec ces deux items : trouvée vivante sous étron vivant, obligeant à toucher la merde avant la fleur, est l'ordre

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁹⁸ *Joyeux animaux de la misère*, p. 36.

⁶⁹⁹ Motif récurrent, la paume peut faire écho à l'*incipit* et la phrase d'ouverture du texte : ...« ... et si je t'y mets ma paume à ta fesse... ? » : ce qui propose une réflexion moins abjecte qu'il n'y paraît après lecture du texte, il s'agit d'une ouverture métaphorique de l'univers par la main sur une zone particulière, et une phrase à mettre en lien avec cette notion de possible bataillien.

⁷⁰⁰ *Joyeux animaux de la misère*, p. 51.

obligatoire de la grande métaphore. Par l'ouverture de la paume, suivie du remugle, s'ouvre un univers. L'onomatopée « aiah », très présent dans les deux volumes de *Joyeux animaux de la misère*, est presque un nom religieux tout en sonnante comme un cri, ou plutôt une copule de cris. Le « Aïe » et le « Ah » conjugués en une seule onomatopée ; le Aïe renverrait au sordide, à la violence faites corps, le Ah renvoie à l'effarement, au choc face au monde, deux cris primordiaux et primaux, avec la vertu thérapeutique qu'implique Arthur Janov dans son essai *Le cri primal*. Dans *Progénitures*, une figure se nomme « Chiaia⁷⁰¹ », une autre « Saiah⁷⁰² ». Ainsi est intégrée progressivement une question centrale et philosophique de l'œuvre : bête ou homme ? Ou les deux ? La réponse est effrayante : « la monte continue ». La transformation des corps, le passage de l'homme vers l'animal participe de cet *encore*, de ce continue rythmé. Le cancrelat peut être une référence à *La métamorphose* de Kafka, et propose, derrière, une lecture : le sordide se poursuit après la mort ou la transformation, la métamorphose amplifie même le sens. Le coït rythme le monde, le monde est rythmé par le coït. L'énumération permet la remontée progressive vers l'origine animale de l'homme : le singe peut faire écho au début de *2001 l'Odyssée de l'espace* avec le monolithe et l'os phallique trouvé et la mort introduite par un singe dans le groupe, ainsi qu'à l'os jeté en l'air, qui retombe toujours, d'une façon ou d'une autre et dans un temps ou un autre. « La monte continue », de l'homme vers la femme vers l'homme vers la bête etc. « qu'une pute c'est comme une bête c'est ça ? » - « ... que c'est une chatte à prendre ! »⁷⁰³ : le mot chatte, très récurrent, marque l'animalisation polysémique et constitue une image superposante. Dans *Éden, Éden, Éden* vole une mouche excrémentielle, dans une architecture excrémentielle de « tas excrémentiels⁷⁰⁴ », sur lesquels le vent porte des pages de romans-films, dans un monde où coule une « pluie excrémentielle⁷⁰⁵ », image presque apocalyptique, où l'on utilise un « gourdin excrémentiel⁷⁰⁶ ». C'est un texte et un monde qui développent des images puissantes : « des soldats accroupis sur les fosses expulsant, crispés, la merde ardente des retours de viols⁷⁰⁷ ». La fosse, lieu

⁷⁰¹ *Progénitures*, p. 45.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 55.

⁷⁰³ *Joyeux animaux de la misère*, p. 196.

⁷⁰⁴ *Éden, Éden, Éden*, p. 18.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 18.

qui signifie des violences extrêmes passées et à venir, est le lieu d'une boue créée par la merde, ardente, des soldats.

Dans *Joyeux animaux de la misère*, les figures ne parlent pas, elles rotent. Le rot a une valeur symbolique, il conjugue l'odeur et le bruit forts et n'est plus une simple parole mais une progéniture de parole qui « sort » littéralement des corps, de l'intérieur, de l'appareil digestif. Il permet d'indiquer aussi que la parole va être obscène, vulgarisée, en s'augmentant de la couche sonore et vocale, sensorielle. L'éruclation est peut-être un élément, dans le texte, de ce que Christian Prigent appelle l'« ouïssance⁷⁰⁸ ». Il marque le remuement du corps, la secousse du corps, le choc interne qui sera communiqué au monde. C'est un cri expulsé, presque primal, un « remugle de [...] souffle⁷⁰⁹ ». Les figures rotent aussi parce qu'elles « avalent » le monde, l'homme, en permanence jusqu'à gonfler les corps qui se doivent d'expulser. Mais l'éruclation est aussi un marquage sociologique pour les figures ici car il est un bruit ou un cri de liberté, un moment de libération du corps considéré comme vulgaire ou socialement inacceptable mais en fait tout à fait recevable dans le texte pour les figures. Le rot peut-il avoir une valeur psychanalytique ? Freud a analysé la merde comme système d'auto-défense mais qu'en est-il du rot ?

Le rot, comme pour le nouveau-né, est le son-sens par lequel le putain se signale au monde, il permet aussi le conjointement de la parole et de l'onomatopée et de situer les phrases non plus du côté des simples paroles mais bien du côté d'idées corporelles expulsées qui *signifient* et donnent à entendre les corps en même temps qu'elles les font parler. C'est un discours éruclé presque métaphysique et une réponse du putain au monde et à sa violence. L'éruclation *secoue*, l'extériorité, le lien social, les corps. Les « cris rots rires⁷¹⁰ » forment un triple motif de secouement et d'agitation des corps. Le père « ronfle siffle pète bâille glousse⁷¹¹ », et l'asyndète/parataxe permet de le/se signaler comme corps, un producteur de sons. Le rot est comme un tremblement de Terre corporel et individuel qui signale sa présence. Dans *Progénitures* les « rots rir' ginç'ments d'dents d'entr' les fent' d' la

⁷⁰⁸ « C'est-à-dire la jouissance de la langue rythmée et sonorisée », Christian Prigent, *Ceux qui merdRent*, *op.cit.*, p. 196.

⁷⁰⁹ *Joyeux animaux de la misère*, p. 163.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 276.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 77.

Tarr⁷¹² ».

Le vomissement est également un motif récurrent du texte et il peut être vu comme une matérialisation du trop-plein, celui qui secoue et bouleverse les corps. Le vomissement est une métaphore brutale avec une propriété de conjonction qui donne à voir, à entendre et à sentir l'expulsion, c'est une sorte de boue interne mais qui ajoute du son au sens qu'il porte déjà. Christian Prigent écrit que « la langue vomit » et que « rendre le réel, ça veut dire aussi : le vomir »⁷¹³.

Ces sons du corps et de l'abjection participent du *cri* de l'œuvre, de l'œuvre qui crie, Alain Marc explique qu'il y a écriture *du* cri et écriture *qui* crie, avec « le cri du sens »⁷¹⁴, parce que le cri a un contenu linguistique. Et dans la fiction guyotienne, ces sons du corps, ces cris, ont du sens, les onomatopées sont également porteuses de sens. Ces sons contribuent à la perturbation de la lecture, obligeant presque à prononcer et donc, souvent, à inventer le son qui correspond au signe graphique. L'onomatopée est une interaction directe avec le lecteur. La fiction est aussi saturée d'images, et l'image renforce cette interaction : « Car le cri passe bien par l'image. Avec ce passage texte-image, véritable choc de la représentation. Du scriptible au visible, du scriptible devenant visible, et de l'indescriptible devenant scriptible. Indicible des profondeurs, du refoulé de ses profondeurs (le mal, l'horreur de son propre chaos), devenant visible par le, grâce au choc du dit.⁷¹⁵ » Et « le cri transgresse le silence instauré par l'interdit⁷¹⁶ ». Pour Guyotat, le « cri mord sur l'écrit⁷¹⁷ ». Merleau-Ponty expliquait aussi, dans *L'Œil et l'Esprit*, qu'

Apollinaire disait qu'il y a dans un poème des phrases qui ne semblent pas avoir été *créées*, qui semblent s'être *formées*. Et Henri Michaux que quelquefois les couleurs de Klee semblent nées lentement sur la toile, émanées d'un fond primordial, « exhalées au bon endroit » comme une patine ou une moisissure. L'art n'est pas construction, artifice, rapport industriel à un espace et à un monde du dehors. C'est vraiment le « cri inarticulé » dont parle Hermès Trismégiste, « qui semblait la voix de la lumière ».⁷¹⁸

⁷¹² *Progénitures*, p. 14.

⁷¹³ Christian Prigent, *Une erreur de la nature*, *op.cit.*, p. 75.

⁷¹⁴ Alain Marc. *Écrire le cri*, *op.cit.*, 2000, p. 38.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 48.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁷¹⁷ *Vivre*, p. 47.

⁷¹⁸ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, *op.cit.*, p. 70.

« Cri inarticulé » que Munch mettra en peinture dans un des tableaux les plus significatifs du XX^e siècle, *Le Cri*. Régis Michel dit aussi que « Le cri, chez Burke, est matière à sublime. Et l'on sait que le sublime est le produit de la terreur, ou plutôt des émotions fortes qu'elle suscite.⁷¹⁹ »

Dans *Joyeux animaux de la misère*, le putain « appartient » au bordel :

je suis à l'intérieur et je lui appartiens. « Tu y es ouais que tu y fais la pute... » - « non, j'y suis sa propriété, son bien... » - « un local peut pas posséder un bien... tu vas faire signer des murs, un plancher, un chiotte ? » - « un chiotte ouais, qui signe de sa merde... »⁷²⁰.

Dans ce bordel qui signe de sa merde, une métaphore va faire son apparition, celle d'un monticule de chié :

« t'as pas chié, poulette ? » - « y en a trop... » - « quoi ça trop, mon homme ? » - « de chié... » - « dans ton bedon ? » - « dans le trou et autour... » - « quoi qu'y aurait d'autre dans un chiotte ! » - « le tas de chié me monte aux fesses quand je m'y accroupis » - « qu'il y a eu du monde, de fête, et notre demeuré qui nous vide le trou comme me monter ou le père, il nous a attrapé une grosse chtouille – que moi ça me chauffe qu'un chtouilleux me prenne mais le véto... ! » - « ça va vous mettre des bêtes et où que les ouvriers ils vont chier ? » - « l'ouvrier elle va chier d'où qu'elle vient... le sanitaire est pas compris dans le tarif... » - « et vous les putains où ça que vous allez chier ? » - « dans les chantiers où qu'on nous demande et, en mowey, à décharge, et la nuit des fois au tas que des hommes et des femmes qui nous y veulent nus, éblouis crasse sur fond d'étrons coulants... »...⁷²¹

Ce « monticule de chié » va évoluer, grandir en même temps que la fiction avance, jusqu'à devenir une montagne, et dans *Par la main dans les Enfers, Joyeux animaux de la misère II*, elle sera recouverte d'une bâche. « Notre monticule de chié, que c'est notre relief, notre nature⁷²² ». C'est, en premier lieu, la métaphore d'un trop puis de l'écriture d'un trop : « y en a trop ». Ce trop va conduire le putain vers un autre lieu symboliquement puissant : la décharge, l'espace du déchet. Le monticule va s'attaquer au monde, devenir une sorte de Golem des putains, et on remarque le processus d'inversion : c'est le « tas de chié » qui monte aux fesses. Pourquoi faire une version scatologique du Golem ? Cela permet de signaler le dérèglement

⁷¹⁹ Régis Michel, *La peinture comme crime ou La part maudite de la modernité*, op.cit., p. 18.

⁷²⁰ *Joyeux animaux de la misère*, p. 30.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 25.

⁷²² *Ibid.*, p. 391.

interne des putains à cause de la nourriture (vin et viande) et des sodomies à répétitions, proposer aussi une image comique mais intense, qui inspire le dégoût au lecteur alors qu'il ne constitue qu'un problème pratique pour les putains, problème qui sera seulement écarté ou contourné. Il oblige les putains à aller vers l'extérieur aussi, le monticule ne pousse pas que les « fesses » mais aussi les corps des putains qui iront dans la décharge, lieu de transfert, de renouveau. Par ailleurs, pour Noura Wedell ce « monticule de chié et sa masse de mouches peut être lu comme l'image nue de l'hyperproductivisme de notre économie politique, avec les problèmes de traitement des déchets énergétiques et humains qu'elle encourt.⁷²³ » C'est aussi un écho, même lointain, aux latrines des camps, espaces collectifs de liberté éphémère bien que lieux de l'abject.

Bob O'Neill parle de « *defecato, ergo sum*⁷²⁴ » – sorte de parodie du « *cogito, ergo sum* » de Descartes –, ce qui peut faire écho à la formule de Jean Eustache : « moi, je trouve mon inspiration dans les chiottes ». *Penser la merde, penser par la merde*⁷²⁵. Le putain assis sur le monticule de chié, ou d'étrons⁷²⁶, évoque l'image biblique de Job assis sur son monticule d'excréments. Guyotat affirme, lui, que « dans la station couchée, le cerveau se trouve au même niveau que la merde⁷²⁷ » : c'est la station de la création, la station du rêve créatif. Dans *Formation*, Guyotat, parlant des latrines de l'école de Joubert, explique :

[...] tension, de lire, de dessiner, de sentir et de regarder les excréments, la coulée de ceux qui m'ont précédé – la forme des étrons c'est la forme des culs –, les virgules de merde et les vers qui se tordent sur les murs, l'excitation des mouches, et j'y ressens beaucoup mieux mon corps, dans ce à quoi il est promis, sexe – et si par une œuvre il devenait public ? – et mort.⁷²⁸

Le mur du chiotte est un étrange média et un espace mémoriel particulier, sensitif extrême, que retient Guyotat. C'est une zone de l'anonymat et de cet enchantement

⁷²³ Noura Wedell, « Chanter dans la dévastation du monde. Un portrait de la croyance », in Donatien Grau (dir.), *Pierre Guyotat, la matière de nos œuvres, op.cit.*, p. 184.

⁷²⁴ Bob O'Neill, *Variations scatologiques. Pour une poésie des entrailles*, Paris, La Musardine, l'Attrape-corps, 2005, p. 100.

⁷²⁵ Dominique Laporte ajoute : « « Principe de vie, c'est comme esprit que la merde féconde. On le sait par son journal, c'est lorsque l'inspiration lui manquait que Michelet justement allait *inspirer* dans les latrines le remugle suffocant qui portait en son esprit le souffle *animant*, au propre comme au figuré, sa création ». Dominique Laporte, *Histoire de la merde, op.cit.*, p. 39.

⁷²⁶ *Joyeux animaux de la misère*, p. 43.

⁷²⁷ *Vivre*, p. 84.

⁷²⁸ *Formation*, p. 218.

(du) vulgaire. Il peut engendrer une littérature à part entière, avec ses graffitis, ses viles citations. Plusieurs phrases de *Joyeux animaux de la misère* semblent sorties des murs des chiottes du bordel.

Joyeux animaux de la misère présente une clause scatologique où se pose la « question » de ce monticule :

« ...que, mon maître, et le monticule ? » - « ...ma promesse que je nous ai coupé l'eau, que les chiés de nos ouvriers s'entassent dans le trou, le bouchent, s'y érigent en monticule que tu nous y mènes tes chéris s'y refaire leur mandrin !...les mouches qu'elles vont t'y venir gronder que présentement elles nous dorment encore !...[...]»⁷²⁹

Un monde du « chié » s'érige et le monticule s'érotise. La fiction a donc progressé avec cet amoncellement, motif connexe de l'embourbement.

Ce monticule peut aussi être l'œuvre, ou le grand œuvre, la part maudite. Œuvre des putains qui renvoie à celle de l'artiste. Jacques Derrida, dans *L'Écriture et la différence*, explique :

Dès lors, la valeur originare, l'archi-valeur que j'aurais dû retenir en moi, ou plutôt retenir comme moi-même, comme ma valeur et mon être même, ce dont j'ai été volé dès que je suis tombé loin de l'Orifice et dont je suis encore volé chaque fois qu'une partie de moi tombe loin de mon corps, c'est l'œuvre, c'est l'excrément, la scorie, valeur annulée de n'être pas retenue et qui peut devenir, comme on sait, une arme persécutrice, éventuellement contre soi-même. La défécation « séparation quotidienne d'avec les selles, parties précieuses du corps » (Freud) est, comme une naissance, comme ma naissance, le premier vol qui à la foi me dé-précie et me souille. C'est pourquoi l'histoire de Dieu comme généalogie de la valeur dérobée se récite comme l'histoire de la défécation [...] l'histoire de Dieu est donc l'histoire de l'Œuvre comme excrément. La scato-logie elle-même. L'œuvre, comme l'excrément, suppose la séparation et s'y produit⁷³⁰.

Artaud développait une scato-théologie, et parlait d'œuvres-déchets de soi-même (*Le Pèse-Nerfs*). L'œuvre est la part sombre de l'artiste, et l'image scatologique est récurrente dans les écrits de ces auteurs transgressifs. La part déjectionnelle consiste en une métaphore brutale qui donne à voir l'œuvre comme la défécation-crédation d'une noirceur qui exprime le monde.

⁷²⁹ *Joyeux animaux de la misère*, p. 412.

⁷³⁰ Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 270.

L'œuvre devient un monde excrémental dans lequel vivent les figures. L'excrément signifie aussi une introjection d'un monde dystopique, sombre, noir. La défécation, la déjection, allégorisent ce monde noir. L'excrément, en tant que double du corps, séparé, rejeté sous une forme abjecte, devient *la terre*, il devient le monde dans lequel l'être vit. En ce sens, l'excrément est l'élément vectoriel d'une métamorphose de l'être, impliqué dans un cycle particulier d'introjection et de métaphysique. C'est le merde-être d'Artaud. Et le putain est une figure « déshabill[ée] jusqu'à la merde.⁷³¹ » Une figure à la nudité nue, parce qu'il faut la vider, parce que par son corps se fait la vidange du Mal du monde, c'est ce que signifient aussi les déjections (foutre, sang, sperme, merde), c'est une figure totale d'expiation, d'où son insensibilité aux souillures, parce que le putain est né dans la merde et qu'il doit être déshabillé continuellement, au sens bien sûr anti-littéral, ce déshabillage est celui de l'humanité, de l'horreur, de l'Histoire. C'est aussi le corps reconstitué, à partir des morceaux de l'humanité et de ses déjections, c'est pour cette raison que c'est une *grande* figure : « [...] le processus même de la création [...] aboutit à la formation d'un véritable corps », le « corps reconstitué »⁷³².

L'anus est alors un « double » de la bouche impliquant un rapport à l'abjection et au monde *dit* : quand *dire* c'est faire/*déféquer*. Dire le monde c'est le déféquer. Et l'excrément peut très bien dire le monde, et sa violence, et sa misère, et sa noirceur, parce qu'il est un indicatif corporel ultime. L'excrément de la matière textuelle de Guyotat est l'étron du camp d'extermination, l'étron du malade, l'étron-misère, du pauvre, du putain. La « part maudite » sublimée, il est nécessaire de passer par ce processus de sublimation pour permettre de « philosopher » par et dans la merde. La merde rend aussi compte de la catastrophe du corps, comme la Terre développe des catastrophes naturelles – faisant émerger le sublime chez plusieurs artistes – c'est de ce côté que se trouve aussi le monticule de chié : comme un volcan, un *tremblement* de la Terre, une matérialisation. Le monde excrémental dit, comme un négatif photographique, le monde d'une autre façon, c'est ce que nous trouvons aussi dans l'œuvre d'Artaud. Le monticule est une image de l'introjection d'un monde violent et difficile à « digérer ». Dans *Tombeau pour cinq*

⁷³¹ Georges Bataille, *L'impossible, Histoire de rats* suivi de *Dianus* et de *L'Orestie*, *op.cit.*, p. 66.

⁷³² Jackie Pigeaud, « Introduction » in Longin, *Du sublime*, *op.cit.*, p. 23.

cent mille soldats, des soldats font manger la guerre à Gay Zodiak, violemment et en répétant, comme en un rituel : « mange la guerre, mange la guerre⁷³³ », la métaphore brutale passe dans le corps. La nourriture des soldats est constituée de viande noire, de vin rouge et bromuré et de « nourriture » de guerre : pain de guerre, biscuit de guerre. Ce monde excrémental forme alors, dans ce texte, une « pénombre excrémentielle » avec une « poussière excrémentielle »⁷³⁴. Le putain est un corps mémoriel et l'excrément porte l'Histoire et l'histoire personnelle. L'excrément est signifiant, dans *Tombeau*, par exemple, des excréments gelés (une image récurrente) roulent sur les soldats endormis⁷³⁵.

Dans *Progénitures*, se trouve « ton etron-rat⁷³⁶ », un mot-valise qui réunit l'animal-misère, figure archétypale, et l'étron (qui subit un changement sonore) dans une assimilation fécalité-misérabilis⁷³⁷. L'étron devient objet métaphysique, il est écrit qu' « il ferait rechercher son propre etron par le G et son maître, pour se retrouver lui-même⁷³⁸ ». Les putains, dans *Progénitures* notamment, mastiquent la merde, c'est-à-dire qu'il mange la métaphore et tire la fleur poétique du Mal ingéré.

Et, dans *Joyeux animaux de la misère*, où la pensée du putain est permise par cette défécation sur le monticule qui permet de rajouter de l'excrément à un monde déjà chargé, deux images fortes renforcent cette métapoétique de la merde. La première est celle de l'étron « divin » – le terme est d'ailleurs mis entre guillemets dans le texte, ce qui est assez rare et ce qui contribue à sa sacralisation également typographique – qui propose d'être « bouloité »⁷³⁹, la deuxième est celle du « trône de chié⁷⁴⁰ » issu d'un géant qui fait écho au *Gargantua*⁷⁴¹ de Rabelais. La merde remplace, littéralement, l'or. L'étron « bouloité » du géant devient alors un nouveau

⁷³³ *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, p. 144.

⁷³⁴ Cf. *Ibid.*, p. 210-211-212.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 80.

⁷³⁶ *Progénitures*, p. 246.

⁷³⁷ Dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats* « un rat [est] frotté de boue excrémentielle ». *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, p. 161.

⁷³⁸ *Progénitures*, p. 260.

⁷³⁹ *Joyeux animaux de la misère*, p. 48.

⁷⁴⁰ *Ibid.*

⁷⁴¹ Dans lequel nous trouvons cette image forte : « mang[er] la merde du monde ». François Rabelais, *Gargantua*, Paris, Quatre Chemins, 1532, p. 339. Et, dans *Pantagruel*, cette phrase : « ces petit boutz d'hommes [...] sont voluntiers cholericques. La raison physique est parce qu'ilz ont le cueur près de la merde ». François Rabelais, *Pantagruel*, Paris, Quatre Chemins, 1534, p. 279. Et, enfin, cette énumération dans *Le Quart Livre* : « Appelez vous cecy foyre, bren, crottes, merde, fiant, dejection, matiere fecale, excrement, repaire, laisse, esmeut, fumée, estront, scybale ou spyrathe ». François Rabelais, *Le Quart Livre*, Paris, Alphonse Lemerre, 1552, p. 1215.

méconium⁷⁴², ce n'est non pas l'excrément-or⁷⁴³ d'un nouveau-né mais celui d'une figure imaginaire, mythique, qui dit alors :

« de mon oreille contre ton occiput je t'y entends ton penser que tu ne veux pas de mon chié, que moi que je te montre mon membre à nu, que moi que je te jute du beau jus rosé que tu fais fière de secouer la fesse avec, devant le tout-venant, que je t'invite à mon caca, tu veux pas seulement monter avec moi et y regarder de tes beaux yeux bleus le beau manche de chié noir qui me sort des crins et, ton collier de roses glisser sur ton épaule gracile, y avancer baiser tes grosses lèvres rouges que, de jours, les mouches vertes te les piqueraient que tu veux leur prendre leur pitance que quoi qu'elles y trouveraient, les furies, à trier, tirer, boulotter de ma nourriture d'esseulé »⁷⁴⁴

Le géant permet cet agrandissement, cette surnature presque rabelaisienne, cet *hénaurme* des matières. Cette figure mythique est une personnification de l'excès, du *trop* :

que moi, bien fiaule encore qu'il faut que cette nuit je lui fasse oublier le père à ma poulette il faut que la fleur nous ait bien fleuri épanoui ses pétales jaunes, l'infamie, avec beaucoup d'odeur de mort là, où, de combien de nuits passées, mon souffle nous l'a allumée au flanc du monticule d'étrons vers quoi me pousse le géant que sa bouche m'embave toute ma face que j'y pourrais voir jusque dans sa gorge...⁷⁴⁵

La figure est souvent dans une situation de transformation du corps, ici par l'« embavement », au milieu d'une phrase complexe faisant intervenir la fleur utopique, et l'image baudelairienne de façon très explicite : l'odeur de mort, l'infamie. Les flancs du monticule d'étrons vont donner vie à cette fleur utopique. Le chiotte devient un nouvel éden, accompagnant l'idée d'un langage poétique très puissant : la merde est immense, la fleur est « épanouie », et la poésie des putains est sublimée. Intervient alors, en plus, la figure du géant « pousseur », verbe qui superpose (et « pousse ») les sens.

⁷⁴² « Le méconium est le nom scientifique des excréments du nouveau-né. Car le bébé, lorsqu'il naît, a les intestins pleins alors qu'il n'a encore rien ingurgité venant de l'extérieur. Le méconium est la digestion résiduelle de toutes les poussières d'étoiles qu'il ingère pendant son séjour dans le ventre de sa mère. Cette merde néo-natale constitue donc un stock de plénitude et de sérénité. Cette réserve de rêve permet au nouveau venu de s'installer, au mieux, sur son nouvel orbite ». Bob O'Neill, *Variations scatologiques. Pour une poésie des entrailles*, op.cit., p. 172.

⁷⁴³ « Tout est dans tout, chaque chose contient un principe et son contraire ; ce qui brûle et dessèche avec le temps féconde et nourrit, le remugle se mue en parfum et la pourriture devient or ». Dominique Laporte, *Histoire de la merde*, op.cit., p. 37.

⁷⁴⁴ *Joyeux animaux de la misère*, p. 48.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 43.

Lygia Clark, artiste brésilienne, a travaillé un « enchevêtrement-bave », un autre médium d'un ensevelissement, après Mühl qui travaillait la boue, dans son œuvre *Bave anthropophagique / Baba Antropofagica* de 1973 dans la lignée de ses « propositions sensorielles », et à la suite des conceptions d'Artaud, elle affirme : « j'entrevois alors que le corps sans organes des flux/bave est une sorte de réservoir de mondes – de modes d'existence, de corps, de moi. C'est un hors de moi, mais qui curieusement m'habite et, de surcroît, me fait différer de moi-même – [...] *Odentro é o Fora (Le Dedans est le Dehors)*⁷⁴⁶ ». Elle développe une « mémoire du corps des enchevêtrements-bave, champ d'expérimentation d'une chronogénèse, engendrement de lignes de temps se spatialisant en de nouveaux mondes⁷⁴⁷ ». Dans *Prostitution*, les putains ne se douchent pas mais se font entièrement lécher : « j'a des mâl' qu'viann't trop r'crus por s'docher au chantier a qu'viann't s'far liacher tot', d'la narin' au queue-tier⁷⁴⁸ ». La matière vulgaire devient le vecteur de la mémoire. Bataille, dans son œuvre, travaille ces fétichismes, de l'œil, de l'orteil, de la bave, parce qu'il s'agit aussi d'un cycle d'image en image et que la métaphore se file continuellement, chaque petite parcelle de corps fétichisée apporte sa signifiante.

Dans *Tombeau*, déjà, cette salive est réparatrice, guérissant des plaies et des blessures, salvatrice, se mêlant au sang. Elle a sa propre rumeur, au sens épique du terme. Des figures « boivent leurs larmes » et « mêlent leur salive »⁷⁴⁹, activant ce rapport en chiasme d'une métaphysique et métapoétique des fluides⁷⁵⁰. En fait, elle engendre presque une personnification, une duplication, c'est la « salive de la nuit⁷⁵¹ », prenant aussi la forme d'une « salive ultime⁷⁵² » et d'une « salive sacrée⁷⁵³ », et passant par tous les états : elle bout, elle colle, elle scintille, elle jaillit, elle sèche, elle brille, et participe de l'esthétique du recouvrement, faisant appel aux autres fluides : « Tous ces garçons, tous ces soldats, leur sperme, leur salive

⁷⁴⁶ Suely Rolnik, « Lygia Clark et la production d'un état d'art », in Collectif, *L'Art au corps, op.cit.*, p. 278.

⁷⁴⁷ *Ibid.*

⁷⁴⁸ *Prostitution*, p. 155-156.

⁷⁴⁹ *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, p. 17.

⁷⁵⁰ Le sperme, objet de *fascinus* et sorte d'inquiétante étrangeté lors de sa découverte, était déjà perçu comme « une matière nouvelle, inquiétante parce que intermédiaire entre l'urine et la merde et la bave ». *Vivre*, p. 15.

⁷⁵¹ *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, p. 198.

⁷⁵² *Ibid.*

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 210.

recouvrent mon esprit et mon cœur⁷⁵⁴ ». Dans l'*excipit* gestuel de l'œuvre, la salive se mélange à la sève des arbres. Dans *Éden*, on trouve une « salive excrémentielle⁷⁵⁵ ». Dans *Prostitution*, elle forme une copule avec le sperme dans une agglutination syntagmatique : « spermsalivat⁷⁵⁶ ». C'est aussi un terme symbolique qui désigne la parole, l'acte de parole, le travail de la langue, de la voix et de la production par la voix, la bouche. « Comme le murmure de Dieu préparant, dans mâchoires et salive, Sa Création⁷⁵⁷ ». La salive est une matière, comme les autres, réévaluée dans l'œuvre. Elle fait partie de ces liquides signifiants qui ne retiennent pas tellement l'attention au quotidien mais qui deviennent de grandes métaphores dans la fiction, la salive du Christ sur sa croix est hautement symbolique, du corps en souffrance, mais aussi de la parole qui a été ou sera écoutée puis relayée. La salive fait partie du paradigme de la trace et est à la base des mots, de la matière écrite :

Les traces de leur bave sur ce tissu sont pour moi le rouleau de la Bible, le rouleau d'Ézéchiel avec les mots en salive, la salive en forme de mots, la salive qui brille comme des mots⁷⁵⁸.

Ces images seront reprises et amplifiées au fil des textes, dans *Progénitures*, notamment : « d'sa saliv' creer l'pam' humain' à ton imaj'⁷⁵⁹ ».

Dans ce paradigme des fluides, la salive est une carte d'identité spécifique qui représente une production de paroles intensive, en symbolisant la formation du langage et sa radicalisation.

Dans *Joyeux animaux de la misère*, il est écrit « que chaque homme qui m'a râpé de sa langue ma raie qui me remonte sa bouche avec de mes crins dessus sur la bouche il y mélange de sa salive que c'est à la salive qu'on sait l'homme son métier son foyer...⁷⁶⁰ ».

Dans *Pouvoirs de l'horreur*, Julia Kristeva explique :

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 289.

⁷⁵⁵ *Éden, Éden, Éden*, p. 29.

⁷⁵⁶ *Prostitution*, p. 126.

⁷⁵⁷ *Coma*, p. 182.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁷⁵⁹ *Progénitures*, p. 18.

⁷⁶⁰ *Joyeux animaux de la misère*, p. 205.

Pourquoi est-ce un déchet corporel, le sang menstruel et l'excrément, ou tout ce qui leur est assimilé, des ongles à la pourriture, qui représente – telle une métaphore qui se serait incarnée – cette fragilité objective de l'ordre symbolique ?⁷⁶¹

Le putain est le corps de cette métaphore incarnée, l'espace de ce rassemblement des fluides. Dans la fiction, Guyotat juxtapose ces métamorphoses incarnées jusqu'à l'éclatement du Sens. « Chie, pèt', urin', rot', vomiss', sue menstrue...⁷⁶² ». Ce sont des fluides-sens, des matières de la transgression qui portent le corps recouvert ou le corps qui le voit vers un ailleurs. Le monde excrémental est l'allégorisation du *trop* et le texte consiste en une écriture du *trop*.

Le bordel, espace unique des putains, est un lieu dionysiaque, avec tous les attributs topiques : le vin, les coïts en continu, etc. Plus le putain est cloisonné dans un lieu, le bordel, plus les mots seront décroisonnés. C'est bien un espace clos qui pourrait dupliquer l'Enfer. Lieu du secret. « La liberté qu'on a qu'au bordel...⁷⁶³ » écrit Bataille dans *Histoire de rats*. Le bordel peut aussi être un espace hétérotopique au sens de Foucault : espace absolument autre. C'est aussi l'espace où se traque une totalité, un espace total qui permet à l'imagination de se confronter au réel, lieu où tout est possible et où tout s'exacerbe continuellement. Les actes du bordel vont devenir des figures de style à part entière dans une écriture bordélique : enchevêtrement absolu, copules des corps et des mots, juxtaposition des mots brutaux. Le bordel, comme espace hétérotopique, est le lieu ultime progressivement construit des fictions de Guyotat, absolument autre parce qu'il s'y recherche l'absolu, la totalité, en abritant un être total : le putain. La subversion du monde, dans la fiction, passe donc par la réécriture de ses lieux, et de ses lieux les plus extrêmes ; et cette subversion du monde est parallèle à une subversion de la littérature elle-même, dans laquelle le bordel est un grand *topos*.

⁷⁶¹ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, op.cit., p. 85.

⁷⁶² *Le Livre*, p. 59.

⁷⁶³ Georges Bataille, *L'impossible, Histoire de rats suivi de Dianus et de L'Orestie*, op.cit., p. 34.

Chapitre III- Les figures de la transgression – « Rythmer la turpitude⁷⁶⁴ »

Dans son essai intitulé *Sade, Fourier, Loyola*, Roland Barthes utilise, dans la préface, le terme de « Logothètes⁷⁶⁵ », désignant des « fondateurs de langues⁷⁶⁶ ». Il écrit ceci : « la langue qu'ils fondent n'est évidemment pas une langue linguistique, une langue de communication. C'est une langue nouvelle, traversée par la langue naturelle (ou qui la traverse), mais qui ne peut s'offrir qu'à la définition sémiologique du Texte⁷⁶⁷ », il présente alors une sphère d'auteurs intégrant, entre autres, Lautréamont et Guyotat.

Cette fondation – terme très bien choisi tant la textualité de Guyotat relève de la construction, de l'architecture – s'organise autour d'une recherche permanente d'une *actualité* langagière, par refus d'une langue romanesque ou conventionnelle, ainsi que sur la prise en compte du grand passé poétique de la langue française. La transgression des codes de cette langue française passe aussi par une réévaluation, nous pourrions dire une transformation voire une transcendance – pour jouer avec le préfixe – de formes anciennes : *Tombeau pour cinq cent mille soldats* est un long poème épique, constitué de sept chants.

Cette ambivalence est amplifiée par la recherche d'une « contemporanéité » en même temps que le réinvestissement simultané de locutions archaïques, primitives et surannées ainsi que par l'intrusion et les réécritures de thématiques anciennes et inactuelles, intégrant parfois des mythèmes réactualisés.

Avant une scène de spectacle où pourra se déployer l'œuvre au maximum, se met en place « la scène du langage⁷⁶⁸ » selon les mots de Barthes dans sa préface à *Éden*.

Les mots eux-mêmes, qui fixent tout, sont pris, explosés dans ce refus, ce dégoût du fixe-présent – alors il faut les transformer, les sauver de leur fixité, de leur inprofondeur : en regard du réel – qui ne l'est pas –, ils mentent tous : il faut donc les faire chanter, ils ne sont faits que pour le chant, puisque pour le « reste », ils ne disent pas la moindre vérité ; c'est leur agencement qui les fait approcher un peu du « réel » (du vide ?) [...] ⁷⁶⁹

⁷⁶⁴ *Explications*, p. 59.

⁷⁶⁵ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, Préface, p. 7.

⁷⁶⁶ *Ibid.*

⁷⁶⁷ *Ibid.* p. 8.

⁷⁶⁸ Roland Barthes, « Ce qu'il advient au signifiant », in *Éden, Éden, Éden*, *op.cit.*, p. 9.

⁷⁶⁹ *Coma*, p. 206.

Cette langue travaille à partir d'éléments de la langue française, ses structures grammaticales, et ses règles sont transgressées à l'excès, tout en affichant une maîtrise parfaite de cette langue et ses méandres. Il s'agit aussi d'une recherche profonde, une immersion dans la langue française pour (re)trouver ses baroquismes, ses mots précieux, des mots qui ont une histoire qui peut être contenue dans le signifiant ou le signifié.

Dans *Joyeux animaux de la misère*, la subordination se dilate à l'extrême jusqu'à heurter le sens et la compréhension, sans crainte de « perdre » le lecteur : dans une des « didascalies », petites indications en italique en langue « normative » qui découpent le texte, il nous est dit : « qui parle, du père ou de Rosario ? ou l'un dans la parole de l'autre ?⁷⁷⁰ » –, se trouvent également des néologismes récents et des fautes⁷⁷¹ de français qui viennent amplifier les échanges très libres et libérés des putains et des diverses figures caractérisées par l'analphabétisme⁷⁷², qui est une obsession de l'œuvre : « soye », « voillent », « à ta » au lieu de « de », « 'pas » au lieu de « n'est-ce pas ? » (en calquant la structure anglaise), « y » (« j't'y », « que j'y ai », idiolecte auvergnat), « tu fais-t-y », « j'en a », « je va », « j'y va ». La liste se complète dans le second volume de *Joyeux animaux de la misère* où l'on trouve des formules comiques comme : « tu me tergiverses ! », « j'y va-t-y », « comme ac », « j'ai pas à y dire ».

Le Livre – dans son esthétique de l'enchevêtrement et de la saturation historico-scientifique par énumérations intensives, juxtapositions d'Histoire, de géographie, de biologie, de géologie, de généalogie, etc. –, révèle un grand travail d'affixation qui conduit en particulier à l'obtention d'un solide jargon scientifique. Par suffixation en – iaq' ou en – phaj'. Il s'agit d'un travail d'ordre encyclopédique qui permet de redonner tout son éclat à la langue, en passant par sa déconstruction et sa reconstruction. *Le Livre* est aussi une Histoire visuelle et sonore de la richesse de la langue française. C'est une visite d'une encyclopédie de bordel qui passe par tous

⁷⁷⁰ *Joyeux animaux de la misère*, p. 115.

⁷⁷¹ Peut-être aussi que ces fautes volontaires participent d'une sorte de « encore mieux plus mal dire », comme l'écrit Beckett dans *Cap au pire*, et que le corps du putain serait l'incarnation d'un « essaye encore, rate encore, rate mieux » (« try again, fail again, fail better »). Mais toute la beauté et la poétique de l'œuvre résident dans cette espace de la fêlure, du langage absolu du putain qui dit « encore mieux plus mal ».

⁷⁷² Artaud disait aussi : « C'est pour les analphabètes que j'écris ». Antonin Artaud, « Préambule », in *Œuvres*, *op.cit.*, p. 21.

les « bourdals » des pays du monde, et une remontée des « bourdals » de l'Histoire : ce qui veut dire que les bordels, avec leur langue et leurs figures, sont les grands révélateurs de l'Histoire du monde, composée de mythologies, de légendes, de religions ; tout est juxtaposé dans le bordel, du sordide à la signifiante. Le bordel est donc le lieu de cette juxtaposition signifiante où les corps des putains enchevêtrés vont faire appel à une mémoire individuelle et collective en sidérant, en excédant. Dans un numéro d'*Obliques* consacré à Sade et qui démarre sur un extrait de *Encore plus que la lutte des classes (EPQ)* de Guyotat, Marcel Henaff parle à propos de son écriture d'une « encyclopédie de l'excès : tout dire⁷⁷³ », la traque de l'absolu passe donc aussi par cette recherche lexicologique permanente, par ce besoin de trouver le *tout* des mots.

La suffixation en « -iaque » permet la construction d'une encyclopédie orgiaque : il faut faire jouir la langue pour qu'elle *dise* au-delà, absolument, du *dire*. Avec le bordel-encyclopédie, l'espace par excellence de la ou des matières vile(s) qui deviendra la matière première, Guyotat transforme scientifiquement le langage des bordels pour exprimer par la langue des Muses l'Histoire du monde, sa vilité comme sa richesse, il s'agit alors de « [...] pōsser l'poèm' sur l'orgasm'⁷⁷⁴ ». Par exemple, nous trouvons plusieurs variations autour du thème priapique : le « vié » est « priapissōillé⁷⁷⁵ », « priapansement⁷⁷⁶ ». Dans ce monde priapique, donc ithyphallique, l'érotisation ininterrompue et le perpétuel état d'excitation vont venir « durcir » l'Histoire jusqu'à en dévoiler sa vérité. Le priapisme est aussi une allégorie de la création elle-même ininterrompue (*Le Livre* est inachevé et inachevable, en érection permanente) : une fertilité, une excitation constante créatrice. Le bordel, lieu de la création, est l'espace priapique, rappelant le dessin de la grotte de Lascaux. Quant à la suffixation en « -phage », elle utilise la racine grecque qui signifie la dévoration, l'alimentaire. Manger l'Histoire et la recracher, la déféquer : c'est ce que fait le corps du putain qui vient exprimer, toujours d'une façon extrême, l'asservissement et son Histoire.

Le Livre fait chanter le monde par son onomastique : pays, régions, grandes personnalités, fleuves, continents, mers, océans sont juxtaposés. « [...] claïents ò

⁷⁷³ Michel Camus (dir.), *Obliques : Sade*, Numéro 12-13, Paris, p. 29.

⁷⁷⁴ *Le Livre*, p. 28.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 33.

prostetueés sōs negoçiations d'vent' vars Athinaï, Sofia, Beograd, Zagheb, Dubrovnik, Raguz', Triest', Genova, Marseill', Napoli, Palerm', Londr', Berlin, Hamburg rasper't remugl' occedentaux⁷⁷⁷ », c'est une poétique du nom propre géographique qui donne à entendre le monde. Nous rencontrons, dans une autre mesure, cette poétique de l'onomastique dans le théâtre de Valère Novarina qui enchevêtre jusqu'à la saturation les noms de personnages permettant de dépasser le cadre de leur fonction première et donc de dire au-delà du dit la multiplicité de ce qu'ils engagent. Tout ce travail de saturation-sublimation est également activé par des superpositions polyphoniques, « polyphonie d'foir' » et « polyphonie Lavandiār' »⁷⁷⁸, « œsophagian polyphoniqu' »⁷⁷⁹.

L'œuvre propose également un « rythm' sphyncterian⁷⁸⁰ », elle invente ses propres outils stylistiques et ses propres rythmes. L'image du sphincter correspond à un *retenir*, à la force, en retournant à la racine latine (« serré » : comme l'écriture), il s'agit de contrôler l'entrée et la sortie, la production textuelle.

Le son-sens s'accomplit aussi dans la répétition frénétique et l'insistance. *Tombeau pour cinq cent mille soldats* travaille déjà des procédés d'insistances isotopiques corporelle (les fluides : la bave, l'écume, la salive, le sperme, le sang ; les lieux du corps : genoux, sexe, front, qui fondent le geste-signifiant final), objectal (les barbelés, par exemple), thématique, figurative (le soldat, l'enfant, la putain, l'esclave) et lexicologique, à travers notamment la récurrence de verbes d'actions violentes qui engagent souvent deux instances ou figures dans une relation excessive ou de l'excès.

1- Poétique du néologisme

Selon Michel Riffaterre, « le néologisme littéraire diffère profondément du néologisme dans la langue » et « le néologisme littéraire [...] est perçu comme une anomalie, et utilisé en raison de cette anomalie, parfois même indépendamment de son sens »⁷⁸¹.

Et c'est justement cette « anomalie » qui sans nul doute intéresse Pierre Guyotat,

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 65.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 76.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 96.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 76.

⁷⁸¹ Michael Riffaterre, *La production du texte*, *op.cit.*, p. 61.

au même titre que les bouleversements, étrangetés, difformités et autres malformations physiques et corporelles de ses figures. Le néologisme fait ressortir toute la *blessure* du mot, à l'instar du « merdre ». Le mot est alors le porteur de cette anomalie qui est l'élément catalyseur de l'originalité et de la créativité ; dans le *Gradus*, Bernard Dupriez définit d'ailleurs le néologisme comme « mot de création récente » et ajoute qu'« en littérature, le néologisme est souvent un hapax⁷⁸², que l'usage ne viendra pas entériner »⁷⁸³. Il y a alors un effet presque érotique à créer cette ou ces irrégularité(s), ces objets uniques dans leur forme comme dans leur contenu. Effet qui vient modifier la « communication » littéraire, le signifiant cherchant, avec le signifié, à s'insinuer et souvent à déstabiliser :

Il ne peut pas ne pas attirer l'attention, parce qu'il est perçu en contraste avec son contexte, et que son emploi comme son effet dépendent de rapports qui se situent entièrement dans le langage. Qu'il s'agisse d'un mot nouveau, ou d'un sens nouveau, ou d'un transfert de catégorie grammaticale, il suspend l'automatique perceptif, contraint le lecteur à prendre conscience de la forme du message qu'il déchiffre, prise de conscience qui est le propre de la communication littéraire. Du fait même de sa forme singulière, le néologisme réalise idéalement une condition essentielle de la littérature⁷⁸⁴.

Ces mots qui *ressortent* du texte s'adressent aux sens et, par cet effet transgressif, redéfinissent le schéma communicationnel qui s'établit entre le créateur et le lecteur. Les néologismes pourraient former un Enfer des mots.

George Bataille soulignait, dans *La littérature et le Mal*, que

La littérature est communication. Elle part d'un auteur souverain, par-delà les servitudes d'un lecteur isolé, elle s'adresse à l'humanité souveraine. S'il en est ainsi, l'auteur se nie lui-même, il nie sa particularité au profit de l'œuvre, il nie en même temps la particularité des lecteurs, au profit de l'œuvre. La création *littéraire* – qui est telle dans la mesure où elle participe de la poésie – est cette *opération souveraine*, qui laisse subsister, comme un instant solidifié – ou comme une suite d'instant – la *communication*, détachée, en l'espèce de l'œuvre, mais en même temps de la lecture⁷⁸⁵.

⁷⁸² Il faut se rappeler de la puissance de l'hapax mallarméen dans son *Sonnet en -yx*. L'hapax est la concentration en un nouveau signifiant/signifié de cette poétique de la différence, il attire l'œil, comme le *freak*, et remet en question la normalité par l'anormalité. Il oblige également le lecteur à interrompre sa lecture et à relire.

⁷⁸³ Bernard Dupriez, *Gradus, Les procédés littéraires*, *op.cit.*, p. 310.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁷⁸⁵ Georges Bataille, *La littérature et le Mal*, *op.cit.*, p. 138.

Le néologisme est objet souverain qui propose une « communication » et une expérience de l'unique. Il porte cette universalisation, en se décroissant de la langue française, même s'il en porte les blessures, les cicatrices.

Le néologisme littéraire, loin d'être arbitraire, loin d'être un corps étranger dans la phrase, est le signifiant le plus motivé qu'on puisse trouver dans le texte. Il a toujours une double ou multiple appartenance : il est engendré à la fois par une séquence morphologique et par une séquence sémantique, ou par deux séquences sémantiques, ou par des combinaisons plus complexes, ce qui est impossible au mot préexistant [...] sa fonction est donc de réunir ou de condenser en soi les caractéristiques dominantes du texte. Fait exprès, créé pour les besoins de la cause, il est par excellence le mot propre⁷⁸⁶.

Le néologisme peut impliquer l'avant et le pendant au profit de l'après : c'est-à-dire qu'il peut conjuguer dans sa structure des morphèmes archaïques et récents, voire actuels, les faire copuler pour donner naissance à une nouveauté, une progéniture, pour reprendre un terme fort de Guyotat. Ces divers néologismes servent à *inscrire* le texte davantage tout en stimulant les sens et la réception du lectorat. Il peut aussi être objet comique, incongru, divertissant, c'est le cas d'un grand nombre de termes issus de *Joyeux animaux de la misère*. Il peut aussi engendrer une nouvelle musicalité et un rythme puisqu'il oblige le lecteur à porter une intention particulière au texte : la phraséologie néologique de Guyotat interroge le lecteur sur la place qu'il occupe par rapport à l'objet-texte, ce qu'il doit en faire, comment il doit le lire, le prononcer, le comprendre. En stimulant les sens, le néologisme pose la question du Sens, tout en revenant à la primitivité de la prononciation, avec la question du rythme, de la voix du lecteur face au texte qui a donc cette vertu communicationnelle, en cherchant le lecteur qui, heurté, visite l'œuvre plus qu'il ne la lit – les néologismes sont alors autant de tableaux d'une galerie d'art que l'œil analyse. Ils dupliquent les corps du putain, qui portent aussi une mémoire, et des blessures, des corps où il se « passe quelque chose ». Julián Ríos parle même, dans *La Vie Sexuelle des Mots*, à propos de *Paysages* de Goytisolo, de « personnages-phonèmes⁷⁸⁷ ». Il pourrait y avoir une relation double de ce genre entre le putain et le néologisme, une confusion entre les deux, une superposition. Les néologismes sont porteurs de littérarité. Souvent, Guyotat compose des mots qui exigent un

⁷⁸⁶ Michael Riffaterre, *La production du texte*, op.cit., p. 74.

⁷⁸⁷ Julián Ríos, *La Vie Sexuelle Des Mots*, op.cit., p. 23.

travail de prononciation hors du commun, des progénitures de paroles sur le modèle de YHWE, ce nom qu'on ne prononce pas, donc remettant même en question sa possibilité de prononciation ou exigeant une invention sonore. Cela fait suite aux mots-souffles et cris-souffles d'Artaud, mais aussi à l'encyclopédie néologique de Joyce (dûment analysée par Derrida dans *Ulysse Gramophone*) et Guyotat développe des progénitures de paroles, où les mots se préparent dans le corps, y tracent un parcours, se prononcent après un travail corporel.

Pouvant être perçus comme des substantifs-métamorphoses, les mots-valises intéressent également l'artiste pour l'accouplement qui accompagne les actions de la fiction : un mot peut se prostituer à un autre, s'accoupler à un autre. C'est cette copule qui porte le texte vers un ailleurs, un insituable, le lieu de sa renaissance. La littérarité est la renaissance perpétuelle de cette anomalie de la langue que le texte permet de communiquer, dans un vaste processus de « libération⁷⁸⁸ », où les mots semblent avoir une vie sexuelle. Deleuze a rappelé leur importance dans son fameux article « Le schizophrène et le mot » en s'appuyant sur les travaux d'écriture de Lewis Carroll, dont le *Jabberwocky* est un parangon (avec la traduction d'Henri Parisot), ainsi que sur la traduction-réécriture d'Artaud⁷⁸⁹ « contrant » Carroll dans *L'Arve et l'Aume*, donc dans une sorte de relais littéraire, palimpseste, bien qu'en opposition. En juxtaposant trois figures (comme des « anormaux », selon la notion développée par Foucault) : l'enfant, le fou et le poète. Artaud développe un langage en profondeur, avec des mots-souffles, des mots-cris, des cris-souffles⁷⁹⁰ qui cherche à « rendre le langage possible⁷⁹¹ ». Le mot schizophrénique opère un basculement créateur. Il est à l'image de la lecture : démultipliant ses possibles.

Tout mot est physique, affecte automatiquement le corps. [...] Le mot a cessé d'exprimer un attribut d'état des choses, ses morceaux se confondent avec des qualités sonores insupportables, font effraction dans le corps où ils forment un mélange, un nouvel état des choses, comme s'ils étaient eux-mêmes des nourritures vénéneuses bruyantes et des excréments emboîtés. Les parties du corps, organes, se déterminent en fonction des éléments décomposés qui les affectent et les agressent. Il y a tout un

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 73.

⁷⁸⁹ Deleuze écrit d'Artaud qu'il « est le seul à avoir été profondeur absolue dans la littérature et découvert un corps vital et le langage prodigieux de ce corps, à force de souffrance, comme il dit. Il explorait l'infra-sens, aujourd'hui encore inconnu. » Gilles Deleuze, « Le schizophrène et le mot », in *Critique*, n° 255-256, Paris, Minuit, Août-septembre 1968, p. 746.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 733.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 737.

système de lettres-organes. À l'effet de pur langage-affect, dans ce procédé de la passion. « Toute écriture est de la COCHONNERIE » dit Artaud ; tout mot arrêté, tracé, se décompose en morceaux bruyants, blessants, alimentaires et excrémentiels.⁷⁹²

Le néologisme et le mot-valise participent de l'effraction. Le mot-valise est schizophrène pour ce qu'il peut avoir à la fois de littéral et d'anti-littéral. Il peut conjuguer des sèmes tout en devenant un mot décroisé.

On n'a pas assez marqué la dualité du mot schizophrénique : le mot-passion qui éclate dans ses valeurs phonétiques blessantes, le mot-action qui soude des valeurs toniques inarticulées. Ces deux mots se développent en rapport avec la qualité du corps, corps morcelé et corps sans organes. Ils renvoient à deux théâtres, théâtre de la terreur ou de la passion, théâtre de la cruauté, essentiellement actif.⁷⁹³

Le mot-valise, schizophrène, est un mot ouvert, un corps ouvert comme le putain.

Au-delà de ces mots-valises, plusieurs structures amalgamantes viennent renforcer ce heurt du son-sens, dans la constellation de mots comme « putain » ou « merdre », qui sont des heurts, qui obligent à *rester* dans l'œuvre. Dans *Progénitures*, le terme « mouchiassat », expliqué plus haut, structure qui porte en elle un ensemble de réflexions dans les thématiques comme dans les sonorités, est un néologisme exemplaire puisqu'il *montre* que plusieurs mots peuvent se rencontrer ou copuler tout en véhiculant du sens. Le son-sens s'amplifie par cette grande rencontre. Le « chi » s'intégrera, dans *Progénitures* et *Joyeux animaux de la misère*, à un grand nombre de mots en les modifiant de l'intérieur. Ainsi, l'image du monticule de chié va se dupliquer de cette stylistique, la langue même du putain sera ce monticule, à la fois décor excrémental et figure. Le mot contient d'ailleurs le « mont » et l'« encule », c'est le mont de la condition du putain. Chaque mot est donc bien polysémique et se trouve au fondement d'une poétique de la catachrèse, c'est-à-dire participant de ce décroisement du substantif en surajoutant des sens, en superposant des *possibles* et des significations. Au-delà, donc, du mot qui offre une lecture polysémique, il y a ce mot-texte, parce qu'agglutinant plusieurs substantifs, sèmes, voire isotopies en un seul et même mot presque utopique. C'est le « bordel » du mot.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 740.

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 743.

Le *Gradus* de Bernard Dupriez signale différentes possibilités de construction de néologismes : par composition, par imitation de bruits, par invention gratuite ou amalgame⁷⁹⁴. Tous ces procédés sont utilisés par Guyotat. À partir de notre lecture de *Joyeux animaux de la misère* et *Par la main dans les Enfers*, *Joyeux animaux de la misère II*, et à titre d'exemple, nous pouvons établir les grilles néologiques significatives suivantes :

Néologismes par composition en « i »	Shiort, défiaule, tuiier (italique), viauter
Néologismes de forme/inventions (et dérivations à partir de xénismes)	Mowey, vié, beurdin, les bordelles, bordellerie, ngnà, wüss wüss, flouss, maous, tubar, renumone, ouchia, goulotter
Néologismes de sens	Mandrin, la montre, la monte, la paume, clips, cacos, rosse, cramouille (vagin dans le langage vulgaire, à noter que Jean Genet l'utilise aussi dans ses fictions), moussou, encul
Amalgames	Entretéton, foutrechatte, dessus, mouchiassat, fourire, kachvié (avec réécriture), vageint (vagin + geindre), découicque, grosmembres, shiortassé
Mots-valises	Gratte-vié, nourriture-putain
Mots rares réinvestis	Vibrisses (issu du vocabulaire animal : organes sensoriels, qui deviennent ceux des putains), grasseyer (verbe qui signifie « parler gras »), picrate (acide), khôl (poudre)
Formes archaïques	Icitte (ancien français)

En plus de ces néologismes conservés, le second volume de *Joyeux animaux de la misère* présente un grand nombre de mots-valises et d'amalgames :

⁷⁹⁴ Bernard Dupriez, *Gradus, Les procédés littéraires, op.cit.*, p. 310.

Néologismes par composition en « i »	Déchanchier, viail, chiarogne, riorotent, enfianter
Inventions et dérivations	Putaines, femeller, maous, déchirs, ricassat, couicquer, réciteur
Néologismes de forme	Kouça, gloussats, vouleuses, viouze, besougne, floque, wamp
Amalgames	Grosmontés, fripeslip, désempreintent, grobaille, grosrote, enfurioser, mâchuré, cuistance, (yeux) réévulsés et dérévulsés, désentrailler, prééventrement, enmorvaillée, codanseurs, couciquer
Mots-valises	Prémis-bas, fille-appoint, doigts-pincettes, graisse-vagin, bébés-rançons, (le) quatre-pattes, requatre-patter, mille-une-couchées, accroche-cœur, fleuve-mer, croc-en-jambe, étreintes-conversations, chienne-grand, court-shiortée, l'avant-sommeil, entre-porc/rat, monte-musique, doigts-os, humain-minute, sent-rat, fesse-os, beautés-bébés, crevasses-charniers, chiottes-pilotis, bateaux-théâtre, outre-continent, trou-monticule,
Mots rares réinvestis	incarnats (couleur)
Verbes rares récurrents	Enceindre, empaumer, langueyer, essoriller

Par ailleurs, plusieurs expressions proviennent du registre vulgaire et du parler populaire : « véto », « faute à ta bite », « chatte à ta mère » (avec « à ta » au lieu de « de »), montrant que Guyotat est à l'écoute de son monde et de l'actualité puisqu'il

retient des anomalies de langage oral qui ont tendance à passer dans la normalité. Ce sont des anomalies contemporaines, nos monstres de langage contemporains.

Le mot « chatte » est très récurrent, désignant, en argot, le sexe féminin et, dans l'œuvre, un degré supplémentaire puisqu'il désigne aussi l'anus masculin. Guyotat semble ainsi développer une figure androgyne, un être composite, rappelant les figures mythologiques. La « chatte » participe alors de la « monstruosité » du putain, le caractérisant. Ce mot est en premier lieu un marqueur de la transgression opérée par le putain de ce qui sépare un sexe d'un autre. Et il rend compte, par un système néologique spécifique, de la situation dans laquelle il se trouve : « foutrechatte », il est le lieu d'un amalgame au sens « corporel » et linguistique du terme. Il est le marqueur d'une surdétermination et d'un niveau continuellement supérieur : il montre le passé, le présent et le futur dans la langue. Tout un ensemble de termes contribue à marquer l'analphabétisme des figures de *Joyeux animaux de la misère*. Il s'agit de progénitures de paroles : l'auteur extirpe de la bouche de ses figures des signifiants novateurs qui embrasent la situation communicationnelle littéraire. La langue du putain de *Joyeux animaux de la misère* est donc multiple, elle est à la fois celle d'univers autres, celui de *Progénitures*, par exemple, du contemporain des lecteurs, de plusieurs mouvements de l'Histoire – avec le réinvestissement d'archaïsmes – et propre à leur monde : d'où cette invention néologique. Le putain est un corps mixte en même temps que l'émanateur d'une langue composite.

Selon Guyotat, ces mots inventés sont aussi des sortes de « *private jokes*⁷⁹⁵ », des mots qu'il a ou qu'il aurait pu inventer avec son frère dans l'enfance. Des sortes de métonymies d'un genre nouveau, qui cherchent à désigner des « tabous ». Selon lui, les enfants inventent des mots particulièrement intéressants et significatifs, des mots qu'il cherche à retrouver dans son œuvre. Il s'agit aussi de mots clandestins, échappant aux parents. Ils deviennent alors des mots transgressifs et de la transgression, qui doivent dire et désigner un tabou implicitement, permettant, par un langage dérivé, de connivence (qui deviendra lien à trouver avec le lecteur) de franchir une limite. Cette technique, qui est une sorte de transgression langagière,

⁷⁹⁵ Cf. Annexe. Entretien avec l'artiste.

est donc devenue complètement compositionnelle et ces néologismes sont de nouvelles désignations des interdits.

Tout au long de l'œuvre de Pierre Guyotat, se développent et s'organisent des obsessions autour de certains substantifs qui donnent parfois lieu à des néologismes venant à construire tout un vocabulaire qui contribue à l'élaboration de l'univers. Parmi eux, le « slip » s'inscrit dans des processus d'affixation, de néologisme, de constructions diverses. Nous pourrions presque parler d'une « slipologie » guyotatienne ou d'une néologie du slip, qui est aussi comique, bien sûr, et en travail depuis sa reconstruction de la langue française. Voici quelques exemples cocasses :

Dans *Joyeux animaux de la misère* : Slipointu noir, slipaille.

Dans *Encore plus que la lutte des classes (EPQ)* : Déliasslipiçant, slipeau, enslipyjamassé, slepé, maxslepointu, déslip', slipard, sleportuguer, inslipiçabl', slipstriat, slepointu, slipiçer.

Mais les textes « en langue » regorgent de ces vocables, des mots-valises souvent obtenus par amalgames syntagmatiques. Ce qui donne lieu à des tournures très complexes, oscillant entre une espèce de nouvelle scientificité et un comique novateur. Ce qui contribue aussi à enrichir le vocabulaire et à développer une sorte de science du slip. Derrière l'aspect comique et incongru, le slip porte une réflexion en étant un objet particulier révélateur d'une condition, c'est un linge-signifiant, tel que le *mowey*. Le slip a bien une valeur métaphorique, c'est un objet central du théâtre-bordel et de la scène prostitutionnelle ; plus que le caleçon, il « emprisonne » les parties génitales et il peut-être un objet érotisé ou alors révélateur d'une misère ultime (puisque le slip est le « dernier » linge visible avant la nudité⁷⁹⁶), il peut être taché de plusieurs sécrétions et devenir le lieu de la trace, la trace vulgaire significative. Il est un élément essentiel, pour l'auteur, dès l'enfance⁷⁹⁷ et est bien l'espace de la trace qui deviendra séminalo-scriptible⁷⁹⁸.

⁷⁹⁶ D'ailleurs, Lydie Pearl écrit dans *Corps, sexe et art* : « L'habit, bien que censé cacher le corps, a suggéré pendant des siècles les parties dites "honteuses", c'est-à-dire le sexe, pour exciter le désir nécessaire à la reproduction de l'espèce, pour exciter la transgression de l'interdit qui, par ailleurs, était clairement posé. » Lydie Pearl, *Corps, sexe et art. Dimension symbolique, op.cit.*, p. 186.

⁷⁹⁷ Cf. « Langage du corps » repris dans *Vivre*.

⁷⁹⁸ Cf. Catherine Brun, *Pierre Guyotat, essai biographique, op.cit.*, p. 48 qui relate un épisode de la vie de l'auteur lié aux slips : « [...] l'écriture s'amorce dans la trace organique, dans les marques que ces orgasmes et défécations laissent sur les slips numérotés du trousseau que l'écolier s'emploie

Dans cette obsession du linge, ces objets particuliers se trouvent hors des « traditions » fantasmatiques : pas de lingerie sensuelle, pas de « strings », de culottes en dentelles. À cette typologie textile (textuelle-sexuelle) s'ajoute la « défroque de bordel », obsédante dans *Arrière-fond*, linge porteur de la semence et de l'écrit, boule qui se charge continuellement, donc zone où se mêlent l'encre et le sperme. La défroque de bordel fait le lien entre l'œuvre, écrit orgiaque, réalité masturbatoire et objet fétichisé. Cette boule est objet de transgressions où se répercutent et se croisent les écrits secrets et les pratiques intimes, ainsi que les liquides de ces transgressions. C'est un extrême de l'œuvre, un objet radical intime, inaccessible, qui donne naissance à un large péri-texte (*Langage du corps, Arrière-fond*). Sur cette défroque, les mots changent, se floutent, s'écrivent maladroitement et donnent lieu à une illisibilité plurielle.

Slip, *mowey* et « défroque de bordel » forment un ensemble de métaphores textiles qui permettent la coordination du fond et de la forme, là-encore, et marquent à l'extrême des zones qui renseignent sur le corps et sa condition mais ce sont aussi, si nous poussons plus loin l'analyse, des allégories du livre car il est un espace qui matérialise, au sens propre, des transgressions (dont des sécrétions, des outrages aux corps, des matières de la violence et de la souffrance) qui prolongent, dans l'écrit, l'écriture. Ces linges coordonnent transgression et littérature ; ce qui s'écrit sur le slip est prolongé par ce qui s'écrit sur le livre.

Dans son essai biographique, Catherine Brun parle du mot total, conjointement à la recherche de l'Œuvre totale, du *Livre*.

Le mot-valise transporte dans le champ du lexique l'ambition de la totalité : avec la volonté de L'Œuvre totale, celle du mot total, en quoi fusionnent des lexèmes séparés par le code. [...] Reste que les jeux verbaux et les alliances inédites rappellent la compétence de l'auteur, en même temps qu'ils sont une façon pour lui de maintenir l'attention de son public, de prolonger la durée de sa lecture, et de constituer une communauté.⁷⁹⁹

Pierre Guyotat est en quelque sorte à la recherche de La phrase totale/absolue par la contiguïté (voire la copulation extrême) de ces mots totaux. Chaque mot est

à dissimuler sous son matelas d'abord, puis sous un tas de pierres, hors de l'enceinte du pensionnat, présentant dans cette part de son linge, maculée de « sexe et [de] merde, [l']élément capital d'une écriture future ». »

⁷⁹⁹ Catherine Brun, *Pierre Guyotat, essai biographique, op.cit.*, p. 300.

intégré à cette phrase après un long travail de pensée, de réflexion poétique, pour se mettre au service d'une phrase amplifiée, dilatée, métabolique : ouverte à l'excès pour traquer l'absolu.

La phrase guyotatienne s'auto-engendre par un système multiple et complexe d'infra-références, de digression infinitésimale et de décuplement poétique perpétuellement renouvelé. Cette manipulation phrastique guyotatienne peut, en premier lieu, faire écho à tout un ensemble d'œuvres et d'auteurs. Impossible de ne pas penser à Joyce et la boucle textuelle que constitue son *Ulysse*, ou le *Howl* de Ginsberg⁸⁰⁰, ou bien encore des similitudes avec les impressionnantes phrases de Proust, Céline, Perec⁸⁰¹. Pierre Guyotat fait partie de cette constellation d'auteurs originaux qui développe une recherche textuelle et phrastique puissante. Le travail de construction de cette phrase est donc monumental et architectural, il se développe au fur et à mesure jusqu'à atteindre un niveau impliquant des complications, où seul l'infini peut finir, avec le refus et la crainte de la conclusion. Il développe une phrase non conclusive, qui semble s'empêcher elle-même de s'achever, qui renvoie vers un ailleurs, un au-delà, un « quelque chose » traqué. Il s'agit peut-être d'une conclusion extrême (et transgressive dans la forme et la construction) imposant une aposiopèse d'un genre nouveau (impliquant aussi l'aspect inachevé de certaines œuvres qui « risquent » de le rester), une sorte d'aposiopèse absolue qui intervient brutalement après une dilatation excessive d'un *monde phrastique*. Parfois, la montée en puissance ne se parachève que par un silence pesant et lourd de sens. Cette aposiopèse absolue porte le « son-sens » à un degré supérieur, vers un non-son-sens corrélatif du non-état de certaines figures (avec l'élargissement polysémique introduit plus haut). La phrase guyotatienne est extrême et absolue, interminable et non terminée. L'aposiopèse absolue relie le livre existant au non-livre, c'est-à-dire à la possibilité presque utopique d'un livre (au carré). Il s'agirait presque d'un palimpseste d'un genre nouveau : découvrir un non-

⁸⁰⁰ « C'est [...] en 1956, que j'ai découvert l'œuvre charnière d'Apollinaire. La mollesse, l'impureté magnifique, fructueuse de "Zone" me fascinaient. Proche par moments de la chanson, de l'éloquence à d'autres, cette poésie fourre-tout, dans laquelle tout pouvait entrer comme dans le *Howl* de Ginsberg me paraissait d'une incroyable originalité. En poésie je restais formellement classique, la poésie me semblait inséparable de l'ordre, mais j'étais tenté d'inventer une prose de cette nature. Et de fait, tout entre dans mes fictions, mais à l'intérieur d'un univers bien déterminé ». Pierre Guyotat, « Conscience du temps », *op.cit.*, p. 13.

⁸⁰¹ Il est intéressant de noter que Perec cite *Éden, Éden, Éden* dans *Les Revenentes* (« *Éden, Éden, Éden, best-seller de l'été ?* »), qui est d'ailleurs un texte qui « travaille » la phrase en lui imposant un manque, un vide.

texte dans le texte extrême dont l'existence est rendue possible par un ensemble d'éléments *significatifs* (l'aposiopèse comme (non-)son-sens extrême, le bruit conclusif assourdissant, l'inachèvement presque volontaire, le fantasme du livre total, etc.).

Cette phrase-monde est travaillée par un large développement périphrastique et une poésie des figures et de leurs noms propres, ainsi que ceux des lieux et des objets signifiants. La phrase devient un univers, est comme lui, elle est infinie. D'un point de vue stylistique, cette construction phrastique est régie par ce qu'Alain Marc appelle dans son essai *Écrire le cri* les figures du chaos : citons en particulier l'asyndète ou la polysyndète, l'anaphore hyperbolique, l'hyperbate, la polyptote, le système périphrastique puissant. « La périphrase développe le chant, permet de trouver des idées, permet de contourner l'obstacle, comme le fleuve. C'est toujours là qu'on rencontre la science⁸⁰² ». Un système périphrastique fluvial, donc, et la périphrase fait écho au putain : c'est une incarnation. Et, rappelons-le, le texte est une construction phrastique-phallique, il se dresse, se répète jusqu'au jaillissement absolu. *Bond en avant* est le fragment textuel « érectif » de *Prostitution*.

Le Livre est le résultat de cette construction. Lui qui contient des annominations qui visent à une remotivation du nom propre par le détour étymologique, la traduction, etc. Il est une visite multi-chronique du Monde qui permet une poésie du nom propre, ressuscitant les langues mortes. Dans ce *continuum* phrastique, rythmique et phonique, il est évident que chaque mot n'est pas choisi au hasard, tout doit se *tenir*. C'est une esthétique de la circulation qui s'offre à nos yeux. Guyotat parle, dans *Explications* et à propos de *Progénitures*, d'une « circulation de semence⁸⁰³ ».

Joyeux animaux de la misère est un texte de « langue aisée » composé « d'une seule traite et toutes affaires cessantes, comme exercice de détente dans le cours de la rédaction d'une œuvre plus longue, *Géhenne*, à paraître prochainement⁸⁰⁴ ». La langue française est effectivement appréhendée différemment dans cette œuvre, à la poésie néologique répondent les enchevêtrements syntaxiques imprégnés du parler populaire. Nous sommes assez loin du langage très « scientifique » du *Livre*. Mais si la langue est aisée, la poésie est extatique et exaltante, riche et complexe. Le texte est profondément comique,

⁸⁰² *Explications*, p. 34.

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 24.

⁸⁰⁴ *Joyeux animaux de la misère*, quatrième de couverture.

enjoué et pathétique, son titre l'indique déjà, et très théâtral dans sa forme comme dans son contenu. Les propositions sont générées par la stylistique du bordel, enchevêtrées, entassées, parfois superposées. La composition de l'œuvre correspond effectivement à un moment « joyeux » de la vie de Pierre Guyotat, le texte « sort facilement⁸⁰⁵ », il parvient à mettre en place un monde et à le meubler efficacement jusqu'à donner vie à de nouvelles figures. Le résumé, faisant partie de l'œuvre en tant que périphrase, nous allons le voir, est révélateur :

Une mégapole intercontinentale et multiclématique constituée de sept mégapoles dont l'une au moins est en guerre. Vaisseaux spatiaux, drones occupent l'espace céleste. En bas, animaux, monstres, fous de « dieu ».

En bordure d'un district « chaud » de l'une de ces sept mégapoles, de climat chaud, à proximité de grands ports et de grands chantiers, et dans un reste d'immeuble (rez-de-chaussée, escalier, deux étages), un bordel mené par un maître jeune qui l'a hérité de son père, et qui se pique⁸⁰⁶.

L'ancrage spatio-temporel d'un genre nouveau duplique la superstructure narrative et syntaxique du texte, qui est une sorte de mégapole, lui aussi multiclématique, parfois froid, parfois chaud. Dans cette œuvre, la rhétorique de l'excès et de l'hyperbole, bien que d'un genre nouveau, ainsi que de l'enchevêtrement, amplifiée des éléments récurrents de l'univers guyotatien : la guerre, le chiffre 7, donne à voir ou à entendre un bordel qui charrie les misères ; des misères proches de nous : « époux souvent trompés, pères prolifiques... » donc au plus près d'une réalité sociale, avec des cellules familiales qui, comme dans le théâtre antique, sont des réservoirs de sujets tragiques. Les guillemets qui encadrent « père » et « fils » participent, visuellement, du décroisement de ces mots, ils propulsent alors le terme et sa définition vers l'insituable. On constate, en plus de cet « encadrement », le réinvestissement mythique du chien qui garde la femme (Cerbère, Garmir).

Le monde qui s'y fait jour n'est ni à désirer ni à rejeter : il existe aussi, en morceaux séparés par la distance, dans l'humanité actuelle ; et je ne suis ni le premier ni le dernier à vouloir et savoir tirer connaissance, beauté et bonté de ce qui peut nous paraître le plus sordide, voire le plus révoltant, à nous tels que nous sommes faits⁸⁰⁷.

⁸⁰⁵ Entretien avec l'artiste du 19 avril 2015.

⁸⁰⁶ *Joyeux animaux de la misère*, quatrième de couverture.

⁸⁰⁷ *Ibid.*

Les « fleurs du mal » sont ainsi tirées. Guyotat élargit d'emblée le cadre spatial, avec un décor chargé de *topoi* de la science-fiction, pour venir le resserrer sur le bordel, lieu de prédilection. Cet espace céleste chargé, qui fait écho à des éléments de l'actualité, cherche probablement à maintenir et intensifier la distance qui sépare les putains du bordel, sans cesse renvoyer à leur quotidien – fait de blessures, de lésions, de liaisons, mais aussi de beauté, de poésie et de rires – et l'extériorité qu'ils voient très peu.

Joyeux animaux de la misère présente une dilatation phrastique par subordination, les phrases se génèrent par des « que » et des « qui », participant des multiples *continuums* phrastiques : des propositions relatives infinitésimales. Sorte de système introductif d'un enchâssement digressif qui duplique les actes des figures dans leurs « jactances » et leurs mouvements copulatoires. Le « jactances », mot décroisé, désignent les échanges très vifs et libérés des putains, les dialogues continus. Le lecteur est alors face à une sorte de phrase orgiaque : un corps dans un corps dans un corps, une proposition dans une proposition dans une proposition, mais qui, cette fois s'achève par un point⁸⁰⁸.

Le « que » permet le relais des voix et une parole ininterrompue, continue. Guyotat le rappelle en disant que le titre de l'œuvre est trouvé par une figure (donc impliquant une sortie de la fiction hors du cadre de l'œuvre) : ce sont les figures et leurs paroles qui construisent la phrase absolue. Le « que » permet ce système de « jactances » et l'avancement de la fiction. Il fait partie d'un grand système anaphorique, dans une construction répétitive qui fonde le rythme.

La « jactance » est la grande figure, stylistique, utilisée dans le texte, « [elle est] la manifestation de celle ou celui qui veut prendre la place de l'autre⁸⁰⁹ » ; « il en dit à remplir des livres, pas vrai ?⁸¹⁰ » demande une figure dans le texte. Cette « jactance » se doit, elle-aussi, de dire au-delà du dit, porteuse d'une réflexion métaphysique malgré le socle vulgaire. Elle fait partie intégrante de la logique du putain. Derrière la prolifération, la multiplication et l'enchevêtrement des corps il

⁸⁰⁸ Bien que le texte soit ouvert et donne naissance, comme une côte d'Adam, à une suite : *Par la main dans les Enfers*, qui s'« achève », lui, sur une interrogation suivie de points de suspension.

⁸⁰⁹ Pierre Guyotat, « Joyeux animaux de la misère : interview avec Jaques Henric », in Le Blog des Mondes Francophones, 20/06/2014, en ligne, URL :

<http://mondesfrancophones.com/espaces/pratiques-poetiques/pierre-guyotat-joyeux-animaux-de-la-misere-interview-avec-jaques-henric/> (dernière consultation le 14/08/2016).

⁸¹⁰ *Joyeux animaux de la misère*, p. 306.

y a cette démultiplication corrélatrice de « jactances ». Le sens du mot « jactance » diffère : il ne s'agit pas d'outrecuidance, ou bien d'un autre genre. Nous sommes plutôt du côté de l'argot, du verbe « jacter », d'où l'intense superposition de phrases et de relatives. L'enchevêtrement et l'hypotypose restent deux figures de construction syntaxiques primordiales mais intégrant ici ces échanges brefs de paroles à travers une immense subordination. Le texte révèle une véritable scène de bordel sur laquelle des phrases s'enchaînent dans des échanges rapides de putains, avec un système d'enchevêtrement puissant par le « que », qui est un connecteur central ayant une charge grammaticale et symbolique, qui vient aussi dire la prolifération, l'usage ininterrompu des corps. Il est à la fois conjonction de subordination et permet de nominaliser, mais c'est une conjonction infinie qui fait appel à un paronyme : la « queue », du registre vulgaire sexuel, parallèle de « la chatte » du putain (dont le genre et l'identité sont troublés). Sur cette scène, les répliques fusent, le putain « jacte », et plusieurs mots naissent de ces échanges, le « fourire », présent dès les débuts mais radicalisé ici, signale ce secouement multiple des corps. Les mots copulent également dans un processus holophrastique, donc d'agglutination généralisée. Le « mowey » serait constitué de ces « que » qui seraient alors des fils enchevêtrés, dans un grand travail artisanal de couture phrastique : les « que » correspondent à autant de point de reprise du « mowey » de Rosario. Le « que » participe aussi du *continuum*, car « la fiction avance », il rend visible cette quête de l'absolu par la transgression renouvelée. *Continuum* conduit également par des verbes transitifs, « mener », parfois suivi de « vers », est particulièrement récurrent, et par, dans la fiction, un camion qui transporte Rosario, le convoyant de bordel à bordel. Le texte semble lui-même transitif de plusieurs façons, il se porte vers l'insituable et il marque un passage et une évolution, il est l'aventure d'une traversée multiple. L'auteur travaille également une affixation en « re- » qui vient amplifier ce *continuum* et la répétition et l'outrance, ce qui donne naissance à des structures cocasses dans les bouches des figures : « remouche », « recambre », « réenculer », « reprénétrer », « retoilettée ». Un vocabulaire se construit par cette préfixation systématique, déjà présente dans les œuvres précédentes mais amplifiée ici. Il participe peut-être d'un marquage corrélatif au « que » en étant un processus d'insistance, de dilatation polysémique. Ce préfixe et morphème expriment la répétition, le recommencement. Donc plus qu'une simple création ils renseignent sur le quotidien des figures et des putains et intègrent le

lecteur qui prononce le « re » comme il prononce le « que ». Le quotidien est fait de gestes signifiants répétés (le coït, mais pas seulement, des gestes quotidiens aussi), de jours qui se ressemblent. C'est ce qui est marquant dans l'œuvre de Guyotat : tout est très répétitif et lancinant, et cela est marqué ici par ce « re » et ce « que » continuellement présents. Se développe donc tout un lexique du « re », par des substantifs ou des verbes, corrélatif de celui du « que ». En plus d'être un préfixe très oral, très utilisé dans le langage populaire. Avec cette œuvre, nous sommes comme face à l'écriture d'un excès, d'un « trop-plein », c'est d'ailleurs ce qui perturbe souvent les lecteurs : la grande répétition, des extrêmes limites, métaphorisé par des images fortes (le monticule de chié qui bouche les « chiottes » du bordel). C'est une écriture d'un *trop* accompagnée d'une véritable transgression générique façonnée par divers *topoi* des contes⁸¹¹, du fantastique, de la science-fiction : un géant, des vaisseaux spatiaux, des drones, mais qui constituent un décor (ce qui a tout de même valu à l'œuvre d'être classée dans la catégorie « science-fiction » par Leclerc avant sa commercialisation).

Dans cette dilatation extrême de la phrase, démantibulant la cohésion, l'immense phrase subordonnée est elle aussi polysémique : l'emboîtement des phrases est corrélatif de l'enchevêtrement des corps dans le bordel. La subordination phrastique duplique l'asservissement prostitutionnel, dans une sorte de coït phrastique généralisé. Le « que », conjonctif, est au cœur d'un développement d'une nouvelle polysyndète, et au fondement d'une sorte de poétique du *polysendeton*, qui ferait entrer progressivement dans l'univers fictionnel, plus il y a de « que » plus nous rentrons, ce sont comme des « portes », des points d'accès dans la grande phrase qui semble jaillir naturellement. Le rythme est engagé par la polyptote : ce système digressif en polysyndète est aussi polyptotique : que/qui/qu'. Ils sont même parfois juxtaposés jusqu'au comique : « qu'ou quand quoi que t'es ?⁸¹² ». Ce travail polyptotique allitératif ayant un effet musical fort, la racine « qu- » devient leitmotiv rythmique.

Les phrases, très fréquemment commencées par un « -que » qui ne renvoie à rien d'antérieur, bouclent sur elles-mêmes, inlassables. Des phrases au présent, comme

⁸¹¹ Avec les « contes de la chatte cachée », *Joyeux animaux de la misère*, p. 90.

⁸¹² *Ibid.*

cette misère au jour le jour. Mais les « animaux » qui la profèrent sont loin du grouillement désespéré qu'on a connu.⁸¹³

Ces « que » sont autant de portes qu'il faut ouvrir et qui permettent le déploiement poétique (le « que » de poétique), ils sont corrélatifs de l'exercice de détente : résultant et marqueur de la productivité, le texte se creuse et se creuse (et donnera lieu à une suite), le « que » montre que le texte « sort facilement », il est le catalyseur d'un échafaudage textuel. Par un phénomène d'enchâssement infini, la phrase devient elle aussi gigantesque, « hénaurme », elle est une « inquiétante étrangeté », un *freak*. Le « que » ouvre au développement et impulse le rythme, les phrases qui suivent sont comme des variations musicales sur un ensemble de thèmes.

L'effet comique repose aussi sur les réécritures appropriatives qui intègrent ce « que », parce qu'elles deviennent la « norme » du putain, d'expressions populaires : « que tout est bien qui rentre bien ».

... que déjà en trois goulots j'y fais saoule que j'y cause moins que les gars me reprennent de bon cœur me roulent m'enculer sur les litrons, saoule de chair moins saoule d'esprit qu'entre deux gros mandrins bien toisonnés je m'y remets debout et tangué vers le monticule et y vomis viande rouge et vin sur le nœud de chiés qui se dresse en serpent me siffler que je te fais trop bonne que des gars, genoux au plancher autour du pieu qu'y ronfle le grand beauté dans son remugle de quasi-mort qu'il serait pourrissant de ... ? ... ce serait comme s'ils nous ressuscitaient des planches,⁸¹⁴

Ce fragment, très musical, particulièrement allitératif (qu/g/v/s/...) et itératif (un substantif puissant agit comme un antépiphore pour rythmer le texte : « saoule ») conduit une sorte de personnification du monticule de chié qui forme un nœud et qui donne lieu à une réécriture parodique d'un vers racinien français classique d'harmonie imitative : « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? » (le vers illustratif classique de l'allitération). L'insituable est présenté à travers cette quasi-mort. La phrase est à la fois brutale et mystérieuse.

L'image de la poésie jaillissant de la bouche des figures est explicitée dans ce texte :

⁸¹³ Alain Nicolas, « Pierre Guyotat, l'écriture en route vers de nouvelles aventures », L'Humanité, 24/04/2014, en ligne, URL : <http://www.humanite.fr/pierre-guyotat-lecriture-en-route-vers-de-nouvelles-aventures-522072> (dernière consultation le 21/09/2016).

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 194.

...que toi t'en souviens-tu même que vous l'avez cousu dans le matelas que pour elle le creux c'est au bout de la Terre que les Gardes c'est trop loin pour eux, que vous deux à vivre sous vautours, entre rats, vermine sur toute votre vie, de qui de quoi que tu nous descends, de ta mère ou de ta grand-mère ou de ta sœur ou de ton frère d'avec sa mère, *joyeux animaux de la misère*...que te voilà redebout, rassasié, des rats te sauter sur tes espadrilles, tes grosses pognes que c'est ça ton penser ta vie, où les mettre à présent, sur quel outil, quel ouvrage ?...⁸¹⁵

Dans cette trajectoire de l'œuvre, dans cette recherche de la phrase absolue, le verset fera progressivement son apparition dans les fictions.

2- Verset du putain :

Dans *Explications*, Marianne Alphant, dans la première question de l'ouvrage, dit ceci : « dès le début de cette version de travail de *Progénitures*, que je viens de lire, on est saisi par un rythme encore plus accentué que dans vos livres précédents [...] *Progénitures* est un livre de rythme⁸¹⁶ ». Ce à quoi Pierre Guyotat répond :

La plupart des livres des prophètes ont été écrits dans des temps où l'écriture était encore rare ; la langue en est donc plus rythmique, parce que poétique, religieuse, liturgique, impérative, invocatrice. C'était dans un temps où il y avait mille fois moins de bruit qu'aujourd'hui ; on parlait sans doute beaucoup moins pour ne rien dire, et on écrivait encore moins pour rien. Aujourd'hui c'est le bruit, et l'écriture est partout ; elle peine à dégager un rythme propre de tous ceux qui l'entourent...⁸¹⁷.

Pour Guyotat, la référence Biblique est constante, c'est un intertexte que l'on retrouve dans toute son œuvre, car c'est un livre qu'il connaît très bien, de par son éducation et les histoires qu'en tire sa mère. Le verset y est présent, avec ses propriétés incantatoires, sa mélodie. Le blanc du verset a également un sens, tout comme le blanc du verset guyotatien, il se transmuera en souffle, en respiration et en inspiration pour sacraliser la parole et installer un « quelque chose » de façon durable : rejoignant l'idée de monument. Paul Claudel est l'un des premiers, en France, à l'avoir introduit ou réintroduit dans son écriture. Le verset est symbolique et a une vertu amalgamante en étant transversale aux religions (on le trouve dans le Coran, la Thora et la Bible), aux philosophies et faisant conjuguer musique et poésie écrite. Il a été considéré comme moderne en poésie tout en étant un « héritage ». Le

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 255.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁸¹⁷ *Ibid.*

verset impulse donc un nouveau rythme et modifie intrinsèquement celui de la lecture du lecteur. Chacun de ces versets-sens peut être isolé en tant qu'unité rythmique tout en s'affirmant comme la possible conjugaison de l'écrit et de l'oral, proposant un rythme au corps. Le verset permet la prononciation de la turpitude, il permet une tension tout en restituant une vie intérieure par un rythme. Le verset est l'espace du son-sens et pose la question d'une temporalité polysémique et troublée, permettant au texte de sortir de son cadre formel pour devenir pleinement son-sens et faire appel à la voix du lecteur, à son souffle, son chant interne. Alors, l'œuvre *se pense* en versets car Guyotat *pense* en versets, dans la turpitude des sons du monde, entre les infinités de chants singuliers, et l'œuvre opère une contiguïté dans ces vastes réseaux sonores.

Cette langue, cette matière pensante, qui m'est maintenant naturelle – l'évolution en a été totalement solitaire, hélas, donc très angoissante –, je la vois, dans le futur, je l'espère plus fluide, encore plus chantante.

Quand, par exemple, je pense à un verset, dehors, quand je sors et que je pense, au milieu de la foule – une sécurité pour celui qui travaille seul –, avec la pression de la foule, et au milieu de tous ces êtres, et avec sa propre tête au milieu de, entre, contre toutes ces têtes qui pensent des choses complètement contraires, peut-être extraordinaires, peut-être extrêmement banales – mais d'autant plus hallucinées – je le pense en verset, en idée-verset, en rythme donc, en pensée rythmée, en marchant (le pas et le rythme accordés, presque), et je l'écris en revenant (le magnétophone est devenu inutile)⁸¹⁸.

Penser le monde en verset(s) : *Progénitures* use de son « rythme syllabique » et « la lecture, d'une traite, de chacun des versets – les plus longs, aussi, dont, ici, la disposition typographique en “décalé(s)” indique l'unité – permet de faire apparaître tous les détails de la fiction et du sens⁸¹⁹ ». C'est donc le rythme qui sera le dernier porteur du sens, comme s'il établissait un lien entre le texte, sa sonorité, et le lecteur. Le rythme, c'est le relief, relief de la matière écrite qui prend le relais de celui du monde et de l'Histoire.

Le verset de *Progénitures* démarre souvent sur un introducteur : le « d'qual », qui oblige à un travail labial, renforce la prononciation et lance le verset. Il active un mode interrogatif et introspectif en permettant l'advenue de versets-putains en

⁸¹⁸ *Explications*, p. 30-31.

⁸¹⁹ *Progénitures*, Notice, p. 809.

marquant une remise en question universelle. De même, plusieurs versets sont lancés par, ou s'interrompent brutalement sur un « tabou ! », apparaissant comme une sorte d'appel à la transgression, un rituel, par la voix, une plainte qui a quelque chose de parodique mais qui montre un monde où les progénitures de paroles des putains sont des cris. Le « tabou ! » poursuivi génère des interdits, des sacralisations et des bousculements de ces interdits et sacralisations, des transgressions réitérées et il participe de la recherche d'absolu, de la transgression ultime par le mot ou le corps du putain. Le tabou ainsi lancé participe de l'anthropologisation des putains, non-êtres qui nous révèlent et dénoncent en filigrane nos propres tabous dans cet univers de transgression – le bordel (qui est aussi le lieu des fêtes permanentes, donc de l'excès, des transgressions et de l'annulation des tabous, comme l'explique Bataille à la suite de Freud) est un espace de déplacement des tabous, les cris-tabous des putains jettent une lumière sur nos propres terreurs sacrées, selon l'expression de Freud. Dans la littérature, le blasphème a une histoire très forte, notamment dans l'œuvre de Sade, il est le moteur d'une écriture transgressive, et inhérent à un heurt, bousculant à la fois le lecteur et le contexte dans lequel il évolue. Le blasphème a un pouvoir, et le tabou est renforcé par cette approche du blasphème, qui est en fait une « norme » dans le monde du putain. Le blasphème et le tabou participent dans *Progénitures* d'une poésie du putain.

[...] *Progénitures* est une œuvre travaillée de contradictions. La prolifération des actes sexuels n'y a d'égal que celle des tabous de toutes natures : lexicaux, sexuels, hygiéniques et surtout alimentaires. L'ordre qui gouverne cet univers est paradoxal. Ses codes prennent à rebours notre monde, en inversent la logique et les valeurs (une femelle « putain » ne peut prétendre allaiter). Les limites définies programment leur transgression [...] Rien de ce qui se fixe ne perdure. Ce mouvement de subversion des exclusions et des limites catégorielles porte le texte. Il lui donne sa force.⁸²⁰

Arrière-fond sera de l'ordre du biographique par l'interrogation et l'introspection, la plupart des paragraphes se lançant par des questions rhétoriques. Pierre Guyotat dira aussi qu'*Éden, Éden, Éden* « interroge le lecteur⁸²¹ », et que « tout texte d'avant-garde se définit par rapport à cette interrogation, et à ses différentes

⁸²⁰ Catherine Brun, *Pierre Guyotat, essai biographique, op.cit.*, p. 427.

⁸²¹ Pierre Guyotat, « Du matérialisme, encore du matérialisme, toujours du matérialisme », in *Promesse* n° 29, Paris, 1971, p. 41.

modalités⁸²² ». Pouvons-nous affirmer ici que transgression est interrogation radicale ? Le mode interrogatif est grandement présent dans les œuvres « normatives » de l'auteur, par exemple, dans *Arrière-fond*, les questions s'inscrivent en tant que développement d'insistance corrélativement de la partie de vie que le texte explore (l'adolescence et le voyage en Angleterre) : c'est-à-dire que les questions (d'auteur), qu'il se pose, font écho aux questions (d'adolescent) qu'il se posait. Se construit ainsi une stylistique de l'introspection interrogative, interrogeant le Moi, ainsi que l'Art, son génie, son chant interne et sa *formation*, polysémique.

Ce que je sais, c'est que la langue française a fait son chemin en moi, depuis que je l'entends, depuis que je la lis ; c'est ce chemin vocal qu'il faut entendre dans *Progénitures*. Ce que je sais, c'est que mes versets sont calculés, syllabiquement calculés comme on le faisait pour les vers encore au siècle dernier⁸²³.

Le verset soulève donc ce problème essentiel de la sortie du texte hors de son état d' « écrit » pour aller vers l'art total. Il évoque un « quelque chose » qui se passe dans le corps du lecteur, mais aussi dans le corps de l'artiste tout en posant la question d'un calcul, donc d'un travail à la fois respiratoire et de concentration de l'auteur, ainsi que celle de la spatialisation : comment le verset va s'inscrire sur la page ? Dans *Progénitures*, le verset est à « dérouler », il faut donc éprouver physiquement la page avant de prononcer le verset, il faut comprendre son fonctionnement spatial dans le livre avant de l'entendre.

Le Livre est composé en versets qui excèdent la propre capacité respiratoire de l'auteur et, ainsi, du lecteur. C'est un texte difficile à produire, à respirer et donc à lire, car il dépasse le souffle humain ou en exige un nouveau, il invite à questionner son propre corps, sa nouvelle façon de le réquisitionner, et sa place face au livre. Le verset est un « oblige à » (lire, relire, chanter, respirer, prononcer à voix haute), principe inhérent à la littérature ; il est interrogation et incitation.

La scène du langage de Guyotat engage la sacralité des mots de la langue française en même temps que l'effraction de cette sacralité. Effraction qui prend plusieurs formes concrètes : néologismes, structures amalgamées, mots-valises et diverses interventions sur le mot. Cette effraction traque, en transgressant, le mot

⁸²² *Ibid.*

⁸²³ *Explications*, p. 56.

total. Le lien fond/forme se crée entre le corps du putain, corps de l'esclave absolu traqué, et celui du mot total, dans ce rapport de traque continue, donc, autre principe de la littérarité et de la transgression ; le mot peut être engagé dans des rapports similaires, ou plutôt parallèles, à ceux de putain : manipulations diverses et sous plusieurs formes. Le mot est un corps meurtri, abusivement utilisé et cette « maltraitance » de la langue française que beaucoup considèrent comme donnant lieu à de l'illisibilité est une nécessité dans ces rapports, d'effraction et d'infraction, entre le fond et la forme.

On a affaire à une langue blessée, meurtrie, on pourrait dire torturée, dont les violences qu'elle aura fait subir à l'autre se retournent toutes contre elle, dans une violence encore plus grande, parce que provenant des violentés, des cris et des peurs des violentés, de leur colère et de leur détresse, de leur souffrance en condensé.⁸²⁴

Ainsi, les mots sont violentés, exposant des épenthèses, apocopes, aphérèses, aposiopèses (pour couper le souffle, du lecteur et du putain). Le corps absolu est un corps meurtri, par l'Histoire et par l'humain, ce que dit de manière absolue l'œuvre de Guyotat *sur* la langue française, en l'utilisant dans un processus de dé-littérarisation, elle donne à voir d'une double façon cette condition extrême : par le corps du putain (sujet) et le corps du mot (objet). Le putain et la langue sont « déshabillés jusqu'à la merde » (selon l'expression de Bataille), leurs deux corps sont souillés, recouverts, embourbés. C'est une langue et une, ou d'une, grande œuvre qui, comme le sont souvent les grandes œuvres, sont marquées par la violence extrême et répétée du monde, par sa brutalité, ses excès, ses transgressions. Dominique Carlat écrit, à propos de cette langue des putains : « C'est cet espoir d'une efficacité de l'écriture qui se dit à travers la parabole de la langue des derniers esclaves : il s'agit de donner la parole à ceux qui auront à supporter le poids immense des souvenirs de tous les esclavages mais qui *par* cette souffrance *mettront fin* à l'inextinguible dialectique du maître et de l'esclave.⁸²⁵ » C'est une langue défaite, « C'est une langue qui se survit, une langue d'après sa fin, où elle retrouve sa nudité, comme au début : une nudité souillée, toutefois, qui porte l'habit déchiqueté [le *mowey*, par exemple] de notre humanité déchue, de notre putanité

⁸²⁴ Pierre Ouellet, « Le logoclaste. L'entrelangue de Guyotat dans *Progénitures* », *op.cit.*

⁸²⁵ Dominique Carlat, « Le travail poétique. La "carapace originelle" et les scénographies du geste », in Catherine Brun (dir.), *Europe* spécial Pierre Guyotat, *op.cit.*, p. 57.

parlante et déparlante dont le sens a été perdu, vendu.⁸²⁶ » Cette langue est martyrisée en disant le martyr de l'humanité.

La poésie de la prostitution ne peut être qu'un martyr de la langue et du désir, tout comme les prostituées sont les martyrs de l'exploitation des corps. D'où son caractère absolument insupportable pour le surmoi révolutionnaire et le surmoi catholique de Guyotat : cette poésie est un choc qui tisse en deçà de toute belle forme et de tout discours articulé les noces contre nature des désirs sublimés et des désirs abjects.⁸²⁷

Tout cela participe d'un travail de mise en relief de la langue, travail dûment analysé par Marion Chénétier dans son article « Deux stratégies du son dans les écritures contemporaines : les œuvres de Pierre Guyotat et de Valère Novarina ». Par cette mise en relief, qui nous apparaît davantage comme une blessure, comme une effraction physique, le texte porte l'empreinte du mal. « Dans l'abjection, la révolte est tout entière dans l'être. Dans l'être du langage.⁸²⁸ » Johan Faerber parle, lui, d'une « poétique du reste » et de la « rémanence », où les paroles sont des « traces mnésiques », « comme si chaque phrase n'était pas une phrase mais toujours un reste non d'une phrase mais d'un morceau de ce qui reste du monde, de ce qui a pu être aperçu, ou de ce qui peut être encore dit sur ce monde lui-même. »⁸²⁹ C'est aussi une poétique lancinante et douloureuse de la trace et de l'inscription multiple qui « fouille archéologiquement les entrailles et les entailles de chacun.⁸³⁰ » Ce texte traverse les corps – les corps des putains remués à l'extrême, et ceux des lecteurs remués à leur tour par l'absolu du *dire* – et les déshabille jusqu'à la merde, extirpant les ultimes traces de l'in-dicible, donnant à voir jusqu'à quelle transgression ces corps peuvent aller, – traces de l'Éden, traces des corps. La transgression de l'œuvre de Guyotat est aussi là : en ce qu'elle montre la merde, et la remue, et les traces ultimes de nos corps en les engageant dans un grand *tout* dans lequel nous nous trouvons emportés, avec l'Histoire et sa martyrologie.

Du même coup, de la lecture ou mieux encore de l'écoute (tant ce sont là davantage des cris et des coups que des mots) de ses œuvres, on sort toujours hébété, défait, broyé. Car oui, il faut dire la prostitution mais il faut la dire par-delà toute respectabilité, dans l'écart le plus grand avec toutes les bonnes consciences, libérales

⁸²⁶ *Ibid.*

⁸²⁷ Pierre Zaoui, « Prostitution inextricable », *op.cit.*

⁸²⁸ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, *op.cit.*, p. 57.

⁸²⁹ Johan Faerber, « Portée en terre, Ou l'espoir de la matière dans l'œuvre de Pierre Guyotat », in Catherine Brun (dir.), *Europe spécial Pierre Guyotat*, *op.cit.*, p. 85.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 88.

mais aussi révolutionnaires ou catholiques. Guyotat n'est pas un entrepreneur de la joie publique. C'est sa gloire mais c'est aussi pourquoi on est à un moment ou à un autre obligé de le laisser et de continuer ailleurs. Par lassitude ou par inaptitude à supporter trop longtemps la transsubstantiation marxo-catholique de gitons algériens en Marie-Madeleine sacrées et bafouées.⁸³¹

Ce que nous apprend Jakobson de la littérature, à travers notamment l'étude des poésies futuristes russes, c'est aussi qu'elle induit ce décloisonnement du langage, cette remise en condition artistique du mot. Nous avons étudié diverses formes : le néologisme (qui implique un nouveau sens et un nouveau son), le xénisme, le verset (ou verset-putain), le nom propre comme porteur d'une histoire à interroger (le travail du lecteur), le mot-valise, et tout cela participe d'une quête du mot total et de la phrase absolue. Il s'agit de faire entendre le monde dans un mot, l'infinitude du mot devient parallèle à l'infinitude du monde. Pour nous, le lien entre littérature et transgression se trouve ici, dans ce mot blessé d'une « langue de profondeur », et la transgression du langage sert la littérature du texte.

Le néologisme enrichit la poésie sous trois rapports :

1. Il crée une tache euphonique éclatante alors que les vieux mots vieillissent aussi phonétiquement, effacés par l'usage fréquent, et surtout parce qu'on ne perçoit qu'en partie leur constitution phonique.

2. On cesse facilement d'être conscient de la forme des mots dans le langage quotidien, celle-ci meurt, se pétrifie, alors qu'on est obligé de percevoir la forme du néologisme poétique, qui nous est donnée, pour ainsi dite, *in statu nascendi*.

3. A un moment donné, le sens d'un mot est plus ou moins statique, alors que le sens du néologisme est déterminé, dans une large mesure, par le contexte ; de surcroît, il oblige le lecteur à une pensée étymologique. De manière générale, l'étymologie joue toujours un grand rôle en poésie ; on distinguera deux types de cas :

a) rénovation du sens [...]

b) étymologie poétique. Parallèle à l'étymologie populaire du langage quotidien.⁸³²

Jakobson rappelle aussi le « grand plaisir que le poète russe Khlebnikov prenait aux fautes d'impression : il proclamait qu'une coquille était parfois un artiste remarquable⁸³³ ». Cette monstration du mot rend le texte scriptible, selon la distinction de Barthes entre lisible et scriptible, et il demande un investissement du

⁸³¹ Pierre Zaoui, « Prostitution inextricable », *op.cit.*

⁸³² Roman Jakobson, « Fragments de "La nouvelle poésie russe" », in *Huit questions de poésie*, *op.cit.*, p. 24-25.

⁸³³ Roman Jakobson, « Qu'est-ce que la poésie ? », in *Huit questions de poésie*, *op.cit.*, p. 32.

lecteur. Il n'est donc pas strictement illisible, il est ouvert sur et à une nouvelle lisibilité, un nouveau processus de lecture. Il est scriptible, donc il s'écrit avec l'Autre. Le texte inscrit de Guyotat s'inscrit aussi dans et sur les corps de ses lecteurs. Dominique Carlat l'explique :

[...] cette invention ne peut ne peut se communiquer à autrui, se transmettre au lecteur que grâce à l'inscription dans le texte – le livre – de l'ancrage du corps propre dans un espace qu'il s'agit d'habiter malgré son inconfort, son impropriété, en y déployant des gestes qui l'orientent provisoirement, lui confèrent, dynamiquement, grâce à l'autre entraperçu, désiré ou fantasmé, une structure. Plus que tout autre écrivain, la recherche du lecteur pour Pierre Guyotat me semble vitale.⁸³⁴

Quand le texte de Guyotat nous traverse, car c'est cela qu'il fait, ce sont toutes les violences du monde, de l'Homme et de l'Histoire qui peuvent nous traverser avec lui. Il s'agit alors pour le lecteur de se rendre compte que ce qu'il affronte à l'intérieur de lui relève du désastre dans l'Histoire. La fiction de Guyotat est une descente à l'intérieur du corps, jusqu'à y trouver la « merde » (de Soi autant que de l'Autre), élément excessif qui désigne les catastrophes et désastres : ce texte cherche à construire un corps collectif intégrant notre part maudite, et la matière guyotatienne, la « matière idéale » qu'il recherche, est cette part maudite de l'Humain et de l'Histoire, d'où cet écoulement des matières et ce dérèglement des corps et des mots. Ce sont aussi des *moyens de dire* notre part maudite et ce corps collectif meurtri. Déconstruire les mots, c'est déconstruire leurs sens, leurs sèmes, leurs contextes, leur Histoire. Il s'agit ainsi de pousser ces mots jusqu'à une extrême limite, puis une rupture, semblable à une effraction, comme une effusion de sang (christique aussi), qui redonne du *sens* en élaborant une nouvelle scène et une nouvelle communauté de lecteurs. C'est la chair du langage qui est percée, abîmée comme celle du Christ, et les coupures et entailles ainsi faites permettent d'entrevoir le réel et sa vérité, son absolu. Ainsi est retournée la chair du mot comme sont retournés les yeux du lecteur. Guyotat, lors d'entretiens personnels, soulève à plusieurs reprises un énorme problème qui est celui du manque de distance d'un certain lectorat face à cette œuvre : la difficulté de sortie de la littéralité. Le scandale vient aussi du raisonnement du lecteur lui-même qui envisage le monde qu'il a sous les yeux comme un monde possible. Mais cela a également à voir avec l'idée de

⁸³⁴ Dominique Carlat, « Le travail poétique. La “carapace originelle” et les scénographies du geste », in Catherine Brun (dir.), *Europe* spécial Pierre Guyotat, *op.cit.*, p. 55.

traversée : le lecteur est tout entier traversé par l'œuvre et, ainsi, par l'Histoire et sa logique.

Avec les tropes, c'est à une signification autre des mots que le texte fait appel, mais cette autre signification devient parfois topique dans la littérature. Guyotat passe par cette situation topique du trope pour exulter une couche supplémentaire, qui trouve sa logique dans une fiction complète, dans un univers marginal. Le plan métaphorique semble ne plus suffire. Déjà, la métaphore est un appel au lecteur, à l'esprit du lecteur, selon Dumarsais : « La métaphore est une figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un mot à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit⁸³⁵ ». Le trope est déjà, selon Dumarsais, un processus de retournement du mot.

Mais une autre transgression se fait jour dans le mot de Guyotat, transgression où le retournement est plus brutal, en emportant aussi l'artiste. L'épreuve de la transgression va connaître un point d'excès dans la vie de Guyotat face à son œuvre, ce retournement du mot et de la figure va marquer cette épreuve.

⁸³⁵ César Chesneau Dumarsais, *Traité des tropes : Pour servir d'introduction à la rhétorique et à la logique*, Paris, Chez la veuve Gaspard Fritsch, 1757, I, 4.

Chapitre IV- La main de Schumann

L'œuvre est une sueur⁸³⁶.

Jean Cocteau

La poésie n'est qu'un ravage réparateur.⁸³⁷

Georges Bataille

1- Souffrir-créer

Le sacrifice, dans une acception « antique », est très présent dans des textes comme *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, sous la forme de libations et de meurtres presque ritualisés, marqués de gestes puissants qui se sacralisent. Mais c'est aussi lui, comme une nécessité impériale, qui sera le catalyseur de l'œuvre de l'artiste : pour lui, la création ne se fait pas sans sacrifice. Enfant, dans son école de Joubert, « très austère et très rude mais [constituant] les 3 années les plus belles de [s]a vie, de façon étonnante⁸³⁸ », Pierre Guyotat développe son imagination, alors considérée comme une pratique dangereuse, l'un de ces « signes d'une vie classée sous le signe de l'Art⁸³⁹ ». Déjà, sa mère, comme il l'explique dans *Formation*, « ne conçoit l'Art que sacrificiel. Le génie exclut toute vie de famille⁸⁴⁰ ». Cette notion de sacrifice, et sa polysémie, occupent une place prépondérante dans l'œuvre et la pensée de l'auteur. Anne Bourgain, psychologue et psychanalyste, exploite la notion dans son article « Pierre Guyotat ou le rapport à la langue » :

L'acte créateur suppose selon le mot de Schiller de « chasser la garde qui veille aux portes de la raison ». Lacan a formulé la chose à partir de ce qu'il a nommé « la bêtise du signifiant », et montré la nécessité d'accepter d'en être la *dupe*. Blanchot dans « La parole analytique » évoque « cette liberté qui devient la plus cruelle des contraintes ». René Crevel parlait à cet égard de l'« atroce liberté » de dire, d'écrire.⁸⁴¹

⁸³⁶ Jean Cocteau, *Le secret professionnel*, Paris, Librairie Stock, 1924, p. 21.

⁸³⁷ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, *op.cit.*, p. 169.

⁸³⁸ *Musiques*, CD1.

⁸³⁹ *Ibid.*

⁸⁴⁰ *Formation*, p. 84.

⁸⁴¹ Anne Bourgain, « Pierre Guyotat ou le rapport à la langue », in *Cliniques méditerranéennes* 2/2011 (n° 84), p. 19-32, en ligne, URL : www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2011-2-page-19.htm, (dernière consultation le 05/08/2016).

L'acte créateur, l'« atroce liberté » de l'écriture, vont, dans l'œuvre de Guyotat, superposer les sens de la notion de sacrifice, à travers le corps de l'artiste et celui du putain.

Le sacrifice d'Abraham, je le vois plus tard, quand j'ai vu des tableaux dans les livres, comme ce que je ressens déjà de l'*Art*, comme un fait plus proche de Dieu que de l'Homme, comme un excès qui révèle la vérité, comme un au-delà de la parabole, de la tragédie ordinaire, comme une folie qui éclaire plus de vérité que la raison, un coup de folie de Dieu s'ennuyant un après-midi, et décidant de tenter Abraham⁸⁴².

Le putain, comme grande figure centrale, de la transgression, peut-être vu comme le corps ultime de ce sacrifice : il *est* et il *dit* l'asservissement total, il est l'incarnation de cet excès révélateur de la vérité, pièce central dans la quête de l'absolu littéraire, c'est par son corps et sa « chair pensante⁸⁴³ », et « corps-esprit⁸⁴⁴ », que se travaillent les excès, les dépassements. Il est l'image-même du sacrifice pour l'art en étant un ange-musicien, figure alimentée du plus sordide, de la charogne, pour faire ressurgir le plus beau.

L'œuvre de Guyotat montre que le travail de l'artiste peut avoir un impact d'une rare violence sur le corps de l'homme. Le lecteur est alors face à une œuvre qui peut exprimer les méandres et les tourments de ce double rapport, de ce lien extrême, sans pour autant qu'il y ait nécessairement dualité ; au contraire il y a plutôt une acceptation de l'un et de l'autre : « je ne suis bien que lorsque je ne suis que ce qui est nécessaire pour être l'autre⁸⁴⁵ ». L'auteur devient « celui qui [se] blesse, [qui] assume les besoins de la brusquerie [...]»⁸⁴⁶ ». Le problème réside dans la transgression de cette limite entre corps de l'œuvre et corps du créateur. Julia Kristeva dit aussi que « le déprimé est nécessairement un habitant de l'imaginaire.⁸⁴⁷ » Avec le problème que pose l'œuvre, toujours douloureuse quand l'auteur y retourne : « Celui qui a la conscience de son acte transgresseur en est par

⁸⁴² *Coma*, p. 128.

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 154.

⁸⁴⁴ *Progénitures*, p. 137. C'est aussi une expression récurrente d'Artaud qui faisait appel à un corps sans organes.

⁸⁴⁵ *Musiques*, p. 61.

⁸⁴⁶ *Ibid.*

⁸⁴⁷ Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 72.

là même puni car il en souffre.⁸⁴⁸ » Le retournement du mot se situe donc aussi à ce niveau : dans ce qu'il imposera, par la suite, à son créateur. Guyotat va être retourné. Le ou les sacrifice(s), c'est d'abord celui ou ceux des oncles et des tantes, comme celui de l'oncle Hubert, jeune résistant mort en déportation au camp d'Oranienburg-Sachsenhausen, qui sera un modèle – « toutes les religions, les philosophies nous enseignent que la qualité vaut plus que la quantité. Le sacrifice de quelques-uns a sauvé beaucoup (autant de vie que la lâcheté a pu en laisser mourir), nous vivons une époque quantitatrice⁸⁴⁹ » – puis les siens, au service de son Art à venir et en devenir : la fugue vers Paris (peu de temps après la mort de sa mère) et l'abandon du foyer familial, recherchant l'état d'un fils prodigue et prodige qui se jette vers son/l'Art malgré l'inconfort (les premières années à Paris sont très difficiles), les incompréhensions familiales, le manque d'argent, etc. Avant les sacrifices ultimes du putain, il apparaît très nettement que toute une série de sacrifices multiples d'artistes divers et importants ont aidé à façonner la pensée guyotatienne mais ont aussi participé à sa formation : l'échappée rimbaldienne, la maladie productiviste d'Artaud – qui disait d'ailleurs de l'effort qu'il est « une cruauté » et que « l'existence par l'effort est une cruauté »⁸⁵⁰ –, mais aussi la folie schumannienne qu'il évoque dans *Musiques*.

C'était une sorte d'ange gardien, dont la rentrée dans l'atmosphère céleste avait été dure et douloureuse, à savoir sa mort dans la folie, et sa longue agonie. Il n'y a rien qui me touche autant que la relation de la mort de Schumann... Encore maintenant... Je l'ai relue récemment dans un livre sur Brahms, et j'ai été pris par une émotion...⁸⁵¹

L'artiste se positionne en tant que démiurge qui se sacrifie également, et ce sacrifice peut être lisible d'une façon ou d'une autre dans l'œuvre, notamment à travers le corps et la « chair pensante », parce que souffrante, du putain. Blanchot développe, dans *Le Livre à venir*, l'idée d'un souffrir-penser, en disant à propos d'Artaud que :

Quand nous lisons ces pages, nous apprenons ce que nous ne parvenons pas à savoir : que le fait de penser ne peut être que bouleversant : que ce qui est à penser est dans la pensée ce qui se détourne d'elle et s'épuise inépuisablement en elle ; que souffrir et penser sont liés d'une manière secrète, car si la souffrance, quand elle devient extrême,

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 190.

⁸⁴⁹ *Musiques*, CD1.

⁸⁵⁰ Antonin Artaud, « Le Théâtre et son double », in *Œuvres, op.cit.*, p. 567.

⁸⁵¹ *Musiques*, p. 55.

est telle qu'elle détruit le pouvoir de souffrir, détruisant toujours en avant d'elle-même, dans le temps, le temps où elle pourrait être ressaisie et achevée comme souffrance, il en est peut-être de même de la pensée. Étranges rapports. Est-ce que l'extrême pensée et l'extrême souffrance ouvriraient le même horizon ? Est-ce que souffrir serait, finalement, penser ?⁸⁵²

André Malraux le disait aussi, dans *La Condition humaine* : « l'homme souffre parce qu'il pense⁸⁵³ ». Pour Guyotat, penser, ou créer, c'est penser et créer jusqu'au bout. Penser le monde, c'est penser la souffrance. Penser le monde dans l'Art, c'est souffrir (le monde) dans l'Art.

Pour penser, il faut penser ; pour inventer, il faut inventer. Je travaille tout le temps. Je travaille du matin au soir. Il en sortira bien quelque chose, un jour ou l'autre. Je suis condamné à réussir, c'est-à-dire à arriver en vue de quelque chose. Car j'aurai tout sacrifié pour cela, presque tout ; donc il faut que ça rende⁸⁵⁴.

La main, qui devient lieu de tous les possibles, de toutes les violences comme de toutes les douceurs, dans les fictions, est cet organe métaphorique, comme l'œil, qui permet l'appel métonymique et la conduite vers un ou des absolu(s). L'artiste est la main, la main devient l'artiste. Le texte lui-même, prolongeant le corps, donc la main, est mutilation : trous, troncatures, coupures, brûlures, etc. Le texte est un corps et sa main peut être une version extrémisée de celle de l'artiste qui le conduit : violentée, brisée, subissant des entorses, des amputations. Lorsque Pierre Guyotat fait souffrir sa matière textuelle et les figures qui la peuplent, c'est lui-même qu'il fait souffrir.

Dans *Arrière-fond*, « long monologue au présent⁸⁵⁵ » – un présent perpétuel –, Pierre Guyotat a « voulu concentrer [s]es forces de mémoire, d'empathie et de poésie sur la quinzième année de [s]on âge⁸⁵⁶ ». Période charnière, comme il l'explique, peu de temps avant la mort de sa mère, et où l'écriture se mêle à la pratique masturbatoire. René de Ceccatty parle d'une « théologie du désir⁸⁵⁷ ».

⁸⁵² Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, *op.cit.*, p. 58.

⁸⁵³ André Malraux, *La Condition humaine*, Paris, Gallimard, 1933, p. 273.

⁸⁵⁴ *Explications*, p. 170.

⁸⁵⁵ Albert Gauvin, « Pierre Guyotat, *Arrière-fond* », 09/04/2010, en ligne, URL : <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article996> (dernière consultation le 11/08/2016).

⁸⁵⁶ *Arrière-fond*, quatrième de couverture.

⁸⁵⁷ René de Ceccatty, « "Arrière-fond", de Pierre Guyotat : une théologie du désir », *Le Monde*, 01/04/2010, en ligne, URL : http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/04/01/arriere-fond-de-pierre-guyotat_1327208_3260.html (dernière consultation le 11/08/2016).

Pierre Guyotat est alors dans un état d'illumination, au sens quasi rimbaldien du terme. Le monde de la création s'ouvre et il parle d'une « vocation », du latin *vocatio* qui désigne l'appel, la voix ; un terme polysémique ayant une dimension christique assumée. Il s'agit d'un appel de Dieu, avec la notion de destin qui porte un être. Cette vocation, c'est ici l'appel des figures, des voix textuelles qui entraînent l'artiste vers sa création et l'inclinaison vers un état nouveau, voire un état second.

Je me disais — c'est peut-être très orgueilleux ! — que, si j'ai pu obtenir de la langue ce que j'en ai obtenu par la suite, c'est que déjà à ce moment-là, à 15 ans, je pouvais penser des choses assez profondes, et les éprouver profondément⁸⁵⁸.

Schumann est ainsi inscrit dans une constellation de « frères » artistiques, avec Rimbaud, ou, dans une autre mesure, le Christ. Ce sont des figures accompagnatrices, qui ont su préparer le jeune Guyotat à l'illumination de la création dans cette quinzième année de sa vie.

Schumann [...] exerce une influence déterminante. L'écoute, à la radio italienne, du troisième mouvement de la Première Symphonie, dite *Printemps*, est une révélation aussi forte que la lecture du « Bateau Ivre » : un « énorme trou dans la conscience ». Schumann devient « un modèle, comme un frère, une totalité affective », un substitut, peut-être, du Christ si quotidiennement présent dans l'enfance. Sa vie, le couple qu'il forme avec Clara, ses enfants, « son grand moment de folie », sont ceux d'un « être idéal », idéalement proche. [...] ⁸⁵⁹

Robert Schumann a subi ce que nous appelons en médecine une dystonie focale⁸⁶⁰ en inventant une machine censée lui permettre d'acquérir une dextérité dans son travail au piano. Mais l'effet a été inversé et une partie de sa main s'est retrouvée paralysée. Cette inversion est intéressante dans le sens où elle signale une sorte de transgression, presque légendaire, par un genre de pacte faustien : l'artiste, voulant devenir virtuose, vend son âme au diable. Mais le pacte ne fonctionne pas et, au lieu d'un pouvoir, c'est un handicap qui modifie *corporellement* l'artiste. Cette inversion absolue sera décisive dans la suite de la carrière et de la vie du compositeur. Faust est d'ailleurs une figure qui hante l'œuvre et la vie de

⁸⁵⁸ Albert Gauvin, « Pierre Guyotat, *Arrière-fond* », *op.cit.*

⁸⁵⁹ Catherine Brun, *Pierre Guyotat, essai biographique, op.cit.*, p. 73.

⁸⁶⁰ Ce qui est d'autant plus surprenant, c'est que cette maladie est aussi appelée parfois « la crampe de l'écrivain », parce que le travail d'écriture peut être la cause de cette paralysie. Cette « maladie » de Schumann aurait pu être celle de Guyotat qui écrivait, au stylo, beaucoup, vite, finement.

Schumann, tout comme elle hantera celles de Guyotat, « je rêvais de ce Faust [celui de Schumann], la nuit en Algérie⁸⁶¹ », « Le plus beau Faust musical⁸⁶² ». Son *oratorio*, *Scènes de Faust*, composé sur une dizaine d'années, est considéré par Guyotat – qui a déjà composé quelques textes à partir de cette figure – et d'autres comme un paroxysme, un sommet, un chef-d'œuvre. Et plusieurs compositeurs avant lui ont tenté d'approcher le Faust goethien.

Roland Barthes, dans sa « Vie de Sade », intégrée à la fin de l'essai *Sade, Fourier, Loyola*, insiste déjà sur la « censure » et la privation de la main de Sade emprisonné à la Bastille :

On interdit à Sade « tout usage de crayon, d'encre, de plume et de papier ». Ce qui est censuré, c'est la main, le muscle, le sang, le doigt qui pointe le mot au-dessus de la plume. La castration est circonscrite, le sperme scriptural ne peut plus couler ; la détention devient rétention ; sans promenade et sans plume, Sade *s'engorge*, devient eunuque⁸⁶³.

Catherine Brun explique⁸⁶⁴ que c'est avec la main droite, celle qui crée, que Guyotat tente de se suicider avec un coupe-papier en 1977 : « à moins que ce coupe-papier ne soit un “couteau d'égorgeant” tout droit sorti de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* et ne révèle la collusion de la vie et de l'écriture...⁸⁶⁵ ». Et en juin 1984, Pierre Guyotat publie un texte dans le *Nouvel observateur* : « Du bon usage de la décapitation », il explique le geste d'un homme désespéré, en 1980, mais aussi une sorte de métamorphose artistique, devenant figure d'un tableau de Fra Angelico : « Ultime interrogation d'un poète devant la double tuerie de Fra Angelico ». Guyotat tente de se suicider dans ce paysage grec.

Vendredi-Saint Mille neuf cent quatre vingt, Ombrie, ruines romaines de Carsulae, près Terni ville natale de Tacite. « Le Livre », « Histoire de Samora Machel » fraîchement achevés. Cinq dures nuits à ciel ouvert dans la boue glacée des Abruzzes. Pain, huile, sel. A nouveau, comme après chaque livre, cette force qui me pousse, au risque d'y perdre la raison ou la vie, à retourner dans l'un des lieux possibles de sa

⁸⁶¹ *Musiques*, p. 73.

⁸⁶² *Ibid.*

⁸⁶³ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, *op.cit.*, p. 186.

⁸⁶⁴ Catherine Brun, *Pierre Guyotat, essai biographique*, *op.cit.*, p. 323.

⁸⁶⁵ *Ibid.*

genèse pour le pétrifier, le dessécher, le stériliser, le rendre inutilisable à jamais pour un livre nouveau.⁸⁶⁶

L'artiste se trouve dans la grande angoisse de l'après-texte, subissant les répercussions de la création. La perspective de l'automutilation et la contemplation du tableau de Fra Angelico, comme Van Gogh contemplant le soleil avant de se découper l'oreille, est une expérience de recréation et la possibilité d'un franchissement d'une limite puissante qui sépare l'œuvre du corps de l'artiste.

Pour Robert Schumann, il y a l'avant et l'après « main ». Les œuvres de l'avant cherchent une virtuosité, une technicité parfaite. Les œuvres de l'après sont le résultat de la mutilation et de la dépression qui s'ensuivit (accentuée, semble-t-il, par la mort de son frère) et sont révélatrices d'un tourment particulièrement puissant et poétique, il s'agit alors d'une « musique douloureuse⁸⁶⁷ » selon Guyotat. La souffrance a conduit l'œuvre vers un ailleurs, un repaire difficilement atteignable. La main de Schumann est le symbole ultime de l'ascèse, du sacrifice *pour* l'art qui devient sacrifice *de* l'art. Schumann est « devenu un modèle, pas forcément à suivre⁸⁶⁸ » et il se dit poursuivi par des sons que lui seul perçoit. Les sons sont des personnages : c'est ce que dit Artaud dans *Le théâtre et son double*, et ce seront des figures dans les textes de Guyotat, l'artiste devient alors celui qui est apte à capter ces sons, ce ne sont plus œil et main de la transgression, mais bien oreille. Cette musique de la folie de Schumann, de l'« après », est une « musique de l'au-delà⁸⁶⁹ », donc de l'insituable, Guyotat parle même d'une « schumannisation⁸⁷⁰ ». C'est donc toujours cet entre-deux du corps et de l'œuvre qui apparaît comme bouleversant, entre-deux dans lequel se situent les putains.

Je ne sais pas expliquer ce sentiment-là, qui était plus qu'un sentiment, une véritable sensation, un bouleversement organique, comme si c'était des choses de l'au-delà, de quelqu'un, d'un frère, d'une femme peut-être, mais de l'au-delà, il avait toujours été pour moi dans l'au-delà, et je n'ai éprouvé cela pour aucun autre musicien⁸⁷¹.

⁸⁶⁶ Pierre Guyotat, « Du bon usage de la décapitation », in *Le Nouvel Observateur*, n° 1022, Juin 1984, p. 70.

⁸⁶⁷ *Musiques*, p. 42.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 44.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 55.

⁸⁷⁰ *Ibid.*

⁸⁷¹ *Ibid.*

L'auteur explique qu'il a *cherché* ce musicien de l'au-delà, cet artiste total, par sa propre création : « J'ai écrit des poèmes sur Schumann, sur sa vie, sa mort [...] cette figure m'était la plus proche, d'une profondeur inégalée », c'est un « prodige de l'équilibre mélodique »⁸⁷². Et lorsque le lecteur ouvre et découvre une œuvre comme *Le Livre*, il peut être stupéfié par la mise en page qui pourrait rappeler celle d'une composition musicale, avec ses envolées, ses emphases, ses grands mouvements⁸⁷³ ; « écrire un poème est aussi savant qu'écrire une page de musique⁸⁷⁴ ».

Par ailleurs, la notion de *praxis* intervient souvent dans les explications de Pierre Guyotat : « L'écoute de la musique [est] renouvelée par la pratique de la poésie », « la pratique de la poésie me donnait accès à la pratique de la création »⁸⁷⁵. Cette notion s'accompagne d'un ou de mouvements de main, assumant plusieurs rôles, en action quasi permanente, de fabrication, de création, de manutention, d'accompagnement, de chorégraphie, etc. La main qui a produit cette œuvre est celle d'un artiste, d'un compositeur, d'un chef d'orchestre qui dirige un grand nombre de figures. La « descente aux enfers », – sous-titre, sur le bandeau, de *Coma* –, de Guyotat est comparable à celle de Schumann : la dépression ainsi que l'écriture continue, virtuose, des *Histoires de Samora Mâchel* et du *Livre*, déchaine l'artiste, l'attaque corporellement jusqu'à l'entraîner vers un état de quasi mort. Voici donc deux cas de créateurs qui se font agresser physiquement par leur art et ses possibles et possibilités. Ils ont ouvert certaines portes dangereuses de la création. Ces attaques corporelles sont des signes ultimes de la transgression et du dévouement absolus qui permettent la portée de l'œuvre vers un ailleurs encore jamais atteint. Peut-être que nous pourrions affirmer ici que la véritable transgression, si « véritable » transgression il y a, réside dans cet entre-deux de l'œuvre et du corps où l'un en vient à dévorer l'autre. L'œuvre transgressive est celle qui prend le dessus sur le corps, à un point tel que la création devient la réalité et que la réalité s'épuise en un simple mouvement qui servira l'Art. Le sacrifice est bien ici le geste sacralisé. Sachant également que, comme l'affirme Guyotat,

⁸⁷² *Ibid.*, p. 46.

⁸⁷³ Barthes explicitait déjà ce rapprochement entre texte littéraire et partition dans *S/Z* : « L'espace du texte (lisible) est en tout point comparable à une partition musicale (classique). Le découpage d'un syntagme (dans son mouvement progressif) correspond au découpage du flot sonore en mesures (l'un est à peine plus arbitraire que l'autre) », Roland Barthes, *S/Z, op.cit.*, p. 35

⁸⁷⁴ *Musiques*, p. 45.

⁸⁷⁵ *Ibid.*

« Quand quelqu'un a touché le fond, il l'a touché pour la vie, même s'il remonte ensuite.⁸⁷⁶ »

Pierre Guyotat, dans *Musiques*, donc, propose une réflexion sur cette main de Schumann, ce « combattant des limites⁸⁷⁷ », sur sa dystonie focale, sa « crampe » artistique, qui est un « phénomène d'ordre organique, une automutilation de départ⁸⁷⁸ ». Et, plus largement, sur la souffrance dans l'art et l'implication extrême de l'artiste et du ou des corps dans le processus créatif et l'œuvre. La notion de « dévouement » sera au cœur de sa philosophie, ainsi que ce qu'il nomme une ascèse, par une mortification, une automutilation créatrice. Ce que Guyotat admire aussi, c'est la « folie » de Schumann. Il porte un regard novateur sur le lien entre « cerveau » et œuvre. Il voit l'automutilation comme passage obligatoire, pour lui un artiste se doit de faire, à un moment ou un autre, un sacrifice. Il écrit aussi, dans *Arrière-fond*, où la pratique de l'écriture est ressentie comme un risque : « Robert Schumann, le frère et le père de mon destin, se ligature l'annulaire de la main droite pour renforcer les autres doigts, et en perd l'usage public pour le piano.⁸⁷⁹ »

La découverte du compositeur intervient donc à un moment charnière : « le musicien que je n'ai pas pu être, au fond, je le suis devenu par les mots », et c'est le « début d'une aventure artistique »⁸⁸⁰. Et cet âge transitoire correspond aussi à une « réalisation enfantine : on essaie des choses sur son corps⁸⁸¹ ». Le corps se voit impliqué dans l'Art, ce que fait Guyotat aussi : par la masturbation ou son abstinence complète *pour* la création textuelle. La branlée-avec-texte est une première approche de cet essayage corporel, mais ce n'est pas la seule.

La main est ce lieu de rencontres et de superpositions : de la *praxis* (l'écriture, la production de Verbe mais aussi le dessin, pratique qui est revenue récemment dans la vie de l'artiste, qui a exposé plusieurs compositions dans la galerie Azzedine Alaïa), de l'*éros* (la masturbation pendant plusieurs années). Mais la main est également impliquée dans l'Art guyotatien de plusieurs façons : par la peinture, dans la jeunesse, par l'étude du piano dans l'enfance, par la masturbation

⁸⁷⁶ *Humains par hasard*, p. 106.

⁸⁷⁷ *Musiques*, p. 16.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 106.

⁸⁷⁹ *Arrière-fond*, p. 156-157.

⁸⁸⁰ *Musiques*, p. 106.

⁸⁸¹ *Ibid.*

(productrice d'une matière textuelle lors de la branlée-avec-texte), par l'écriture, etc. « La création artistique est probablement la forme la plus élaborée de la pensée humaine. Elle requiert une intégrité des structures nerveuses motrices, sensitivo-sensorielles, mais surtout cognitives⁸⁸² ». Penser, souffrance et *praxis* se lient ainsi, prolongeant la réflexion de Blanchot : Schumann, Sade, Artaud, Van Gogh, Guyotat font partie de cette constellation d'artistes qui souffrent pour et à cause de leur art.

Se pose donc, encore une fois, la question de l'implication et du dévouement total de l'artiste à son œuvre. Ce lien schumannien extrême (et transgressif ?) entre le cerveau et la main malade se doit d'être envisagé métaphoriquement pour comprendre le lien extrême qui va également unir la main (qui branle, donc transgressive d'une certaine façon) à l'écrit-éjaculatoire et au cerveau.

L'étude des manuscrits rend bien compte de ce problème de la main comme porteuse d'une transgression particulière et de l'hallucination créatrice. Les manuscrits de la crise, comme ceux des *Histoires de Samora Mâchel*, consultés à la Bibliothèque Nationale de France, révèlent une écriture très serrée, fine, petite, quasiment illisible – l'auteur a lui-même du mal, aujourd'hui, à lire ses textes de cette époque. Durant cette période, Guyotat s'attache à une chaise avec un harnais pour éviter de tomber d'épuisement, la main est tremblante, branlante (le stylo remplace le pénis). Les manuscrits de branlées-avec-texte, *L'AMB*, révèle des mouvements frénétiques, répétitifs, etc. Maurice Blanchot a écrit :

Il arrive qu'un homme qui tient un crayon, même s'il veut fortement le lâcher, sa main ne le lâche pas cependant : au contraire, elle se resserre, loin de s'ouvrir. L'autre main intervient avec plus de succès, mais l'on voit alors la main que l'on peut dire malade esquisser un lent mouvement et essayer de rattraper l'objet qui s'éloigne. Ce qui est étrange, c'est la lenteur de ce mouvement. La main se meut dans un temps peu humain, qui n'est pas celui de l'action viable, ni celui de l'espoir, mais plutôt l'ombre du temps, elle-même ombre d'une main glissant irréllement vers un objet devenu son ombre.⁸⁸³

Plus tard, Guyotat dictera plusieurs textes, la voix remplace la main, son amie Annie André tapera à la machine. Par ailleurs, une « chorégraphie » manuelle accompagne

⁸⁸² François Ochsner, « La crampe du musicien. À propos de la maladie de Robert Schumann », Rev Med Suisse, 2012, en ligne, URL :

<http://rms.medhyg.ch/numero-323-page-66.htm> (dernière consultation le 11/08/2016).

⁸⁸³ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 14-15.

constamment la voix donnant le texte lors des lectures, la langue-geste est déjà présentée par cette main accompagnatrice (il s'agit donc d'un véritable « langage du corps »). La main est le lieu de la transgression, « ma main droite [est] celle de mon moi clandestin, celle qui subvertit⁸⁸⁴ », et « la subversion rend libre⁸⁸⁵ » :

J'ai déjà dit, dans « La Découverte de la logique », que pour que la révolution soit possible, il faudrait que l'homme soit passé de dix à onze doigts. Il faudrait qu'il y ait une transformation organique, évolutive, pour que puisse commencer un progrès interne, social. Est-ce que désir de révolution, chez moi, ne serait pas lié à un désir d'évolution ?⁸⁸⁶

Le onzième doigt est le transgresseur, et le onze est le symbole du monstre. Pour son œuvre, l'artiste doit changer, et se changer, *organiquement*⁸⁸⁷. Cela signifie aussi que créer implique une interrogation de son propre corps et de son organicité. L'automutilation peut donc avoir une valeur positive : cet ajout du sixième doigt est possible par le retranchement de quelque chose d'autre dans le corps. L'automutilation de Schumann (qui peut poser la question suivante : est-elle vraiment involontaire ?) marque véritablement un passage décisif qui *s'entend* dans les œuvres du compositeur. De même que l'étude des manuscrits de Guyotat, donc les divers travaux de la main, montrent différentes étapes de son art pour différentes périodes. Antoine Boute écrit aussi :

Pour reprendre l'image des deux mains de M. Blanchot, où l'une des deux mains, prise par le désir incessant d'écriture, de perte de soi, obéit à l'impératif nocturne et où l'autre main rappelle la première à l'ordre, en la ramenant du côté de la maîtrise et des contingences matérielles, il semble au contraire chez Guyotat que cette deuxième main – qui serait d'une certaine manière du côté de la raison – aurait cessé de jouer son rôle modérateur et utilise les moyens qui lui sont propres (calcul, raisonnements etc.) pour encore renforcer le mouvement dans lequel la première main se trouve pris.⁸⁸⁸

Le 27 février 1854, Schumann se jette dans le Rhin : geste digne d'un héros épique – à l'image de sa musique, selon Guyotat⁸⁸⁹ –, entre folie et désespoir. Le

⁸⁸⁴ *Arrière-fond*, p. 186.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 180.

⁸⁸⁶ Pierre Guyotat, « Désir de révolution », *op.cit.*, p. 89.

⁸⁸⁷ Cela fait bien sens dans l'art corporel, avec ORLAN, par exemple, qui utilise la chirurgie esthétique dans et pour son œuvre.

⁸⁸⁸ Antoine Boute, *Du toucher, essai sur Guyotat*, *op.cit.*, p. 36.

⁸⁸⁹ *Musiques*, p. 54.

fleuve⁸⁹⁰ *traverse* l'œuvre de Guyotat, il se teinte souvent de sang, c'est-à-dire d'une matière composite de tous ces êtres marquants, dont Schumann fait probablement partie. Le fleuve réunit la métaphore et la brutale réalité, celle d'un homme qui souhaite mettre fin à ses jours. Métaphore filée par excellence, parce que flux qui porte au fur et à mesure un ensemble d'images, de corps, de matière qui progresse et augmente, se transforme et s'intensifie jusqu'à un infini (rappelons que les *excipits* refusent le point final, refusent l'achèvement). Dans *Tombeau* coule un ruisseau mémoriel de « cendre et de sang⁸⁹¹ ». Les textes eux-mêmes sont des fleuves progressant, dans la « continuité de l'immonde⁸⁹² ». En se jetant dans le corps du fleuve, nous partons d'un point précis pour aller vers un infini composite, c'est précisément l'effet que peuvent rendre des œuvres comme *Tombeau pour cinq cent mille soldats* : le lecteur est jeté dans le fleuve des corps enchevêtrés, dans le bordel et les actions des figures qui étaient là avant, et il évolue avec eux, bouge, coule, se déplace. Le fleuve est une métaphore de l'empathie, dans un principe de « couler avec », « se déplacer avec ». Il est d'ailleurs très présent dès *Tombeau pour cinq cent mille soldats* :

Une ville surgissait des marécages, bordée à l'est par la mer, à l'ouest par l'estuaire du fleuve, Sebaou. Le quartier ancien et populaire s'enfonçait dans le marécage, vers le fleuve où des baraquements de bambou et de tôle vibrent jour et nuit, sur pilotis⁸⁹³.

La ville surgissant des marécages constitue une métaphore puissante, inscrite dans la constellation de La Charogne, il s'agit de sortir d'un borbier, de la saleté pour une construction. La ville, c'est celle de la création, le théâtre de la cruauté. Dans *Joyeux animaux de la misère*, ce décor deviendra, nous l'avons vu, excrémental. Le fleuve est également porteur d'une vibration, il se signale au monde en permanence. Tout s'inverse, une ville surgit pendant qu'un quartier s'enfonçait. Le fleuve porte ou crée la boue, motif central, et est toujours accompagné de tropes intenses : « Les rives du fleuve retentissent de cris et d'appels amoureux⁸⁹⁴ », « Le cheval traverse le fleuve, son poitrail heurte les îles de sable⁸⁹⁵ », « le fleuve charrie

⁸⁹⁰ Si le Rhin est « celui » de Schumann, le Rhône, traversant le village de son enfance est « celui » de Guyotat.

⁸⁹¹ *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, p. 26.

⁸⁹² Antoine Boute, *Du toucher, essai sur Guyotat, op.cit.*, p. 99.

⁸⁹³ *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, p. 55.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 149.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 187.

des écorces rouges, des singes criards⁸⁹⁶ », il est vivace, porteur, il emmène et transporte, comme un flux, un enchevêtrement significatif d'êtres vivants, de sons, d'odeurs, de couleurs, d'objets, etc. C'est aussi un lieu de déploiement poétique :

Le feu s'éteint, la mouette crie, plaintive dans le sable de la nuit. L'aube, reflétée dans le fleuve occidental⁸⁹⁷.

Dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, il charrie le et les cri(s), des armes, des corps jetés, les larmes⁸⁹⁸ (comme Jérémie dans la Bible), il porte la mort, le pourrissement, il « roule des cadavres », y vit « L'Esprit du Mal⁸⁹⁹ »⁹⁰⁰, d'autres liquides significatifs et porteurs de transgression visent à son amplification : sperme, fiel, lymphes, l'écume de bave des figures est celle des bords du fleuve. Dans *Histoires de Samora Mâchel*, la figure ramasse les galets du Rhône, déjà présents au bord du fleuve de l'univers de *Tombeau*.

Le fleuve, grand *topos*, est un lieu de l'absolu et l'image parfaite du travail de Guyotat : il est un flux qui charrie des corps et des histoires en les transportant. Sa transgression passe par le transport. Amyclée fouille les ordures du bord du fleuve, l'auteur superpose ainsi réécriture mythique et image épiphanique qui hante son art. Ce fleuve devient d'ailleurs un double d'Amyclée qu'il accompagne à chaque paragraphe. Ainsi, la notion de roman-fleuve, ou plutôt livre-fleuve – « écriture-fleuve⁹⁰¹ » dit Boute – qui peut caractériser des œuvres comme *Progénitures* ou *Joyeux animaux de la misère* (en trois volumes), prend une toute autre dimension.

Durant cette douloureuse période décrite dans *Coma*, Guyotat ne peut plus écouter de musique, hormis la « sienne », la création personnelle bouleverse déjà trop organiquement, individuellement, pour l'entrechoquer avec celle des autres.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 209.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 215.

⁸⁹⁸ Le fleuve de larmes est un motif biblique et est présent dans l'œuvre de Racine aussi : « à l'époque, vous savez, tout le monde pleurait beaucoup, ou tout le monde disait pleurer. Liszt pleurait beaucoup, ça faisait beaucoup de larmes partout, de bonheur, de tristesse, de peur... Était-ce réel ? Je ne sais pas, mais ce sont de véritables fleuves de larmes, et le XVIII^e siècle aussi ; et aussi dans les pièces de Racine il y a beaucoup de larmes, tout ça, ça fait des fleuves... ». *Musiques*, p. 61. Dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, p. 216 : « Trois jours, trois nuits j'ai roulé près de son corps décomposé, la tête enfoncée dans le sable. Le troisième jour je vis, au centre de la terre, le fleuve des larmes ; des grands bateliers maigres tentaient avec des gaffes et des rames de le détourner du dieu. Aime-moi, aime-moi ».

⁸⁹⁹ *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, p. 445.

⁹⁰⁰ Le premier ouvrage paru de Guyotat, désormais introuvable, se nomme *Esprit des eaux*. C'est dire si ce motif est central et catalyseur d'une poétique forte.

⁹⁰¹ Antoine Boute, *Du toucher, essai sur Guyotat, op.cit.*, p. 121.

L'écoute de la musique est devenue dangereuse, « la musique est devenue inutile et contradictoire parce qu'elle tamponnait une autre (la mienne). Mais je l'entends mentalement⁹⁰² ».

Les musiques du temps des débuts de ma formation artistique sous les yeux de notre mère, Schumann, me déchirent, je ne peux plus les écouter, non plus que celles auxquelles je reviens toujours, celles de l'enchantement, du plaisir, de la volupté, de la féerie [...] ⁹⁰³.

C'est un déchirement, de la conscience, un temps réel qui se confronte à la temporalité inépuisable (et la recherche permanente de l'infini, en plus de l'absolu) de la fiction. Un déchirement qui signifie scission aussi, d'un Moi de plus en plus fictionnalisé face à un « je » qui se perd et qui se retrouvera difficilement. D'ailleurs, le « je » devient « ej' » dans *Prostitution*, il se fictionnalise, ce qui a donné naissance à des lectures psychanalytiques, mais il signifie aussi un effacement violent de l'artiste derrière ses figures et une entrée radicale et en profondeur du Moi dans la fiction. C'est, de nouveau, un basculement puissant, semblable à l'épenthèse. Dans *Coma*, Guyotat utilise l'expression « un déchirement de bordel !⁹⁰⁴ ». Chaque déchirement artistique ouvre une brèche qui permet l'évolution. Le bordel déchiré : c'est la trace, le sillon, le moment de l'échappée qui sera transgression absolue ; les figures sortent de la fiction.

Nous avons mentionné plus haut l'importance et la valeur de l'automutilation dans l'art corporel, notamment dans les œuvres et performances de Michel Journiac, Marina Abramovic, Gina Pane, ORLAN, les actionnistes viennois. Dans *La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh*, Bataille évoque un cas clinique, celui de Gaston F., peintre désespéré par son art qui s'est arraché un doigt avec les dents, ce geste extrême présente étrangement des similitudes avec celui de Van Gogh, le suicidé, qui s'est coupé une oreille, à Arles (sorte de lieu d'auto-détention), avant de l'envoyer à une prostituée et qui s'est brûlé une main, mais aussi avec celui de Schumann :

Il se rendait compte qu'il allait commettre une folie, mais il ne savait pas laquelle. Dans les jours qui précédèrent l'auto-mutilation, il prit plusieurs verres de rhum et de cognac. Il se demande encore s'il n'a pas été influencé par la biographie de Van Gogh,

⁹⁰² *Musiques*, CD1.

⁹⁰³ *Coma*, p. 210.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 17.

dans laquelle il avait lu que le peintre, pris d'un accès de folie, s'était coupé une oreille et l'avait envoyée à une fille de maison de prostitution. C'est alors que se promenant, le 2 décembre, sur le Boulevard de Ménilmontant, « il prit avis du soleil, se suggestionna, fixa le soleil pour s'hypnotiser, devinant que sa réponse était oui ». Il crut recevoir ainsi un assentiment : « Feignant, fais quelque chose, sors de cet état », semblait-il deviner par transmission de pensée.⁹⁰⁵

Pour d'autres artistes, ces automutilations, qui font écho à celles de Schumann et Van Gogh, ont une portée politique. C'est le cas de Pierre Pinoncelli, condamné pour avoir attaqué la *Fontaine* de Duchamp d'un coup de marteau et uriné à l'intérieur, qui s'est coupé une phalange de petit doigt⁹⁰⁶ pour la libération d'Ingrid Betancourt, mais aussi de l'artiste russe Piotr Pavlenski, dont l'automutilation se trouve au centre de ses performances : en 2014, il se coupe le lobe de l'oreille pour protester contre l'Institut de psychiatrie sociale et légale de Serbsky de Moscou, cette « Séparation », titre de la performance, est métaphorique, le lobe séparé de l'oreille renvoyant au mur de béton séparant les malades mentaux de la société ; en 2012, il s'emprisonne dans un cocon de barbelé (qui est, nous le rappelons, un motif récurrent des textes de Guyotat et un élément central des actions d'Otto Mühl) pour protester contre plusieurs lois contre l'homosexualité, la même année, il se coud la bouche en soutien au groupe Pussy Riot ; en 2013, il se cloue les testicules sur les pavés de la place Rouge⁹⁰⁷. Ces automutilations font écho à celles des artistes corporels cités plus haut, où la transgression passe par l'automutilation, donc par l'attaque de son propre corps, la « chair pensante » qui révèle une effraction : l'œuvre sera dans la peau abîmée, dans ce qui est retranché du corps, dans ce qui est imposé à ce corps, comme dans le cas de Journiac qui se mutile en référence au Triangle des camps nazis, à la fois œuvre et hommage. Le corps est le

⁹⁰⁵ Henri Claude, Adrien Borel et Gilbert Robin, « Une automutilation révélatrice d'un état schizomaniaque. Séance du 31 mars 1924 », in Georges Bataille, *La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh*, Paris, Allia, 2014, première édition : Paris, revue « Documents », 1930.

⁹⁰⁶ Dans *La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh*, Bataille explique que la substitution du doigt, dans plusieurs communautés indiennes, s'inscrit dans un sacrifice de propitiation, et que nous la retrouvons dans plusieurs pays du monde. Et dans la mythologie, Oreste, atteint du *furor*, comme les figures des textes de Guyotat, se serait mangé un doigt de la main gauche, comme Gaston F. Georges Bataille, *La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh, op.cit.*, p. 23-24.

⁹⁰⁷ Cf. Alexandra Gouzeva, « Cinq performances à scandale de Piotr Pavlenski », Russia Beyond The Headlines, 22 octobre 2014, en ligne, URL : https://fr.rbth.com/art/2014/10/22/cinq_performances_a_scandale_de_piotr_pavlenski_31263 (dernière consultation le 05/08/2016).

nouveau support artistique, et il se rend compte, pour paraphraser Artaud qui parlait, lui, du théâtre, que les artistes sont capables de le faire crier.

L'automutilation nous apparaît comme un geste transgressif qui marque un passage extrême de l'œuvre vers le corps. Elle est ce moment crucial où le corps va *dire* d'une façon extrême l'œuvre et son sens. L'automutilation est donc un geste d'ouverture. Dans *Van Gogh Le suicidé de la société*, Artaud, pour qui le peintre est l'un de ces génies en recherche d'infini – « Et il avait raison Van Gogh, on peut vivre pour l'infini, ne se satisfaire que d'infini⁹⁰⁸ » – écrit :

[...] nul depuis Van Gogh n'aura su remuer la grande cymbale, le timbre supra-humain, *perpétuellement* supra-humain suivant l'ordre refoulé duquel les objets de la vie réelle sonnent,

lorsqu'on a su avoir l'oreille assez ouverte pour comprendre la levée de leur mascaret.⁹⁰⁹

Dans son texte, Bataille évoque une constellation de figures, réelles ou non, pour qui ce sacrifice est aussi à prendre au sens étymologique : il s'agit de trancher, retrancher, pour se recréer, la partie découpée est comme une offrande. Plusieurs malades, dont Gaston F., affirment avoir réalisé ce geste surhumain grâce à une nécessité impérieuse et après avoir entendu une voix ou observé un astre ou un « homme de feu » (expression qui revient à plusieurs reprises dans le texte). Bataille évoque le cas d'une femme s'arrachant l'œil droit :

Ce dernier exemple est d'autant plus expressif que la substitution, faute d'un instrument tranchant, des yeux aux oreilles permet d'accéder à partir de mutilations de parties peu essentielles (telles qu'un doigt ou une oreille) jusqu'à l'énucléation œdipéenne, c'est-à-dire jusqu'à la forme la plus horrifiante du sacrifice.⁹¹⁰

Foucault a montré que l'œil est un élément central de la philosophie bataillienne, de cette « expérience de la transgression », de l'expérience intérieure (« Le globe révulsé, c'est à la fois l'œil le plus fermé et le plus ouvert ») ; car « l'œil révulsé découvre le lien du langage à la mort au moment où il figure le jeu de la limite et de l'être » et « L'œil énucléé ou renversé, c'est l'espace du langage philosophique de Bataille, le vide où il s'épanche et se perd mais ne cesse de parler »⁹¹¹.

⁹⁰⁸ Antonin Artaud, « Van Gogh, Le suicidé de la société », in *Œuvres, op.cit.*, p. 1461.

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 1446.

⁹¹⁰ Georges Bataille, *La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Van Gogh, op.cit.*, p. 18.

⁹¹¹ Michel Foucault, « Préface à la transgression », *op.cit.*, p. 765-766.

Pour Bataille, la signification du mot sacrifice, « dans la mesure où elle exprime encore une impulsion révélée par une expérience intérieure, est encore aussi étroitement liée qu'il est possible à la notion d'*esprit de sacrifice*⁹¹² [...] ». Dans les écrits de Bataille, ces parties du corps retranchés – on sait aussi l'importance qu'ont l'œil et le gros orteil dans sa pensée –, dans la mythologie ou dans l'étude de cas clinique, font sens dans leur mise en relation : les yeux d'Œdipe⁹¹³, le doigt d'Oreste, celui de Gaston F., l'oreille et la main de Van Gogh. À cela s'ajoutent la main de Schumann et la chair pensante déclinée de Guyotat durant les années de crise. Le corps en crise retranche, substitut, dans des procédés de propitiation et d'expiation (selon Bataille), au profit de l'œuvre. L'automutilation est alors ce sillon qui permet un franchissement radical entre œuvre et corps, et le corps, le nouveau support, après le livre, qui permet à son tour de dire, grâce à la blessure, qu'il s'est « passé quelque chose ». Dans le cas de Guyotat, c'est comme si ce qui s'était passé dans l'œuvre et sur les corps des putains se passait sur le corps de l'artiste. Le corps devient le nouveau livre qui a sa littéarité, par cette transgression visuelle, répugnante parfois, l'automutilation qui change radicalement l'artiste et son œuvre, comme c'est le cas pour Schumann, Van Gogh et Guyotat. Les corps des putains seront aussi couverts de ces blessures signifiantes, et c'est aussi pour cela qu'ils sont *beaux*. Guyotat sacrifie la langue française, il la mutile pour faire ressurgir la vérité par l'excès.

Certains, [peu] nombreux [...], s'engagent corps et âme, sans aucune concession à la facilité, sur cette voie escarpée, avec l'angoisse comme seule compagne : ils veulent dire au plus juste, prennent l'écriture comme matière, l'incarnent même, vivant et expérimentant la langue. Cet engagement total n'exclut pas l'oubli de soi, la perte de soi, ou ce que Philippe Sollers a nommé *l'expérience des limites*. C'est ainsi que Pierre Guyotat, très tôt bouleversé par la musique de Schumann, *entame* la langue maternelle, touche aux mots, avance très loin dans l'aventure artistique, jusqu'au sacrifice corporel, jusqu'à l'abîme.⁹¹⁴

⁹¹² *Ibid.*, p. 19.

⁹¹³ Lorthiois, dans son ouvrage *De l'Automutilation : Mutilation et Suicides étranges*, consacre un chapitre à l'automutilation oculaire et part du mythe d'Œdipe et de la légende de Démocrite (qui se serait crevé les yeux) comme paradigme de cette attaque violente contre soi-même, il détaille ensuite plusieurs cas cliniques de malades qui se sont retirés les globes oculaires à mains nues, par désespoir ou par délire religieux. Cf. Marie-Michel-Edmond-Joseph Lorthiois, *De l'Automutilation : Mutilations et Suicides étranges*, Paris, Vigot Frères, 1909, p. 86-100.

⁹¹⁴ Anne Bourgain, « Pierre Guyotat ou le rapport à la langue », *op.cit.*

Au souffrir-penser de Blanchot fait écho ce souffrir-crée de Guyotat. « La grandeur de l'homme est grande en ce qu'il se connaît misérable⁹¹⁵ », écrivait Blaise Pascal dans ses *Pensées*, c'est aussi sous cette acception de « misère » qu'il faut lire *Joyeux animaux de la misère*. Il apparaît que Samora Mâchel sera la grande figure de ce processus ascétique et qu'elle sera responsable de l'invasion, voire de l'effraction, de la fiction dans la réalité. Parce que « C'est à l'intérieur de l'œuvre que se rencontre le dehors absolu⁹¹⁶ ».

[...] la langue d'un auteur grandit avec lui ; elle fait son chemin dans son cerveau, dans son cœur et dans son corps. On fait un parcours : la langue, le chant, se chargent et se déchargent de choses de plus en plus inavouables. La vie et la langue avancent ensemble. L'une fatigue l'autre, l'autre réanime l'autre⁹¹⁷.

⁹¹⁵ Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Brunschvicg, 1670, fragment 347.

⁹¹⁶ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, *op.cit.*, p. 125.

⁹¹⁷ *Explications*, p. 35.

2- Samora Mâchel et l'acte de création

Dans les années 1970, Pierre Guyotat débute la composition de deux œuvres magistrales : *Le Livre*, paru (mais « inachevé ») en 1984, et *Histoires de Samora Mâchel*, inédit ou plutôt : « en préparation », comme cela est encore signalé dans les bibliographies récentes⁹¹⁸. Mais c'est aussi durant cette période qu'il va subir une forte dépression le menant progressivement au coma, expérience douloureuse qu'il relate dans *Coma*, paru en 2006, et qui a reçu le prix Médicis ; comme si le monde, outre la littérature et le fait que l'œuvre soit poétiquement puissante, avait attendu de lire la souffrance d'un artiste pour l'en récompenser, comme si le surinvestissement corporel validait enfin la production artistique : le texte est primé parce que le corps a souffert et qu'il a suscité, peut-être aussi, une forme d'empathie, ou en tout cas un bouleversement, une « force d'émouvoir⁹¹⁹ ». Ce temps de dépression correspond donc à une période très intense de simultanéité des écritures avec d'un côté le « savant » (*Le Livre*) et d'un autre le « sauvage » (*Samora Mâchel*) et où les deux s'interpellent y compris dans un corps créant qui fait jonction et qui est progressivement attaqué. Les titres renseignent d'ailleurs sur cette interpellation violente : le nom « propre » d'une figure absolue, Samora, et un substantif qui désigne un absolu de l'œuvre, Le Livre. Catherine Brun, dans son essai biographique, explique bien que Guyotat doit « affronter les *Histoires de Samora Mâchel*, dont le souci a accompagné son effondrement de 1981⁹²⁰ », « “en tant qu'homme”, il ne se sent “pas à la hauteur de son œuvre”⁹²¹ », relate-t-elle. Et Philippe Forest écrit aussi : « Du vivre au livre : l'existence passe dans l'écrit qu'elle charge de sa sauvagerie. Puis du livre au vivre : et c'est l'écrit qui, en retour, décharge dans l'existence cette même sauvagerie, démultipliée par la mise en musique, la récitation rythmique dont elle a fait l'objet.⁹²² » Les *Histoires de Samora Mâchel* s'écrivent sur des carnets noirs, au crayon, et ce support indique déjà que cette œuvre n'est pas comme les autres, qu'elle s'intègre d'emblée à une

⁹¹⁸ Comme celle de *Joyeux animaux de la misère*, paru en 2014.

⁹¹⁹ Catherine Brun, « La force d'émouvoir », in Catherine Brun (dir.), *Europe* spécial Pierre Guyotat, *op.cit.*, p. 3-4.

⁹²⁰ Catherine Brun, *Pierre Guyotat, essai biographique, op.cit.*, p. 399.

⁹²¹ *Ibid.*, p. 367.

⁹²² Philippe Forest, « Vivre le livre », in Catherine Brun (dir.), *Europe* spécial Pierre Guyotat, *op.cit.*, p. 97.

sorte d'Enfer – corrélativement d'une décision prise par l'auteur de ne plus publier « la chose écrite ». Ces histoires sont celles

de prostitués dans les taudis de Saint-Etienne avec des remontées, avec encore une trajectoire et un itinéraire. Ce qui compte c'est ce mouvement, cette densité. La traversée d'un taudis d'une porte à une autre. On n'est pas loin d'*Une Féerie pour une autre fois* de Céline. Dans *Histoires de Samora Mâchel*, on a un retour à la Seconde Guerre mondiale, puisqu'elles se déroulent pendant cette guerre, donc un retour à une période, et dans sa région d'origine. Donc il revient doublement au pays natal : géographiquement, et historiquement, en s'enracinant, donc dans l'époque qui l'a vu naître et qui l'a formé, qui a fondé beaucoup de ce qu'il est : le rapport à l'extermination, ce rapport aux corps nus vus après les camps, la famille combattante et résistante. Ce contexte qui l'a beaucoup touché revient.⁹²³

Le quatrième de couverture de *Coma* nous dit ceci :

Récit lumineux d'une crise artistique et spirituelle et de ses prémices dans l'enfance du narrateur, *Coma* nous entraîne jusqu'aux confins de l'au-delà et nous fait entrevoir une nouvelle naissance. La confiance dans le monde, fondement de l'acte poétique et de l'acte de vivre, enchante ce récit initiatique, qui éclaire l'œuvre faite et à venir de Pierre Guyotat⁹²⁴.

C'est cette « nouvelle naissance » que nous allons analyser ici, celle d'un auteur qui intervient après celle, belle mais douloureuse, d'une figure décisive : Samora Mâchel, « putain maximum⁹²⁵ », expression puissante qui indique une acmé personnifiée et qu'un paroxysme a été atteint à plusieurs niveaux, en particulier dans la fiction et dans le corps de l'artiste.

Ainsi, j'y reviens, plus qu'un mystique, le Prostitué apparaît comme un Christ. Et, après Flaubert, je pourrais dire : « Samora Mâchel, c'est moi ! »⁹²⁶.

Guyotat a donc conscience d'avoir touché un « quelque chose » avec cette figure, christique, maximum.

⁹²³ Catherine Brun, « L'émission de littérature. Entretien avec Dominiq Jenvrey », *op.cit.*

⁹²⁴ *Coma*, quatrième de couverture.

⁹²⁵ *Vivre*, p. 193.

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 192.

Coma révèle plusieurs éléments d'une dépression que l'on pourrait qualifier d'« artistique » et qui se conjuguent : la fièvre textuelle, la graphorrhée, l'oscillation entre insomnie et fatigue excessive, l'asthénie, la solitude extrême. Constituants ainsi des points communs avec ces « grands enfermés »⁹²⁷, – qui le sont doublement, car leurs textes sont dans l'Enfer et leurs corps dans des prisons, cachots ou asiles – que sont ces génies littéraires comme Sade, Artaud ou Genet. Ce sont d'ailleurs davantage les biographies de ces auteurs qui bouleversent Guyotat que leurs œuvres.

Samora Mâchel est en quelque sorte l'histoire de la rencontre avec une figure presque « parfaite », composite (comme tous les grands « astres » de la pensée guyotatienne) et d'une grande force créative. Le travail poétique démarre, encore une fois, par l'onomastique, le nom propre – qui provient de celui d'un chef d'État africain révolutionnaire⁹²⁸ – pénètre le corps et l'œuvre de l'artiste : « l'attrait de ce nom, des formes et du tempérament qu'il contient, est tel, que le lendemain matin, dès l'aube, d'été maintenant, je le reprends pour le faire parler, interpellé, paraître et disparaître, dans les étreintes, les marchandages, les rires, la colère⁹²⁹ ». L'artiste entretient alors une relation particulière avec sa création-créature, il donne vie à ce corps.

Samora Mâchel est « le putain, le Compatissant, Lumière de la Nuit⁹³⁰ », une personnification, une incarnation de l'empathie et de la compassion se trouvant au sommet d'une grande construction textuelle, et son advenue et son établissement constituent un point paroxystique. Il *est* l'écriture, et nous allons voir pourquoi.

[...] Dans le texte parallèle au *Livre*, que j'écris la nuit, plus librement, au crayon et sur carnet, une figure apparaît, dans le bordel : « Samora Mâchel » [...] ⁹³¹.

⁹²⁷ « La justice a toujours criminalisé l'art et les artistes. L'art n'est pas libre. Un véritable artiste a toujours un pied en prison. » Otto Muehl, « Un pied en prison. Interview par Seungduk Kim », *op.cit.*, p. 24.

⁹²⁸ Pour être plus précis, du président du Mozambique disparu mystérieusement en 1986 dans un accident d'avion.

⁹²⁹ *Coma*, p. 59.

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 55.

⁹³¹ *Ibid.*

Ce texte engendre donc un univers « parallèle » au *Livre*. Plusieurs œuvres sont d'ailleurs écrites simultanément et se font parfois écho ; ainsi, Samora Mâchel fait une apparition dans l'univers de *Progénitures*.

Samora semble naître dans le bordel, lieu absolu et composite, lui-aussi, il est une apparition-saisie, une épiphanie, une *phantasia-kataléptikê* : « la force de l'image par la coupure [...] l'apparition-saisie »⁹³², expression également utilisée par Longin dans son *Traité du sublime*, il est une incarnation de ce sublime, mais c'est une figure dangereuse. Son écriture se fait au crayon, objet qui devient allégorique, puisqu'il incarne un lien entre la main de l'artiste et sa création, qui permet aussi le dessin, la composition suggérant un possible effacement, dans un travail d'écriture libre et libéré : rien n'est imposé à cette main. « *Samora Machel* [est] [...] tout écrit à la main. [...] C'est en bleu, une écriture extrêmement fine, extrêmement petite, sur des autocopiants, doubles ou triples.⁹³³ » Une main qui se fatigue, qui se durcit, créant un monde serré.

Pierre Fontanier, dans *Les figures du discours*, explique que l'allégorie

*Consiste dans une proposition à double sens, à sens littéral et à sens spirituel tout ensemble, par laquelle on présente une pensée sous l'image d'une autre pensée, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présentée directement et sans aucune espèce de voile [...]*⁹³⁴

Cette définition nous intéresse aussi pour cette notion de double, corrélative du jumeau et de la part maudite. Samora Mâchel peut être perçu comme une allégorie, selon cette définition ; mais aussi une incarnation, ou figuration.

Samora Mâchel semble tout d'abord dédoubler le statut du raconteur, il est une figure oratrice, parce que de sa bouche émanent les histoires et l'Histoire, et de son corps seront engendrés des doubles, et c'est par cette bouche et ce corps que Guyotat passe pour créer. Par ailleurs, Guyotat développe une polyphonie nouvelle, par délégation. Les voix se répercutent dans un grand système d'échos : la voix qui prononce le nom Samora Mâchel ou qui « raconte » Samora Mâchel devient Samora

⁹³² Alain Marc, *Écrire le cri*, *op.cit.*, p. 49.

⁹³³ Pierre Guyotat, « Entretien avec André Rollin » in André Rollin, *Ils écrivent où ? quand ? comment ?*, *op.cit.*, p. 207.

⁹³⁴ Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 114.

Mâchel, dans un véritable relais de voix. Figure engendrante, Samora permet l'advenue d'un état recherché dans les textes par Guyotat : celui de l'absolu et de l'infini, puisque ce relais ne peut être arrêté, perpétuel, mais cette perpétuité est terriblement angoissante car elle empêche l'artiste de vivre puisqu'il ne peut cesser de créer. Comment s'interrompre ? *Coma* est révélateur de cet état de fait et répond à cette question. Tout passe, tout rentre, tout sort, donc, par et de cette bouche de l'absolu, qui est d'une étonnante puissance, puisqu'elle recèle aussi une universalité. Des objets « magiques » vont devenir des attributs de la figure, un char et un tapis volant qui permettent un voyage polytopique, dupliquant les fonctions de la bouche et du corps de Samora perpétuellement convoyé et utilisé ; tout un parcours, en somme, d'un immense monde composite et de ses possibilités en très peu de temps.

Marseille, l'immédiat après-guerre. À l'essai dans le grabat de son nouveau maître, Fanget, Samora Mâchel, longue et large chevelure noire bouclée, seize ans, promis à la prostitution dès le ventre de sa mère à Lisbonne, lui raconte, entre les étreintes, sa vie, dans Blida (Algérie), au « Roseau d'or », sous Lahçène le dernier en date de ses propriétaires-proxénètes⁹³⁵.

Samora permet le franchissement d'une nouvelle frontière, il est un putain de naissance, progéniture (d'où son obligatoire apparition dans le texte éponyme) obligatoirement prostitué, asservi avant sa naissance. Mais le vocable utilisé, « promis », est significatif, permettant un renversement : comme si la figure, « grand Putain⁹³⁶ » allait devenir un nouveau Roi, l'empereur d'un monde nouveau où il est admis que le putain est un être suprême. *La poésie doit être faite par les putains*, par la bouche multifonctionnelle, sordide et poétique, obscène et magnifique, de Samora de la chair duquel un peuple nouveau est engendré, permettant une sorte d'immortalité, une infinité, qui est constamment recherchée dans les textes. « Créatures qui, dans les *Histoires de Samora Mâchel* proprement dites, sont le plus souvent ses remplaçants posthumes (puisque'il y parle sa mort et son après-mort), ses doubles "affinés" mais "affaiblis"⁹³⁷ ». Une autre figure, le

⁹³⁵ *Coma*, p. 58-59.

⁹³⁶ Pierre Guyotat, « Cette langue qui vit ma vie », in *Art Press spécial : Que peut le roman ?*, hors-série n° 5, décembre 1985 – janvier/février 1986, p. 31.

⁹³⁷ *Ibid.*

« ptet'polack », « est donc à prendre comme l'un de ses doubles antérieurs, comme l'un de ses fœtus préparatoires avec lesquels, en son ventre déjà vendu, sa mère composera un bébé idéal prêt-à-prostituer⁹³⁸ ». Guyotat utilise des termes forts qui font parfois le lien entre la réalité de la création et la matière textuelle qui est une réalité double : ici la mère « composera » un « bébé idéal ».

Guyotat intègre un ancrage spatio-temporel précis impliquant un lieu (Marseille, la ville de son ami Mohamed Laïd Moussa) et un contexte (l'immédiat après-Guerre, donc dans un monde en reconstruction, brisé, qui se doit de renaître de ses cendres), et sur un lit inconfortable, Samora Mâchel subit des épreuves quasi christiques, il se doit d'être un corps souffrant asservi jeté dans l'inconfort et à l'essai, comme marchandise. Le grabat est un objet christique présent dans grand nombre de représentations iconographiques, c'est aussi le lit des esclaves, objet absolu qui marque leur condition.

Plus j'avance dans la vie, plus le ciel se peuple d'Histoire : comme attendant la descente d'un char mythologique, ou d'un tapis volant, sur lequel, la saison suivante, j'installerai mon putain Samora Mâchel, pour, depuis Blida, lui faire traverser la mer d'Alger à Marseille⁹³⁹.

Les *Histoires de Samora Mâchel* sont écrites parallèlement au *Livre*, donc à un texte chargé d'Histoire, qui traverse l'Histoire et la donne à voir par des enchevêtrements et superpositions toujours plus significatifs. Donc d'un côté se trouvent les histoires et de l'autre l'Histoire, s'attirant mutuellement comme des aimants. Il faut imaginer maintenant le passage du créateur de l'un à l'autre qui sera au fondement d'une poétique. Deux objets magiques sont invoqués ici : le char mythologique et le tapis volant, qui empruntent à deux univers sémantiques différents, le mythe et le merveilleux (ou le conte oriental). Le possessif est essentiel et intervient naturellement, « mon putain », signalant cette attache nouvelle, cette relation intimiste. Guyotat travaille « à plat ventre, sur le tapis de sol⁹⁴⁰ » de sa tente et contre la terre, comme pour faire écho à la position de sa figure qui voyage sur un tapis volant, donc dans le ciel, ou qui est allongée sur un grabat.

⁹³⁸ *Ibid.*

⁹³⁹ *Coma*, p. 65.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 68.

Cependant, et comme nous l'avons dit, lorsque Pierre Guyotat découvre et raconte les histoires de cette figure, il traverse une période d'affaiblissement psychologique et physique. Plus l'artiste maigrit, plus Samora Mâchel « grossit ». Il devient alors son double dans le miroir, sa chair désincarnée. Il se doit de se réduire pour que sa figure puisse s'augmenter, dans un processus de miroitement transgressif. « La douleur déploie son microcosme par la réverbération des personnages. Ils s'articulent en doubles comme en des miroirs grossissant leurs mélancolies jusqu'à la violence et le délire », c'est une « dramaturgie de la réduplication » et Samora est « comme un alter ego coagulé dans la gamme des intensités pulsionnelles qui l'agitent »⁹⁴¹.

« Samora Mâchel c'est moi ». Et quel Moi ? Quelle étape de ce Moi ?

C'est une vision poétique du réel qui impulse continûment le récit, lui communique son rythme, bouleverse la logique linéaire du temps. Le goût d'une confiture offerte par un ami, et voilà Pierre Guyotat transporté dans un désert du Nord Niger. La vue d'une boîte de petits pois et c'est le souvenir de sa tante qui surgit, survivante de Ravensbrück grâce à un reste d'une boîte de conserve trouvée dans une latrine du camp. Et quand, plus tard, commence l'agonie de sa tante sur un lit d'hôpital, l'auteur de *Samora Mâchel* arrange les oreillers et les cheveux de sa proche parente avec la même précaution et la même douceur qu'il met à caresser dans son écrit la chevelure de son héros. Vie d'un côté, littérature de l'autre ? « *Un débat entre littérature et vie, oui, peut-être, mais pas entre ce que moi j'écris et la vie ; parce que c'est la vie, ce que je fais* »⁹⁴².

Dans une mémoire par empathie, les traumatismes entrent en résonance et la chevelure de Samora Mâchel devient véritable objet allégorique, qui propulse l'esprit vers un ailleurs. La grande solitude nomadique liée à la dépression est contrecarrée par l'établissement des actions des figures dans la matière textuelle, c'est cet antagonisme qui accentue le décharnement, la descente aux enfers.

⁹⁴¹ Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, op.cit., p. 263.

⁹⁴² Jacques Henric, « Le drame même de la création », Le Blog des Mondes Francophones, 2006, en ligne, URL : <http://mondesfrancophones.com/chroniques/la-chronique-de-jacques-henric/le-drame-meme-de-la-creation/> (dernière consultation le 11/08/2016).

Frédéric Gournay explique aussi que « Le créateur rejoint la condition de ses créatures auxquelles il s'identifie et derrière lesquelles il disparaît chaque jour davantage⁹⁴³ ».

Ce qui signifie aussi la transgression d'une frontière dans l'empathie : Guyotat se doit de souffrir autant, voire davantage que sa figure. Le problème est que plus la figure vit dans la fiction, plus l'artiste meurt dans la réalité. Ainsi, « L'être isolé *se perd* en autre chose que lui⁹⁴⁴ » dans une expérience mystique, intérieure, extrême, de confrontation à son œuvre. En plus de son concept d'hypermorale, Bataille explique ceci : « je crois que l'homme est nécessairement dressé contre lui-même et qu'il ne peut se reconnaître, qu'il ne peut s'aimer jusqu'au bout, s'il n'est pas l'objet d'une condamnation.⁹⁴⁵ » Guyotat va voir dans son œuvre comme dans un miroir son corps se décharner.

On peut toujours dire que le fou Guyotat (sa sainteté Guyotat) y a vu son corps (perte de la moitié de son poids) plier sous l'architecture d'un livre à faire – *Histoires de Samora Machel*, encore aujourd'hui inédit, en voie de correction – son être tout entier pris dans les tuyaux d'un livre à accoucher qui lui mangeait l'intérieur – « *ai-je le droit de transformer une diphtongue en voyelle ?* »... La terreur muette dura trois, quatre années, entre la fin de Giscard, l'élection de Mitterrand (qui avait fait très tôt une question personnelle de la levée des différentes interdictions qui frappaient la publication de précédents textes de Guyotat : *Tombeau pour 500 000 soldats*, *Eden Eden Eden*, *Prostitution*), et une ou deux réanimations.⁹⁴⁶

Samora Mâchel s'écrit sur un grabat, donc, le corps épousant progressivement les formes de l'œuvre, de son univers et son monde-images. Jacques Henric nuance quelque peu ce parcours de martyr dans la création :

On pourrait, en faisant vite et gros (et pour une grande part faux), avancer que *Coma* se déroule selon la logique d'une sorte de chemin de croix christique. On aurait la succession des stations de la croix conduisant inéluctablement au sacrifice final. Sauf, et c'est en cela que la comparaison serait hasardeuse et illégitime, sauf que

⁹⁴³ Frédéric Gournay, *Portraits de social-traitres*, « Pierre Guyotat ou le prostitué de Dieu », Paris, L'irrémissible, 2014, p. 178.

⁹⁴⁴ Georges Bataille, *La littérature et le mal*, *op.cit.*, p. 21.

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁹⁴⁶ Pornochio, « Pierre Guyotat, Coma, 2006 », in Discipline Disorder (Blog), 05/08/2010, en ligne, URL : <http://disciplineindisorder.blogspot.fr/2010/08/pierre-guyotat-coma-2006.html> (dernière consultation le 26/09/2016).

le Christ était, comme Artaud, un « *suicidé de la société* », plus exactement un « *suicidé* » de l'humanité, un innocent au milieu d'un monde coupable. Comme Sade, qui déclarait que ce n'était pas sa façon de penser qui avait fait son malheur, mais celle des autres. Pierre Guyotat n'est pas dans cette logique revendicative et accusatrice-là. Certes, le monde extérieur ne lui a pas fait de cadeaux. Suicidé de la société, on peut soutenir qu'il l'a été pour une large part. Mais il ne se pense pas en innocent dans un monde coupable. Tout au contraire, sa tâche, quasi surhumaine, dans son travail d'écriture, c'est précisément de prendre sur lui la monstruosité du monde⁹⁴⁷.

Samora Mâchel est dans ce monde surhumain et il y fait progressivement basculer Pierre Guyotat. Il est une sorte de passeur qui l'emmène vers les Enfers. Bruno Blanckeman dit que « *Coma* convertit la dépression en épreuves progressives d'une martyrologie dissidente, qui seule offre l'accès à quelque ordre de vérité supérieure.⁹⁴⁸ » Samora Mâchel serait la figure absolue de cette épreuve⁹⁴⁹ de la transgression, l'épreuve de l'œuvre et de l'absolu. L'artiste est « celui qui, dans la lignée d'un Rimbaud ou d'un Artaud, évalue son art à la seule mesure de l'absolu⁹⁵⁰ » et sa « dépression recoupe cette expérience des limites dans laquelle l'identité subjective et poétique s'éprouve à perte⁹⁵¹ ».

C'est chez un de ces restaurateurs, qui refuse que je paie, qu'apparaît Noureddine, dix-neuf ans, Lumière de la Religion, natif d'Adékar, en Grande Kabylie, le seul auquel je ne touche pas, parce que plus tard, mais alors je ne le sais pas, il sera, sous son prénom, puis son nom, la figure conductrice de mes fictions, de Samora Mâchel à, aujourd'hui, Labyrinthe : comme putain, puis affranchi, puis à nouveau putain, convoyé d'un bordel à l'autre, mais menant son convoyeur⁹⁵².

Samora Mâchel peut être perçue comme une véritable allégorie du travail d'écriture de Pierre Guyotat. Elle peut constituer un double absolu, une figure en miroir. Lorsque Samora Mâchel occupe la page du créateur, Guyotat est autre dans le monde « réel ». Pendant l'élaboration du texte, Guyotat subit une profonde crise,

⁹⁴⁷ Jacques Henric, « Le drame même de la création », *op.cit.*

⁹⁴⁸ Bruno Blanckeman, « "Au lieu du palais enchanté..." Une lecture de *Coma* » in Catherine Brun (dir.), *Europe* spécial Pierre Guyotat, *op.cit.*, p. 127.

⁹⁴⁹ « C'est l'épreuve de la forclusion intérieure dans un corps carcéral que seule sa déliquescence permet de fuir. » *Ibid.*, p. 130.

⁹⁵⁰ *Ibid.*, p. 127.

⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 130.

⁹⁵² *Coma*, p. 27.

« une torture⁹⁵³ d'ordre artistique⁹⁵⁴ », la figure le ronge de l'intérieur et l'amène progressivement vers le coma. C'est une figure d'un nouveau genre : une sorte de personnification tellement inscrite qu'elle devient un être/protagoniste qui *est* l'écriture. Elle signale, à sa façon, un paroxysme, Guyotat semble avoir atteint un point extrême : il a rencontré l'écrit, (re)créé l'écriture. La crise provient de cette rencontre : dans le texte qu'il ne peut plus quitter (le manuscrit est immense, impressionnant, et le texte est encore inédit à ce jour), Guyotat se met à plat ventre pour plonger dans cet univers textuel. La progression, ou la construction, transgressive, de cette œuvre participe elle-même de la crise. Tout ce qui construit l'œuvre déconstruit l'identité du créateur.

Si je tarde à rendre publique la totalité d'*Histoires de Samora Machel*, c'est qu'une fois de plus, dans la durée même de sa composition je n'ai pas pu empêcher que la langue s'y transforme, en moyenne d'un mois sur l'autre, et s'y perfectionne, à tel point que tout ce qui précède m'apparaît toujours comme rien de plus qu'un échafaudage. Ceci vaut pour tout ce que j'ai fait depuis *Tombeau* : il suffit que le mouvement de désir, d'inspiration et d'organisation se déclenche pour qu'aussitôt cette nécessité de transformation de la langue à l'intérieur d'elle-même commence son accélération⁹⁵⁵.

Guyotat ne sait pas, à ce jour, quoi faire de ce texte-douleur⁹⁵⁶, lui qui contient toute cette crise et dépression. L'écriture manuscrite elle-même est révélatrice de cette douleur : très serrée, tremblante, parfois illisible, l'auteur s'attachant à une chaise pour s'empêcher de dormir et au profit du travail. Samora Machel est une figure « languissée⁹⁵⁷ », selon le mot de Christian Prigent, mais aussi l'allégorie du doute artistique : sa progression est très rapide, son écriture et son inscription se renouvelle perpétuellement, quotidiennement. Jusqu'à quand ? Jusqu'à quelle hauteur ? Jusqu'à quelle transgression et jusqu'à quel corps ?

Dès lors ce dilemme très dur à résoudre : faut-il, après remaniement et nivellement du « début » sur la « fin », livrer au livre une suite textuelle homogène, ou bien donner

⁹⁵³ Guyotat n'utilise pas ce terme au hasard, il renvoie à quelque chose qu'il a radicalement connu pendant la guerre d'Algérie.

⁹⁵⁴ *Coma*, p. 193.

⁹⁵⁵ Pierre Guyotat, « Cette langue qui vit ma vie », *op.cit.*, p. 31.

⁹⁵⁶ Cf. Annexe, entretien avec l'artiste.

⁹⁵⁷ Christian Prigent, *La langue et ses monstres*, *op.cit.*, p. 147.

la vérité brute, le premier jet, le procès-verbal de l'inspiration ? Je ne fais jamais de brouillon. Donc, pas de corrections. Mais cette langue qui est née en moi vers 1971, elle vit ma vie ; et c'est parce que je l'ai créée que je peux la laisser grandir, sans toujours la regarder, et que j'ai éprouvé souvent qu'elle agissait toute seule enfin, sans me demander la permission. [...] si dans l'année 81 je m'attardais sur Samora, si j'en multipliais les réincarnations, et si je retardais la fin d'*Histoires de Samora Machel*, c'était pour retarder d'autant ma mort⁹⁵⁸.

Par ailleurs, avec cette langue qui vit sa vie, cette « langoisse », nous pourrions faire une lecture blanchotienne de cette expérience allégorique de la rencontre de l'*écrivain* avec sa propre œuvre dans une sorte d'Enfer de l'écriture. L'appréciation blanchotienne du mythe d'Orphée dans *L'espace littéraire* et de sa descente peut se superposer à cette descente aux Enfers réelle de Guyotat corrélative de cette rencontre avec la figure ultime, l'allégorie absolue et brutale : Samora « lumière de ma vie ». Il y a bien une recherche de l'œuvre par le poète, pouvant l'emmenner jusqu'aux Enfers, le poète s'anéantit progressivement pendant la composition. C'est peut-être pourquoi, aujourd'hui, Guyotat ne parvient pas à se retourner vers ce texte si particulier, vers son Eurydice. Une phobie nouvelle intervient : celle de la perte de l'œuvre, de son anéantissement. *Histoire de Samora Machel* est en ce sens un texte dangereux, infernal, eurydicien.

En somme, ce qu'il y a d'écrit ou d'inscrit de Samora Machel relève d'une sorte d'écriture du désastre, et du désastre à venir, de par son aspect fragmentaire aussi : le fragment est épiphanique, il est un instant du bouleversement. Samora Machel est la figure absolue de l'expérience limite et de l'effacement (au sens d'anéantissement) de l'artiste derrière son œuvre.

Enraciner cette mythologie-Samora dans mon humus natal.

Cette nécessité peut s'expliquer ainsi : étant allé, mon corps et moi, si loin et si profond, en si peu de temps – neuf mois – et en tant de feuillets – près de mille – dans l'exploration de ce qu'il faut bien appeler le cœur humain, et me retrouvant par conséquent seul dans un lieu et un son inconnus de moi – tout critère esthétique, même avancé, aboli dans la grande aventure – et pressentant déjà la menace de cette quasi mort de décembre 81, il me fallait au plus vite m'en retourner à mon point de départ et, par une opération technique romanesque de bon aloi, consolider au plus profond le

⁹⁵⁸ Pierre Guyotat, « Cette langue qui vit ma vie », *op.cit.*, p. 31.

fondement de ce verbe qui m'avait été donné neuf mois et dont c'eût été trahir le secret que d'apporter quelque correction que ce fût.

Et quoi de plus naturel, alors, que dans ce travail de creusement autour, on ait atteint la couche natale.⁹⁵⁹

Neuf mois, c'est le temps d'une gestation, d'une sorte d'accouchement extrêmement douloureux d'une figure idéale. Ce texte est l'exploration du cœur humain, par le système d'empathie et la grande aventure. Donc la quasi mort, le coma, est aussi une seconde naissance, une renaissance par le verbe. La pratique scripturale a entraîné le sujet vers l'insituable, vers un ailleurs où il s'est retrouvé seul, il s'est passé « quelque chose » avec cette figure.

L'accent circonflexe coiffant le *a*⁹⁶⁰ du nom de la figure n'apparaissait pas dans les premières écritures. Celui-ci, devenant particulièrement significatif, a été ajouté pendant la composition. Il peut être vu, premièrement, comme le symbole graphique d'une appropriation, qui semble couvrir quelque chose de *grand*, ou peut-être le signe d'une relation filiale et protectionniste. Comme si l'artiste avait intégré ce « chapeau » pour protéger sa créature. Il peut signaler une grandeur, une supériorité, l'apparition d'une figure parfaite qui est tournée vers le ciel, comme l'indique la pointe de l'accent. Il peut provoquer une sorte d'entéléchisme, puisque le signe est celui d'une assomption. Samora vole, il est en expansion permanente, et l'œuvre se construit en déconstruisant. Guyotat est, dans la fin de *Coma*, dans la position allongée, lors du réveil, regardant désormais vers le haut.

D'ailleurs, Jean Genet et Guyotat ont parfois comme point commun cette hauteur, les « personnages » genetiens sont des figures-assomption, le crime porte en lui quelque chose de sublime et de poétique qui transporte les corps, après la mort, vers un ailleurs presque utopique. La fiction de Guyotat *écrit* les figures et le monde interlopes, et ces êtres ont un statut semblable à celui des personnages genetiens : Samora Mâchel est parfaitement représentatif de ce cheminement.

⁹⁵⁹ *Ibid.*

⁹⁶⁰ Le « a » est une voyelle centrale dans l'écriture de Guyotat. Que ce soit dans l'onomastique ou dans les procédés de prononciation du texte, lorsque l'auteur remplace le « e » par le « a ». Si le Z est une consonne transgressive pour Barthes lisant *Sarrasine*, le « a » est la voyelle guyotatienne, et Samora Mâchel en porte trois.

L'accent circonflexe, héritier du latin (*circumflexus*) et du grec, langues mortes-ressuscitées importantes dans la formation de l'artiste, réunit l'accent grave et l'accent aiguë : l'*anima* et l'*animus*. La dualité sexuelle, la femme dans l'homme, l'homme dans la femme : Samora Mâchel est une figure dyadique⁹⁶¹. Dans cet accent, il y a aussi un rythme : une montée, un point culminant, et une descente. Guyotat, dans *Prostitution*, parle de préacmé, d'acmé et de postacmé.

L'accent circonflexe peut être une réunion dyadique de l'accent aigu et de l'accent grave (et de la femme et l'homme, Ève et Adam, par exemple), ce peut être aussi le signe d'un « recouvrement » ou le symbole d'une possible possession, d'un asservissement, inscrit dans la même structure impliquant les anneaux des esclaves dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, les tatouages et les diverses « marques » dans *Éden, Éden, Éden* et l'épenthèse, qui change les visions et les sens ; c'est aussi un signe graphique qui participe du « visuel » du texte et du processus de « son-sens » et un V inversé, lettre particulièrement présente dans les œuvres – pouvant faire écho au final en V d'*Éden, Éden, Éden*, « Vénus voilée de vapeurs violettes », lettre dûment analysée par Philippe Sollers dans son article sur ce texte.

L'accent circonflexe, l'un des 5 signes diacritiques du français, a une fonction linguistique discriminante, permettant une distinction, non seulement visuel, mais aussi lors de la prononciation, ce qui peut signaler, métaphoriquement, en plus de l'aspect unique de la figure, son originalité, sa différence créatrice. Ce signe graphique est alors assimilable à ces éléments paradigmatiques qui marquent corporellement les figures et dont nous avons parlé dans le premier chapitre, conjointement à l'infirmité, la mutilation, le détail significatif, autant d'éléments formateurs d'une beauté poétique.

Le mouvement de l'accent duplique celui du corps, le « circonflexe » est à l'image du corps tordu du putain mais aussi du corps du créateur qui plie sous l'architecture de ce livre *à faire*.

Guyotat explique dans *Vivre* et à propos de la conception de *Bond en avant* :

J'ai [...] le projet de faire une sorte d'*accentuation*, non seulement pour les acteurs, mais aussi pour le texte publié. Cela m'est venu d'un très beau rêve dont j'ai pris

⁹⁶¹ Notons qu'il s'agit là d'un thème qui a profondément touché Artaud dans sa lecture et son écriture de l'histoire d'Héliogabale.

quelques éléments pour *Bond en avant* et pendant lequel j'ai eu cette vision d'une accentuation. Je me suis vu avec les chevilles peintes en tableau d'accents, comme des alphabets. J'envisage une accentuation très transformée. J'utilise un grand nombre de signes de ponctuation pour que la rythmique soit très sensible, même à la lecture⁹⁶².

Le nom Mâchel contient en lui le substantif « mâle » : la scène prostitutionnelle de l'écrit est exclusivement mâle. Et l'accent agit comme un marqueur de la prononciation plus intense, mais il est aussi, il faut le noter, l'élément qui permet de différer de son quasi homophone « mal », ou alors de l'accentuer dans l'oral. En tout cas, il implique un travail buccal de la part du lecteur qui duplique celui, multiple, de Samora.

L'accent circonflexe peut être perçu comme le signe d'un esclavagisme, comme un tatouage, donc, il est le signe d'une puissance supérieure, une instance « possédante », un maître ou un *mac*, ou les deux. L'accent signale alors une emprise (relation prostitutionnelle, présente dans le texte lui-même) mais aussi un lien intensif (relation affective) qui concernerait l'auteur mais aussi, par extension, le lecteur.

L'accent appartient à ce système graphique prolongeant le crayon, la main qui écrit. C'est un fil tissé entre la figure insérée dans la fiction et le créateur.

L'œuvre présente, dans son développement progressif, une constellation ou collection de mots rares, étrangers ou inventés intégrant des accents circonflexes, nous pouvons en citer quelques-uns comme : « mâtru », « bâfrer », « rôdaison », « soûlaud-à-vie », « aîeul' », « khôler », « rekhôlée », « alcôv », « encroûtment », « mâm' », « Rhône » (fleuve de l'enfance), etc.

Une autre interprétation de l'intégration de l'accent circonflexe est à prendre en compte : le signe < : comme un « je me réduis pour que ma figure augmente », car l'œuvre surgit perpétuellement, elle s'élève et occupe une place dévorante. Ce qui explique que l'élaboration, le travail d'écriture, constitue une expérience aussi intense, aussi puissante et aussi violente. Si l'accent est inversé : V, il signale une descente (aux Enfers ?), une descente en soi. L'auteur descend à l'intérieur de lui-

⁹⁶² *Vivre*, p. 55.

même par la remontée de Samora dans le texte. Plus Samora est produit textuellement, plus Guyotat est détruit physiquement.

Ainsi, cette sorte d'épenthèse signale à elle seule ce basculement brutal, cette effraction de la fiction dans la réalité et cette agression du corps. L'accent est le phonème de la déviance comme le S/Z de Sarrasine selon Barthes, c'est un miroitement violent, et un signe qui oblige le lecteur à *reprononcer*.

Dans le verbe *mâcher*, porteur de cet accent, se lit un procédé fondamental : l'auteur explique que « dans masturber, il y a mastiquer, masse et surtout tourbe, mastiquer la tourbe⁹⁶³ », et « la mastication de la phrase peut s'entendre comme le bruit de la masturbation⁹⁶⁴ », un processus de mastication du Verbe, donc, la tourbe c'est la terre – Guyotat explique d'ailleurs qu'il travaille « ventre contre la terre⁹⁶⁵ » – prise dans une acception isotopique large c'est tout ce système de signifiants qui peut renvoyer à cette obsession de la colonisation, de la terre natale, qui ne doit pas être envahie. Samora Mâchel représente, par une sorte de métonymie, cette terre mais aussi la matière textuelle : un conglomérat réunissant en une même structure protéiforme la terre excrémentielle et la matière idéale (en tant que conjonction des liquides séminalo-scriptibles), la mastication de la terre fait écho au rythme masturbatoire potentiellement producteur de l'écrit. « L'écrit mange mais il recrache et il chie et il digère comme un boa des blocs non mâchés. C'est peut-être à cause de cet avalement de blocs non mâchés que ma relation à l'Histoire est, en ce moment du moins, plus forte que le rapport à la politique, au politique⁹⁶⁶ ».

Samora Mâchel est un corps chargé d'Histoire (passée mais aussi à venir) et de prophéties. Une figure-assomption : « l'écrit, lui-même, assomptionne. Aussi bien dans *Le Livre* que dans *Samora Mâchel* [...] L'inspiration est trop rapide pour qu'elle soit, celle langue, traditionnelle⁹⁶⁷ ».

Par ailleurs, le signalement de « l'appropriation » de la figure passe par l'adjectif possessif typique de l'auteur : « mon putain Samora Mâchel ». Il permet un lien transitif, voire filial entre créateur et « créature », un double textuel issu d'une

⁹⁶³ *Vivre*, p. 78.

⁹⁶⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁹⁶⁵ *Coma*, p. 68.

⁹⁶⁶ *Vivre*, p. 62.

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 200.

création artistique. Il faut d'ailleurs souligner le fait que cette forme possessive se retrouve grandement dans *Progénitures* à travers l'usage systématique d'un « notr' » accolé à chaque figure et activant la scénographie prostitutionnelle développée comme une entité qui englobe un grand *tout*. « Et ce cheval de la poésie qui sort du tronc décapité par Persée d'une ancienne belle devenue monstre, Méduse aux cheveux-serpents de mon Samora bien-aimé disparu dans ses doubles disparus en Mai [...]»⁹⁶⁸.

« Mon Samora bien-aimé » : c'est aussi, peut-être, une figure vectorielle (d'un « bond en avant »), et une figure « journal intime ». Comme un confessionnal, un refuge.

Par ailleurs, la citation fait ressurgir l'image protéiforme d'un Samora-Méduse, une Gorgone. L'image est ici allégorique : ce « cheval de la poésie » qui sort du « tronc décapité » est la langue. C'est aussi l'idée d'une métamorphose presque ovidienne : la « belle devenue monstre », pouvant faire référence à la « langue à écrire » elle-même, monstre textuel insufflé d'une beauté qui a précédé.

Cette chevelure obsédante est le signe du double rapport : la beauté (perfection de la chevelure), la monstruosité (les serpents). Lieu de l'antithèse et signe de la métamorphose. Le coma peut d'ailleurs lui-même être perçu comme une métamorphose, un moment où le corps se trouve dans un autre état, ou dans un état *autre*.

La langue de Samora Mâchel est la langue qui *donne* l'écrit, le coma correspond au silence extérieur mais non pas intérieur (le contraste est même très fort), l'absence de texte et l'absence de prononciation c'est aussi la langue « coupée », scindée en deux (la langue qui parle à l'intérieur et celle qui se tait à l'extérieur).

Dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, on trouve déjà l'image d'une langue déchirée : « [...] les gencives de l'enfant, déchirés sa langue et les parois de la bouche et le fond du palais, trou de sang fermé par les dents ; le rat se retourne dans ce bain de sang [...]»⁹⁶⁹, déchirée comme peut l'être la page. *Coma* décrit un processus d'écriture et de réécriture perpétuelles de l'œuvre, une recomposition permanente de la figure qui passe par le filtre de la polyphonie immense.

⁹⁶⁸ *Ibid.*

⁹⁶⁹ *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, p. 40.

Dans « ...ton ciel à la sueur de ton sexe », inséré dans *Vivre*, Guyotat explique la polyphonie de l'œuvre, le texte se fonde sur un large système d'échos et de résonnances, donc de digressions diégétiques et de mise en relais d'une parole prophétique qui vise à camper jusqu'à l'épuisement le personnage, c'est une sorte de prosopographie rendue active par la polyphonie et le relais des voix, mais aussi par le multilinguisme et la pluralité ethnique qui répercute la figure comme universelle et participe de la construction du mythe. Les langues se démultiplient, au « propre » et au figuré.

Le tapis volant, objet exotique, peut être perçu comme une allégorie du système d'écriture (et du stylo) de Guyotat, le voyage dans la matière écrite est un voyage rapide du lectorat dans divers espaces.

« J'écris encore le *Samora Mâchel* encharbonné, et se multipliant en autant de doubles que ma chair perdue réclame de protecteurs, attaché à ma chaise de travail⁹⁷⁰ ».

La « chair perdue » est remplacée par la chair de Samora et de ses doubles⁹⁷¹ : c'est une réécriture de la transsubstantiation. Le corps-textuel de Samora livré pour le Moi.

Samora Mâchel est aussi un christ⁹⁷². Un prophète dans le texte et un putain-idéal. Mais son rôle est nouveau, difficile à cerner : il est double, puisqu'il a lieu dans la fiction mais aussi dans la conception de cette fiction. Il est l'allégorie ultime de l'écriture. Son nom est déjà poésie, il naît par son nom (Guyotat réécrit l'Immaculée conception) : l'apparition de son nom est en soi un genre de miracle (Guyotat réécrit le miracle biblique), Samora Mâchel *descend* (pour mieux remonter) dans son œuvre comme le Christ descend sur Terre. Et si le Christ est une personnification-allégorie de Dieu, lui-même étant un être plus complexe et plus métaphorique que ce qu'on en dit trop souvent, Samora Mâchel est une personnification et une allégorie-textuelle de l'écrit.

⁹⁷⁰ *Coma*, p. 156.

⁹⁷¹ « Deux mitrons d'origine rifaine, auxquels nous parlons tous les matins, chauffent au-dehors sur les marches leur corps épuisé : l'un des deux, Manoudji... Leur beauté et leur lassitude, et cette servitude provisoire dans laquelle ils sont, les feront entrer, mais plus tard, dans le voisinage d'un des doubles imaginaires de Samora, Noureddine...vers le milieu de l'œuvre, dans la Goutte-d'Or cette fois ». *Ibid.*, p. 69.

⁹⁷² Frédéric Gournay développe cette théorie de corps-idéal utopique du christ dans « Pierre Guyotat, ou le prostitué de Dieu ». Frédéric Gournay, *Portraits de social-traîtres*, *op.cit.*

« Mâchel » parce que le processus de mastication des mots accompagne le mouvement de l'écriture. Samora Mâchel bouge dans le texte dans le même temps que la main l'écrit, l'accompagnant. Et cette figure se déplace en tapis volant, objet polytopique fantasmatique, objet du rêve, une autre porte d'entrée du monde fictionnel et espace des possibles. Pendant que le crayon se déplace sur les pages du carnet, Samora effectue son voyage polytopique et multi-poétique.

C'est le « a » qui est recouvert, pour la prononciation, bien sûr, mais aussi parce que c'est une lettre centrale dans le rythme guyotien puisqu'elle correspond à une sorte de processus d'orientalisation de la langue dans le texte. C'est une lettre qui marque la féminisation, l'*anima*.

Dans *Coma*, l'auteur explique avoir ramassé une poignée de cheveux d'un jeune garçon en prononçant, tout bas « *Pour Samora*⁹⁷³ ». Les cheveux de Samora ne sont pas seulement les siens, c'est une chevelure composite représentative du texte lui-même : grande et longue. En en parlant ainsi, le cheveu serait une porte d'accès vers ce monde nouveau de la fiction, permettant l'effraction du réel dans le monde-œuvre (les cheveux perdus du jeune garçon deviennent les cheveux trouvés de Samora).

Le texte est déjà un « bordel » : « *Histoires de Samora Mâchel*, où œuvre et est œuvré un putain nommé Samora Mâchel⁹⁷⁴ », le choix du verbe est remarquable : Samora-œuvre est également « *joyeuse*⁹⁷⁵ », ce verbe, qui ressort volontairement du texte, restera.

Samora Mâchel est le putain de l'insituable, qualifié de « figure conductrice de [s]es fictions⁹⁷⁶ ». Convoyée d'un bordel à l'autre. Notons d'ailleurs que Rosario, dans *Joyeux animaux de la misère*, est régulièrement convoyé également. Samora Mâchel est aussi une figure de tous les éléments. Il traverse la mer méditerranée, vole avec son tapis volant, est un masticateur de tourbe, écrit au contact de la terre, et puis, bien sûr, il est lumineux, épiphanique, il « brûle » le lecteur et Guyotat et le décharne.

⁹⁷³ *Coma*, p. 139.

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 58.

⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 140.

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 27.

Samora peut constituer un double absolu, une figure-miroir. Lorsque Samora Mâchel occupe la page du créateur, Guyotat est *autre* dans le monde « réel ». La crise provient de cette rencontre : dans le texte qu'il ne peut plus quitter. Il est aussi la personnification de l'imagination, de l'hallucination créatrice (dans ce cas, son livre peut-il s'arrêter un jour ?). Figure-liberté et libertaire. Cette figure, donc « apparaît, dans le bordel⁹⁷⁷ », dans l'écrit-bordel, dans le livre-bordel. Il naît putain, son lieu de naissance étant le bordel.

Il est par ailleurs curieux de constater que le coma est en partie engendré par l'écriture, celle de *Histoire de Samora Mâchel*, d'une part, et celle du *Livre*, d'autre part. Alors que le premier restera inédit, le second sera publié, dans une version interrompue ou inachevée, en 1984. Un titre mallarméen, un travail intense, donc. Le putain est un absolu, et Blanchot réfléchissait à : « la pensée d'un livre infini, l'absolument livre, le livre absolu⁹⁷⁸ ». *Le Livre* « finit » par le signe infini. Mallarmé avait pour ambition la création d'un Livre, en une seule phrase, dilatée, parfaite. *Le Livre* de Guyotat est une phrase, extrême, grandiose, charriant, à l'image du fleuve, une grande quantité de corps, de siècles et d'Histoire. À la fin de *Coma*, lors du réveil, après cette phase de sommeil profond et de rencontre à l'intérieur de soi-même qui donne son nom au titre de l'œuvre, un infirmier tente de mettre dans la bouche de Guyotat le vers d'or de Mallarmé, créateur du Livre : « Aboli bibelot d'inanité sonore ».

Le corps est partie intégrante du dispositif littéraire mis en œuvre dans *Coma*. Pour Guyotat, création (invention), langue, et corps sont imbriqués. Inventer une nouvelle langue, c'est faire corps avec elle, la posséder. Il est donc éloquent de voir comment c'est par Mallarmé qu'il reprend parole (nous sommes dans les mêmes eaux avec cette volonté de faire une œuvre totale). Il me semble qu'il n'est pas innocent que ce soit cette langue magnifiquement compliquée de Mallarmé par laquelle Guyotat reprenne contact avec le monde, entre en communication. L'acte de communication pour Guyotat n'est pas linéaire (ou univoque) – il passe par un lien avec les langues des autres. Son invention langagière est aussi une relecture de celle de Mallarmé.⁹⁷⁹

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁹⁷⁸ Blanchot cite Schlegel. Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, *op.cit.*, p. 309.

⁹⁷⁹ Julien Lefort-Favreau, « Corps tout entier de langage. Au cœur du corps du texte de Guyotat », *op.cit.*

Le vers de Mallarmé est un vers absolu, complexe et polysémique. Et dans *Le Livre*, Guyotat réinterroge, comme le faisait Mallarmé, d'une autre façon, dans sa poésie, la présence et la valeur du « e » muet. L'éden est également un espace utopique que les deux auteurs interrogent dans leurs œuvres. Mallarmé ouvre une porte, reprenant l'idée de Paul Valéry selon laquelle la poésie est une hésitation entre le son et le sens, et Guyotat va à partir de là bannir la frontière en forgeant le concept de son-sens. Guyotat devient le poète dérèglé et du dérèglement de tous les sens, il atteint un état particulier de ce dérèglement. Le dérèglement devient même trop effrayant, le corps se plonge dans le coma.

Mallarmé qui fut, selon Valéry « un algébriste du langage en même temps qu'un reconstruteur de son moi⁹⁸⁰ » écrivait aussi à Cazalis à propos d'*Hérodias* : « J'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique nouvelle⁹⁸¹ ». Son œuvre est celle d'une esthétique transcendantale consistant à « peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit » et pour Claude Abastado, « chaque œuvre entreprise est un nouvel affrontement »⁹⁸², rien ne nous apparaît comme plus juste, dans l'*excipit* de *Coma*, après le coma, lorsque nous nous trouvons dans cette salle de réanimation transitoire avec Pierre Guyotat. Philippe Sollers a également consacré un article à Mallarmé dans lequel il écrit, partant d'*Igitur* (qui signifie « donc » en latin) :

Ce donc, ce nom, cet *Igitur*, va être pour lui, nous le verrons, le langage ramené à son rôle conclusif, à son résumé ; lieu de la négation et de l'absence mais aussi de la conscience de soi dans la mort où l'on se fait « absoudre du mouvement », lieu de l'impersonnel conquis sur la « race » (c'est-à-dire sur l'histoire et la filiation biologique de l'individu) – expérience qui comporte d'ailleurs un risque grave et insoupçonné (Mallarmé parlera des « symptômes très inquiétants causés par le seul acte d'écrire »). Désormais va s'élaborer à travers lui une théorie et une pratique indissociables de la totalité littéraire, totalité qui va être la seule totalité possible de *sens* [...] ⁹⁸³

Mallarmé ira jusqu'à parler de suicide : « Duperie, suicide : nous voyons que, pour Mallarmé, l'engagement littéraire est d'une gravité absolue [...] Il faut donc

⁹⁸⁰ Claude Abastado, *Expérience et théorie de la création poétique chez Mallarmé*, Paris, Archives des lettres modernes, 1970, p. 19.

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁸² *Ibid.*, p. 11.

⁹⁸³ Philippe Sollers, *Logiques*, Paris, Seuil, 1968, « Littérature et totalité », p. 100.

pousser ce langage jusqu'à ses limites pour savoir de quoi il s'agit, de *qui* il est question en nous.⁹⁸⁴ », « C'est que la littérature, Mallarmé le découvre, est beaucoup plus que la littérature (il ira jusqu'à parler de théologie).⁹⁸⁵ » Se suicider par l'œuvre, se faire tuer par ses figures et leur douloureuse construction : voilà l'épreuve radicale de la transgression. « Cependant, cette disparition nécessaire de l'auteur dans l'écriture qui d'autre part l'a produit a lieu en vue d'une *lecture* qui n'est pas n'importe laquelle. Lire, pour Mallarmé, est une *pratique*, une *pratique désespérée*.⁹⁸⁶ » Que faire de cette pratique extrême que constitue la lecture de l'œuvre de Guyotat ? Certains artistes répondront à cette délicate question, nous le verrons. Sollers, complétant la pensée de Barthes, ajoute : « Il faut d'abord que le lecteur, au lieu de se laisser aller à des représentations, ait accès directement au langage du texte (et non à ses images, à ses "personnages"), il faut qu'il comprenne que *ce qu'il lit, c'est lui*.⁹⁸⁷ » La grande œuvre, dans toute sa violence et ses excès, implique cette disparition élocutoire, cette attaque corporelle, de l'artiste jusqu'à la réapparition de « quelque chose » qui peut aussi se creuser dans le corps du lecteur. Par ailleurs, Sollers explique que « Pour Mallarmé, la réflexion sur ce livre ne se distingue pas – puisqu'il s'agit de dévoiler la totalité comme écriture et comme sens – de la totalité des problèmes concrets. Le livre, en effet, n'est pas fait pour être lu et refermé – mais pour être opéré, consommé, pour *passer* dans la *réalité* qui, sans lui, reste à l'état de fiction inorganique », « Le problème fondamental est donc le théâtre, c'est-à-dire le livre à trois dimensions. »⁹⁸⁸

Après le coma et ce premier espace, la salle de réanimation, viendra la scène :

C'est un lieu organique extraordinaire ; c'est le lieu d'urgence, paradisiaque peut-être, l'opposé radical, mais semblable, de la salle de réanimation ; son double positif⁹⁸⁹

La scène deviendra la zone de réappropriation organique de soi et de son œuvre. L'espace scénique est ouvert et il « a une fonction incantatoire ; il n'est pas le lieu

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 102.

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 100.

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 108

⁹⁸⁷ *Ibid.*

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 112.

⁹⁸⁹ *Explications*, p. 37.

où se débat quelqu'un, mais le lieu par où il entre quelque chose⁹⁹⁰ », cette notion centrale de notre réflexion. Artaud disait aussi, dans *Le Théâtre et son double*, que « la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret⁹⁹¹ » et qu'il est un lieu des sens. La scène est « le seul lieu où puisse nous apparaître la totalité visée par le Livre », « Le monde s'éclaire donc comme écriture à l'intersection du Théâtre et du Livre, et cette intersection est la Danse »⁹⁹².

On ne voit rien. Pas de rougeur. Tout se passe à l'intérieur. On dit toujours « le corps, le corps », c'est idiot ! Je n'ai pas l'impression que quelque chose change dans mon corps quand je « parle » ce genre de texte. Rien n'en transparait, sinon la peur. Dans le cas des textes « normatifs », une certaine angoisse, la même que celle d'un acteur. J'ai fait un peu de scène, je sais ce que c'est. Du trac. Le trac, ce n'est pas la peur du public, c'est la peur de ne pas être au maximum de ce qu'on croit pouvoir faire. Une peur devant soi. Pour les textes « en langue », j'entre dans un univers extrêmement matériel, excrémental, poisseux. Là, c'est autre chose, un désir sans limite. Là, c'est moins une peur d'aborder ce sujet que d'avoir à chausser le cothurne. Je ne change pas de langue, mais il y a une prise en compte très différente du mot, il y a la rythmique qui est désignée, mesurée, métriquement mesurée. Comme une peur de musicien. Peur de devoir prendre le grand registre⁹⁹³.

Ces lieux corolaires sont ceux d'une exploration des extrêmes limites : des lieux de l'intermédiaire, du transfert et du « trans-faire⁹⁹⁴ », expression que nous empruntons à Daniel Sibony qui l'utilise à plusieurs reprises dans *Le corps et sa danse* ; la salle de réanimation, lieu entre la vie et la mort⁹⁹⁵, et la scène, son « double positif », lieu organique, où le corps prend conscience de soi et où l'œuvre rappelle à la vie d'une façon moins brutale et plus contrôlée que dans la salle de réanimation dans laquelle flotte ce dégoût à cause de ce forçage à mettre des vers purs dans la bouche qui a encore du mal à parler, alors que sur la scène la bouche est le lieu central du « pouvoir d'émouvoir » au cœur du « trans-faire ». Ce double lieu apparaîtra donc à ce moment-là : la salle de réanimation (valeur négative) et la

⁹⁹⁰ Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, Textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Seuil, 2002, p. 27.

⁹⁹¹ Antonin Artaud, « Le Théâtre et son double », in *Œuvres*, *op.cit.*, p. 524.

⁹⁹² Philippe Sollers, *Logiques*, *op.cit.*, p. 114.

⁹⁹³ Albert Gauvin, « Pierre Guyotat, *Arrière-fond* », *op.cit.*

⁹⁹⁴ Daniel Sibony, *Le corps et sa danse*, Paris, Seuil, 1995.

⁹⁹⁵ Et Gary Indiana dira à propos de *Coma* qu'il est pour lui le seul livre qui présente de manière convaincante cet état entre la vie et la mort. Cf. Gary Indiana, « Préface » in Pierre Guyotat, *Coma*, Traduction en anglais de Noura Wedell, *op.cit.*

scène (double positif). C'est le lieu de l'intermédialité et le texte lui-même va devenir le lieu d'un trans-faire. Il est intéressant de constater que, dans le numéro d'*Europe* consacré à Pierre Guyotat et dirigé par Catherine Brun, Francis Marmande et Dominique Carlat lisent tous deux les écrits de l'auteur comme pouvant fonctionner comme des didascalies, infinies, adressées au lecteur, percevant la dimension performative, le *gestus*⁹⁹⁶, l'aspect chorégraphique et les « théâtralités » (titre d'un article de Catherine Brun dans la revue) de cette œuvre.

La scène prostitutionnelle, c'est peut-être la scène exagérée d'une certaine forme d'impossibilité d'action politique et du refus du partenaire sexuel [...] je produis la scène prostitutionnelle où il y a deux choses à la fois, le sexuel et le politique. Et dans la prostitution ou l'esclavage, ce qui m'obsède ce n'est pas tant la domination ou l'obéissance que *l'or sur l'organe*, la commercialisation des circuits, des circulations anatomiques et physiologiques.⁹⁹⁷

La scène est le lieu d'une énergie invocatrice et créatrice, énergie qui n'est pas tout à fait « sexuelle » mais pré-éjaculatoire :

On n'est jamais autant chargé d'énergie qu'avant l'éjaculation...l'interruption de cette charge par l'éjaculation est un drame...Comment utiliser cette énergie, la plus fondamentale, la plus forte de toutes les énergies possibles, dans une autre scène plus durable, plus politique, moins limitée dans son personnel ?...C'est pour ça que la prostitution est un thème dominant dans tout ce que je fais, la prostitution telle que mes livres la mettent au jour, scène politique où cette charge est durabilisée par l'excitant politique même et en même temps confrontée à d'autres charges fondamentales aussi fortes⁹⁹⁸.

Le putain est le corps de cette énergie durabilisée pré-éjaculatoire, il est un excitant en étant un corps commercialisé, donc un corps-scène. Il est même une incarnation parfaite de la scène, un lieu du transfert qui porte vers un ailleurs. La scène est toujours l'espace d'un insituable. Et le putain, comme la scène, conduit (le pénétrant, le lecteur, le spectateur) vers un ailleurs, il est l'incarnation du trou dont parle Jean Eustache dans son film.

⁹⁹⁶ Selon la notion de Bertolt Brecht, c'est-à-dire de ce qui fonde l'interaction et ce qui se transmet entre l'acteur, ou, ici, l'œuvre, et le spectateur/lecteur. Le lien social par le biais du langage corporel, cet appel par le corps.

⁹⁹⁷ *Vivre*, p. 52.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 52-53.

Artaud disait déjà que « le théâtre est le seul endroit au monde et le dernier moyen d'ensemble qui nous reste d'atteindre directement l'organisme...⁹⁹⁹ ». Cette scène, plusieurs artistes vont l'investir, nous allons le voir dans la deuxième partie de ce travail.

⁹⁹⁹ Antonin Artaud, « Le Théâtre et son double », in *Œuvres, op.cit.*, p. 553.

DEUXIÈME PARTIE

**La chaîne créative : quand des artistes rencontrent le texte, quand
le texte rencontre des artistes**

Avant-propos

Cette seconde partie est le résultat d'un travail de recherches de terrain qui s'est effectué sur trois années, de 2013 à 2016. Trois années qui ont été rythmées par plusieurs événements importants et décisifs. Peu de temps après la sortie de *Joyeux animaux de la misère*, Stanislas Nordey – qui propose déjà des travaux autour de textes de Guyotat à ses élèves lors d'ateliers théâtraux – crée un spectacle à partir de l'*excipit* de ce dernier ouvrage à l'IRCAM, durant le festival ManiFeste 2014¹⁰⁰⁰. La lecture d'un texte de Guyotat, *Coma*, sera aussi la dernière intervention scénique d'une grande figure du théâtre français : Patrice Chéreau¹⁰⁰¹, décédé le 7 octobre 2013 ; ce texte pourrait alors être vu comme une œuvre de passage pour l'artiste, à l'image de son contenu.

Outre ces lectures, deux spectacles ont été créés ou sont en cours de création : le triptyque de Tal Beit Halachmi, *Progénitures* et la pièce *Eden, Eden, Eden*, avec Emmanuel Fleitz (contrebassiste) et Sayoko Onishi (danseuse butô). Ces deux spectacles nous permettront d'appréhender, de façon concrète, la scène comme espace de déploiement réactionnelle face à une œuvre qui ne peut, comme nous l'avons vu, se contenter du simple processus d'écriture/lecture mais qui invite à sa sortie, à son écoute, à son *voir*, à son *toucher*. Le travail de Pierre Guyotat est un Art total – Thierry Grillet parle d'une « œuvre d'art “intégrale”¹⁰⁰² » – qui dépasse plusieurs limites et nous allons passer par les créations d'autres pour le prouver au mieux.

Par ailleurs, Pierre Guyotat a fait une lecture de l'*excipit* d'*Éden, Éden, Éden*, une semaine après la lecture du final de *Joyeux animaux de la misère* par Nordey, au

¹⁰⁰⁰ Une « performance avec paysage électronique » : Stanislas Nordey est responsable de la lecture et de la mise en scène, Olivier Pasquet de la création sonore et Stéphane Daniel de la lumière. Pierre Guyotat, Stanislas Nordey, *Joyeux animaux de la misère*, IRCAM, Festival ManiFeste juin 2014, URL : <http://www.ircam.fr/creation.html?event=1345> (dernière consultation le 03/03/2016).

¹⁰⁰¹ Création les 28 et 29 avril 2009 à l'Odéon Théâtre de l'Europe, reprise au Louvre en 2010, à la comédie de Valence en 2011, au Théâtre de la Ville les jeudi 13 et lundi 17 septembre 2012 et le 26 juillet 2013 au Festival d'Avignon, qui rendra hommage à l'artiste l'année suivante. Texte de Pierre Guyotat, lecture de Patrice Chéreau et mise en scène de Thierry Thieû Niang. Cf. Communiqué de Théâtre de la Ville, *Coma*, Septembre 2012, URL : http://www.theatredelaville-paris.com/Publish/pro_media/73/Coma_comm.pdf (dernière consultation le 03/03/2016). La création de 2009 a également fait l'objet d'une retransmission radiophonique disponible sur le site de France Culture : URL : <http://www.franceculture.fr/emissions/fictions-theatre-et-cie/coma> (dernière consultation le 03/03/2016).

¹⁰⁰² Thierry Grillet, « Ut pictura/ut musica poiesis », in Donatien Grau (dir.), *Pierre Guyotat, la matière de nos œuvres*, op.cit., p. 117.

Centre Pompidou et dans le cadre du festival ManiFeste également ; nous constaterons que ce texte a été d'une grande influence pour bon nombre d'artistes et le fait que cette lecture intervienne en 2014, soit près de 45 ans après sa parution, est particulièrement significatif.

De plus, un événement en lien direct avec la problématique de cette seconde partie s'est tenu en avril 2016 : une exposition organisée par Donatien Grau à la galerie Azzedine Alaïa, qui met en regard les manuscrits de l'auteur et les réactions d'une dizaine d'artistes, peintres et dessinateurs : *Pierre Guyotat, La matière de nos œuvres*, qui pourrait être le titre de cette seconde partie. Sont exposés également quelques dessins de Guyotat lui-même qui permettent une approche renouvelée de l'œuvre tout en engageant de nouveaux enjeux. Diverses soirées en l'honneur de l'auteur sont organisées : le 16 mars à l'Odéon-Théâtre de l'Europe et le 30 mars à la librairie Gallimard, autour de la parution du numéro 824-825 de *Critique* également dirigé par Donatien Grau qui lui est consacré.

Notre corpus, naturellement transdisciplinaire, s'est donc construit en fonction de ces diverses activités dans une logique de la réaction et de la réaction en chaîne, c'est-à-dire dans les dialogues artistiques (à partir de *feedbacks*, en quelque sorte) qui ont été ou qui sont entretenus entre l'œuvre de Guyotat et celles des lecteurs-artistes. Nous choisissons cette notion de réaction car elle désigne le premier stade de ce que *provoque* la lecture de cette œuvre, transmuée en expérience radicale, les stades suivants étant liés à ce qui va se « faire » ou se « défaire », sur scène et dans les corps des artistes, de cette réaction. Nous souhaitons donc interroger cette notion en lui adjoignant celles de transgression et de littérarité qui vont jaillir d'espaces nouveaux, concrets ou abstraits. Ce corpus intégrera, en plus de ces spectacles, événements et artistes cités plus haut, la photographie (Antoine D'Agata et les divers artistes de l'exposition d'avril 2016), le cinéma (Jean-Luc Godard, Ludwig Trovato, Jacques Kébadian), la danse (Maria Faustino, Tanaka Min, Bernardo Montet), la musique (Frédéric Acquaviva) et les genres littéraires (Kathy Acker, Joseph Briansec, Dominiq Jenvrey), dont la bande-dessinée (Chantal Montellier) qui va permettre d'effectuer une analyse iconographique. En plus de l'étude des diverses œuvres en lien avec les textes de Guyotat, il sera évidemment nécessaire de présenter les artistes et l'ensemble de leurs travaux tout en interrogeant leurs univers respectifs. La notion qui nous occupe est alors

accompagnée d'autres de la même « famille » : la transformation, qui peut être hypertextuelle, scénique ou musicale mais aussi la transmission, qui ne passe pas seulement par l'oralité mais aussi par le geste, l'invitation à l'expérience corporelle.

Nous cherchons ainsi à développer l'idée, en premier lieu, d'un dépassement des frontières qui séparent encore trop les arts pour interroger, en second lieu, la *sortie* du texte hors du simple statut de livre pour embrasser cette interaction artistique particulièrement significative. La thèse que nous défendons alors est celle d'une « chaîne » ou d'une réaction en chaînes, faisant écho à l'analyse de la métaphore oculaire (qui se file d'images en images) de Roland Barthes que nous avons citée dans le premier chapitre, donc selon l'idée d'un relais et d'une maxime importante : « le créateur est celui qui sait rendre les autres créateurs¹⁰⁰³ » ; citation qui implique elle-même une chaîne puisqu'elle provient de Marc'O, écrivain, dramaturge et cinéaste, précieusement gardée par Frédéric Acquaviva, avant d'être reprise et étayée par des exemples ici. Les diverses réactions, qui partent en premier lieu de pratiques de lectures, fondent bien une chaîne créative, qui sera le cœur de cette théorie que nous mettrons en place ici comme principe inhérent à la continuité d'une œuvre, dans le bouleversement ou le choc créatif lors des rencontres des lecteurs. La chaîne, ou le passage, permet de transmuier ces lectures en expériences créatives.

Il nous est ainsi apparu très fortement qu'aucune de ces œuvres ne naît d'une volonté d'adaptation mais est toujours une réaction-crédation, réaction liée à un état de choc face à un texte qui bouleverse, rendant ainsi le « choqué » créateur à son tour. Les œuvres dont il sera question nous paraissent profondément originales, dans leur forme comme dans leur contenu. Au-delà de la transgression, donc, il sera question de transmission et de filiation créative. L'œuvre de Guyotat est entièrement transmissible, et peut-être que nous pouvons esquisser une problématique selon laquelle la transgression, dans son insituable de l'« incitable » que nous évoquions dans la première partie, se trouve directement liée à ce qui devient une pulsion de création, c'est-à-dire que le choc de cette œuvre si particulière ne trouve sa possibilité de réaction que dans un travail de poursuite ; c'est probablement ce qu'appellent aussi les anti-fins de chaque fiction, matérialisées par des signes graphiques, infini, points de suspension, virgule, et

¹⁰⁰³ Cf. Annexe, entretien avec Frédéric Acquaviva.

peut-être aussi avec les titres eux-mêmes : *Éden, Éden, Éden*, par exemple, invoque des voix de cet espace utopique. L'œuvre de Guyotat constitue un appel, une adresse à l'autre et à son potentiel créatif. La lecture elle-même est remise en question et elle est transmutable, métamorphosable, accédant à d'autres terrains, d'autres disciplines et d'autres genres. Nous confirmons ainsi ce que nous esquissions auparavant : l'œuvre de Pierre Guyotat remet en question ou réinterroge le concept de lecture en suscitant de nouvelles pratiques qui amplifient cette œuvre, phénomène tout à fait intéressant.

Nous ne perdrons jamais de vue l'œuvre de Pierre Guyotat, mais nous l'envisagerons selon ces « sorties », donc comme objet de réactions-crétions. Les artistes que nous allons étudier permettent et proposent des prolongements réflexifs d'une œuvre singulière, entre transgressions et littérarités, et en donnant à penser et à problématiser, selon de nouvelles approches, les transgressions et littérarités dans l'œuvre de Guyotat. Ainsi, si nous paraissions nous éloigner parfois de cette œuvre, c'est pour mieux s'en rapprocher au final et en saisir ses gestes, ses mouvements, donc étudier ce qu'elle a provoqué chez les lecteurs. Il nous est apparu en effet qu'il fallait interroger la lecture (au sens profond du verbe lire) et interroger les lecteurs (au sens strict). Les entretiens avec ces artistes placés en annexe viennent compléter ou enrichir ces propos, ils montrent en tout cas que cette réflexion se veut collective, ne se satisfaisant pas d'une lecture solitaire mais bien de tout un *autour* du texte, par des discussions et des mises en scène. L'appréhension de cette œuvre complexe naît de rencontres, de transformations et de confrontations. Nous proposons également, toujours en annexe, un album de photographies, qui est un outil indispensable, comme nous le verrons, des spectacles sur lesquels nous avons travaillé et que les auteurs nous ont aimablement autorisées à reproduire ; cela permettra donc une approche directement visuelle.

Nous souhaitons alors rendre compte d'un passage et d'une progressive *sortie* du texte visitant divers espaces tout en ouvrant de nouvelles brèches. En effet, un véritable parcours, que nous étayerons avec trois chapitres, se dessine après réception(s) de l'œuvre guyotatienne ; parcours qui est engendré par les débordements du texte hors de ses limites, littéraires et, disons, métalittéraires¹⁰⁰⁴,

¹⁰⁰⁴ Puisque, dans cette logique de l'engendrement et de la chaîne, le texte guyotatien va faire appel à des réécritures, des réinvestissements et des réappropriations (c'est une autre possibilité

en provoquant l'interrogation des autres formes et genres littéraires, mêmes les plus récentes ou contemporaines, puis passant par des images puissantes avant de sortir définitivement de la page pour aller sur la scène, multiple, et vers la salle d'exposition, ce qui suscite de nouvelles questions et problématiques actuelles.

Dans la solitude de sa création, l'œuvre de Pierre Guyotat forme une entité unique, instantanément caparaçonné par l'endurance de ses préoccupations et par le temps lui-même, mais, à partir du moment où elle entre dans les zones de l'œil et de l'oreille – vue, lue, entendue –, elle se tisse en un immense dialogue visuel et textuel, presque infini dans ses strates, avec un nombre indicible d'artistes et d'écrivains, les vivants et les morts, au travers des siècles du passé et de l'avenir, à la fois réformant et désintégrant sur son passage d'autres œuvres.¹⁰⁰⁵

d'interprétation de la préfixation en re- si importante dans *Joyeux animaux de la misère*). L'œuvre de l'auteur devient métalittéraire quand elle engendre et s'étend à d'autres littératures que nous explorerons. Mais elle est et devient aussi double, la fiction de Guyotat n'est pas que fiction, elle est aussi matière à réflexion dont peuvent s'emparer les artistes en démultipliant les approches.

¹⁰⁰⁵ Stephen Barber, « Les dialogues visuels de Pierre Guyotat », in Donatien Grau (dir.), *Pierre Guyotat, La matière de nos œuvres, op.cit.*, p. 136.

Prémices : De l'origine du XXIème siècle

En 2000, pour célébrer le passage au nouveau millénaire, le Festival de Cannes commande pour son ouverture une œuvre à Jean-Luc Godard qui proposera le court-métrage *De l'origine du XXIème siècle, pour moi*. L'analyse de ce film nous paraît un bon moyen d'introduire nos propos car nous y retrouvons plusieurs thématiques que nous allons développer.

Le film s'ouvre sur de belles images printanières, sur un échange entre une femme et un homme : « [...] Vous allez à la guerre ? » et sur le bruit d'une bombe qui explose. Dans ses 15 minutes intenses, choisissant la voie du fragment, s'enchevêtrent les violences et fluides abjects, la pisse, le sang, la merde ainsi que la pluie, la terre qui achèvent de produire cette boue séculaire. L'esthétique et les partis pris de Godard permettent un éloignement de la littéralité de ces fluides du corps, qui deviennent en fait des fluides de l'Histoire, de ses violences, et qui comme dans le texte de Guyotat revêtissent un sens métaphorique qui développe un second degré de l'œuvre : celle-ci ne sera pas qu'un étalage de violences et d'excès, elle engagera une réflexion profonde sur l'Art, sur le contemporain et sur les relations qui les unissent. Le cinéaste français interroge lui aussi sa contemporanéité et un certain héritage en posant un *certain* regard. Le XX^e siècle : un bus bombé, les convois, les armes à feu, les mortiers, les foules, les masses opprimées, les pendaisons, les tortures, les sévices sexuels, les soldats, le camp, le Goulag, le *Lager*, le « *konec* » qui désigne en ancien slave à la fois la mort, la fin et l'extrême, sur l'image d'un grand train fuyant ; les corps gelés ou enterrés, les corps violés, les corps brûlés ; le nazisme, le fascisme ; des figures : Hitler, Staline ; les deux Guerres Mondiales, Indochine, la Guerre d'Algérie, la Palestine, le Vietnam, l'explosion de Yougoslavie, la Guerre d'Espagne, etc. (et cet « etc. » possède une force que suggère également le film). Et la question qui trône, appelant à elle de potentielles réponses dans cet espace du passage, celle de Jean Seberg dans *À bout de souffle* : « Qu'est-ce que c'est "dégueulasse" ? ». Apparaissent aussi quelques mots chuchotés et répétés : « quelle horreur », « la guerre ». Le montage est expérimental et coupe le souffle, c'est un film-mix alternant entre couleurs chaudes et gris désespérant des souvenirs en images de ces instants terrifiants. Le XX^e siècle,

c'est aussi la naissance ou les naissances du cinéma, scène de l'Art total, espace où l'Art va se retrouver en étant reconsidéré.

Ce kaléidoscope d'images et de morceaux filmés dont la mutité est significative – c'est ce silence lourd de sens qui impressionne et révèle le pouvoir de ces clichés puissants qui deviennent aisément des images mentales de l'inconscient collectif – est accompagné d'une bande sonore, un mix, aussi, mêlant la lecture de Pierre Guyotat de *Progénitures*, paru la même année, au très doux et minimaliste *Book of Sounds* d'Hans Otte, quelques notes de pianos simples, quelques touches, dans un rythme binaire, qui alternent avec des passages rapides et plus tourmentés, virulents, emportés. Le « mouchiassat » prononcé par Guyotat fait écho à ces divers mixes, du montage cinématographique qui permet l'enchevêtrement des images fortes qui s'enchaînent souvent très rapidement et des fluides-violences qui coulent comme se déroule la pellicule. À cela s'ajoutent, de façon sous-jacente, des figures totalisantes comme Antigone, qui enterre les morts, Adam et Ève, les grands transgresseurs : « l'essentiel sera dit en éden, qui signifie volupté ou délice [...] et puis, presque aussitôt énoncé, la première interdiction, le non, le ne pas, et ceci sous peine de mort ». C'est dans cette terre chargée, grande isotopie de l'œuvre, que se « recherche le siècle perdu ».

Ce film de Godard pose alors la question des transgressions à venir, positives ou négatives, héritant des transgressions du XX^e siècle, ambivalentes aussi. *Progénitures* apparaît comme une œuvre de passage, de transition, où la langue poursuit sa radicale transformation en se chargeant et s'amplifiant de ces violences et mots-maux du siècle. Sur ces images pornographiques et de violences extrêmes, la phrase liminaire du texte : « l'jjarret boueux, l'orbit' empossiaré », révèle son sens profond. Cette langue est très chargée, très dense, elle est l'œuvre de l'*enchaînement*, dans tous les sens du terme, c'est-à-dire aussi des réactions en chaîne historiques et artistiques. Le générique lui-même est intéressant car il n'est constitué que d'une seule phrase sur une page qui enchevêtre les noms des artistes auxquels sont empruntées les œuvres qui vont constituer la matière de ce montage kaléidoscopique. Le texte de Guyotat n'est pas linéaire, ce qui est déjà une perspective de lecture nouvelle : il s'agit bien de l'*incipit* lu par l'auteur et intégré en tant que CD à l'ouvrage mais dans lequel Godard « navigue ». Il faut noter que les deux artistes partagent une mémoire cinématographique, plusieurs films insérés

dans ce montage ont été importants pour Guyotat. Le film oscille entre Histoire collective et histoire(s) individuelle(s). Stephen Barber, dans un article intitulé « Into the zone : Pierre Guyotat and film¹⁰⁰⁶ », parle de cette expérience vocale comme génératrice d'images, elle aurait une puissance visuelle, et de façon tout à fait surprenante, il remarque également que les dates intégrées par Godard à son film sont des dates décisives de la vie de Guyotat : 1940 est sa naissance, 1960 est l'année où il quitte la France pour l'Algérie, 1975 correspond à la parution de *Prostitution* et à la mort de son ami Mohammed Laïd Moussa. Barber explique qu'après cette rencontre artistique, vocale et visuelle, Guyotat et Godard auraient émis l'idée d'une collaboration filmique, mais le projet fut abandonné.

La voix de Guyotat apparaît dans le film avec une présence quasi visuelle et corporelle, en fragments et éclats : une voix qui devient une couche tangible de son, au-dessus de la couche du film-images de Godard, entièrement récupérées dans des archives et journaux télévisés, et montrant, en partie, les massacres et les actes révolutionnaires du XX^e siècle, aux côtés des extraits, chacun de plusieurs secondes, de films de fiction, y compris *Los Olvidados*¹⁰⁰⁷.

Dans ce poème visuel, Godard fait une remontée du siècle comme Guyotat remonte l'Histoire dans *Le Livre*. Chaque décennie révèle son lot de violences extrêmes et le siècle entasse les génocides, chaque décennie a son lot de poussières dérégulant l'œil. Quelques figures d'artistes apparaissent au milieu de ce « dégueulasse », le danseur, notamment. La danse est un espace de mémoire du corps par excellence, c'est d'ailleurs cette idée que les danseurs du butô ont parfaitement assimilée en la portant à un haut niveau après ces catastrophes du XX^e siècle. Dans le film, le danseur permet la vision d'un corps transcendé, en fête, mémorisant ces images terribles tout en les remuant par tous ses membres. L'œuvre fait intervenir, vers la fin, de vieilles images de ballet, de fête, de 1900, le début du siècle, les corps bien vêtus sont en mouvement et le danseur s'écroule, tombe raide mort. Que signifie

¹⁰⁰⁶ Stephen Barber, « Into the zone : Pierre Guyotat and film », in Stephen Barber & Jack Hunter, *Fractured eye, a journal of subversive film arts*, Volume One, UK, Creation Books, 2012, p. 12-17. Il démarre ainsi son article : « Pierre Guyotat's work has an intricate rapport with cinema, from its origins : an intensive, sensorial, experiential rapport. Guyotat's work, in many ways, is an experience of cinema [...] », *Ibid.*, p. 13.

¹⁰⁰⁷ « Guyotat's voice appears in the film with an almost visual and corporeal presence, in fragments and bursts: a voice which becomes a tangible layer of sound, above the layer of Godard's film-images, entirely taken from archives and newsreels, and showing, in part, the massacres and revolutionary acts of the twentieth century, alongside extracts, each of several seconds, from fiction films, including *Los Olvidados*. » *Ibid.*, p. 15.

cette mort du danseur ? Elle fait appel à l'insituable, elle demande à voir l'« après » ; que sera le XXI^e siècle après celui-ci ? Que sera l'Art, *après* ? Que sera le corps, *après* ? La danse fait remonter le corps jusqu'à son état primitif en l'interrogeant, c'est un langage complet et complexe qui peut porter une œuvre sans la prononcer ou en la complétant.

Godard et Guyotat posent des questions, et apportent des réponses, à travers des œuvres charnières, *Progénitures* n'est sans doute pas édité en 2000 par hasard. C'est ce même texte qui d'ailleurs bouleversera Tal Beit Halachmi au point de créer le triptyque *Progénitures*, comme réaction artistique, près d'une quinzaine d'années après sa parution, et c'est aussi ce texte qui permettra en partie le développement du travail de Dominiq Jenvrey.

Au milieu de cette parataxe visuel-sonore sont insérées des bribes de textes de Bergson, Bataille et Artaud. Et des images d'autres films de réalisateurs dont nous avons parlé dans ces pages : le *Shining* de Kubrick où l'on suit le parcours de l'enfant sur son petit vélo, dans l'hôtel, *Los Olvidados* de Buñuel, film qui, nous le rappelons, a profondément inspiré *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, et dont l'image finale du cadavre de l'enfant dans la décharge pourrait dire puissamment la violence extrême. Il s'agit donc d'un travail d'intertextualité, à partir du langage cinématographique, et de mélange générique, l'œuvre conjugue la composition musicale au piano d'Hans Otte, les lectures d'œuvres littéraires de fiction ou d'essais, les films de fictions ou les documentaires, les images d'archives ou historiques, etc. pour rassembler dans un même élan des éléments bouleversants : en confrontant deux motifs essentiels qui nous ont intéressés ici, les violences extrêmes et historiques et les arts comme mouvement symétrique d'esthétisation. Nous interrogerons, de diverses façons, ce travail d'intertextualité essentiel, en rappelant la définition qu'en donne Gérard Genette, à l'aune de l'œuvre de Kathy Acker. Nous pourrions aussi parler d'intericonicité, parce qu'il y a dans ce relais l'idée d'une œuvre que l'on observe dans une autre, en *voyant* sa transformation, sa refonte, en la reconnaissant tout en comprenant l'ajout des techniques et des qualités d'un autre artiste. Une image est contenue dans une image nouvelle, un livre est contenu dans un livre, dans un travail de superstructures (Tristan Tzara fabriquait déjà des superstructures lyriques).

Le sous-titre du court-métrage, qui apparaît subrepticement, est « pour moi ». « De l'origine du XXI^e siècle », pour Godard. Cette volonté de mettre modestement le « moi » en avant est particulièrement intéressante, nous la retrouverons également, dans une autre mesure, dans le travail de Kathy Acker. Les images du film sont les images du réalisateur, celles de son esprit, comme une sorte de flux de conscience qui a des propriétés amalgamantes. Cette activation de l'*ethos* par réactions est centrale. Par ailleurs, Pierre Guyotat a lui aussi proposé un parcours iconographique explorant le XX^e siècle, comparable au montage de Godard, dans son ouvrage *Coma*, où se pose justement le problème du « je ». L'idée d'un parcours séculaire se retrouve dans les deux œuvres, amplifiant la notion d'« origines » ; quelles sont les origines de la pensée et de l'art de Guyotat ?

Le film documentaire sera aussi le moyen d'expression que choisiront Ludwig Trovato et, plus tard, Jacques Kébadian, qui ont tous deux filmé Guyotat en travail, réalisant deux documentaires donnant à voir la langue : qui passe par la dictée, donc le processus de création lui-même. C'est ce même processus qu'intégrera de façon très originale le compositeur Frédéric Acquaviva dans sa pièce *Coma*, après avoir vu le documentaire de Trovato qui a été pour lui un véritable choc esthétique.

Le documentaire de Kébadian s'intitule *Guyotat en travail* et date de 2011. Le cinéaste a filmé Guyotat pendant plus de 10 ans et dans ce documentaire, de 85 minutes, on suit l'auteur en train de composer *Arrière-fond*, qu'il dicte. Nous voyons ainsi la création, la formation du Verbe dans le corps, et l'auteur, entièrement, face à son œuvre en train de se *faire*, avant une lecture du texte au Festival d'Avignon. Plusieurs séances de travail et de dictée sont donc données à voir avec les hésitations, les corrections, le doute, donc tout le « faire » et le « défaire » du texte, et avec tout le sérieux et le rire que cela implique. Nous assistons à la création, avec ses moments de douleur et de joie, ses emphases et ses euphories, nous regardons une matière en train de s'incarner. La caméra cherche à capter le secret de la création, de l'acte poétique, de la matière qui s'engendre et un artiste dont on étudie la physionomie dans cet acte de construction d'un texte très intime et explorant le biographique. Un relais visuel est donc engagé : le spectateur regarde, à travers la caméra de Kébadian, un artiste en train de créer en direct et en dictant le texte à une amie. Nous comprenons ainsi qu'« écrire » est une activité

entière, qui engage pleinement le corps, et que l'auteur n'est pas forcément seul. On perçoit aussi que l'improvisation est une composante importante de l'œuvre : l'artiste se mettant dans l'urgence de créer dans l'instantané de la réflexion et face à ses souvenirs d'adolescence qui servent de matière et se transmutent, nourrissant l'œuvre en amplifiant les rapports entre vie et création. Le fonds « Jacques Kébadian » du département de l'audiovisuel de la BNF contient plusieurs films d'entretiens, de discussions, d'échanges, de créations, de séances, d'interventions scéniques et de performances : tout autant de moments d'élaboration plurielle, intime et publique, de la matière textuelle.

Le documentaire de Trovato se nomme *Pierre Guyotat : 52 minutes dans la langue* et a été réalisé en 1989. Trovato va explorer les « langues » et langages de plusieurs artistes, principalement des écrivains et des peintres ; des artistes dont les œuvres impliquent une quête, de l'absolu notamment. Il a réalisé un premier documentaire de plus de 4 heures sur Pier Paolo Pasolini dont l'œuvre *La Rage*, à la fois film et poème, engage des techniques et problématiques comparables à celles du film de Godard, intégrant des violences en sortant de leur littéralité pour signifier davantage. Trovato explique aussi :

Ce qui me surprend et ce que j'aime chez Godard, c'est la façon dont la parole rythme le film, dont elle entraîne également la musique, alors qu'ailleurs c'est cette dernière qui est redondante et vient appuyer les sentiments ; pour moi, l'action dans les images de Godard est aussi dans cette façon de monter le son en lui donnant la même force que l'image¹⁰⁰⁸.

C'est le cas dans *De l'origine du XXIème siècle, pour moi*.

Le documentaire est un bon moyen de montrer l'artiste en action, en travail, donc de voir la création. Il permet aussi de voir tout l'« autour » du texte, le processus, les procédés de construction, ainsi que les différents contextes, la quotidienneté au service de l'élaboration textuelle. Godard amplifie le sens en transformant la matière textuelle, vocalisée, de Pierre Guyotat en bande sonore d'un film de montage, puisant dans de multiples ressources.

Le documentaire de Trovato, qui insiste dès le titre sur le « dans » la langue, sur l'intériorité du langage, sa création et sa formation – notion chère à Guyotat qu'il

¹⁰⁰⁸ Albert Gauvin, « Ludwig Trovato, un documentariste singulier », 6 février 2008, dossier consultable, URL : <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article587> (dernière consultation le 03/03/2016).

utilise à nombreuses reprises dans le film – mêle les approches : entretiens avec l’auteur où s’entend la langue normative théorique, expliquant la création et ses méandres, revenant sur des étapes biographiques essentielles, comme le coma, son « je » de l’avant et son « je » de l’après et la difficulté à concilier les deux après cette expérience corporelle douloureuse ; ainsi que des lectures, de *Langage du corps* ou de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, entre autres. Dans des lieux eux aussi importants comme le village natal, notamment au pied de la maison de l’enfance et à côté d’une croix, une grotte, devant l’école Joubert, etc. La scène finale est essentielle, nous assistons en effet à la création, en direct, de *Wanted Female*, dicté à Annie André, ainsi que des explications exégétiques sur le texte et sa formation : formation de la langue, son trajet dans le corps, sa facilité ou sa difficulté à le faire sortir, il s’agit de « découvrir le texte en [s]oi » nous dit l’auteur dans le film, et cela est capital, l’accompagnement des mains et leurs mouvements, souvent filmés par Trovato, comme lieu central de préformation du Verbe, le spectateur se rend compte d’un travail intérieur très profond ; c’est cette scène qui a beaucoup touché Frédéric Acquaviva et qu’il intégrera à la pièce *Coma* que nous commenterons plus loin. La dictée a déjà vocation de relais puisqu’elle permet au corps créant de s’exprimer pendant qu’un autre enregistre cette création en direct.

Le film intègre par ailleurs des extraits scéniques de *Bivouac*, moment scénique décisif. Tous les lieux de formation et de création de la langue sont bien présents ainsi qu’un parcours photographique accompagnateur avec notamment les clichés pris par Guyotat lui-même en Algérie ainsi que des photos personnelles exposant des violences extrêmes (des scènes de pendaison, par exemple), sur d’autres, nous voyons l’auteur avec Sam Francis, dans son atelier, au milieu de ses grandes toiles, donc lors de la collaboration avec ce lithographe californien mêlant texte et couleurs intenses.

Nous allons donc exploiter ce relais artistique, cette collaboration et cette interaction entre artistes de différents milieux, usant de techniques diverses.

Chapitre I – L'« écrire avec » ou les voies-voix de la réaction

Dans sa préface à *Éden, Éden, Éden*, Roland Barthes, affirmant qu'il s'agit, pour plusieurs raisons, d'un texte « libre », notion phare¹⁰⁰⁹, développe l'idée essentielle bien que quelque peu laissée de côté¹⁰¹⁰ d'un « écrire avec » :

[...] il faut « entrer » dans le langage de Guyotat : non pas y croire, être complice d'une illusion, participer à un fantasme, mais écrire ce langage avec lui, à sa place, le signer en même temps que lui¹⁰¹¹.

Barthes confirme ainsi l'idée que nous avons émise d'un travail actif du lecteur, qui dépasse en fait le cadre de la simple lecture, et qui oblige à une *praxis* : à prendre le stylo, ou à utiliser son propre vocabulaire artistique. Il enrichi ainsi, par cette étude de l'œuvre de Guyotat, sa théorie du lisible/scriptible. C'est ce que nous aimerions étayer, par des exemples précis, dans ce premier chapitre. Nous allons voir comment plusieurs artistes sont effectivement « entrés » dans l'œuvre guyotatienne en réinvestissant ses scènes. Pour Barthes, ce texte libre et libéré « s'écrit dans ce creux (ce gouffre ou cette tache aveugle) où les constituants traditionnels du discours (celui qui parle, ce qu'il raconte, la façon dont il s'exprime) seraient *de trop*¹⁰¹² ». Ce creux est aussi cet espace de l'insituable qui peut prendre plusieurs formes, devenir plusieurs scènes : la scène littéraire, ou bien la scène des littératures, la scène de spectacle(s) ; la ou les « scène[(s)] du langage¹⁰¹³ », etc. Ce creux, c'est l'Éden, l'espace édénique, qui engage alors une chaîne de transgressions par sa transgression initiale ainsi que par sa réécriture : *Éden, Éden, Éden*, « trois fois dit, comme pour mieux enfoncer le clou¹⁰¹⁴ », est avant tout une réécriture de la transgression génésique investissant en les reliant

¹⁰⁰⁹ Il faut entendre aussi qu'il s'agit d'un texte ouvert et qui offre une grande liberté de lecture, d'appréhension et de réception. C'est cette liberté textuelle nouvelle qui est à l'origine du corpus qui se développe depuis plusieurs années et que nous explorons ici.

¹⁰¹⁰ Il n'y a que très peu de commentaires de ces réactions et l'idée de Barthes, qui pourtant est fondatrice et qui nous semble proposer, de façon sous-jacente, une nouvelle définition de la « littérarité » (une définition barthésienne ?), n'a apparemment pas été davantage exploitée. Pourtant, tout est dans cet « avec » qui implique une transgression radicale consistant en la potentielle sortie définitive (enfin !) du texte hors de son cadre purement littéraire pour devenir un objet transdisciplinaire.

¹⁰¹¹ Roland Barthes, « Ce qu'il advient au signifiant », in *Éden, Éden, Éden*, *op.cit.*, p. 9.

¹⁰¹² *Ibid.*

¹⁰¹³ *Ibid.*

¹⁰¹⁴ Michel Leiris, « Trois fois dit... », in *Éden, Éden, Éden*, *op.cit.*, p. 7.

amplement le fond et la forme. La scène elle-même est peut-être cet Éden retrouvé, cet espace hétérotopique de tous les possibles, cette zone où le texte s'incarne et où le corps est tout à fait *autre*.

Nous avons déjà parlé de cette « signature » évoquée par Barthes et qui est reprise, par une sorte de métaphore, bien que comique, dans le récent *Joyeux animaux de la misère*¹⁰¹⁵ et qui a quelque chose à voir aussi avec l'asservissement absolu des corps, que l'on retrouvera alors sous plusieurs formes – les anneaux des esclaves dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, les multiples tatouages, les « encul' » d'appropriation, etc. Il semble que cette notion détienne le secret de la littérarité, nous allons donc voir ici quelle ampleur va prendre cette « signature » avec quelques auteurs à partir d'une signature initiale : celle de Guyotat dont le texte est aussi un « départ d'écriture¹⁰¹⁶ », un espace édénique suscitant des réactions qui dévoilent déjà un parcours significatif : choc, défense (les quatre¹⁰¹⁷ préfaces et tout l'appareillage critique), censure ; puis, plus tard, réaction, inspiration, création, réécriture. Les multiples signatures vont faire jaillir des littérarités nouvelles et vont donner naissance à un véritable palimpseste potentiellement infini : peut-être l'ultime matérialisation de la transgression dans l'Art ? Cet « écrire avec » va véritablement porter ce palimpseste, une œuvre qui perdure dans le temps est une œuvre que l'on redécouvre, que l'on réécrit avec son auteur, que l'on réinvestit et que l'on peut travailler en résonance avec son époque. Le palimpseste est peut-être ce Livre, cette œuvre totale cosignée, qui porte plusieurs signatures d'artistes.

Le recueil iconographique qu'a construit Catherine Brun dans son essai biographique rend bien compte de ce parcours pluriel en intégrant, dans l'ordre, une encre de Chine de Guyotat, des photographies de son enfance et de ses lieux importants, son premier texte publié¹⁰¹⁸ (une lettre à la revue lyonnaise *Résonances*)

¹⁰¹⁵ À travers cette image du bordel qui possède les putains et qui les « signe » avec le chiotte et sa merde.

¹⁰¹⁶ Roland Barthes, « Ce qu'il advient au signifiant », in *Éden, Éden, Éden*, *op.cit.*, p. 9.

¹⁰¹⁷ Il nous faut compter l'important texte de Michel Foucault.

¹⁰¹⁸ « J'aimerais me mettre en relations avec de jeunes poètes ou artistes. Dites-moi si vous en connaissez, car il est trop pénible d'être seul, et de garder secret quelque chose qui brûle le cerveau. [...] Je suis en train de me reposer après des vacances terribles, et des recherches épuisantes sur ma poétique. [...] Je crois que j'ai inventé une langue nouvelle. Ne vous inquiétez pas, je ne suis pas tout à fait fou ». Pierre Guyotat, « lettre à la revue lyonnaise *Résonances* » reproduite in Catherine Brun, *Pierre Guyotat, essai biographique*, *op.cit.*, pages centrales.

en 1956, des strophes manuscrites d'un poème de 1956, une lettre à ses parents, des photographies des années 1960 (Paris, l'Algérie, La Havane), une page manuscrite de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, la gouache pour le frontispice d'*Éden, Éden, Éden*, des photographies des années 1970 (le combi, Tel Quel, colloque de Cerisy-la-Salle), des clichés de *Bond en avant*, avec son ami le photographe Klaus Rinke, son portrait par Mohror¹⁰¹⁹ – qui est aussi la couverture du livre de Catherine Brun –, une page du manuscrit du *Livre*, une photographie de l'enregistrement en studio d'une lecture de ce dernier, une page du manuscrit de *Histoires de Samora Machel*, l'affiche de la saison inaugurale d'Antoine Vitez à Chaillot (avec *Tombeau pour cinq cent mille soldats*), la planche composée par Chantal Montellier, des clichés de *Bivouac* avec l'équipe, avec son ami le peintre Sam Francis, une photographie du spectacle *Issé Timossé* avec Bernardo Montet donné au Théâtre de la Ville en 1997, des couvertures d'ouvrages de traductions, des photographies du tournage d'*Explications* avec Marianne Alphant, une page du manuscrit de *Labyrinthe* (toujours en cours).

Ce recueil présente donc bien un parcours efficacement rendu par ces oscillations entre auteur, vie, œuvre, et les diverses réactions : œuvres visuelles, travaux scéniques, traductions, etc. Catherine Brun montre donc à quel point l'œuvre a su sortir très rapidement de son statut éditorial, de livre, pour épouser les contours de la scène ou pour accompagner les divers outils d'artistes de tous horizons : plumes, pinceaux, appareils photo, voix, corps.

Michel Leiris a également activé concrètement le relais en portant *Tombeau pour cinq cent mille soldats* à Picasso.

L'idée d'une chaîne est déjà présente dans la création de Guyotat elle-même. *Le Livre* est un enchevêtrement, et chaque œuvre donne à voir une chaîne avec cette transformation et cette radicalisation de la langue aussi. En fait, chaque nouvelle œuvre garde les néologismes et les inventions de la précédente et les laisse complètement dans l'univers tout en en inventant d'autres. Ce qui s'invente devient le terreau de ce qui va suivre, de même que certaines figures peuvent être présentes d'une façon ou d'une autre dans les ouvrages¹⁰²⁰ : c'est le cas de Samora Machel

¹⁰¹⁹ Mohror est le pseudonyme du photographe et peintre David Harali qui a réalisé plusieurs clichés d'artistes et d'intellectuels.

¹⁰²⁰ Dans son article « L'enfance de l'art », commentant *Sur un cheval* et *Ashby*, Donatien Grau explique d'ailleurs qu'« On est bien loin de la conception, à la fin du XIXe siècle et au début du

dans *Progénitures*. Chaque œuvre devient un second degré, l'auteur pense toujours à l'après, chaque nouvelle journée signifie nouvelle création, et une journée ne peut se concevoir sans cette création, aussi infime soit elle. La chaîne est même rendue typologiquement visible par les multiples virgules, par la dilatation phrastique et l'enchaînement des propositions. Le « en cours » qui occupe souvent le paratexte des œuvres, à savoir les bibliographies, revêt également une grande importance dans ce sens-là en imposant l'œuvre comme étant en perpétuel mouvement, annonçant plusieurs publications depuis des décennies. L'investissement de ce paratexte prend d'autres formes : *Le Livre* possède plusieurs préfaces, disséminées dans des revues ou inédites, comme pour exprimer toute la grandeur de sa conception tout en la théorisant, l'expliquant au maximum.

Cette première partie démontrera que les littératures peuvent être transgressives, en proposant une définition proche de l'étymologie du terme, par un franchissement et un dépassement perpétuel, et ici sous des formes nouvelles d'intertextualité. La transgression donne naissance à un palimpseste total, c'est peut-être aussi de ce côté qu'une totalité est traquée, par l'*inscription* d'un texte. Guyotat lui-même parle d'un texte « inscrit » plutôt qu'écrit. Le palimpseste, image qui nous semble bien fonctionner, correspond ici à l'écriture d'une chaîne, comme les fictions de Guyotat décrivent et s'engendrent déjà par des chaînes, faisant appel à d'autres chaînes, puis à d'autres, et ainsi de suite. La littérature a cette capacité perpétuelle de chercher un « au bout », le texte transgressif sera peut-être celui qui montrera ce mouvement permanent et progressif. Cette notion de palimpseste s'envisage donc à plusieurs niveaux.

XX^e siècle, du roman à thèse. Il n'y a pas de thèse ; il n'y a pas de roman ; il y a des figures. Et elles accompagnent les œuvres successivement : Mademoiselle Fuhlalba apparaît dans *Sur un cheval* puis dans *Ashby* ; c'est aussi le cas de la grande figure féminine, Lady Drusilla, qui est présente dans les deux textes ». Donatien Grau, « L'enfance de l'art », in Donatien Grau (dir.), *Critique spécial Guyotat, op.cit.*, p. 46-47.

1- L'hypotexte guyotatien dans l'œuvre de Kathy Acker

Transgression is never disgust – it is a way of surviving¹⁰²¹.

My eyes are naked now¹⁰²².

Commençons par l'important mais méconnu travail de Kathy Acker qui montre en premier lieu que l'œuvre guyotatienne a su franchir à la fois les barrières de la langue et donc, dans un mouvement connexe, les frontières géographiques, pour littéralement s'immiscer dans un texte polymorphique américain féminin permettant ainsi à une forme profondément originale de se confronter à une autre. L'intertextualité dont nous allons parler ici présente, dans ses partis pris esthétiques et ses stratégies d'écriture, ou plutôt de réécriture(s), l'histoire d'une rencontre émouvante et puissamment novatrice dont résulte un texte au carrefour des langages, des formes, des voix et des arts. Nous pouvons avancer ici une notion qui nous guidera et nous accompagnera tout au long de ce travail de recherches pluridisciplinaires, c'est celle de transfert culturel qui peut compléter ou amplifier une ou des transgression(s). Le transfert culturel exprime le passage d'un objet culturel vers un autre lieu, qui lui est étranger, avec une dynamique de resémantisation. Il est à la base d'un métissage et, dans le cas du travail de Kathy Acker, d'une intertextualité (avec, entre autres, l'œuvre de Guyotat) complexe, novatrice et transgressive sous plusieurs aspects qu'il convient d'analyser. De plus, le texte original guyotatien va subir un changement de langue. L'œuvre, comme matière vivante et transformable, fait l'objet d'un transfert, voire d'un « transfaire », pour reprendre le néologisme de Daniel Sibony. Cela permet aussi de voir que l'œuvre de Guyotat est bien « inscrite » plutôt qu'écrite en la lisant dans celle d'une autre, c'est le principe d'une lecture en palimpseste, d'une imbrication littéraire, d'un enchevêtrement qui s'étend et se propage, prenant des proportions dangereuses et devenant une technique compositionnelle à part entière.

¹⁰²¹ Jeanne Winterson, « Introduction », in Amy Scholder et Dennis Cooper (dir.), *Essential Acker*, New York, Grove Press, 2002, p. ix.

¹⁰²² Kathy Acker, *Empire of the senseless*, Londres, Picador, 1988, p. 108. Cette expression est intéressante, elle reprend et amplifie la métaphore oculaire et la vision de l'artiste tout en se situant du côté du titre ambigu et riche de sens et d'approches de l'ouvrage emblématique de William Burroughs, sorte de père spirituel littéraire de Kathy Acker, *Naked Lunch*.

Kathy Acker est une artiste new-yorkaise née en 1947¹⁰²³ dans une famille d'origine juive, elle grandit dans le Lower East Side, quartier de Manhattan assez violent à l'époque, et où s'installent beaucoup d'immigrants, notamment des juifs et des portoricains. Cet environnement métissé – qui présente aussi une grande fraternité entre les communautés – excite sa créativité. La ville avec ses immeubles délabrés (les « *slums* »), ses musiques (principalement le jazz et le punk), ses prostituées, macs, *gangsters* et junkies, ses rats qui apparaissent pendant certaines périodes de l'année ; ses maladies, très présentes à cause des mauvaises isolations des *buildings* abîmés, constitueront un territoire de désespoir, d'ennui et de clichés¹⁰²⁴ à transcender et la fiction deviendra une transcendance de cette réalité ; tous ces éléments seront donc récurrents dans ses fictions. Par ailleurs, la ville est un haut lieu de l'avant-garde artistique et Acker sera rapidement connectée à ses divers mouvements punk, qu'elle conçoit comme une *façon* de faire de l'art¹⁰²⁵, et underground, plusieurs artistes de ces mouvements trouveront dans ses textes de quoi faire grandir leurs propres œuvres ; c'est aussi dans ce quartier que se développeront des mouvements comme le Cinéma de la Transgression de Nick Zedd ou la No Wave. D'après Kathy Acker, les années 1970 sont particulièrement importantes dans cette ville et l'année 1979 marque la fin d'une période (c'est notamment la mort de l'icône britannique punk Sid Vicious)¹⁰²⁶. La particularité de cette effervescence avant-gardiste est qu'elle se base sur l'avant, sur ce qui a précédé et qui doit être, à son tour, transcendé. Dans le cas de Kathy Acker, ses fondations sont les écrivains de la *Beat Generation*, en particulier William Burroughs et, dans une moindre mesure, Jack Kerouac, et leur attitude envers le langage¹⁰²⁷ mais aussi la poésie de Charles Olson et plus généralement du mouvement Black Mountain School. Elle trouve dans l'univers (le « poetry-

¹⁰²³ Cette date est celle donnée par Acker dans ses écrits mais, apparemment, elle serait née en 1948 d'après les repères biographiques dont nous avons connaissance. À ce sujet, nous renvoyons à l'analyse d'Anne Tomiche dans Anne Tomiche, « *In memoriam* : de l'identité défunte, ou Kathy Acker, "auteur-éponge" », in Valérie-Angélique Deshoulières (dir.), *Poétiques de l'indéterminé*, Clermont-Ferrand, PUBP, 1998. Il nous semble également que ce léger changement vienne aider le processus d'écriture, comme un pseudonyme, il participe de l'*ethos*, en disant que l'œuvre est bien un « second degré », selon l'expression de Genette, et que la fiction ne diffère que légèrement du réel.

¹⁰²⁴ Notons que le mot est utilisé en français par les Américains.

¹⁰²⁵ « Punk way of making art », Alan Benson, *Kathy Acker*, documentaire, An LWT Colour Production, 1984.

¹⁰²⁶ *Ibid.*

¹⁰²⁷ *Ibid.*

world¹⁰²⁸ ») de Burroughs des techniques qu'elle reprendra à sa façon : le *cut-up*, la juxtaposition, le découpage textuel, etc. Mais elle est surtout une grande lectrice, son monde s'est créé grâce à ses lectures, et en très grande partie d'auteurs français, et il s'agira alors, en tant qu'artiste, de trouver sa propre voix, une autre voix-voie, à travers son propre langage dans cet univers du métissage et de la juxtaposition et puiser dans n'importe quel élément permettant la création de cette singularité.

(petit effet d'intertextualité, selon un magazine, Barbara Kruger aurait un jour dit de Kathy Acker qu'elle était un mélange « de putain et de bibliothécaire » ; et sans savoir dans quel esprit cela a été dit, c'est bien de cela qu'il s'agit, deux désirs qui ne sont peut-être qu'un, une seule et même chiennerie des corps et du langage)¹⁰²⁹.

Sa sphère artistique et culturel intègre principalement des photographes et peintres de New York, notamment David Salle, qui compare son travail à celui d'Acker justement par cette esthétique de la juxtaposition, il appelle leur art un « art omnivore » en prenant n'importe quoi de n'importe où¹⁰³⁰ tout en transcendant (ce terme revient souvent) les traditions. Pour David Salle, ses improvisations sont pleines de symboles, comme dans les fictions d'Acker, et la première image constitue une sorte de prémisse : mais ce qui vient après est imprévisible¹⁰³¹. Les sources de ces images sont multiples et empruntent à tous les domaines. Ces deux artistes construisent donc, chacun par un vecteur artistique différent, des images-chaînes. David Salle explique, à propos de l'œuvre d'Acker : « tu as lu ça avant, et en même temps non, tu n'as pas expérimenté cette voie avant¹⁰³² », son travail est donc une ou des expérience(s) de lectures, un cheminement. Robert Mapplethorpe¹⁰³³ a également réalisé plusieurs clichés de l'auteure au cours des années 1970 ; comme pour ses diverses expériences corporelles, notamment avec le body-building qu'elle pratique, être un modèle constitue pour Acker une exploration des possibilités du corps et de l'identité, de l'image, il s'agit de prétendre être quelqu'un d'autre, c'est alors ainsi qu'elle conçoit son écriture : une expérience de soi, de son corps et de son identité à travers des incarnations, qui

¹⁰²⁸ *Ibid.*

¹⁰²⁹ Régis Durand, « Kathy Acker, Je suis une personne de grandes espérances », in *Art Press* n°87, Paris, Décembre 1984, p. 51.

¹⁰³⁰ Alan Benson, *Kathy Acker, op.cit.*

¹⁰³¹ *Ibid.*

¹⁰³² *Ibid.*

¹⁰³³ Artiste qui a aussi photographié, à cette époque, Andy Warhol, Patty Smith, Debbie Harry, et d'autres icônes.

s'activeront, nous le verrons, de plusieurs façons. Elle entend changer le physique par le texte et interroger la physicalité du texte : avec ses possibilités et ses éventuelles limites, le texte devient sensuel. Ainsi, elle cherche à détruire radicalement le sens et la rigidité du texte *dans* le texte et ré-envisager la textualité, les diverses façons de transmettre le texte. L'écriture est pour elle une machine d'un « breakdown world¹⁰³⁴ », donc l'expression d'un monde en rupture, dégradé. Comme le dit Jean-Philippe Rossignol, Kathy Acker « ne cherche pas à être hors-la-loi, elle se détache des règles sociales pour inventer sa liberté dans l'écriture » et « son goût pour une littérature incandescente, sauvage, extrême, est le miroir de son existence constamment lacérée. Elle revendique que toute chose parvenue à son point d'équilibre doit être détruite »¹⁰³⁵. Elle utilise ainsi une « technique d'effacement » pour « désintégrer la langue » :

This technique of erasure.

(from now on, disintegrate the language)¹⁰³⁶

Très vite, elle comprend qu'elle est une enfant non désirée ; sa mère se suicide alors qu'elle n'a que 30 ans ; son père l'abandonne, elle éprouve une grande colère envers lui ; ces faits constitueront des matériaux biographiques progressivement transformés dans les « fictions » hybrides et en superposition constante de l'auteure. En effet, comme c'est le cas dans la fiction de Guyotat, c'est le réel qui est ici surplombé, restructuré, explosé. L'œuvre ackeresque devient un immense puzzle qui repose sur un concept essentiel : l'emprunt, dans sa forme la plus élaborée et productiviste, ce qui peut sembler paradoxal, et qui l'est probablement volontairement. Les parents de l'auteure seront deux figures centrales des ouvrages, Acker n'aura de cesse de réécrire des histoires qui les concernent ou de fictionnaliser les événements et souvenirs qui leur sont liés.

Ses premières affections ne provenant pas de ces relations familiales, Acker les cherchera près de ses professeurs, car elle a toujours été une bonne élève, de ses lectures et dans les relations sexuelles (qu'elle ne confond pas avec l'amour)¹⁰³⁷. Cela ressurgit dans son travail.

¹⁰³⁴ Alan Benson, *Kathy Acker, op.cit.*

¹⁰³⁵ Jean-Philippe Rossignol, « Kathy Acker, Animal politique », in *Art Press 2, La prostitution, op.cit.*, p. 78.

¹⁰³⁶ Kathy Acker, *Hannibal Lecter, my father*, New York, Semiotext(e), 1991, p. 108.

¹⁰³⁷ *Ibid.*

Elle deviendra une charismatique motarde au corps tatoué, aux cheveux courts, au visage percé à la fois doux et sévère, une indocile, selon le titre d'un essai de Laure Limongi qui consacre un chapitre très intéressant à l'auteure, et que nous utiliserons¹⁰³⁸. Elle a travaillé pendant un temps dans un club de strip-tease, dans les *sexshows* de la 42^{ème} rue à New York et est apparue dans des films pornographiques, Amy Scholder explique cette expérience dans son introduction d'une anthologie consacrée à l'auteure en disant qu'elle a découvert un pouvoir politique à la pornographie¹⁰³⁹. Cette expérience du corps, de son propre corps, et de la sexualité sous plusieurs formes imprégnera l'écriture si particulière de l'artiste et ses textes exposeront sans fard des aventures sexuelles : ainsi, *Rip-off Red, Girl Detective*, l'un de ses premiers textes, est donné comme un « mystère pornographique », et *Kathy Goes To Haïti*, paru en 1990, sera un journal d'expériences sexuelles. Une thématique récurrente de son œuvre, comme dans celle de Guyotat, est l'asservissement (et ses sorties) sous toutes ses formes : prostitutionnelle, dans la cellule familiale, dans la société phallocratique, dans la culture, etc. Elle place l'audace, la radicalité et la transgression au cœur de toute sa conception des pratiques littéraires et artistiques.

Kathy Acker meurt en 1997 à Tijuana – la même année que William Burroughs et Allen Ginsberg, dont elle réécrira en partie le *Howl* dans un ouvrage – d'un cancer du sein, après avoir subi une terrible double mastectomie, après avoir refusé la médecine traditionnelle et après avoir essayé la médecine alternative et orientale. Son parcours autobiographique est ainsi jalonné de combats multiples, artistiques et corporels.

La notion d'emprunt va donc nous intéresser ici car, tout en impliquant la ou les forme(s) autant que le ou les fond(s), elle rejoint les thématiques qui nous préoccupent. Le travail d'Acker est celui d'un passage multiple, original et avant-gardiste, ainsi que d'un trans-faire. Par ailleurs, l'emprunt ackeresque a cette valeur et vocation de relais, de chaîne, elle aussi multiple. Précisons avant toute chose le grand intérêt littéraire de ce travail transcendant d'Acker : il permet aussi, par la réaction et non pas la simple traduction, le passage de l'œuvre guyotatienne vers

¹⁰³⁸ Puisqu'il participe de l'élaboration de la « chaîne » en étant aussi un ensemble de réactions d'une écrivaine française à des auteurs qui l'ont marquée, dont Denis Roche, Hélène Bessette et B.S Johnson.

¹⁰³⁹ Amy Scholder, « Editor's note », in *Essential Acker, op.cit.*, p. xiii.

l'anglais, rendant possible sa continuité, son cheminement et une sorte d'universalisation. C'est alors une langue française très particulière qui va faire la rencontre de celle la plus parlée au monde. La notion de palimpseste fonctionne très bien en étant à l'origine un parchemin que l'on gratte pour réécrire, ce que fait à sa façon Kathy Acker, et qui, métaphoriquement, va porter des traces – notion essentielle que l'on retrouve ici – du texte antérieur et « antériorisé » au profit d'un texte nouveau.

Dans son ouvrage fondateur, *Palimpsestes*, Gérard Genette, définit plusieurs relations de « transtextualité » qu'il nous importe d'avancer ici afin de mieux se plonger dans le travail en palimpseste de Kathy Acker qui va faire usage de toutes les techniques transtextuelles.

L'objet de la poétique [...] n'est pas le texte, considéré dans sa singularité [...], mais l'*architexte*, ou si l'on préfère l'architextualité du texte (comme on dit, et c'est à peu près la même chose, la « littéarité de la littérature »), c'est-à-dire l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier. Je dirais plutôt aujourd'hui, plus largement, que cet objet est la *transtextualité*, ou transcendance textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement, par « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »¹⁰⁴⁰.

Rappelons qu'il définit ainsi cinq types de relations transtextuelles : l'intertextualité, que Julia Kristeva définit comme le « croisement dans un texte d'énoncés pris à d'autres textes¹⁰⁴¹ » où « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte¹⁰⁴² », qui concentre plusieurs pratiques dont la citation, le plagiat¹⁰⁴³ et l'allusion ; la paratextualité¹⁰⁴⁴, « titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes, illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de

¹⁰⁴⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p.7.

¹⁰⁴¹ Julia Kristeva, *Seméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 115.

¹⁰⁴² *Ibid.*, p. 145.

¹⁰⁴³ Là, l'auteur cite Lautréamont qui, rappelons-le, copiait, dans *Les chants de Maldoror*, des extraits d'encyclopédies ou de dictionnaires scientifiques. Cette scientificité plagiée sera un matériau important et épousera les formes et contours de la fiction pour faire ressurgir une poétique nouvelle, cette « technique » sera appréhendée par Acker dans d'autres mesures tout aussi intéressantes.

¹⁰⁴⁴ Genette donne alors pour exemple le cas des titres de chapitres de l'*Ulysse* de Joyce issus des épisodes de *L'Odyssée* que l'écrivain avait supprimés par la suite et qui posent un certain nombre de questions intéressantes.

signaux accessoires, autographes ou allographes [...] ¹⁰⁴⁵ », « l' "avant-texte" des brouillons, esquisses et projets divers, peut lui aussi fonctionner comme un paratexte ¹⁰⁴⁶ » ; la métatextualité, c'est-à-dire la « relation, on dit plus couramment de "commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il parle, à la limite, sans le nommer ¹⁰⁴⁷ » ; l'architextualité, qui concerne le statut générique du texte et qui peut nous intéresser car les auteurs étudiés travaillent aussi à une remise en question du « genre », et Acker interroge toute la polysémie du terme, en exploitant, par exemple, des formes anciennes comme, nous l'avons vu, le poème épique par Guyotat, en en transgressant les codes et en actualisant ou contextualisant ses fonctions et modes ; enfin, le dernier type de relations transtextuelles est relatif à l'hypertextualité : « j'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire [...] Pour le prendre autrement, posons une notion générale de texte au second degré ¹⁰⁴⁸ », il est également question d'une *transformation* ¹⁰⁴⁹ de l'hypertexte vers un hypotexte ¹⁰⁵⁰. Cette notion de « second degré » nous paraît essentielle, en particulier dans cette seconde partie de travail, car elle accueille aisément celle de transgression(s). La transgression peut être perçue comme la recherche constante d'un second degré, se tournant résolument vers l'avenir à partir du passé, l'intertextualité est une technique littéraire de cette recherche. Cette traque du second degré accompagne celle de la totalité, de l'absolu. Une chaîne créative ne peut s'activer que par ce second degré, c'est-à-dire par la transcendance de ce qui a précédé ou de fondations. Tiphaine Samoyault écrit dans *L'intertextualité, Mémoire de la littérature* : « La littérature s'écrit certes dans une relation avec le monde, mais tout autant dans une relation avec elle-même, avec son histoire, l'histoire de ses productions, le long cheminement de ses origines. Si chaque texte construit sa propre origine (son *originalité*), il s'inscrit en même temps dans une généalogie

¹⁰⁴⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, *op.cit.*, p. 10.

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰⁴⁹ « J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple [...] ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation* ». *Ibid.*, p. 16.

¹⁰⁵⁰ Notons qu'« hypo » signifie « dessous » et « hyper » « dessus », ce qui contribue à amplifier cette image de la chaîne créative et transformative.

qu'il peut faire plus ou moins apparaître.¹⁰⁵¹ » Dans ces pratiques de l'intertextualité, le plagiat est une activité subversive, une liaison dangereuse avec les autres textes. Samoyault utilise dans son ouvrage l'expression fondamentale de « mémoire de la littérature » avec une « poétique des textes en mouvement »¹⁰⁵², mémoire et trajectoire où la transgression occupe une place remarquable. Elle explique aussi que « Contrairement aux caractéristiques de cette présence effective d'un texte dans un autre, qui est une manière d'imposer la bibliothèque de façon horizontale, l'hypertextualité, elle, la rend présente de façon verticale¹⁰⁵³ », la verticalité : une notion centrale de notre réflexion sur laquelle nous reviendrons.

Il faut constater que plusieurs grands auteurs (Genette cite Lautréamont et Joyce, entre autres) ont déjà activé des transgressions dans ces relations transtextuelles et se sont « attaqués » à ces divers réseaux, donc à tout ce qui concerne l' « autour » du texte dans un mouvement, ici encore, de chaîne. C'est aussi cela, semble-t-il, le palimpseste : creuser et transgresser jusqu'à trouver un absolu. Cela est radicalisé par Acker et sa piraterie textuelle, nous pouvons creuser dans sa textualité pour y rencontrer des trésors de la littérature qui font sens dans cette grande mise en relation ainsi que dans ce travail de réécriture radicale et de réappropriation.

L'hypertextualité devient le catalyseur de nouvelles écritures et permet à l'œuvre originale, l'hypotexte, donc, de se voir augmenter. Le travail d'Acker consiste aussi en une appropriation, notion particulièrement riche et polysémique, qui amorce cette chaîne, mais aussi en confrontation(s) multiple(s), d'où la notion de transgressions qui est primordiale. Il est souvent dit d'elle, par les revues et critiques américains, qu'elle est une des plus transgressives des romancières américaines, et cela tient, comme pour le travail de Guyotat, à la remise en question par la ou les pratique(s) des littératures, donc la reconsidération des genres, des façons de composer, de pratiquer la langue¹⁰⁵⁴ et les langages, de déconstruire les codes de la littérature et même de remettre en question cette notion de littérature elle-même,

¹⁰⁵¹ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan Université, 2001, Introduction, p. 5.

¹⁰⁵² *Ibid.*, p. 6.

¹⁰⁵³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰⁵⁴ Ou les langues, Kathy Acker ne pratiquant pas que la langue maternelle. Elle insère notamment parfois des pages très surprenantes en mauvais français qui semble être une longue traduction complètement approximative. Rappelons aussi que Guyotat intègre beaucoup d'anglicismes, dans les fictions comme dans les notes (cf. *Carnets de bord*).

etc. ainsi qu'aux thèmes dont elle fait usage : « sang et stupre » (première moitié du titre d'un roman essentiel) sont, comme pour Guyotat, deux composantes, deux matières de la composition. Régis Durand explique que :

Le monde de ces fictions est celui de la prédation, une cruauté et une violence en quelque sorte organique et endémiques : circulation de la matière et du besoin, recyclage incessant des positions et des désirs : bourreau/victime, prédateur/proie, etc. La violence n'est pas l'effet de perversions individuelles, mais celui d'un état des corps, du monde, et de l'histoire (on pense parfois à Genet et Guyotat, deux références marquantes pour Kathy Acker, avec Bataille et Pasolini). Cette violence est absolue, elle traverse toutes sortes de lieux et de discours, sans ancrage référentiel précis¹⁰⁵⁵.

Ainsi, Kathy Acker trouve sa place parmi les écrivains post-modernes anglophones et s'intègre dans une filiation comprenant William Burroughs tout en devenant un nom important de ce « courant » que l'on nomme le postmodernisme. Dans cette pratique des textes se trouve la pratique du texte guyotatien, donc l'appréhension d'un hypotexte français complexe par une auteure américaine.

Acker réécrit des grands romans de la littérature : *Don Quichotte*, dont elle donne une version « presque » féminine, faisant écho à la proposition de Jorge-Luis Borges d'attribuer ce texte à un auteur du XX^e siècle¹⁰⁵⁶ – qui impliquait un auteur imaginaire, Pierre Ménard, réécrivant mot pour mot le texte de Cervantès, mais avec la volonté de le surpasser –, *Grandes Espérances* de Charles Dickens, et copie Mark Twain, William Faulkner, et bien d'autres. Par ailleurs, Kathy Acker, tout comme l'œuvre de Pierre Guyotat, est « dévorée par les mythes¹⁰⁵⁷ », qu'elle réinvestit en continu, notamment celui d'Œdipe dans son entièreté qui devient une sorte de fil conducteur de son œuvre, comme Guyotat, ainsi que celui de Médée ou encore de Méduse. L'auteure développe une réflexion à partir de ces mythes qui l'a fascine en les intégrant dans ses fictions et en y superposant des éléments autobiographiques et féministes, elle utilise pour modèle la Sphinge qui n'a pas de genre et qui unit selon elle le monde humain et le monde animal par son *corps*, Sphinge qu'elle compare alors au Jabberwocky de Lewis Carroll qui conjugue poème néologique et corps imaginaire et dont elle retient les aspects « fabriqués », par montage, à l'image de ses textes « monstrueux ». Sphinge et Jabberwocky sont

¹⁰⁵⁵ Régis Durand, « Kathy Acker, Je suis une personne de grandes espérances », *op.cit.*, p. 51.

¹⁰⁵⁶ Jorge-Luis Borges, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », in *Fictions*, Paris, Gallimard, 1957.

¹⁰⁵⁷ « Devoured by myths » est le titre d'un entretien avec Sylvère Lotringer reproduit dans Kathy Acker, *Hannibal Lecter My Father*, New York, Semiotext(e), 1991, p. 1.

ces sortes de « monstres », qui donneront lieu à des créations de doubles, des *freaks*, qui concentrent en une image des idées fortes tout en restant énigmatiques : ce sont des personnifications de l'écriture ackeresque. La Sphinge est également le monstre qui pose des questions, ce qu'est précisément l'œuvre de Kathy Acker, et le questionnement multiple, y compris dans la forme, sera un mode privilégié.

Cette transformation d'un mythe pourrait être considérée comme une relation hypertextuelle particulière. Nous avons déjà évoqué la ductilité du mythe d'Antigone qui permet cette réécriture continuelle que propose Guyotat. L'hypertextualité mythique enclenche une chaîne qui est intéressante ; dans le cas de Kathy Acker, elle permet des assimilations et superpositions surprenantes : notamment autobiographiques, ou alors elle « devient » la figure mythique, pour mieux se mettre au service de la diégèse, bien qu'éclatée. Guyotat travaille, nous le rappelons, une réécriture qui passe par la création de figures tutélaires, comme la sœur d'Antigone, Amyclée dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*.

Acker commence à écrire à la fin des années 60, très jeune, donc, tout comme Guyotat. Ce qui permet un examen d'un véritable parcours et d'une progression artistique et intellectuelle depuis lequel nous pouvons faire un constat essentiel : l'hypotexte guyotatien est une constante de cette traversée, voire odyssee artistique, *Tombeau pour cinq cent mille soldats* et *Éden, Éden, Éden* en tête, du fait des traductions et du statut « culte » que ces textes commencent à acquérir, outre-Atlantique également. Nous pouvons essayer d'imaginer la poursuite de cette réaction-confrontation face aux radicalisations fictionnelles de Guyotat, avec *Prostitution* ou *Le Livre*, qui aurait ouvert de nouvelles portes en activant encore la chaîne réactive. C'est pour cette raison que nous démarrons ce chapitre avec cette figure littéraire féminine américaine, puisqu'elle incarne, ainsi que son travail, la notion de réaction(s) en faisant basculer une œuvre d'origine déjà profondément originale vers un ailleurs en la changeant de langue, mais aussi en proposant un réinvestissement pluriel : de genre dans tous les sens du terme, qu'il soit identitaire, sexuel et même littéraire. Ainsi, l'hypotexte guyotatien sera non seulement réutilisé mais aussi confronté à d'autres hypotextes puissants dans un texte radicalement nouveau, qui font partie de la bibliothèque d'Acker qui trouve des liens entre ces textes qui peuvent ne pas en avoir au premier abord, c'est la grande force transgressive de l'auteure qu'il nous importe de présenter ici. Cette rencontre

textuelle intégrera les grandes figures artistiques de la transgression, ses penseurs et écrivains qu'Acker réécrit ou utilise comme personnages : Le Marquis de Sade, Arthur Rimbaud, Jean Genet, Antonin Artaud, Georges Bataille, Pier Paolo Pasolini. Une première transgression se situe peut-être déjà à ce niveau : le fait de manipuler les textes de ces grands auteurs, leur contenu comme leur forme, mais aussi de les faire basculer du côté d'une métafiction¹⁰⁵⁸ complexe en leur donnant une voix. Ainsi, en plus d'adopter simplement le style d'un autre, elle inclut cet autre pour faire grandir son œuvre. Il n'est donc pas seulement question de plagiat auquel on l'a réduit bien trop souvent¹⁰⁵⁹, ou alors selon un sens lui aussi complètement réinvesti, le « plagiat » et l'hybridation sont revendiqués comme formes progressistes d'écriture, de création et de différence littéraire. Ces usages ne doivent surtout pas paraître irrespectueux, bien au contraire, ce sont aussi des formes d'hommages qui prouvent que l'art se renouvelle par le franchissement de barrières et de tabous, issus d'une sorte de *doxa* qui s'installe au fur et à mesure, en propulsant sa propre création à partir de celles des autres. Le travail d'Acker devient donc édifiant en réutilisant d'autres œuvres-édifices, il répond alors à un principe énoncé par Ezra Pound dont elle fera son crédo : « MAKE IT NEW », corrélatif d'un « MAKE IT DIFFERENT », en s'emparant de cette matière textuelle et en l'intégrant dans son processus de fabrication, de création, tout en retenant la phrase de Burroughs : « steal everything you can ! steal everything in sight ». Elle rêve alors d'un monde *acopyright* et affirme à plusieurs reprises que son travail est libre d'être réutilisé¹⁰⁶⁰. Acker semble développer ainsi ce concept de chaîne artistique en envisageant le paradoxe de la transgression, faisant du neuf avec de l'ancien, ou du nouveau avec du contemporain. L'œuvre se situe alors dans un procédé de dépassement permanent qui ne peut se satisfaire d'une seule forme et d'un seul

¹⁰⁵⁸ « (gr. meta = après, au-delà). Terme générique créé par l'écrivain américain William Gass pour désigner la pratique et les différents procédés d'auto-observation et d'auto-réflexion mis en œuvre dans un roman. On parle de métafiction quand le roman s'interroge sur son statut comme genre, sur sa fonction de support narratif, sur ses possibilités de représenter des matériaux fictifs ou réalistes. » Hendrik van Gorp, Dirk Delabastita, Lieven D'hulst, Rita Ghesquiere, Rainier Grutman et Georges Legros, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 298. La métafiction d'Acker montre, parfois dans des textualités extrêmes et complexes, ses méandres, ses mécanismes, ses constructions et déconstructions, en refusant la narrativité et la linéarité mais en se construisant au fur et à mesure dans la fiction et la fictionnalisation.

¹⁰⁵⁹ On pourrait d'ailleurs s'effrayer qu'il ne reste que cela : Kathy Acker, l'auteure plagiaire, alors que cette notion et la façon dont elle l'envisage engagent plusieurs niveaux de réflexion qui devraient nous préoccuper même encore de nos jours.

¹⁰⁶⁰ Kathy Acker souhaite une poursuite, un second degré, même posthume, de son œuvre en affirmant à plusieurs reprises que *nous* pouvons faire ce que nous voulons avec son travail.

genre. En plus du « new », son art doit résolument se tourner vers l' « excitant ». Le MAKE IT NEW va activer le relais et la chaîne, et correspondra à la recherche d'un second degré de l'hypotexte. Régis Durand parle même d'une « esthétique du recyclage¹⁰⁶¹ », dans laquelle la notion de « cycle » nous paraît essentielle. Le texte littéraire est en métamorphose constante dans cette quête de l'absolu. L'œuvre ackeresque vise aussi à une abolition des frontières de genres littéraires en mélangeant des poèmes (et en d'autres langues, comme le persan dans *Sang et stupre au lycée* par exemple, et dans le final de *The Birth of the Poet*, elle mêle des langues orientales à l'anglais), des extraits de journaux intimes (fictionnels ou non), des éléments autobiographiques (souvent remaniés et fictionnalisés à leur tour), des copies de textes, des dessins, des plans de pirate, des motifs de tatouages ; et ces divers « genres » se confrontent dans un même espace. Le plagiat vient également questionner les identités, à travers des confrontations seulement possibles dans la fiction, des personnages de Shakespeare parlant à des personnalités de sa vie, par exemple. Comme pour David Salle, Acker plagie tout ce qui l'environne, tout ce qu'elle voit et tous les genres : les films, les publicités, les programmes télévisuels, etc. Dans ce collage, il y a un grand travail à fournir de la part du lecteur car elle ne prend pas en compte sa présence en premier lieu, son propre plaisir passe avant, c'est ici un point commun avec Guyotat et certainement un moteur de la transgression littéraire : la disparition préalable du lecteur dans un pacte communicationnel. Le lecteur peut se promener dans l'ouvrage comme dans un monde car il y a, selon Acker, plusieurs « sections¹⁰⁶² », comme la « sexual section » ou la « violent section »¹⁰⁶³ et trouver lui-même sa place, redéfinir la communication littéraire, la lecture devient donc un voyage. Le livre est un monde de possibilités et de relations entre ces possibilités, il s'agit d'étudier, par la fiction, ces relations, déconstruisant ainsi la narration et sa linéarité. Le lecteur peut suivre s'il s'en donne les moyens. Acker cherche ainsi à créer une « écriture environnementale¹⁰⁶⁴ » ou un environnement textuel. Elle parle donc de

¹⁰⁶¹ Régis Durand, « Kathy Acker, Je suis une personne de grandes espérances », *op.cit.*, p. 51.

¹⁰⁶² Notons que le mot revêt plusieurs sens en anglais : la section, le quartier, la partie, le segment, etc.

¹⁰⁶³ Alan Benson, *Kathy Acker*, *op.cit.*

¹⁰⁶⁴ « I wanted to do some sort of environmental writing, the way Bob Ashley was doing environmental music ». Kathy Acker, *Hannibal Lecter, My Father*, *op.cit.*, p. 15.

déconstructions¹⁰⁶⁵ pour construire ses textes¹⁰⁶⁶, tout en proposant des « versions » (comme en musique, là-encore). De même, Camille Decisier, dans un article portant sur *Sang et stupre au lycée*, dit que dans ce livre « le temps linéaire est de toute façon en voie d'extinction¹⁰⁶⁷ ».

Pour réussir une aussi impressionnante entreprise, Kathy-Catheter n'a cru bon que d'avoir recours à *the Ancient Art of Madness*, ou littérature. Ainsi, elle a dû inventer une écriture nouvelle, apparemment anti-littéraire (je dis bien apparamment). Une écriture quantique, houligane, plus rusée, plus insaisissable qu'un quark, plus sioux ou zen qu'un neutrino traversant le soleil [...] Elle a donc inventé : une écriture menée comme une danse de possession sans filet aux bords de la signifiante, une écriture « inculte » désinvolte ordurière qui contraint néanmoins à la philosophie, voire à la métaphysique. Une écriture véhémence, transgressive de toutes les règles [...] ¹⁰⁶⁸.

Sa textualité est bien exploration de ces bords, repoussant les limites de la fragmentation littéraire et développant une sorte d'esthétique du patchwork liant ces fragments tout en les emmenant aux limites de la signifiante. Cette fragmentation décrit un parcours auctorial qui peut ne pas être le même pour le lecteur. Ce dernier n'a rien à reconstruire dans le texte, et certainement pas une narration quelconque, mais il doit inventer à son tour son propre cheminement, construire son propre parcours, se promener dans la matière textuelle : ce peut être un travail de toute une vie, de lecture ininterrompue ou plutôt continue et ce pourrait être là encore une modalité du Livre : qui s'écrit sans arrêt avec un Lecteur (qui devient concept pluriel) évolutif, en fonction des contextes et périodes. Les livres de Pierre Guyotat peuvent également être perçus comme entraînant cette quête du lecteur, parallèle ou peut-être conjointe d'une quête auctoriale d'un absolu, comme nous l'avons vu. Face à l'œuvre de Guyotat, profondément évolutive, repoussant les limites à chaque nouvel ouvrage, normalisant les transgressions précédentes

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰⁶⁶ Son parcours dans l'écriture présente en fait lui-même ce passage de la déconstruction vers la construction, ses romans deviennent de plus en plus narratifs même s'ils peuvent toujours se lire aléatoirement : cf. *Ibid.* Comme si le Texte, ou bien le Livre, pour poursuivre notre réflexion sur ce sujet, se construisait progressivement, sur toute une vie, et à partir de cette grande collectivité littéraire dans laquelle elle puise pour créer sa propre œuvre. Le Livre passe alors nécessairement par ces entreprises de déconstructions et de reconstructions progressives.

¹⁰⁶⁷ Camille Decisier, « Sang et stupre au lycée de Kathy Acker », in *Le Matricule des anges* n°60, février 2005, en ligne, URL : http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=21340 (dernière consultation le 23/03/2016).

¹⁰⁶⁸ Patrick Hutchinson, « Don Quichotte d'Amérique, ou les enfers de l'amour », in Kathy Acker, *Don Quichotte*, Paris, Sillages, 1986, p. 5-6.

pour en amener de nouvelles, le lecteur se doit de développer un parcours qui ne sera pas simplement dans la lecture elle-même mais qui vise à réinterroger son expérience des lectures, de la langue, des langages, de sa relation avec l'Art, etc. À ce niveau, Pierre Guyotat estime, à juste raison semble-t-il, qu'il s'agit d'une œuvre-manifeste ; c'est aussi le cas de l'œuvre de Kathy Acker dans une autre mesure : plusieurs niveaux de lectures sont possibles, dont le fictionnel et le théorique mêlés (ce que radicalisera, à sa façon aussi, Dominiq Jenvrey). Il nous apparaît à ce stade que l'un des pouvoirs transgressifs d'une œuvre réside dans cette interrogation du lecteur et dans son obligation à envisager des parcours intimes ou scéniques (ce sera le cas des artistes présentés ici) : c'est un bousculement, c'est remettre en cause la *praxis* et c'est aussi refuser toute commercialité et interdire de s'installer dans un confort de lecture. Face à ces textes, le « lecteur » ne lit pas, il doit vivre autrement – vivre est aussi le titre d'un recueil de Guyotat, nous le rappelons utilement. Les expériences et pratiques de lectures sont alors toutes différentes, nous allons le présenter de diverses façons ici, ce sont des réactions tout à fait singulières : il faut par exemple lire la « chronique d'une absence de lecture » d'Éric Hoppenot :

Je n'ai pas lu *Progénitures* !

Je viens clandestinement vous parler d'un livre que je n'ai pas lu !

Par provocation, par jeu ? Non pas, cet énoncé : « Je n'ai pas lu *Progénitures* », dit la vérité, dit cette réalité, je ne peux pas lire *Progénitures*. [...] Ce dont je vous ferai très brièvement part aujourd'hui c'est donc de cette expérience étrange, mais aussi douloureuse d'une « non lecture ». Impression unique de se sentir radicalement étranger à un texte, pourtant écrit dans votre propre langue¹⁰⁶⁹.

Un texte de Guyotat ou un texte d'Acker semblent ne pas se lire au sens où nous l'entendons habituellement, il faut plutôt construire une nouvelle lecture, ou alors lire d'une autre façon, ou alors rendre transitifs d'autres verbes qui peuvent aider : dessiner, peindre, photographier, danser, jouer forment tout autant de nouvelles expériences de lectures dans le corpus questionné ici. Il s'agit donc d'un second degré de lecture qui fait appel à la créativité du lecteur plutôt qu'à sa simple réceptivité/passivité ; les objets artistiques de Guyotat et Acker, qui ne sont plus alors d'ordre simplement littéraire, renouvelle le pacte avec le lecteur en le

¹⁰⁶⁹ Éric Hoppenot, *Et Pierre Guyotat lal'angue*, Barcelone, Colloque du GRES, juin 2003, p. 1.

mobilisant différemment. « [...] je voudrais indiquer que *Progénitures* est aussi le récit d'un enfantement, celui d'un nouveau lecteur, d'un lecteur autre¹⁰⁷⁰ ».

Éric Mainville relate une expérience similaire en évoquant une sorte d'attraction, un pouvoir, qu'exercent certains livres (comme ceux de l'Enfer) :

Il arrive même que nous soyons littéralement hantés par des écrivains dont nous n'avons pratiquement jamais lu les livres. C'est que l'obstination que nous mettons à ne pas les lire en dit beaucoup plus sur notre désir que toutes les lectures que nous pratiquons par ailleurs et qui, elles, *se passent bien*. [...] J'ai essayé de le lire, mais j'ai échoué. Et en échouant j'ai atteint un autre but : j'ai réussi à mettre en évidence un point de résistance très fort, un blocage en apparence insurmontable. Les tentatives de lire les œuvres de Pierre Guyotat, de tenir en main ses livres, de les ouvrir et d'y porter les yeux n'ont pourtant pas été rares. Il est même fascinant de recenser toutes ces occasions que j'ai eues de *ne pas le lire*. Fascinant de considérer les différentes tactiques d'évitement que j'ai pu employer jusqu'à présent, et auxquelles il faudra bientôt ajouter, je le crains, l'écriture de ce texte-ci.¹⁰⁷¹

Il va encore plus loin dans un rapport très intense à l'Enfer :

Pourquoi ai-je acheté tous ces livres ? Je ne saurais l'expliquer.

D'autant plus que, quelques années plus tard, je me suis mis à avoir envie de les détruire. Ainsi, le *Tombeau pour cinq cent mille soldats* je l'ai jeté dans le vide-ordure de mon immeuble, ce que je n'ai fait pour aucun autre livre. Précipité dans l'enfer de ma bibliothèque. Promis à l'autodafé dans l'anonymat d'un monceau de détritrus. Presque oublié.¹⁰⁷²

Une note de l'éditeur insérée dans *Prostitution* disait aussi :

Le vrai problème que ce texte à proprement parler inqualifiable¹⁰⁷³ pose jusqu'au malaise est celui de sa lecture. En somme, dans une première confrontation, il nous laisse, désœuvrés et contraints à un travail de reconstitution, devant une matière verbale éclatée, trouée, révulsée, triturée, mixée, comme un gigantesque corps prostitué. La violence, la sauvagerie du langage qui s'acharne à ruiner toute rhétorique vont à l'encontre même de l'écrit. Ce texte exige que l'on s'interroge sur l'approche que l'on peut en faire. Il nous invite à mettre en cause notre pratique des textes¹⁰⁷⁴.

¹⁰⁷⁰ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰⁷¹ Éric Mainville, « Pierre Guyotat », Crise dans les médias (Blog), 02/11/2007, en ligne, URL : <http://crisedanslesmedias.hautetfort.com/tag/Pierre+Guyotat> (dernière consultation le 22/09/2016).

¹⁰⁷² *Ibid.*

¹⁰⁷³ Encore une notion de ce paradigme du préfixe in-.

¹⁰⁷⁴ *Prostitution*, Note de l'éditeur, p. 365.

C'est déjà ce second degré qu'interrogeait Barthes avec son « écrire avec » qui nous semble pouvoir devenir une théorie tout à fait efficace : il faut développer un parcours et non pas seulement « lire » puisque face à une œuvre qui n'est plus simplement celle d'un « écrivain », terme réducteur, il faut que se trouve quelqu'un d'autre qui ne sera plus simplement « lecteur », terme réducteur lui aussi et qui peut paraître faux dans le cas d'une œuvre comme celle de Guyotat posant les questions suivantes : pouvons-nous la lire ? Si oui, comment faire ? Si non, quelles sont les autres méthodes d'appréhension ? La réponse de Kathy Acker, qui est une réponse possible ici, est qu'il faut la plagier puis la réécrire et la détourner. La littéarité de ces œuvres jaillit de cette redéfinition du pacte de lecture et de la position du lecteur lui-même, il nous semble nécessaire d'insister sur ce point, et les réactions négatives comme la censure ou le refus font aussi partie de ce processus extrême mais obligatoire. Nous pourrions même avancer que les interdictions et les « bruits » autour d'*Éden, Éden, Éden* – que Guyotat avoue avoir toujours considéré comme étant « de bonne guerre » – sont à leur tour des expériences de lectures ou de contre-lectures significatives, en tout cas des appréhensions de l'œuvre qui *font* aussi sa littéarité. Kathy Acker a bien sûr aussi couru tous ces risques pour son œuvre qui s'est vue à plusieurs reprises attaquée ou censurée. C'est quand la censure devient expérience de lecture à part entière que l'œuvre développe une littéarité forte, pouvant presque se passer de lecteurs, au sens strict, pour aller vers un au-delà de la lecture, dans une relation plus complexe avec cette œuvre. Ce moment d'acmé où l'œuvre parvient à complexifier ses rapports avec le « lecteur » est primordial, il est aussi ce creux dont parle Barthes et d'où jaillit la littéarité. Ainsi, ne pas lire des ouvrages comme *Le Livre* ou *Progénitures* de façon linéaire ou classique n'est pas forcément un problème : cela signifie simplement qu'il faut envisager par d'autres voies ou vecteurs cette relation à l'œuvre, comme le fait Kathy Acker dans son propre travail fictionnel ; Frédéric Acquaviva dira d'ailleurs à ce propos que « [...] tenir *Le Livre* entre les mains procure un plaisir physique qui vous saisit totalement, et vous enchante par son invention et sa radicalité, sa joie¹⁰⁷⁵. »

Lors d'une soirée accompagnant la parution du numéro de *Critique* consacré à Pierre Guyotat, Ann Jefferson, universitaire américaine, évoque, au moment

¹⁰⁷⁵ Cf. Annexe. Entretien personnel avec Frédéric Acquaviva.

d'ouvrir *Éden, Éden, Éden* pour en proposer une lecture, cet univers qui saute aux yeux et cette difficulté latente permanente à extraire un morceau de cet univers, tout se tient et rien ne semble extirpable. Ainsi, il nous semble que les critiques veulent dire autre chose quand ils parlent d'« illisible » : il s'agit plutôt d'un second degré de la lisibilité ou du lisible qui engage le corps bien plus que le cerveau, indiquant aussi cette difficulté à y entrer corporellement. L'illisibilité ne signifie plus ne pas pouvoir le lire, se vidant ainsi de son sens négatif, mais bien ne pas savoir encore comment y entrer, donc envisager une nouvelle pratique de lecture, d'entrée corporelle, de cheminement dans un texte. La lecture demande une implication de l'ordre de l'extrême de la part d'un lecteur *autre*, donc, comme c'est le cas aussi pour les œuvres de James Joyce : il faut accompagner la lecture d'une recherche encyclopédique, chaque phrase ou membre d'une longue phrase dévoile une richesse et un univers nouveau. Le lecteur doit être pleinement *engagé* et trouver *comment lire* avant de lire. Guyotat disait aussi dans *Vivre* qu'« il faut se pencher au moins sur les processus biologiques de l'écriture¹⁰⁷⁶ », alors, ce renouvellement double des pratiques d'écriture et de lecture, puisqu'il s'agit bien de cela, se retourne presque nécessairement contre l'auteur, comme nous l'avons vu, le texte presque corporalisé fait face à un moment ou à un autre à son auteur : « C'est une chose qui n'a jamais été dite, l'impact au sens fort, la gifle, le coup qu'un auteur reçoit de sa production, au-delà des processus souvent inévitables de culpabilisation¹⁰⁷⁷ », évoquant alors une « force somatique¹⁰⁷⁸ », cela ne concerne pas que la censure, le rappel à l'ordre après la production, comme l'a connu aussi Kathy Acker, cela concerne aussi les processus de relectures des auteurs eux-mêmes de leurs textes, qui constituent des expériences extrêmement fortes. Un principe de la transgression artistique se trouve ici : ce pouvoir que possède l'œuvre, et de plus en plus au fil des ans, à se retourner contre son auteur, donc à reconsidérer ses relectures. Guyotat l'a expliqué à plusieurs reprises : relire l'intégralité de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, par exemple, a été une expérience très difficile lors de la dépression. Relire son œuvre c'est alors l'*inscrire* davantage, c'est « l'effet en retour de [s]es propres textes¹⁰⁷⁹ ».

¹⁰⁷⁶ *Vivre*, p. 44.

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*, p. 44-45.

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*, p. 45.

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*

Antoine Boute démarre ainsi son livre *Du toucher, essai sur Guyotat* :

Le point de départ d'un texte philosophique sur l'écriture de Guyotat pourrait être la question de l'illisibilité de cette œuvre, avec tout ce que cela implique comme attention à porter notamment sur le « dehors » du texte. L'illisibilité des textes de Guyotat fait se porter l'attention en creux sur tout le dispositif d'écriture-lecture qui borde cette écriture : en effet, étant donné que les « trames narratives » sont sapées, tout autant que la « psychologie des personnages » et que la plupart des autres caractéristiques qui font d'un roman un texte analysable, il n'y a pas d'autre choix que de s'interroger sur la façon dont ces textes en sont venus à exister.¹⁰⁸⁰

Et c'est justement cette écriture-lecture que nous explorons ici. Il évoque aussi, de cette écriture de Guyotat qui touche aux limites de la langue, une « performativité de l'illisible »¹⁰⁸¹. *Progénitures*, œuvre-monstre, est une « monstruosité illisible¹⁰⁸² », l'œuvre de Kathy Acker va aussi chercher du côté du monstre et de la performativité du texte, ces deux notions faisant entièrement partie de son univers culturel, le premier en ce qu'il renvoie à la performance qui arrive progressivement, le second pour le *Freak*, qu'elle semble être aussi, d'une certaine façon.

Chez Kathy Acker, cette transgression d'ordre architextuelle dépasse les barrières du livre lui-même en s'attaquant directement au paratexte. L'exemple le plus probant et révélateur d'une grande audace tout en étant très drôle est celui de cette citation d'Alain Robbe-Grillet, père du Nouveau Roman qui aura une influence sur la création textuelle d'Acker, placée sur la quatrième de couverture de *Grandes espérances*, paru en 1993 :

Grandes espérances est à ce jour l'œuvre d'art la plus absolument aboutie d'Acker. De par sa concentration formelle et sa structure toujours plus harmonieuse à chaque strate de lecture, ce livre répond aux exigences de Sterne ou Canetti envers le romancier¹⁰⁸³.

L'éditrice française, Laurence Viallet, ajoute un astérisque et explique ceci :

¹⁰⁸⁰ Antoine Boute, *Du toucher, essai sur Guyotat*, *op.cit.*, p. 4.

¹⁰⁸¹ *Ibid.*, p. 5.

¹⁰⁸² Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, *op.cit.*, p. 14.

¹⁰⁸³ Kathy Acker, *Grandes espérances*, Traduit de l'anglais (États-Unis) par Gérard-Georges Lemaire, Paris, Laurence Viallet, 2006, quatrième de couverture.

N'ayant pas lu *Grandes espérances* à l'époque où cette citation fut reproduite sur la première édition américaine, Alain Robbe-Grillet ne peut en être l'auteur. Toutefois, touché et amusé par cet hommage, il nous a aimablement autorisés à l'utiliser ici¹⁰⁸⁴.

Acker ne se contente plus d'un « vol » littéraire, elle fait parler des auteurs vivants, elle invente donc son propre paratexte. Cette citation, qui côtoie également celle de Burroughs, véridique cette fois, qui présente Acker comme « une Colette postmoderne dont l'œuvre a le pouvoir de refléter l'âme du lecteur¹⁰⁸⁵ », permet aussi d'introduire, par la voix d'un autre, diverses réflexions sur le statut de l'auteur, sur la métatextualité tout en impliquant directement un intertexte et des références : Sterne et Canetti, ici. Elle intègre aussi cette notion de « strate » essentielle et constitutive du palimpseste et du relais intellectuel, qui prend donc des dimensions nouvelles. Et puis, il faut le noter, elle transforme Robbe-Grillet, de non-lecteur à lecteur de son texte. En plus de ces auteurs qu'elle cite par la voix d'un autre, elle sera influencée par ce que l'on nomme la « *french theory* », par les poststructuralistes ainsi que par le groupe Acéphale mené par Georges Bataille.

L'œuvre d'Acker emprunte toutes les voies des littératures en empruntant à toutes les voix de celles-ci. C'est une œuvre de mouvements, de changements¹⁰⁸⁶ et de rythmes¹⁰⁸⁷. Un véritable voyage par les livres où le plagiat devient une technique de composition subversive et rebelle, à l'image des vols commis par certains personnages dans leurs mondes interlopes. Tiphaine Samoyault explique que

Le plagiat constitue une reprise littéraire, mais non marquée et la désignation de l'hétérogène y est nulle. L'appropriation totale explique que des questions juridiques soient soulevées à son propos puisqu'il met en cause, plus ou moins légitimement, la propriété littéraire [...] Seul le plagiat pratiqué à des fins intentionnellement ludiques ou subversives possède une dynamique proprement littéraire. [...] Les textes deviennent les fragments d'un grand ensemble collectif appelé littérature et forment un patrimoine qui appartient à tous. Barthes conçoit aussi la littérature comme un

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*

¹⁰⁸⁶ Y compris de nom d'auteur (elle signe ses premiers textes sous les noms de Rip-Off Red et The Black Tarentula), de personnalité, de genre – androgynie au centre – etc. Cf. Kathy Acker, *Hannibal Lecter, My Father, op.cit.*, p. 1.

¹⁰⁸⁷ Textualité qui a donc à voir avec la musique et ses rythmes, comme le note Laure Limongi : « Kathy Acker compare son écriture à la fois à la peinture et à la musique. Elle était entourée de plasticiens [...] Mais il semble qu'elle tende plus spécifiquement à l'idéal d'une écriture musicale. Dont la structure aurait à voir avec une certaine liberté structurée permise par la musique. » Laure Limongi, *Indociles*, Paris, Léo Scheer, 2012, p. 132-133.

plagiat généralisé : « Dans la littérature, tout existe : le problème est de savoir où. » [dit-il dans *Le Bruissement de la langue*] Il est intéressant que le plagiat apparaisse ainsi comme l'opposé de la littérature (copier n'est pas créer) en même temps que sa définition même : ce paradoxe expose qu'au fondement de toute création existe un geste précédent, une influence ancienne sur lesquels l'artiste s'appuie.¹⁰⁸⁸

Elle ajoute qu'avec le plagiat « le texte cité se fond dans le texte citant, abolissant ainsi la double présence.¹⁰⁸⁹ »

Le pirate est une figure centrale de son œuvre qui la fascine depuis l'enfance et qui deviendra un personnage capital de ses romans, c'est une incarnation de cet esprit révolutionnaire et littéraire parce qu'il est celui qui navigue d'un espace à un autre à la recherche de trésors pour les piller. C'est cette image qu'il faut retenir puisqu'elle donne à voir la démarche de l'auteure. Dans *Pussy, King of the Pirates*, elle trouve les origines de la poésie dans la piraterie¹⁰⁹⁰.

Nous pouvons remarquer que la plupart de ces grands auteurs plagiés, pour ne pas dire tous, sont des hommes. Comme si Acker désacralisait l'héritage littéraire masculin en le réinvestissant, il faut par ailleurs comprendre que son œuvre fonctionne très souvent en miroir, dans un « mirror-world¹⁰⁹¹ » – elle parle aussi d'un art-world dans *The Birth of the poet* – de textes, dans lequel elle tombe comme Alice dans le roman de Lewis Carroll, lieu-textes/miroir de recherche du corps et du « je ». Par ailleurs, un questionnement¹⁰⁹² simple, auquel les textes de l'auteure répondent, ne peut être occulté : à quoi ressemblerait telle ou telle figure littéraire masculine si elle devenait féminine ou si son identité était troublée ? À quoi ressemblerait tel ou tel grand texte s'il était réécrit par une femme¹⁰⁹³ ? Sans aller jusqu'à interroger une « masculinité » ou une « féminité » à l'œuvre dans ces

¹⁰⁸⁸ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature, op.cit.*, p. 37.

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*

¹⁰⁹⁰ Et écrit : « 'cause poetry is what fucks up this world ». Kathy Acker, *Pussy, King of The Pirates, op.cit.*, p. 211.

¹⁰⁹¹ Kathy Acker, *Bodies Of Work*, Londres, Serpent' Tails, 1997, p. 162.

¹⁰⁹² Et le travail d'Acker est aussi celui d'un questionnement multiple : « (Stylistiquement : contrastes simultanés, extravagances, incohérences, pensées difformes informes, orthographe lamentable, qu'est-ce que ça signifie ? Quel est le secret de ce chaos ?) (Puisqu'il n'y a pas de possibilités, il y a le jeu. L'élégance et le sexe le plus dégueulasse vont ensemble. Espérances qui ne sont pas rassasiées.) Le questionnement est notre mode. » Kathy Acker, *Grandes espérances*, Traduit de l'anglais (États-Unis) par Gérard-Georges Lemaire, Paris, Laurence Viallet, 2006, p. 131-132. Elle dit aussi, dans *Bodies of Work* : « art is questionable (I mean the word questionable in every possible sense) », Kathy Acker, *Bodies of Work, op.cit.*, p. 86.

¹⁰⁹³ Cela fait également sens si nous pensons au credo des cultures underground et punk : *Do It Yourself* (DIY). Les textes d'Acker sont les résultantes de cette fabrication par soi-même et à partir de soi-même comme des autres. La réappropriation d'Acker est un travail DIY.

fiction, nous pourrions analyser les basculements de genre(s) qui posent toujours des questions pertinentes, même encore de nos jours où plusieurs études très intéressantes s'y consacrent.

À propos de cet intertexte exclusivement masculin, Jeannette Winterson soulève qu'

Acker a pris sa revanche sur une tradition littéraire masculine en pillant sans pitié ; son soi-disant plagiat est une manière de s'approprier ce qui est autrement refusé. En tant que femme, elle ne peut pas hériter. En tant que pirate, elle s'attribue le trésor¹⁰⁹⁴.

Il en va de même dans son travail de « critique » littéraire. Cynthia Carr explique quant à elle la chose suivante : « La plupart des textes de *Bodies of Work* parlent d'autres artistes avec qui Acker se sent une parenté : Burroughs, Carabaggio, Sade. Il est étrange de constater que, Colette à part, ce sont tous des hommes. Mais il s'agit de sa lignée : le haï, le redouté, l'incompris et le transgressif¹⁰⁹⁵ » à cette liste ajoutons le « poète maudit ». Pierre Guyotat disait d'ailleurs :

Quant à la question du mythe, j'ai l'impression que plus je me montre, et plus je parle, plus le mythe du clandestin maudit se renforce ; mais il faut dire que l'œuvre que je fais, à chaque fois, ramène à ce mythe.¹⁰⁹⁶

Ainsi, elle sera très vite qualifiée de « terroriste littéraire » à cause de son écriture hyper-intertextuelle et de son mixage d'extraits d'œuvres qu'elle recopie. Dans *Humility*, elle décrit son litige avec Harold Robbins, dont elle a copié des extraits du best-seller *The Pirate*, ainsi que les conséquences : la plainte de l'auteur plagié ainsi que le refus d'Acker de signer des excuses publiques, se posant ainsi des questions sur la notion d'Art, dans notre culture et dans notre société, et ses limites. Ce qu'on oublie souvent à propos de ce « plagiat » est qu'il constitue – à la suite de Lautréamont qui disait que « Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse,

¹⁰⁹⁴ « Acker took revenge on a male literary tradition by raiding it mercilessly; her so-called plagiarism is a way of appropriating what is otherwise denied. As a woman, she can't inherit. As a pirate, she can take all the treasure for herself. » Jeanne Winterson, « Introduction », in *Essential Acker, op.cit.*, p. ix.

¹⁰⁹⁵ « Many of pieces in *Bodies of Work* are about other artistes with whom Acker felt a kinship: Burroughs, Carabaggio, Sade. How weird that, Colette aside, they're all men. But that was her lineage: the hated, the feared, the misunderstood and transgressive ». Cynthia Carr, « Afterword », in *Bodies of Work, op.cit.*, p. 179.

¹⁰⁹⁶ Pierre Guyotat, « Entretien avec Michel Surya », *op.cit.*

la remplace par l'idée juste¹⁰⁹⁷ » – une véritable technique compositionnelle et que les hypertextes sont investis d'une multiplicité de sens nouveaux avec un système d'échos significatifs qui permettent l'implication des artistes, de l'auteure et des lecteurs. Ce terme de « plagiat » est alors à envisager selon une idée de rébellion, prenant un sens de révolte et d'esprit punk et libertaire visant à une contre propriété ; plagier devient une façon de faire de l'art. Mais il active un réseau transtextuel qui est extrêmement intéressant, parce qu'Acker ne se contente pas de copier des textes, elle les engage dans une relation significative en les faisant s'alterner, ou bien en les superposant tout en déstructurant les hypertextes. Michel Foucault parlait de la « fonction-auteur » et Acker joue avec les modalités de cette fonction tout en la redéfinissant à l'aune de sa propre œuvre. Elle cherche même à désacraliser cette fonction-auteur en se jouant de ses interdits : le nom de l'auteur, marquant une propriété, s'efface ou est réapproprié, rêvant même d'une œuvre sans auteur mais collective (comme *Le Livre intertextuel* de Mallarmé), poursuivie. Ainsi, Acker fait œuvre de cette décomposition de ce que Foucault appelle l'auctorialité, en proposant une réflexion implicite sur cette auctorialité, tout en devenant figure du texte, et figure multiple. Acker occupe donc une place particulière dans cette Histoire de la fonction-auteur, par ce processus de réappropriation : pour elle, la fonction-auteur est bien une construction, c'est un traitement qu'elle fait *subir* au texte, où l'auteur se met à la fois à *l'épreuve* des autres auteurs et à *l'épreuve* des œuvres (ou de L'œuvre). C'est donc une subversion de la fonction-auteur, transgressant les règles juridiques qui régissent cette fonction, car le texte d'Acker est un crime, il porte en lui, intrinsèquement, ce crime et fait œuvre de ce crime, en posant aussi la question de la fonction-lecteur (qui a le droit, selon elle, de devenir auteur).

Le nom d'auteur signifie en particulier que les discours sont objets d'appropriation et de propriété dans un système institutionnel dont la codification remonte au XVIII^e siècle. Auparavant, l'auteur pouvait toutefois déjà être puni (voir les précautions de Rabelais dans le prologue de *Gargantua*) : la responsabilité pénale aurait donc précédé la propriété juridique ; les textes ont commencé à avoir réellement des auteurs

¹⁰⁹⁷ Lautréamont/Isidore Ducasse, *Poésies II*, Paris, Librairie Gabrie, 1870, p. 6. Il faut également retenir l'importante déclaration de Giraudoux qui définit la littérature comme entièrement palimpseste, tout comme le revendique Acker : « Le plagiat est la base de toutes les littératures, excepté de la première, qui d'ailleurs est inconnue », Jean Giraudoux, *Siegfried*, acte I scène 6, Théâtre complet, la Pléiade, 1982, p. 16.

quand ceux-ci ont pu être punis, c'est-à-dire aussi quand les discours ont pu être transgressifs. Le discours a été un *acte* dans le monde « du licite et de l'illicite, du religieux et du blasphématoire », un « geste chargé de risques », avant de devenir un *bien*. Lorsque les discours ont été protégés comme des biens, Foucault fait l'hypothèse, séduisante mais aventureuse, que c'est alors que la transgression est devenue un impératif interne de la littérature moderne, comme si, après la codification de la propriété, un danger d'écrire devait être restauré. Le débat sur la propriété et sa transgression reste très actuel, qu'il s'agisse du photocopillage, du droit de prêt, de la liberté d'information sur Internet ; les auteurs se défendent dans un système juridique en profond remaniement.¹⁰⁹⁸

L'œuvre d'Acker devient alors « un espace subversif¹⁰⁹⁹ » par un ensemble de procédés. « Elle a plagié simplement dans le but d'établir une relation avec le texte plus ancien, comme un parent. Alors, tout ce qu'elle vole devient tellement méconnaissable qu'il semble plus exact de dire que les textes originaux ont été Ackerisés¹¹⁰⁰. » Comme le dit Laure Limongi dans *Indociles*¹¹⁰¹, Kathy Acker retient la phrase de Burroughs à propos du vol tout en défonçant le concept de propriété intellectuelle ou littéraire. Elle est aussi dans une position de rejet de cette notion d'« imagination » au profit de cette démarche « collective » usant (et « jouant¹¹⁰² » avec) des textes des autres, ainsi que d'une mémoire (des histoires de ses amis, ou collègues, etc.) en activant un réseau artistique, ce qui contribue à construire une sorte de vision utopique d'un monde où chacun utiliserait le travail des autres¹¹⁰³, une collectivité artistique.

Dans *Indociles*, Laure Limongi explique, et Kathy Acker le dit elle-même dans son recueil d'articles *Bodies of Work*, que Sherrie Levine (tout comme Richard Prince avec son « appropriation art » et Jenny Holzer) a eu une grande influence sur son travail, elle opérait déjà par superposition en « piratant » des œuvres antérieures marquantes. C'est le cas du *Fontain* de Duchamp, qu'elle se réapproprie en

¹⁰⁹⁸ Antoine Compagnon, « Cours : Théorie de la littérature : qu'est-ce qu'un auteur ? Deuxième leçon : La fonction auteur », Fabula, en ligne, URL : <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php> (dernière consultation le 29/09/2016).

¹⁰⁹⁹ Laure Limongi, *Indociles*, *op.cit.*, p. 123.

¹¹⁰⁰ « She plagiarized simply to establish a relationship with the older text, as with a parent. Soon whatever she stole became so unrecognizable it seems more accurate to say the original texts were Ackerized. » Cynthia Carr, « Afterword », in *Bodies of Work*, *op.cit.*, p. 178.

¹¹⁰¹ Laure Limongi, *Indociles*, *op.cit.*, p. 110.

¹¹⁰² Kathy Acker, *Hannibal Lecter, My Father*, *op.cit.*, p. 11.

¹¹⁰³ « I use your work, you use my work, we use everyone's work. I just love that idea, like you can dance... ». *Ibid.*

proposant ainsi un nouveau *ready-made*, un « après » – et c’est cet « après » qui nous intéresse parce que la notion de transgression l’appelle à elle –, à partir d’un *ready-made* initial, concept édifiant duchampien du XX^e siècle. Les œuvres des autres fondent bien un matériau et ces artistes vont fabriquer du neuf, MAKE IT NEW, à partir d’œuvres fondatrices, malgré les copyrights ou les scandales et problèmes que cela peut provoquer. Acker, après Levine, franchit un cap par rapport à Duchamp, elle signe les œuvres des autres, comme s’ils étaient des *ready-made*, et les articule en une même structure littéraire.

Cette réappropriation-crédation est rendue possible par un élément vectoriel simple qui est le pronom « je ». Acker questionne ce « je » et questionne le monde avec ce « je ». Il va permettre un basculement en s’accompagnant d’un verbe transitif qui active la réécriture fictionnalisée : « je deviens » est particulièrement récurrent. Notons qu’elle pratique aussi en permanence une assimilation significative dans le cas de notre travail : le je/œil, en anglais : I/eye, elle affirme avoir toujours voulu, et ce dès ses débuts dans l’écriture, explorer les possibilités d’utilisation du mot « je »¹¹⁰⁴, ce qui passe aussi par ces processus de réappropriations littéraires. Par là même, elle développe une esthétique de l’ambiguïté plurielle, une œuvre d’art étant pour elle un objet profondément ambigu.

Ce que va alors remettre en question et critiquer Acker, tout en rappelant sa définition littérale (« copyright signifie après tout droit de copier »), c’est la notion de copyright elle-même¹¹⁰⁵.

Elle pensait aussi que l’arrivée d’Internet, grâce à sa grande toile, balayerait complètement ce concept capitaliste de copyright, il nous semble que plusieurs exemples peuvent corroborer cette idée et nous essayerons de nous y intéresser en consacrant une sous-partie de notre étude au texte de Joseph Briansec qui est une suite ou une réécriture d’*Éden, Éden, Éden*.

¹¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 7 : elle ajoute, dans cette posture d’auteure, que ce n’est pas le « je » lui-même qui l’intéresse en premier lieu mais bien le texte comme créateur d’une ou de l’identité, ce qui l’a conduit à s’intéresser au plagiat.

¹¹⁰⁵ « Copyright’s existence, I believe, is based on the following assumptions or sentences: *An author is the only person who has written her or his own work; an author owns her or his own work*. Now in the first sentence – *an author is the only person who has written her or his own work* – the assumed definition of identity is questionable. For instance, I do not write out of nothing, of from nothing, for I must write with the help of other texts, be these texts written ones, oral ones, those of memory, those of dream, etc. In the second sentence, *an author owns her or his own work*, the verb to own must be questioned ». Cynthia Carr, « Afterword », in *Bodies of Work*, *op.cit.*, p. 101.

Acker n'écrit pas *pour* quelqu'un, mais *à* quelqu'un, quelqu'un qui peut être « je »¹¹⁰⁶. Toute la littéarité se trouve dans ce « à », donc dans la continuité, le relais, la chaîne. Ce que Kathy Acker interroge alors, c'est en quelque sorte le « à partir » de notre titre, lié à cette notion de transgression. Cette continuité s'activera aussi par des effets littéraires, comme la digression qui prend une ampleur considérable dans la déstructuration textuelle et qui déstabilise la lecture en inscrivant un cheminement de récits dans les récits jusqu'à la saturation du sens. C'est dans ce travail de digression continue que l'auteure rend possible, dans un entrecroisement de la fiction et du réel (en inversant les polarités, si bien que la fiction est parfois bien plus liée au réel que ne l'est le réel complètement chamboulé), l'insertion d'entités qui se rencontrent, se parlent et se questionnent : figures autobiographiques, doubles de l'artiste, grands auteurs, grands personnages, etc. Cette textualité nouvelle¹¹⁰⁷ devient l'insituable :

En fait, ce qui rend particulièrement difficile toute analyse, thématique ou structurelle, est son refus très efficace qu'il y ait le moindre lieu privilégié à partir duquel produire un discours ou du sens. Son seul lieu est celui de l'absence de lieu, de l'illocalisable, pourrait-on dire. [...] Nous sommes dans une sorte de continuum non-duel, où règne la loi de la non-séparation. Tout bouge [...] tout lieu peut devenir un autre lieu, tout texte un autre texte et ainsi de suite¹¹⁰⁸.

On touche là-encore à cette thématique de l'in-citable provoqué par le renversement des barrières en impliquant une autre notion, celle d'« illocalisable » inhérente à cette déstructuration textuelle, à cette remise en question continuelle de la narration mais également au travail d'un arrière-fond, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Pierre Guyotat, intertextuel qui ne donne volontairement pas les noms des auteurs. Rappelons que l'« illocalisable » – néologisme de Patrick Hutchinson – est une propriété de l'utopie mais que le livre qui ressurgit grâce à ses modalités peut devenir l'hétérotopie au sens où l'entend Michel Foucault, c'est-à-dire cet espace réel de l'insituable, comme l'est la scène, un lieu de tous les possibles.

¹¹⁰⁶ « To write is to write to another. Not *for another*, as if one could take away that other's otherness, but *to another*. To write, as Gertrude Stein and Maurice Blanchot both have said, is to write to a stranger, to a friend. » *Ibid.*, p. 104.

¹¹⁰⁷ « The vertiginous textual world of I Kathy », Kathy Acker et Paul Buck, avec Rebecca Stevens et John Cussans, *Spread Wide*, Paris, Dis Voir, 2004, p. 41.

¹¹⁰⁸ Patrick Hutchinson, « Don Quichotte d'Amérique, ou les enfers de l'amour », *op.cit.*, p. 8.

L'auteure utilise diverses techniques dans cette chaîne qui s'active par le mélange des genres littéraires. Elle compose des romans originaux et polymorphiques, souvent imprégnés de biographie(s) et d'autobiographie, elle travaille pour le cinéma, en écrivant le scénario du film *Variety* réalisé par Bette Gordon ou en réalisant *The Blue Tape* avec Alain Sondheim, son mari de l'époque, un journal érotique et émouvant de leur relation ; des essais littéraires (*Bodies of Work*) ; des interviews, il faut voir notamment celui de William Burroughs, avec des questions très pertinentes à ce créateur qu'elle admire, mais aussi celui des Spice Girls réalisé pour la revue *Vogue* en 1997. Elle a également travaillé pour le théâtre en adaptant son *My Death My Life By Pier Paolo Pasolini* avec Richard Foreman et écrivant *The Birth of a Poet* pour ce même artiste du théâtre avant-gardiste, sur une musique de Peter Gordon et avec des œuvres de David Salle. Par ailleurs, très influente dans les milieux undergrounds et punk, elle collabore avec des groupes comme The Mekons sur *Pussy, King of the Pirates*, ou avec le groupe noise Oxbow sur l'album *Let Me Be a Woman*, elle enregistre également son propre disque de *spoken word* : *Redoing Childhood*. La voix est d'ailleurs un élément-vecteur du texte central, comme pour Pierre Guyotat, Kathy Acker fera plusieurs lectures-performances de ces écrits qui permettent cette « sortie » hors du livre.

En outre, Kathy Acker utilise plusieurs techniques de composition et de fabrication de ce « nouveau » et de cette textualité dont le *cut-up*, à la suite de Burroughs, quelle envisage dans une autre voie, peut-être plus radical. Acker découpe son texte en utilisant la technique musicale du *sampling*, donc en intégrant des boucles-sens. Le *sample* est la base de son plagiat-crédation, en étant l'extirpation de morceaux textuels provenant d'autres œuvres et qui vont s'intégrer à la textualité d'Acker.

Ainsi se développe ce travail de métafiction, notion propre au postmodernisme littéraire, le texte est possiblement non-linéaire, impliquant une remise en question du statut de personnage et de celui d'auteur. L'auteure devient personnages et se fragmente en déstabilisant l'*ethos*, « je » est souvent un autre : « Dans la plupart des écrits de Kathy Acker, quelqu'un dit bien "je", mais il ne s'agit ni de l'auteur ni de l'un de ses personnages. Il s'agirait plutôt d'une voix tissée des mille voix de la lecture, une voix des textes antérieurs, instable, volatile, qui migre avec aisance

d'un "personnage" à l'autre¹¹⁰⁹ ». Cette métafiction s'active par le palimpseste qui amplifie l'« écrire avec » en obligeant à creuser, donc aux creux. Le palimpseste d'Acker concentre alors plusieurs images, c'est aussi cette image d'une terre, ou d'une boue, riche de souvenirs, de mémoire, d'Histoire, y compris littéraires. Le palimpseste fait appel à l'histoire des littératures, ou de la littérature qui devient des littératures. Nous avons vu que l'œuvre de Pierre Guyotat avait déjà un aspect palimpseste, la métaphore de la terre présente dans le texte est dupliquée par cette sorte de métatextualité qui passe par les noms propres déjà réappropriés : c'était le cas de Lulu, par exemple, qui porte un ensemble d'histoires qui peuvent nous faire remonter loin (les pièces de Wedekind, l'opéra de Berg) et qui en vient alors à multiplier les signifiants. Le nom propre est donc palimpseste chez Guyotat ainsi que chez Acker, l'onomastique est porteuse de mémoires. Acker passe par la réappropriation, d'un autre genre, du nom propre pour activer sa fiction palimpseste : « je deviens... ».

Plagier, c'est utiliser les voix des autres pour ouvrir de nouvelles voies : c'est ici que se loge, en partie, la littérarité ackeresque. Le palimpseste ackeresque oblige à une véritable expérience dialogique, selon l'emploi de Mikhaïl Bakhtine et de Julia Kristeva, tout en interrogeant une pluralité par l'intertextualité et en mettant en place un dialogue fictionnalisée entre les œuvres des autres et la sienne propre. Acker permet la reconsidération des notions de style et de signature car en mêlant les pratiques de palimpsestes, explicitées par Genette, comme l'imitation, le pastiche, la réécriture, etc., elle arrive à faire ressurgir un style original, une littérarité nouvelle. C'est donc dans ce « territoire des pratiques hypertextuelles¹¹¹⁰ » que l'auteure devient Kathy Acker, qu'elle organise son *ethos* et lui donne du sens.

L'œuvre de Kathy Acker, subversive et expérimentale, n'est que partiellement traduite en France mais elle l'est par des auteurs comme Patrick Hutchinson, Gérard-Georges Lemaire, grand spécialiste de la *Beat Generation*, Claro, auteur et essayiste et Laurence Viallet qui a publié trois ouvrages dans ses éditions « Désordres » qu'elle décrit ainsi :

¹¹⁰⁹ Régis Durand, « Kathy Acker, Je suis une personne de grandes espérances », *op.cit.*, p. 50.

¹¹¹⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.*, p. 43.

Loin du consensus, du divertissement neutre, du produit de consommation courante rapidement oublié, il nous apparaît que la littérature a vocation à semer le désordre partout où l'ordre s'installe. Notre catalogue abritera des textes et des auteurs radicaux et singuliers, dont les œuvres élargissent les horizons de la pensée, bousculent les normes, repoussent les limites de la littérature, des idées, du langage...¹¹¹¹

L'hypotexte guyotien est présent dès les premiers essais d'écriture, déjà fortement transgressive et originale – bien que cette notion va être à reconsidérer ici – *The Burning Bombing of America : The Destruction of the U.S.*, retrouvé et publié en 2002¹¹¹², est composé en 1972, peu de temps après la sortie d'*Éden, Éden, Éden*, et est donc bien une réaction à vif, après ce qui semble avoir été pour elle un choc littéraire, d'où l'usage de figures corrélatives : écriture maximaliste, chaos, parataxe, etc. La forme présente des similitudes mais le lecteur est face à une transposition : une bombe littéraire qui déstructure la forme en démantibulant le fond, la société américaine. Après Burroughs également, avec son langage-virus et ses figures – des sortes de *freaks* – qu'elle reprendra d'une façon ou d'une autre, Acker dénonce en les enchevêtrant jusqu'à la saturation et l'éclatement les travers du réel américain qu'elle vit et subit de sa fenêtre ou dans sa rue.

Le texte voit se multiplier les courts chapitres qui s'alternent, l'aspect quasi fragmentaire sera d'ailleurs récurrent dans son travail : « The Betrayal of Friends I » / « Communist Aesthetics » / « The Betrayal of Friends II » / « Communist Story I », etc. Au lieu des barres obliques d'*Éden*, Acker intègre des alinéas qui fondent une nouvelle parataxe et brouille la respiration du lecteur par des sortes de paragraphes-halètement :

armies defect first in the woods and polluted lakes the cities small towns are covered with the blood of God in the burrows and hidden alleyways of unknow anarchists criminals bugging and fucking for ages a monster arises half green half the color of the new sky [...]¹¹¹³

¹¹¹¹ Page d'accueil du site internet de la maison d'édition. URL : www.editions-laurence-viallet.com/ (dernière consultation le 03/03/2016).

¹¹¹² Donc plus de trente ans après sa composition. Pourtant, l'œuvre n'apparaît pas comme un simple texte de jeunesse, des stratégies d'écritures complètement novatrices s'y font déjà jour, bien que très influencées par celles de Burroughs ou Guyotat.

¹¹¹³ Kathy Acker, *Rip-Off Red, Girl Detective and The Burning Bombing of America : The Destruction of The U.S.*, New York, Grove Press, 2002, p. 139.

Dans cet *incipit* nous retrouvons des techniques d'écriture présentes dans *Éden*, notamment la dilatation de la phrase qui s'augmente toujours de syntagmes sans points finaux.

L'auteure utilise la majuscule dans un final explosif (pour poursuivre avec ces métaphores) qu'elle nomme « TOTAL CHAOS ! ». En ce sens, l'hypotexte et ses formes ouvrent des portes et permettent l'accès à de nouvelles structures d'écrit. Le chaos, s'intégrant au procédé d'écriture, sera bien la figure centrale de son œuvre, on la retrouve dans l'inextricable matière textuelle formée d'autres textes qui se confrontent et s'entrechoquent jusqu'à l'épuisement des possibles de la narration et du genre littéraire. C'est par ce chaos que se produit le dépassement : la destruction des stratégies discursives et narratives classiques reconstruit le texte, c'est en cela aussi que nous pouvons parler de postmodernisme. Patrick Hutchinson va même parler d'un « bad writing¹¹¹⁴ » comme il y a eu un « bad painting », qui rejoint l'idée qu'incarne le *freak*, celle d'une mauvaiseté originale et créative. Kathy Acker est donc une sorte de « bad girl » de la littérature. Il évoque également une « stratégie de la déception¹¹¹⁵ » et ajoute, dans sa préface à *Don Quichotte*, qu'« Au-delà de la mort (moderniste) du narrateur, du récit, du personnage, il y a la mort (post-moderne) du texte, du corpus de la littérature comme ensemble clos, sacralisé, auto-référentiel¹¹¹⁶. »

Dans *Great Expectations*, publié en 1983, l'auteure intitule le premier segment « Plagiat » et intègre d'emblée un sous-titre de chapitre comprenant ce je suivi d'un verbe transitif vectoriel : « je me souviens de mon enfance », structure classique de l'autobiographie qui contraste fortement avec le titre : la copie *versus* l'autobiographique. Mais dans ce premier chapitre, assez court, l'hypotexte de Charles Dickens côtoie celui de Pierre Guyotat, à savoir : l'*incipit* d'*Éden*, *Éden*, *Éden*. La forme est alors très surprenante. Les deux fonctionnent sur une alternance de pages en pages dans lesquelles Acker injecte des éléments autobiographiques violents. Le second contraste apparaît immédiatement lorsque l'auteure copie quelques lignes de l'*incipit* de *Grandes Espérances* :

¹¹¹⁴ Patrick Hutchinson, « Don Quichotte d'Amérique, ou les enfers de l'amour », *op.cit.*, p.11.

¹¹¹⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹¹¹⁶ *Ibid.*

Le nom de mon père étant Pirrip, et mon prénom étant Philip, ma langue enfantine ne put jamais former de ces deux mots rien de plus long et de plus explicite que Peter [...]¹¹¹⁷

Après ces quelques lignes et un blanc typographique, un syntagme, récurrent dans l'œuvre, déclenche l'alternance : « Ma mère » :

Ma mère s'est suicidée le soir de Noël 1978 et ma grand-mère (du côté maternel) est morte en septembre 1979. Il y a dix jours (nous sommes désormais presque à la Noël 1979), Terence m'a dit la bonne aventure avec les cartes du Tarot. Il ne s'agissait pas tant de bonne aventure – quoi que cela signifie – que, me semblait-il, d'une carte psychique plutôt précise du présent et par conséquent : de l'avenir¹¹¹⁸.

Avec cette sorte de disparition élocutoire de l'écrivain, Acker interroge les textes des autres pour voir ressurgir son « je ». C'est un travail de, non pas tout à fait flux de conscience, mais flux de lecture : un enchaînement qui fonctionne sur une alternance. Évidemment, ce qui surprend beaucoup lors de la première lecture, c'est aussi le mélange de styles. Le morceau suivant :

Si je donne Pirrip comme le nom de famille de mon père, c'est d'après l'autorité de l'épithète de son tombeau, et l'attestation de ma sœur – Mrs Joe Gargery, qui a épousé le forgeron¹¹¹⁹.

Voit lui succéder, plus loin, celui-ci :

J'ai interrogé les cartes au sujet des petits amis à venir. Cette question impliquait les pensées suivantes : le type avec qui je baisais si bien en France serait-il amoureux de moi ? Aurai-je un nouveau petit ami ?¹¹²⁰

Puis, plus loin encore, nous trouvons la réécriture du texte de Guyotat qui bien sûr dénote fortement.

Ce texte peut être envisagé comme bousculant la linéarité en choisissant une autre voie : celle de la confrontation littéraire qui passe par un jeu d'écho significatif entre les textes, souvent très différents du point de vue de leurs styles, leurs formes et même leurs époques. À cela s'ajoute une pluri-temporalité narrative, c'est-à-dire que la narration que nous pourrions envisager, ou reconstruire en tant que lecteur,

¹¹¹⁷ Kathy Acker, *Grandes espérances*, Traduit de l'anglais (États-Unis par Gérard-Georges Lemaire), Paris, Désordres Laurence Viallet, 2006 (traduction révisée), p. 9.

¹¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹¹⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹¹²⁰ *Ibid.*, p. 10.

fonctionne sur des ellipses significatives qui font usage du paratexte éditorial des œuvres « plagiées » : 1861 pour *Grandes Espérances* et 1970 pour *Éden*, par exemple, soit près d'un siècle de différence. « Il n'y a pas de temps ; il y a¹¹²¹ » écrit-elle. La linéarité peut être rompue ou choisie : ce qui offre plusieurs possibilités de lecture. Au milieu de cette textualité bousculée surgit délicatement une figure centrale, celle du paria, accompagnée du marqueur du féminin.

[...] je suis obsédée par l'image de moi en tant que paria¹¹²².

Retenons également cette idée d'« image de moi » (que nous pourrions mettre au pluriel) qui est porteuse de la réflexion textuelle de l'auteur : à savoir, trouver dans les œuvres des autres les expressions du Moi. Le paria est celui qui, se sentant exclu, va se loger dans les interstices des textes pour y découvrir son Moi. Et c'est parce que Kathy Acker est une grande lectrice qu'elle va devenir une grande auteure, cela est retranscrit littéralement : ce qui est lu est aussi ce qui est écrit. L'auteure active donc un processus de lecture-écriture direct, elle écrit que « la conscience autoréflexive est narrative¹¹²³ ».

Cette image puissante dépend de l'image de l'impératrice, de l'image que j'ai de ma mère¹¹²⁴.

Ainsi, la mère va être l'élément catalyseur :

L'image que j'ai de ma mère est la source de ma créativité. Je préfère le mot conscience. L'image de ma mère haineuse bloque ma conscience. Pour avoir une vision différente de ma mère, je dois lui pardonner de m'avoir rejetée et de s'être suicidée. Le tableau de l'amour, trouvé dans une des configurations, est le pardon qui transforme le besoin en désir¹¹²⁵.

Ce suicide va effectivement devenir un leitmotiv de tout son travail littéraire. Et c'est peut-être la violence de ce geste qui peut faire appel, pour Acker, à des lectures de textes eux-mêmes violents, radicaux, mais qui sont des œuvres de passage, encore une fois. Rien ne devient donc plus important que la lecture et la constitution d'une bibliothèque mentale, et ce « plagiat » va devenir un geste radical d'assimilation de cette bibliothèque. Ainsi, les lectures ne feront plus seulement

¹¹²¹ *Ibid.*, p. 11.

¹¹²² Kathy Acker, *Grandes espérances*, *op.cit.*, p. 10.

¹¹²³ *Ibid.*, p. 71.

¹¹²⁴ *Ibid.*, p. 10.

¹¹²⁵ *Ibid.*

grandir la lectrice, elles feront grandir sa propre œuvre jusqu'à pouvoir y réécrire le geste initial de la mère et l'interroger pour s'interroger. Acker se réécrit par un voyage dans les textes et leur réécriture.

Le premier segment de *Grandes espérances* superpose donc cette réécriture du roman classique de Charles Dickens à des passages recomposés d'*Éden* de Pierre Guyotat – est-ce une confrontation du classique *versus* le moderne et l'avant-gardiste ? – en y introduisant des éléments nouveaux, du contemporain new-yorkais d'Acker mais aussi des symboles féministes ou participant de son propre *ethos* transgressif :

L'hypotexte de Guyotat, *incipit* d'*Éden*, *Éden*, *Éden* :

/ Les soldats, casqués, jambes ouvertes, foulent, muscles retenus, les nouveau-nés emmaillotés dans les châles écarlates, violets : les bébés roulent sous des bras des femmes accroupies sur les tôles mitraillées des G.M.C. ; le chauffeur repousse avec son poing libre une chèvre projetée dans la cabine ; / au col Ferkous, une section du RIMA traverse la piste ; les soldats sautent hors des camions ; ceux du RIMA se couchent sur la caillasse, la tête appuyée contre les pneus criblés de silex, d'épines, dénudent le haut de leur corps ombragé par le garde-boue ; les femmes bercent les bébés contre leurs seins : le mouvement de bercée remue renforcés par la sueur de l'incendie les parfums dont leurs haillons, leurs poils, leurs chairs sont imprégnés : huile, girofle, henné, beurre, indigo, soufre d'antimoine – au bas du Ferkous, sous l'éperon chargé de cèdres calcinés, orge, blé, ruchers, tombes, buvette, école, gaddous, figuiers, mechtas, murets tapissés d'écoulements de cervelles, vergers rubescents, palmiers, dilatés par le feu, éclatent : fleurs, pollen, épis, brins, papiers, étoffes maculées de lait, de merde, de sang, écorces, plumes, soulevés, ondulents, rejetés de braiser à brasier par le vent qui arrache le feu, de terre ; les soldats assoupis se redressent, hument les pans de la bâche, appuient leurs joues marquées de pleurs séchés contre les ridelles surchauffées, frottent leur sexe aux pneus empoussiérés ; creusant leurs joues, salivent sur le bois peint ; ceux des camions, descendus dans un gué sec, coupent des lauriers-roses, le lait des tiges se mêle sur les lames de leurs couteaux au sang des adolescents éventrés par eux contre la paroi centrale de la carrière d'onyx ; les soldats taillent, arrachent les plants, les déracinent avec leurs souliers cloutés ; d'autres shootent, déhanchés : excréments de chameaux, grenades, charognes d'aigles ; ceux du RIMA escaladent les marchepieds des camions, se jettent sur les femmes, tout armés, leur sexe surtendu éperonne les lambeaux violets que les femmes resserrent au creux de leurs cuisses ; le soldat, sa poitrine écrasant le bébé

accolé au sein, écarte les cheveux que la femme a répandus sur ses yeux, caresse le front de la femme avec ses doigts poudrés de poussière d'onyx ;¹¹²⁶

La réécriture de Kathy Acker, en version originale :

The helmeted bowlegged stiff-muscled soldiers trample on just-born babies swaddled in scarlet violet shawls, babies roll out of the arms of women crouched under POP's iron machine guns, a cabby shoves his fist into a goat's face, near the lake a section of the other army crosses the tracks, others soldiers in this same army leap in front of the trucks, the POP retreat up the river, a white-walled tire in front of three thornbushes props up a male's head, the soldiers bare their chests in the shade of the mud barricades, the females lullabye kids in their tits, the sweat from the fires' perfumes reinforces this stirring rocking makes their rags their skins their meat pregnant: salad oil clove henna butter indigo sulfur, at the base of this river under a shelf loaded down by burnt-out cedars barley wheat beehives graves refreshment stands garbage bags fig trees matches human-brain-splattered low-walls small-fire's-smoke-dilated orchards explode: flowers pollen grain-ears tree roots paper milk-stained cloths blood bark feathers, rising. The soldiers wake up stand up again tuck in their canvas shirttails suck in cheeks stained by tears dried by the steam from ho train rails rub their sex against the tires, the trucks go down into a dry fjord mow down a few rosebushes, the sap mixes with disemboweled teenagers' blood on their knives' metal, the soldiers' nailed boots cut down uproot nursery plants, a section of RIMA (the other army) climb onto their trucks' runningboards throw themselves on their females pull out violet rags bloody Tampaxes which afterwards the female stick back in their cunts: the soldier's chest as he's raping the female crushes the baby stuck in her tits¹¹²⁷

La traduction de Gérard-Georges Lemaire :

Les soldats casqués aux jambes arquées et aux muscles bandés piétinent des nouveau-nés emmaillotés dans des châles écarlates et violets, des bébés roulent hors des bras des femmes accroupies sous des mitrailleuses POP en acier, un chauffeur enfonce son poing dans la gueule d'une chèvre, près du lac une section de l'autre armée franchit les pistes, d'autres soldats de la même armée bondissent devant les camions, le POP se retire jusqu'à la rivière, un pneu à bords blancs devant trois buissons épineux supporte une tête d'homme, les soldats dénudent leur poitrine à l'ombre des barricades de boue, les femmes bercent des gamins contre leurs mamelles, la sueur des feux parfume, renforce ce mouvant balancement qui engrosse leurs haillons leurs peaux leurs viandes : salade huile girofle henné beurre indigo soufre, au bas de cette rivière

¹¹²⁶ *Éden, Éden, Éden*, p. 15-16.

¹¹²⁷ Kathy Acker, « Great Expectations », in Amy Scholder and Dennis Cooper (dir.), *Essential Acker, op.cit.*, p. 152.

sous un plateau chargé de cèdres calcinés d'orge de blé ruches tombes buvettes sacs-poubelles figuiers allumettes murets éclaboussés de cervelle humaine des vergers dilatés par la fumée et de petits feux explosent : pollen fleurs graine épis arbre racines papier étoffes tachées de lait sang écorces plumes, soulevés. Les soldats se réveillent se redressent rentrent les pans de leur chemise aspirent leurs joues tachées de pleurs séchés par la vapeur des rails chauds du train frottent leur sexe contre les pneus, les camions descendent dans un gué sec fauchent quelques rosiers, sur le métal de leurs couteaux la sève se mélange au sang des adolescents éviscérés, les bottes cloutées des soldats fauchent déracinent des pépinières, une section du RIMA (l'autre armée) grimpe sur les marchepieds des camions se jette sur leurs femmes arrache des haillons violets des tampax sanglants que les femmes remettent ensuite dans leur con ; la poitrine du soldat lorsqu'il viole la femme écrase l'enfant accroché à ses mamelles.¹¹²⁸

Nous voyons d'emblée que l'*incipit* de l'œuvre de Guyotat est un « hypo-texte » donc un « dessous » que Kathy Acker remanie. Les tampax ensanglantés, par exemple, font partie de ces éléments *introduits* dans le texte qui fonctionne sur une parataxe particulièrement violente, asyndétique et travaillant une hypotypose : une description virulente, par une *ekphrasis*, un tableau monumental. Ce tampax peut aussi faire écho à une œuvre très marquante, contemporaine de celle d'Acker, de Judy Chicago, artiste féministe américaine, qui se nomme *Red Flag*, ou « L'origine du monde version gore » selon le titre d'un article d'Agnès Giard dans *Libération*, qui pourrait d'ailleurs faire écho à une œuvre d'ORLAN, artiste « charnelle » française, *L'origine de la guerre*, qui ne montre plus un vagin en gros plan mais...un pénis. L'œuvre de Judy Chicago aura un grand impact, elle

signe le début d'un mouvement de « fierté féminine » (Women's Pride) qui fait sauter d'innombrables tabous. Elle fait surtout partie d'une exposition d'art qui s'inscrit comme la première exposition d'art féministe au monde : « Womanhouse », exposition permanente, fait cohabiter une tribu de femmes artistes entre le 30 janvier et le 28 février 1972 dans une maison abandonnée de Los Angeles. But : « *Faire partager et dévoiler l'expérience féminine... les rêves et les fantasmes de femmes alors qu'elles cousent, qu'elles cuisinent, qu'elles lavent et qu'elles repassent.* »¹¹²⁹

La ponctuation, déjà bouleversée dans l'hypotexte, et également reconsidérée dans l'hypertexte. Acker amplifie le rythme de cette phrase liminaire

¹¹²⁸ Kathy Acker, *Grandes espérances*, *op.cit.*, p. 11-12.

¹¹²⁹ Agnès Giard, *L'Origine du monde, version gore*, *Libération*, 17 décembre 2007 (mise à jour : 21 janvier 2015), URL : <http://sexes.blogs.liberation.fr/2007/12/17/lorigine-du-mon/> (dernière consultation le 03/03/2016).

en supprimant plusieurs virgules qui demandent au lecteur de faire usage d'un « souffle », elle radicalise la structure. Ce n'est pas tout à fait une réappropriation mais peut-être une volonté d'intégrer implicitement l'effet de lecture en plus de la copie, c'est-à-dire qu'Acker intègre non seulement la phrase réécrite mais l'accompagne de sa propre expérience de lecture : haletante, éprouvante. La phrase *dit* donc au-delà de sa violence thématique. Les syntagmes sont beaucoup plus longs et imposent un nouveau rythme et, tout de même, un certain équilibre. Les majuscules, celles du « POP », en l'occurrence, permettent également à l'instance auctoriale de s'affirmer, c'est une façon assez brutale de marquer la réappropriation, d'imposer sa présence. Ce « POP » peut avoir plusieurs significations, il peut être une version détournée du Pip, personnage de Dickens, amplifiée du contexte culturel : la Pop culture, en germe à l'époque de la rédaction du texte d'Acker. Ce peut être aussi une onomatopée, qui insiste sur l'explosion du sens. L'auteure supprime à nouveau les barres obliques. Dans *Spread Wide*, texte collaboratif publié en France en 2004, une allusion intéressante à propos de ce cheminement intertextuel est glissée : « Only the NOW, the IS. Is that how you feel ? So Pip becomes Peter who in turn becomes Pierre. And five hundred thousand soldiers are displayed, raked across the page. [...] Texts subvert other texts, until what? The music of what?¹¹³⁰ »

Nous ne sommes donc pas tout à fait du côté de l'imitation mais bien d'une relation, au sens fort du terme, entre un texte A et un texte B, et, pourquoi pas, entre un auteur et un autre. Le fait qu'Acker aille puiser dans cette œuvre de Guyotat renseigne déjà, bien sûr, sur le choc esthétique qu'elle constitue mais peut exprimer aussi un lointain qu'elle rapproche, dans le sens où elle ne se laisse pas dépasser par ce texte impressionnant mais s'y confronte directement, donc en l'investissant dans sa propre construction textuelle. L'expression de Genette de « transcendance textuelle » revêt alors davantage de sens. Avec ce plagiat-réécriture, Kathy Acker opère donc une première radicalisation du texte d'origine permettant de l'inscrire en même temps qu'elle le réécrit. Son œuvre est une expérience de transcendance à plusieurs niveaux et à travers des expériences d'écritures et de lectures qui peuvent avoir, cela semble assez flagrant ici avec les intrusions biographiques, un effet cathartique.

¹¹³⁰ Kathy Acker et Paul Buck, avec Rebecca Stevens et John Cussans, *Spread wide*, *op.cit.*, p. 31.

Si l'on considère la transtextualité en général, non comme une classe de textes (proposition dépourvue de sens : il n'y a pas de textes sans transcendance textuelle), mais comme un aspect de la textualité, et sans doute a fortiori, dirait justement Riffaterre, de la littérarité, on devrait également considérer ses diverses composantes (intertextualité, paratextualité, etc.) non comme des classes de textes, mais comme des aspects de la textualité¹¹³¹.

Cela se vérifie lors de la lecture de l'œuvre de Kathy Acker. L'image du *mowey* explicitée plus haut y fonctionne assez bien : l'auteure tisse des liens entre les textes, active son propre réseau, sa propre toile signifiante. Son travail est celui d'une textualité qui transcende les textes en les assimilant comme une araignée use de sa toile¹¹³².

Kathy Acker cherche aussi à faire ressurgir dans sa propre textualité toute la puissance des syntagmes guyotatiens, ces constructions si particulières qui viennent contraster avec des phrases simples ou classiques, l'auteure refusant une uniformité stylistique, proposant un voyage plus stimulant, mettant à la fois l'auteure et le lecteur dans une situation de surprise et d'excitations permanentes.

Disons également que Kathy Acker assume l'aspect palimpseste et hypertextuel de la littérature, et même de la création artistique, avec moins d'hypocrisie que d'autres. Car, pour elle et d'autres, l'art ne peut fonctionner que par ces déclenchements de réactions et ces pulsions de confrontations qui donnent lieu à des créations : son travail est une réaction en chaîne.

Et l'hypertextualité ? Elle aussi est évidemment un aspect universel (au degré près) de la littérarité : il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles¹¹³³.

La littérarité va jaillir de cette transgression que l'on nomme hypertextualité et dont Acker use et abuse. Et cette hypertextualité est chez elle multiple, nous l'avons vu, la seconde transgression textuelle se situe d'ailleurs à ce niveau : par l'enchevêtrement, comme les corps et figures du bordel guyotatien, des hypotextes qui participent de la propre quête de totalité d'Acker : l'œuvre totale de l'auteure est traquée par cet enchevêtrement de plus en plus subtil au fil des livres des

¹¹³¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.*, p. 17-18.

¹¹³² Et nous ne choisissons pas cette métaphore au hasard, elle est également présente, de façon imposante et surprenante, dans l'œuvre de Tal Beit Halachmi.

¹¹³³ Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.*, p. 18.

hypotextes de sa bibliothèque de plus en plus grande. La transgression littéraire peut aussi venir se loger dans cet « hyper », donc dans, nous l'avons dit, ce besoin impulsif de rechercher constamment un second degré, le plagiat, en tant que technique hypertextuelle, est une forme de cette transgression littéraire invoquant ici une expérience de « désœuvrement » pluriel : de faire œuvre à partir de déconstructions d'autres œuvres. Il y a aussi, et cela se vérifie bien avec Kathy Acker, un autre principe inhérent à cette transgression : le fait de ne pas penser du tout aux résultats ou aux effets, le fait de s'affranchir des besoins de la réception, qu'elle soit commerciale ou autres.

En plus de l'in-citable, Acker soulève implicitement le problème du traduisible ou de l'intraduisible guyotien, problème que nous avons développé quelque peu en première partie. Nous pouvons, semblerait-il, affirmer qu'Acker propose une clef de lecture, répondant à l'« écrire avec » de Barthes, qui consisterait non pas à traduire le texte guyotien mais bien à l'écrire, ou le réécrire avec lui. C'est-à-dire que l'exploration, dans une autre langue, de ce texte, passe par cette réécriture qui casse alors les barrières de la langue, est-ce là une approche d'un utopique babélien, ou d'une bibliothèque collective et internationale ? Il fait donc bien appel à une transgression presque obligatoire, sa réécriture, comme un fracas de sa « sacralité », comme une obligatoire réappropriation l'inscrivant d'emblée comme une œuvre d'art en perpétuel mouvement. Ainsi, les expressions de l'infini ou de la poursuite hors du livre des clauses des textes trouvent une réponse ici. Malgré la prise de risque d'Acker, nous pouvons tenter d'affirmer qu'elle a en fait proposé une véritable traduction, qui n'est pas mot à mot mais réinvestie de son Moi d'artiste. Ces signes graphiques finaux participeraient-ils alors à l'élaboration d'un pacte sous-jacent avec des lecteurs-créateurs, qui obligerait à la réaction et à une écriture en palimpseste ? Les points de suspension ou signes infini de fin de textes de Guyotat font appel à cette « signature » nouvelle, donc à l'« hyper ».

D'ailleurs, au milieu d'intégrations de l'hypotexte guyotien surgit un « je » particulier :

[...] la poitrine du soldat lorsqu'il viole la femme écrase l'enfant accroché à ses mamelles.

Je veux : que tous les rôles changent (le sens de) chaque rôle afin qu'il n'y ait pas de rôle/sens absolu/héroïque/dictatorial/SM les doigts du soldat couverts de poussière

d'onyx touchent son visage l'orgasme lui fait cracher de la salive sur le crâne beurré
du nourrisson son sexe auparavant en érection plus mou maintenant se repose sur le
châle prend sa couleur violette écarlate [...] ¹¹³⁴

Ce « je veux » est essentiel et obligatoire pour la transgression et sera récurrent dans l'œuvre de Kathy Acker, il pose des possibles et des obligations. Dans ce passage, l'interruption brutale provient aussi de cette relation du soldat avec la femme et l'enfant, le texte permet alors cette brisure, ce « creux » nouveau où vient se loger le réflexif, Acker mêle la fiction à un théorique perturbé (des réflexions sur la littérature et l'art, des idées métalittéraires, des conceptions qui rappellent l'écriture d'un essai, etc.). Elle radicalise ainsi l'enchevêtrement, le rend visible en entrecroisant l'hypotexte et le « je », superposition qui répond à un « je veux » qui n'est pas un caprice mais bien un travail littéraire.

Le triple *incipit* cité plus haut peut être infini, parce qu'il y a autant de versions que de traducteurs ou de réécrivains/ré-écrivains, ce qui participe au Livre. D'ailleurs, Régis Durand propose une autre traduction des dernières lignes de ce premier segment dans un numéro d'Art Press comprenant un dossier consacré à Kathy Acker et dont voici un extrait :

Un deuxième orgasme détend ses épaules, la jeune fille a les mains jointes sur le cul du frisé aux cheveux châtain, le grillage cède, le frisé aux cheveux châtain fait glisser la jeune fille sous lui ses pantalons encore à la hauteur des genoux ses ongles labourent la terre sa respiration aspire la joue de la jeune fille souffle un nuage de poussière de paille, les muscles du ventre de la jeune fille muette se collent aux abdominaux du frisé, le vent qui passe module instantanément le moindre bruit organique c'est pourquoi il faut qu'un texte subvertisse (le sens d'un) autre texte jusqu'à ce qu'il n'y ait plus qu'un fond musical comme le reggae : l'inextricable de la texture des relations, l'organique (par le sens) retrouvé [...] ¹¹³⁵

Il est saisissant de voir à quel point l'hypotexte guyotatien se fond dans l'hypertexte, Kathy Acker autorisant un enchaînement phrastique tout en rendant l'ensemble davantage irrespirable, et en mêlant, en quelque sorte, les respirations et inspirations textuelles : les techniques guyotatiennes forment un tout textuel inextricable en côtoyant d'autres auteurs, dans cet inextricable, Kathy Acker se pose comme hyper-auteur (dans le sens de l'hypertextualité) ou bien comme archi-auteur

¹¹³⁴ Kathy Acker, *Grandes espérances*, *op.cit.*, p. 12-13.

¹¹³⁵ Régis Durand, « Kathy Acker, je suis une personne de grande espérances », *op.cit.*, p. 50.

(comme une architecte du texte qui utilise les matériaux d'autres). Dans l'extrait ci-dessus, la fiction réécrite et le théorique interagissent dans l'irrespirable et l'inextricable, tout en offrant plusieurs perspectives de lectures, par les parenthèses, par exemple ; se met ainsi en place un chiasme : un texte doit subvertir un autre texte ou un texte doit subvertir le sens d'un autre dans « l'inextricable de la texture des relations ».

Ce concept de traduction pose la question d'une transformation continue et fait appel à une réflexion pour le potentiel traducteur qui ignore le palimpseste : contribuant à inscrire davantage le texte réécrit de Guyotat comme texte de Kathy Acker, ce qui entraîne également un mélange des *ethos* qui fait jaillir un texte nouveau, qui semble modifiable à l'infini, donc continu. Un lecteur, parmi d'autres, pourra gratter ce palimpseste et y trouver le texte guyotatien plagié, ou réécrit, puis traduit, et retraduit, et ainsi de suite. L'idée même de la traduction est donc intéressante dans cette conception de relais, nous voyons ici que le texte se modifie en permanence, en passant de l'hypotexte français de Guyotat à l'hypertexte anglais de Kathy Acker à ses diverses traductions qui engagent aussi – mais nous n'approfondirons pas cette question déjà amplement soulevée – divers *ethos* et des parti pris esthétiques différents. Même sans l'intervention de l'auteur, voire sans son accord, la matière textuelle se transforme, se modifie et peut, ainsi, perdurer. Les lecteurs qui (re)découvriront Kathy Acker (re)découvriront peut-être, aussi, Pierre Guyotat. Tout en sachant qu'Acker cherche à rendre cette lecture difficile

Au moment de BLOOD AND GUTS le texte littéraire était à comprendre comme analogue de la structure sociale et des relations de pouvoirs qui la maintenaient. Foutre en l'air la structure conventionnelle du roman, transgresser les conventions d'écriture et piller, parodier et abuser de la structure conventionnelle du roman étaient des actes de rébellion littéraire. Écrire devait être DIFFICILE à lire, mais pas nécessairement difficile à comprendre (« Je n'ai jamais compris un seul mot de Lacan » – K).¹¹³⁶

¹¹³⁶ « By the time of BLOOD AND GUTS the literary text had come to be understood as an analogue of the social structure and the power relations that maintained it. To fuck up the conventional structure of the novel, to transgress writing conventions and to plunder, parody and abuse the cannon were acts of literary rebellion. Writing had to be HARD to read, but not necessarily hard to understand (“I never understood a word of Lacan” – K). » Kathy Acker & Paul Buck, avec Rebecca Stevens et John Cussans, *Spread wide*, Paris, Dis Voir, 2004, p. 97.

Ce qui rappelle le manifeste de Nick Zedd à son Cinéma de la Transgression, impliquant la transgression comme nécessité, comme processus obligatoire, y compris dans le travail de réception, de lien avec le lecteur, ou spectateur.

La textualité d'Acker relève de la prise de risques, qui est de plusieurs ordres. Le syntagme déclencheur « Ma mère » va permettre des tentatives de réécriture autobiographique, ce qui est très surprenant, et donc des reconsidérations de l'*ethos*, malgré de forts contrastes obligatoires : « Comme je hais ma mère [...] »¹¹³⁷, « Ma mère est la plus belle femme du monde »¹¹³⁸, « Ma mère est la personne que j'aime le plus »¹¹³⁹. La seconde prise de risque, plus évidente, est celle du « plagiat », qui peut aussi devenir un risque juridique, surtout de grands textes qui peuvent paraître pour certains être des « intouchables ». Cette prise de risque est une véritable expérience des limites littéraires et lie le « crime de lire » et le « crime d'écrire » en un même mouvement, apportant une réponse à la question de savoir jusqu'où enfreindre par le texte avant que la loi n'intervienne. Grâce à ce travail de pillage, nous explorons une bibliothèque de pirate, emplies d'« intouchables » comme de textes offrant de nouvelles perspectives parce qu'ils sont réinvestis.

Je reste dans cette neige magique avec le soleil superbe et jaune qui tombe sur moi jusqu'à ce qu'une voix dans ma tête (moi) ou que ma mère dise : « Maintenant que tu as fait cette expérience, il te faut partir »¹¹⁴⁰.

La neige magique devient cette zone de l'expérience des limites et de leur effraction. Alors, plutôt que de faire usage de la forme du texte de Guyotat, ou d'emprunter son « style » comme a pu le faire un certain nombre d'écrivains dans les années 1960-1970, Acker va le recopier et le réécrire en l'insérant dans sa propre expérience multiple de lecture-écriture-introspection ; quoiqu'on en dise, elle assume complètement la filiation mais dans une sorte de transgression à schéma presque « œdipien » redessinée où l'hypotexte serait à la fois le père et la mère : elle le « viole » et le tue pour faire naître quelque chose de nouveau, c'est alors dans les creux des yeux percés que jaillie la littérarité. Le « je » pluriel au milieu des compositions par plagiat-création brouille évidemment le « récit » qui alterne lui-

¹¹³⁷ Kathy Acker, *Grandes espérances*, *op.cit.*, p. 11.

¹¹³⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹¹³⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 15.

même, très rapidement, entre instance hétérodiégétique et homodiégétique, si bien que le lecteur ne sait plus ce qu'il doit croire, ce qu'il doit suivre, ce qu'il doit comprendre : Acker interroge alors, ici précisément, la relation non plus seulement de l'auteur au texte mais bien du lecteur au texte et à l'auteur. L'idée d'un « pacte », faustien, pouvant être inscrit dans le paratexte, comme l'explique Genette dans *Palimpsestes*, est semble-t-il acceptée mais augmentée de risques, de possibles/impossibles, de difficultés qui fondent une nouvelle littérarité.

Nous pouvons également dire que Kathy Acker pose à son tour le problème de la citation, ou plutôt du « citable », et ce à plusieurs niveaux. D'abord, dans sa pratique hypertextuelle, elle remet en question le principe même de la citation, par le plagiat-réécriture, bien sûr, mais aussi par le fait de découper pour conserver une forme, d'opérer des choix bruts et tout à fait subjectifs, personnels, en travaillant une hybridation pour que l'hypotexte se fonde littéralement dans sa création. Sa textualité composite devient elle-même difficilement citable car la découper selon ce qu'on y perçoit de l'hypertexte ou de l'hypotexte relève de l'erreur d'appréhension de l'ensemble : l'hypertexte n'existant qu'avec l'hypotexte. Donc, bien plus qu'une lecture de Guyotat, ce qui est déjà en soi une expérience artistique, il s'agit d'une expérience d'écriture de Guyotat comme l'avait signalé Barthes dans sa préface : en cela nous pouvons dire que Kathy Acker a bien « lu » l'œuvre et son paratexte. Un système de chaîne se met ainsi en place : sa textualité composite interroge les hypotextes, puis les hypertextes, puis les paratextes de ces hypotextes, puis les propres paratextes de ces hypertextes jusqu'à l'interrogation centrale qui est celle du Moi. L'intérêt de son œuvre ne réside donc pas simplement dans cette hypertextualité (où le plagiat et la citation ne sont que des outils parmi d'autres) mais bien dans cette mise en relation transtextuelle. Et c'est pour cette raison que cette lecture genettienne de l'œuvre d'Acker nous paraît fonctionner, *Palimpsestes* étant aussi un travail de « creusement » de grands textes classiques, et l'idée n'est alors pas de dire qu'il existe un hypotexte d'origine, un texte qui serait le point de départ, mais bien que tous les artistes alimentent et donnent naissance à un « transtexte », donc une sorte de texte collectif continu, dans lequel il faut puiser et faire grandir de diverses façons. Par ce changement brusque et bouleversant de styles, de formes, de contenus et de générations entre l'hypotexte de Dickens et celui de Guyotat s'exprime aussi cette idée d'une navigation en palimpseste qui est

un moteur de la créativité, et il est aussi bon pour l'auteur de creuser dans le style du roman classique de l'un comme dans la poétique moderne et progressiste de l'autre. La « bibliothèque » de Guyotat elle-même s'alimente beaucoup, entre autres, parce qu'elle est immense, de ces lectures de textes naturalistes et classiques qui participent d'une transcendance.

L'autre problème lié au citatif réside dans cette transgression de découpage, Acker propose la réponse suivante, ou affiche cette possibilité : plutôt que de découper l'indécoupable, elle insère le découpé dans une textualité-*autre* – comme Foucault parlait de l'hétérotopie comme espace *autre*, et comme il faut parler d'un lecteur *autre* ; ici l'ultra-hypertexte d'Acker deviendrait cette zone hétérotopique extrême – en activant des jeux d'échos, de mise en regard, etc. C'est aussi cela, la « réaction » qui développe une littéarité. Elle fait un geste de palimpseste conscient en démultipliant les sources textuelles et en les augmentant de ses propres paragraphes, comme si elle présentait ses lectures accompagnées de ses exégèses et du tissu intertextuel qu'elles évoquent. De plus, Acker, comme Guyotat, remet en question le genre du roman lui-même et propose une expérience diégétique multiple, parce que mêlant les narrations d'autres textes au profit d'une autre, centralisante. Tous ces textes plagiés sont autant d'espaces dans un même grand espace. La littéarité provient du basculement constant : dans les espaces diégétiques, dans les espaces des différences spatio-temporelles, différences génériques, etc. Si roman il y a, il n'est pas seul, c'est un roman pluriel, palimpseste.

Dans *Empire of the Senseless*, paru en 1988, Kathy Acker reprend une figure centrale de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* dont nous avons déjà eu l'occasion de parler dans la première partie : Thivai. Elle met déjà en place, et cela est très intéressant, dès le début de l'œuvre, un système de relais de voix qu'a également travaillé Guyotat de diverses façons dans ses fictions. Abhor, la partenaire de Thivai, moitié robot et moitié noire, « parle à travers¹¹⁴¹ » lui. Abhor est un verbe anglais qui signifie « abhorrer » – et sa « transparence » est d'ailleurs très intéressante puisqu'elle devient symbolique en montrant aussi ce

¹¹⁴¹ « (Abhor speaks through Thivai) ». Kathy Acker, *Empire of The Senseless*, London, Picador, 1988, p. 3.

qu'est le texte ainsi que ses techniques nouvelles – et qui prouve déjà à quel point l'onomastique est également importante dans l'œuvre de Kathy Acker.

Dans ce récit qui entrecroise les instances selon les chapitres, Acker réécrit cette fois des passages centraux de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*. L'Algérie y est très présente. Elle réécrit le dialogue entre Thivai et Xaintrilles, et donc ce passage essentiel de l'enfermement qui évoque celui de Pierre Guyotat en Algérie, il y a ainsi un effet de superposition qui prouve encore une fois que Kathy Acker a « bien lu » l'œuvre d'origine :

I woke. I was no longer free. Words woke me. 'It's me, Xaintrilles. This afternoon the General Staff'll interrogate you. Good luck'n all that. I'm leaving for Ait Saada.'

I didn't speak.

Xaintrilles squatted down on his haunches and looked at the bars. He saw a young man spread flat on the floor, still, his knees apart, a sackcloth jacket over only part of his stomach. 'Thivai, aren't you listening to me? Maybe you can't hear anymore?'"¹¹⁴²

Plus loin, c'est le dialogue entre Antigone et Winnetou qui est réinvesti en devenant échange entre Antigone et Thivai, elle fait alors habilement, plus largement, dialoguer hypotexte et hypertexte. Cette réécriture est comique et montre que l'auteure parvient complètement à introduire sans « forcer » le texte de Guyotat dans sa propre création et dans un voyage intertextuel/intratextuel :

'I'm Antigone. I'm gonna start school next year. If there's a school left in Paris now.'

“Me: I'm Thivai. I don't have the faintest idea what I'm gonna do. I know what I did.” I told the child who I was. Hopefully. “I killed my mom. Then I became a mercenary. I palled around with Abhor.”¹¹⁴³

De plus, elle écrit : « war, you mirror of our sexuality¹¹⁴⁴ », dans une posture similaire au texte d'origine, et invoque un « degenerating language¹¹⁴⁵ ». Nous retrouvons, plus loin dans l'ouvrage, les lieux de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, Ecbatane, Bezar, Ouranopolis. Et, à la fin d'un chapitre intitulé « Child sex » où Thivai est le porteur de la parole, elle réécrit le final décisif du Chant VI de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* :

¹¹⁴² *Ibid.*, p. 23.

¹¹⁴³ *Ibid.*, p. 106.

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 53.

Audry touched St Bubu's temples, 'Since dawn, Bubu, there's been a baby moving inside me. She's the last-born of this old world. Rats made her.'¹¹⁴⁶

Le texte de Guyotat :

[...] Giauhare caresse les tempes de Kment :
– Un enfant bouge en moi depuis ce matin : Touche. C'est le dernier-né du monde, et c'est un rat qui l'a fait¹¹⁴⁷.

Il faut d'abord constater, simplement, que Kathy Acker intègre des changements et des ajouts contribuant à la réappropriation, des noms et, à nouveau, des syntagmes. L'hypotexte est déjà surprenant par cette majuscule : « Touche », le mot devenant presque une personnification, ou bien même, cette interprétation est possible, le nom de la progéniture, faisant appel au sens qui lui correspond : le toucher, qui est la notion centrale de l'essai d'Antoine Boute consacré à Guyotat. Nous remarquons une féminisation dans la réécriture : le bébé est une fille, ce choix est particulièrement significatif. Y aurait-il un sens métaphorique ? Nous pouvons en tout cas livrer une interprétation selon laquelle ce « She/her » désignerait la nouvelle œuvre (ou alors, éventuellement, l'auteure elle-même), enfantée par le texte d'origine et par ce « rat » – qui, nous le rappelons, se ballade non seulement dans les textes des deux artistes mais fait aussi partie du quotidien de Kathy Acker dans le Lower East Side – qui devient bien sûr allégorique. Le texte est enfanté par des figures nouvelles, Audry, et par l'abject, le rat. Dans son dernier roman, *Pussy, King of the Pirates*, les Pirates-putains se transformeront en rats dans l'*excipit*. Cette métamorphose est significative. Il faut d'ailleurs noter que dans cet ultime ouvrage, qui reprend des lettres d'Artaud et l'intègre comme personnage, les textes de Guyotat ne sont pas directement réécrits mais semblent constituer un fond et une fondation.

Par ailleurs, la guerre d'Algérie, ou bien la terre algérienne, devient un leitmotiv, voire un motif obsédant, de l'œuvre d'Acker. *Algeria* est « Une suite d'incantations parce que rien d'autre ne marche¹¹⁴⁸ ». Mais Acker fait une lecture de cette guerre ou de ce pays à travers les écritures des autres (Genet et Guyotat en tête).

¹¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 108.

¹¹⁴⁷ *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, p. 482.

¹¹⁴⁸ Sous-titre de l'œuvre.

Algeria oscille entre une relation amoureuse et sexuelle, à distance, entre un « je », qui devient Omar, et Kader, un algérien et une histoire de la révolution algérienne au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale. Puis le suicide de la mère et sa réécriture resurgissent violemment. Plus loin encore, Acker écrit une version fantasmagorique d'une casbah interlope, à la façon de Burroughs, en y ajoutant des éléments et interjections obsédants, violents et défonçant le texte et sa linéarité, le mot « CON », principalement. Acker propose également une sorte de scène théâtrale dans le texte à partir d'une « Descente aux enfers¹¹⁴⁹ ». Lévi-Strauss intervient et dit : « Le signifiant dépend de la règle. Est la règle. C'est la nature même du langage¹¹⁵⁰ ».

Il semble que l'érotisation et la sexualisation de thématiques particulières court-circuitent la narration au point d'amplifier le sens. Dans deux cadres noirs, nous lisons :

L'IMPORTANCE DU SEXE

PARCE QU'IL BRISE LA PENSEE RATIONNELLE¹¹⁵¹

D'où l'intégration de la pornographie, sous plusieurs formes, dans sa textualité, pour briser cette rationalité et viser une radicalité, pour étudier sous toutes ses coutures cette « brisure », ce creux dans lequel se loge la littérature. Sans oublier que, pour Acker, « Il n'y a pas de limite au langage de la baise » (« There is no limit to the language of fucking.¹¹⁵² »)

Nous nous permettons une petite digression : Franck Venaille compose, lui-aussi, son *Algeria*, paru en 2004, montrant que beaucoup d'œuvres et d'auteurs choisissent des voies et formes nouvelles d'écritures pour *dire* cette guerre. Dans son texte, la ponctuation est perturbée, la structure éclatée, déstabilisant le corps, souffle et respiration, de la lecture comme le fait la guerre elle-même, « Notre langue est malade¹¹⁵³ » ; alors, dans l'*excipit* et entre guillemets, cette phrase : « “J'ai vécu ce livre”¹¹⁵⁴ ». Le point apparaît bien souvent avant le dernier mot, ce

¹¹⁴⁹ Kathy Acker, *Algeria*, Traduit de l'américain par Thierry Marignac, Paris, Le Dernier Terrain Vague, 1988, p. 98-99.

¹¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 114.

¹¹⁵¹ *Ibid.*, p. 30-31.

¹¹⁵² Kathy Acker & Paul Buck, avec Rebecca Stevens et John Cussans, *Spread wide*, *op.cit.*, p. 61.

¹¹⁵³ Franck Venaille, *Algeria*, Paris, Léo Scheer Melville, 2004, p. 119.

¹¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 168.

dernier devenant alors une phrase. Les ruines causées par la guerre, dont il est souvent question dans l'œuvre, deviennent des ruines textuelles, paradoxalement très riches, qui décrivent un « va-et-vient entre la vie et l'écriture l'une/l'autre se dévorant ce soir il ne me reste que. Miettes. Fragments.¹¹⁵⁵ ». La textualité développée use du fragment et d'un enchevêtrement des formes.

L'allégorisation érotisée (« Algeria ») est une autre voie empruntée par plusieurs auteurs (Genet dans *Les Paravents*, Guyotat, Acker), consistant alors en l'introduction de l'*éros* dans l'extrême violent ou dans ce qui relève du traumatisme. La blessure que suscite la notion de « traumatique », au sens de lésion, de coup, est encore ce creux où vont se déployer ces langages nouveaux et transformés dans leurs forme et fond. D'autres motifs présents dans l'œuvre de Guyotat se retrouvent dans le texte de Venaille, notamment la Reine de la nuit et le barbelé, entre autres.

Kathy Acker développe le livre comme une chose vivante et transformable et le plagiat fait exister l'œuvre antérieure, intégrant de nouvelles perspectives de lectures et de créations dans une possible réaction en chaîne, le plagiat devient une technique qui développe cette chaîne. Acker permet donc des lectures et relectures nouvelles de l'œuvre de Guyotat, son plagiat anime le texte d'origine. C'est une réécriture de l'Histoire et aussi de l'Histoire littéraire qui contribue avec force et radicalisation à cette Histoire littéraire. Les pratiques intertextuelles permettent de nouveaux horizons de lectures et d'appréhension du texte.

Dennis Cooper, auteur américain très controversé, ami de Kathy Acker et codirecteur de l'anthologie de ses textes, intègre *Éden, Éden, Éden* à sa liste de 50 romans préférés¹¹⁵⁶. De même, plusieurs textes anglophones, dont des créations très récentes, qui ne sont pas encore traduits en français, ont été très influencés par l'œuvre de Pierre Guyotat, il faut le noter ici, en particulier *Éden, Éden, Éden*, qui a effectivement donné lieu, comme il l'analyse dans *Explications*, à des lectures

¹¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 134.

¹¹⁵⁶ Dennis Cooper, « Dennis Cooper's 50 Favorite Novels (in no order) », en ligne, URL : <http://www.goodreads.com/topic/show/574402-dennis-cooper-s-50-favorite-novels-in-no-order> (dernière consultation le 05/08/2016).

postatomiques¹¹⁵⁷. C'est le cas, par exemple, de *Twilight Furniture*, paru en 2013 et anonyme :

Personne n'assume le droit amoral d'être
identifié comme l'auteur
et / ou illustrateur de cette œuvre

nobody asserts the amoral right to be
identified as the author
and/or illustrator of this work¹¹⁵⁸

Ce texte est présenté comme le « *How Is It* de Beckett croisé avec *Éden, Éden, Éden* de Pierre Guyotat via un catalogue Ikea¹¹⁵⁹ ». C'est un « exercice de pornographie post-moderne¹¹⁶⁰ » dans un après-Hiroshima cauchemardesque et fantasmagique. Dans cette textualité singulière, se trouve une construction de périphrases et syntagmes impliquant un répertoire de mots qui se répètent inlassablement jusqu'à la saturation, dans une sorte d'asyndète avec tirets, le nom propre d' « Hiroshima » devient très intense. L'univers fantomatique cherche à être retranscrit par l'enchaînement phrastique. Plusieurs artistes et mouvements vont penser cet après-Hiroshima et l'utiliser en le transformant dans leurs œuvres. Dans *L'art contemporain en France*, Catherine Millet donne l'exemple de Tetsumi Kudo :

[...] des artistes ont utilisé l'objet pour de véritables mises en scène psychologiques. De toutes, celles de Tetsumi Kudo, Japonais venu à Paris en 1962, proche du mouvement Fluxus, sont les plus insoutenables. Ses assemblages à base de cages d'oiseaux, de fleurs artificielles, de vêtements, de fauteuils, et de résine synthétique modelée en forme de têtes et de membres humains, sont une vision de la dégradation biologique dans l'ère technologique, ce sont les retombées, dans l'expression artistique, des radiations atomiques...¹¹⁶¹

Cet « après » est sans nul doute ce qui se rapproche le plus d'un réel monde post-apocalyptique. Les tirets de cette œuvre vont, tout comme la virgule du texte de

¹¹⁵⁷ L'auteur dit ceci à propos de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* : « Du reste, le monde de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, déjà, a été vu, en particulier aux États-Unis, comme un monde postatomique », *Explications*, p. 15. Mais cela semble également pertinent dans le cas d'*Éden*.

¹¹⁵⁸ Anonyme, *Twilight Furniture*, Milton Keynes (UK), Paraphilia Books, 2011, p. 4.

¹¹⁵⁹ « Like Beckett's How It Is crossed with Pierre Guyotat's Eden, Eden, Eden via an Ikea catalogue. » Indication sur le site de l'éditeur. URL : <http://www.paraphiliamagazine.com/oneirosbooks/twilight-furniture/> (dernière consultation le 03/03/2016).

¹¹⁶⁰ « (An exercise in post modern pornography) » est le sous-titre de l'œuvre.

¹¹⁶¹ Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, Champs arts, 1987, p. 110.

Guyotat ou le blanc typographique de la parataxe de Kathy Acker, participer d'une volonté implicite de chercher un « au bout », un second degré multiple qui serait aussi bien d'ordre textuel ou artistique mais exploitant aussi des excès pornographiques et violents, les mots, leurs pouvoirs et leur re-signification dans l'enchevêtrement extrême.

L'inspiration, expression ici polysémique, du texte de Pierre Guyotat donne naissance à de nouvelles pratiques d'écritures transgressives, qui s'affranchissent des codes littéraires, qui déstabilisent les notions, allant jusqu'à faire disparaître l'auteur lui-même. Et cette disparition de l'auteur est intéressante comme principe d'une transgression presque annoncée. Il y aurait sans doute une réflexion à construire autour de cet anonymat. Pour renforcer ou amplifier l'aspect transgressif de ces écritures et expérimentations littéraires, le paratexte et son investissement semblent nécessaires et vont faire entièrement partie de l'œuvre, à la fois de sa création et de sa réception. Les avertissements seront ainsi essentiels et vont fonder une nouvelle pratique paratextuelle qui sert aussi à construire une légende de la transgression. Pour le texte anonyme, en l'occurrence, cet écho : « Attention ! La lecture en une seule séance de ce livre peut s'avérer émotionnellement bouleversante¹¹⁶² ». Ce qui va ainsi renouveler une sorte de pacte avec le lecteur, l'impliquer d'une façon nouvelle et amplifier la recherche d'effets et d'affects, impliquant des dimensions nouvelles du texte : une chaîne dans les effets, une chaîne dans l'inspiration. Déjà, l'avertissement de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* conduit un effet :

Avertissement

Cet ouvrage a été écrit entre 1963 et 1965.

Le manuscrit original se présentait sous la forme d'une masse sans alinéa. Pour les besoins d'une meilleure lisibilité éditoriale il parut nécessaire d'en « aérer » la présentation, et liberté fut laissée à une dactylographe de faire dans cette masse le découpage de son choix. L'auteur souhaite néanmoins que soit vu et lu par chaque lecteur, comme il l'a écrit et vu, ce livre, sans alinéa¹¹⁶³.

Ici l'avertissement contribue pleinement à l'*inscription* du texte et modifie en profondeur et d'emblée le rapport à la lecture. Cet avertissement est essentiel parce

¹¹⁶² « Warning! Reading this book in one sitting might prove to be emotionally disturbing ». Indication de l'éditeur, *op.cit.*

¹¹⁶³ *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, Avertissement, p. 3.

qu'il met en avant une relation entre le lecteur et l'auteur en faisant intervenir la « vue » bien plus que le « lire » lui-même. Bien qu'étant un des premiers textes de Guyotat, *Tombeau* permet une réflexion complexe autour de la notion de « lecteur » et de la pratique elle-même. Cette « masse sans alinéa » enclenche des sensations de lecture, avec un rapport plus corporel au texte et à sa corporalité, on retrouve cet élément paratextuel comme pratique ou technique chez Acker à travers une sorte de stylistique de la *copia* : avec une chaîne de signifiants et de figures de style qui se met en place. L'avertissement peut agir comme un excitant et participer de toute une rhétorique, il enclenche une lecture avec, pour reprendre cette expression, un arrière-fond, une arrière-pensée et il plonge le futur lecteur dans une attente. L'avertissement est une transgression au niveau du pacte avec le lecteur, bien qu'il puisse s'y opérer un jeu, un détournement. En l'occurrence, avec *Twilight Furniture*, tout ce paratexte qui entretient une transgression ou du moins un mystère n'est pas forcément justifié, le texte est, dans sa première approche, « lisible » et recevable. Mais l'avertissement conduit à son tour vers un ailleurs puisque le lecteur va être dans une situation de dialogue constant entre le texte et ce paratexte qui le modifie profondément, il va chercher un nouveau sens en fonction de ce paratexte. L'avertissement va devenir, s'il est bien utilisé, un moteur de la transgression, qui ne fera pas forcément oublier le texte lui-même mais proposera, s'il est bien reçu, de nouvelles pistes de lectures, de nouvelles approches de la textualité, du sens et travaillera directement sur la réception qu'il conditionnera d'une façon ou d'une autre. Nous avons vu que Kathy Acker utilisait ce paratexte de façon originale et audacieuse, en investissant un lieu, éditorial, qu'elle n'est pas censée investir, en s'anonymant tout en, dans un second degré du texte qui utilise le plagiat comme technique, empruntant le nom d'un autre auteur. L'avertissement, tel que conçu par exemple dans *Twilight Furniture*, peut aussi être un catalyseur de la création pour l'auteur, s'offrant une liberté nouvelle en choisissant de ne pas assumer le texte en son nom. Cet anonymat (ou anonymation) n'est pas nouveau, les philosophes et écrivains des Lumières l'utilisait déjà, il fait partie d'une grande et vieille tradition littéraire. Mais les jeux entre paratexte et texte lui-même peuvent être nouveaux. Guyotat lui-même signe son premier roman sous le pseudonyme de Donalbain qui est un personnage de l'œuvre, ce qui inclut une dimension nouvelle, un jeu avec l'*ethos*. Dans une réédition d'*Éden, Éden, Éden*, c'est un autre type de paratexte qui est exploité : le « prière d'insérer » qui décrit les espaces et les scènes de l'œuvre :

« Le grand désert, ses zones vivrières, pastorales, pétrolières, nucléaires, frontalières », « la guerre [...] », « Un bordel de femmes pour les soldats, un bordel de garçons pour les ouvriers [...] », explorant « les limites du territoire prostitutionnel » et « deux corps de rencontres (mais ne sont-ils pas mère et fils ?) et leurs “annexes”, un bébé et un singe pour la femme errante, son esclave pour le nomade adolescent, reconstituent, encerclés par le mouvement hostile des choses avant la nuit, la gesticulation du couple d’après la Chute, le premier accouplement, le premier alphabet. L’état de terreur absolue »¹¹⁶⁴.

Les péri-textes prendront une telle ampleur qu’ils donneront naissance à un recueil comme *Littérature interdite* qui fera entièrement partie de l’œuvre et y occupera une place particulière. L’ouvrage contient même la pétition contre l’interdiction d’*Éden, Éden, Éden* qui va marquer une sorte de totalisation tout en impliquant un réseau, une sphère artistique d’entraide intellectuelle (contexte politique aidant) : des artistes comme Pasolini s’y trouvent, ce qui à la fois l’inclut comme lecteur mais aussi comme défenseur de l’œuvre. Cette pétition devient donc un document péri-textuel essentiel qui peut permettre aussi de relire l’œuvre avec un œil nouveau : ce ne sont plus simplement les pratiques de lectures personnelles qui peuvent être interrogées mais aussi celles des autres, évoquons à nouveau le relais enclenché par Leiris portant l’œuvre guyotatienne à Picasso. La pétition, telle qu’inclut dans *Littérature interdite* – à considérer, tout comme *Vivre*, Catherine Brun l’a rappelé lors de la soirée organisée le 31 mars à Gallimard à l’occasion de la parution du numéro de *Critique* consacré à Guyotat, comme un livre à part entière et non pas un recueil – devient matière textuelle en donnant à voir concrètement ce relais, il ne faut pas perdre de vue alors que notre propre lecture s’accompagne de celles de grands artistes – on trouvera dans ces pages un grand nombre de noms comme ceux de Jean Genet, Pier Paolo Pasolini, Joseph Beuys, Maurice Blanchot, et bien d’autres – qui

protestent contre l’interdiction qui frappe le roman de Pierre Guyotat, *Éden, Éden, Éden* (Éd. Gallimard), dont la presse dans son ensemble a souligné l’importance littéraire,

¹¹⁶⁴ *Éden, Éden, Éden*, Prière d’insérer.

s'élèvent contre l'usage arbitraire qui est fait d'une loi destinée à l'origine à la protection de la jeunesse et qui est manifestement détournée de son sens.¹¹⁶⁵

Kathy Acker, dans le recueil *Hannibal Lecter, My Father*, investit le paratexte de façon encore plus audacieuse en s'attaquant cette fois au quatrième de couverture lui-même :

This writing is all fake (copied from other writing) so you should go away and not read any of it¹¹⁶⁶.

Ce « abandonne tout espoir » postmoderne transforme les pratiques de lectures. Il s'agit ici de la reprise d'une phrase servant d'exergue au texte « Translations of the diaries of Laure the schoolgirl » qui est précédé de cet « avertissement » comme adressé à soi-même qui va lancer la littérarité et permettre la transgression :

NO FORM
CAUSE I DON'T GIVE A SHIT
ABOUT ANYTHING ANYMORE¹¹⁶⁷

Le quatrième de couverture étant un élément paratextuel très codifié qui invite à la lecture, ou du moins qui est censé le faire, qui « donne envie », Kathy Acker choisit de le retourner, de montrer son envers, elle impose son « négatif ». Ce quatrième de couverture en vient ainsi à impliquer un danger, une textualité infernale, mais aussi une provocation, un scandale affiché et revendiqué qui va créer une littérarité : donner une force nouvelle au texte, susciter tout de même l'envie de lecture mais par l'extrême opposé. Il s'agit donc de mêler le prévenir et le pré-venir.

Hannibal Lecter, My Father, comme *Prostitution* et *Littérature interdite*, fait intervenir l'autour et la réception négative en intégrant un rapport d'un verdict de la cour fédéral du procès visant à condamner l'immoralité, devenant section finale de l'ouvrage se nommant « Immoral » et qui revient sur, commente et explique la décision judiciaire d'interdire aux mineurs l'ouvrage *Blood and Guts in High School*.

The Well-Dressed Wound, de Derek McCormack, paru en 2015, est un texte qui revendique comme influences Pierre Guyotat et Kathy Acker, la chaîne se met

¹¹⁶⁵ *Littérature interdite*, p. 190.

¹¹⁶⁶ Kathy Acker, *Hannibal Lecter, My Father*, *op.cit.*, quatrième de couverture.

¹¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 104.

ainsi bien en place. Acker et Guyotat sont appelés, dans le paratexte éditorial, les « doubles muses maléfiques de la littérature transgressive¹¹⁶⁸ ». Dans ce texte, une étrange pièce de théâtre, le sida devient « fashion » et la textualité elle-même est infectée par cette maladie – ou plutôt « situation médicale¹¹⁶⁹ » – qui a une forte « charge de malédiction » et « cré[e] une identité souillée »¹¹⁷⁰ selon Susan Sontag dans *Le sida et ses métaphores*. Dans le numéro spécial d'*Art Press 2* « La prostitution, théorie, pratique, illustration », Guyotat, dans un entretien avec Jacques Henric, explique ceci :

[...] la prostitution, je devrais plutôt dire la putasserie que je mets en scène, si on la mettait en œuvre, elle tuerait un homme en une journée. D'autant qu'il n'y a aucune considération hygiénique, aucune allusion au risque de sida, par exemple, ce que personne jusqu'à maintenant n'a relevé, mais ce le sera un jour, avec un jugement moral. Ce qui prouve bien que mon monde est un monde mythologique. On est dans les Enfers, c'est le Styx, l'Achéron. C'est aussi le monde du rêve¹¹⁷¹.

Retenons en premier lieu cette notion de mise en scène qu'emploie l'auteur et qui est décisive. Le sida a un contexte d'émergence, qui est celui des années 1980 – qui a d'ailleurs détruit la « culture » des *backrooms* –, or le putain est dans un insituable, dans un monde totalisant, le « monde du rêve » sans date précise, il est un corps insituable de l'Histoire. McCormack, lui, l'introduit complètement. Il développe dans son texte des « mots blancs », comme des indicibles/invisibles, au point que certaines pages sont recouvertes de champs de points d'exclamation, il parvient ainsi à infecter le texte lui-même, en « mettant » le sida partout qui revient comme un motif obsessif, tout comme Hiroshima est celui du texte précédemment cité. Cela est peut-être dû à une extériorité qui infecte¹¹⁷² l'individu que l'auteur cherche à retranscrire dans le texte. Le sida est ainsi personnifié et devient véritablement un agent extérieur qui pénètre et infecte le texte. Ce développement textuel, en 2015,

¹¹⁶⁸ « [...] the evil-twin muses of transgressive literature ». Indication de l'éditeur. URL : <https://mitpress.mit.edu/books/well-dressed-wound> (dernière consultation le 03/03/2016)

¹¹⁶⁹ Susan Sontag, *Le sida et ses métaphores*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 23. Cette notion de « situation » qu'emploie Susan Sontag dans son ouvrage est intéressante, c'est cette « situation » qui est en grande partie responsable de cette création de métaphores qu'elle discute. La « situation » se prête au développement d'un univers textuel particulier comme c'est le cas dans l'œuvre de Derek McCormack.

¹¹⁷⁰ *Ibid.*

¹¹⁷¹ Pierre Guyotat, « Les bouchères de l'interdit », in *Art Press 2* « La prostitution, théorie, pratique, illustration », *op.cit.*, p. 70.

¹¹⁷² C'est ce qu'explique Susan Sontag dans son essai : le cancer est une « subversion de l'intérieur » alors que « dans la description du sida, l'ennemi est ce qui provoque la maladie, un agent infectieux qui vient de l'extérieur ». Susan Sontag, *Le sida et ses métaphores*, *op.cit.*, p. 24.

autour de cette maladie est intéressant et le fait de donner Guyotat et Acker comme références également : l'œuvre de cette dernière naît et se développe dans cet entre-deux des années 1970 et 1980 où la maladie fait son apparition. De plus, Susan Sontag rappelle, dans son essai de 1989, que « Quant au comportement dangereux qui engendre le sida, on y voit beaucoup plus qu'une simple faiblesse. Il s'agit de penchant coupable, de délinquance – d'intoxication par des substances chimiques prohibées, et d'habitudes sexuelles qualifiées de déviantes » et qu' « on prend le sida pour une maladie non seulement de l'excès sexuel, mais de la perversion »¹¹⁷³. C'est une maladie qui correspond à un excès de la sexualité, qui incarne une transgression sexuelle, que pourrait fantasmer le texte guyotatien mais qu'il retire volontairement, peut-être parce que le putain est dans une situation d'excès permanent, aucune maladie seule ne peut marquer son état de culmination. Derek McCormack, au contraire, use et abuse de la maladie personnifiée dans son texte. Le sida monopolise un autre imaginaire dans lequel le putain n'a peut-être pas tout à fait sa place, « La façon dont cette maladie devient le parfait réceptacle des peurs les plus générales touchant à l'avenir prive de pertinence, dans une certaine mesure, les tentatives prévisibles pour épingler la maladie à un groupe déviant ou à un continent noir¹¹⁷⁴ ». Il y a un principe de la circulation aussi : le putain s'éloigne de cette littéralité-là, c'est la circulation de quelque chose de plus métaphysique qui ne prend pas qu'une seule forme : le sida ne suffit pas à dire dans quel état de catastrophe se trouve ce monde du rêve. « Le sida est l'un des signes avant-coureurs dystopiques du village global, de cet avenir qui est déjà là et toujours devant nous, et que personne ne sait comment refuser¹¹⁷⁵ », il incarne des peurs modernes dans cette circulation généralisée.

L'anthologie *Dust*, parue en 1995, rapproche encore les deux auteurs. Dans son introduction, James Williamson, fondateur avec Alan McGee de Creation Books, qui édite ce recueil de courts textes issus d'une « sélection de ses pages passées, présentes et futures, textes hallucinés ou anatomiques par des auteurs étrangers à l'aveuglement du récit linéaire et les valeurs "littéraires"¹¹⁷⁶ », rappelle les termes

¹¹⁷³ *Ibid.*, p. 35.

¹¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 120.

¹¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 121.

¹¹⁷⁶ « Here is a selection from its pages past, present and future, hallucinated or anatomical texts by writers estranged from the bind of linear narrative and "literary" values », Jack Hunter (dir.), *Dust, A creation books reader*, Londres, Creation Books, 1995, quatrième de couverture.

de leur manifeste : « La crucifixion de la littérature moderne, et la résurrection de l'imagination¹¹⁷⁷ » et évoque une chaîne d'« *incendiarists* », d'Isidore Ducasse à William Burroughs, qui ont « fait exploser le langage et son existence, et dont le travail peut seul supporter l'Holocauste imminent »¹¹⁷⁸ tout en appelant, selon les mots de Brion Gysin, à une libération du mot par sa destruction¹¹⁷⁹. C'est aussi dans cette lignée de détonateurs du langage, d'incendiaires de ce que l'on nomme littérature, que s'inscrivent Pierre Guyotat et Kathy Acker ainsi que la chaîne activée par leur travail. Ce réseau accueille aussi des auteurs comme Alan Moore, Jeremy Reed, Clint Hutzulak, Adele Olivia Gladwell, Stewart Home, James Havoc, Geraldine Monk, Aaron Williamson et Simon Whitechapel, relativement peu traduits en français, qui contribuent à cette transgression continue et relayée des normes de la littérature et du langage (que la langue soit le français ou l'anglais). Il nous semble effectivement que cet ouvrage, ainsi que la maison d'édition et ses parti pris, engage véritablement ce relais et cette continuité dans la transgression littéraire, et Kathy Acker, après Guyotat, mais aussi après Burroughs, en est un parfait exemple : elle repousse les limites à partir de limites déjà repoussées par d'autres, partant sur d'autres voies.

L'anthologie s'ouvre sur un texte de Kathy Acker : « I become a murderess » et intègre plus loin l'*incipit* d'*Éden, Éden, Éden* – dont l'ouvrage entier a été édité par Creation Books – qui a été si important pour la textualité et la créativité de Kathy Acker. Ce réseau et ce paratexte éditorial sont donc très significatifs, ils montrent bien les liens qui unissent ces créations textuelles et cette barrière de la langue qui a su être franchie. Notons également que l'*incipit* reproduit bien l'inscription initiale en Tifinagh.

Creation Books présente ainsi son « engagement à l'extrême imagination » et expose, radicalement, le travail de « “minorités” opprimées – les handicapés, les femmes noires, les malades du Sida, les alcooliques et les “fous” »¹¹⁸⁰. James

¹¹⁷⁷ « The crucifixion of modern literature, and the resurrection of the imagination », James Williamson, « Introduction : Apocalypse 451 » in, Jack Hunter (dir.), *Dust, A creation books reader*, *op.cit.*, p. 5.

¹¹⁷⁸ « From Isidore Ducasse to William S Burroughs, a chain of incendiarists who have detonated language exists, and whose work may alone endure the impending holocaust. » *Ibid.*

¹¹⁷⁹ « Brion Gysin's assertion that to liberate the word we must first erase it is now more imperative than ever. » *Ibid.*

¹¹⁸⁰ « [...] our commitment to imaginative extremes persisted. [...] we were in fact already making available the work of fundamentally oppressed “minorities” – the disabled, black women, AIDS sufferers, alcoholics and “mad” people ». *Ibid.*

Williamson ajoute que « Creation est dédié à la célébration de l'œuvre de visionnaires, déconstructivistes et plagiaires révolutionnaires¹¹⁸¹, écrivains du vrai génie¹¹⁸² comme Alan Moore, Pierre Guyotat, Jeremy Reed, Stewart Home and Aaron Williamson¹¹⁸³ ». Creation Books construit ainsi une filiation internationale de transgresseurs littéraires, de génies ou d'incendiaires.

Stephen Barber signale d'autres auteurs inspirés¹¹⁸⁴, comme David Peace, écrivain anglais très influencé lui aussi par *Éden, Éden, Éden*.

Récemment, Gary J Shipley et Kenji Siratori ont composé *Necrology*, influencé par Guyotat et Burroughs¹¹⁸⁵. Il s'agit d'une œuvre collaborative sur deux colonnes, chaque auteur en ayant composé une, elles peuvent se lire ensemble ou séparément (et dans ce cas en obligeant à relire depuis le début une fois la première lecture terminée), ainsi, à l'ouverture, se pose encore la question suivante : comment lire cet ouvrage ? Il faut, avant d'entrer dans l'œuvre, interroger les approches, remettre en question la vision de l'œuvre elle-même.

Spread Wide est un ouvrage composite de Paul Buck¹¹⁸⁶ qui utilise une série de lettres que Kathy Acker lui a envoyées pour créer une fiction, centralisant les grandes conceptions de l'auteure ; il s'agit donc d'une mise en relation posthume de textes inédits d'Acker par la main d'un autre, poursuivant donc le travail de l'auteure – une superposition des instances auctoriales. Cette œuvre d'Acker construite par Buck enchevêtre alors radicalement lettres (et enveloppes), cartes postales, essais, poèmes, petits textes fictionnels, morceaux de ses propres textes antérieurs « fondus », références discrètes et implicites (comme celle à *Tombeau pour cinq cent mille soldats* citée plus haut), notes, dessins, schémas, peintures,

¹¹⁸¹ Cette expression, en apparence antinomique, est particulièrement intéressante et bien choisie dans le cas de Kathy Acker qui se situe bien du côté d'une révolution de la littérature par le plagiat.

¹¹⁸² Ces termes sont également bien choisis tant ils nous apparaissent comme relatifs à cette conception de l'artiste total à la recherche de l'œuvre totale.

¹¹⁸³ « Creation is dedicated to celebrating the work of visionaries, deconstructivists or revolutionary plagiarists, writers of true genius such as Alan Moore, Pierre Guyotat, Jeremy Reed, Stewart Home and Aaron Williamson. » James Williamson, « Introduction : Apocalypse 451 », in Jack Hunter (dir.), *Dust*, *op.cit.*, p. 5.

¹¹⁸⁴ Stephen Barber, « Les dialogues visuels de Pierre Guyotat », in Donatien Grau (dir.), *Pierre Guyotat, La matière de nos œuvres*, *op.cit.*, p. 138.

¹¹⁸⁵ Comme indiqué dans les descriptions éditoriales de l'œuvre : URL : <http://www.goodreads.com/book/show/17702531-necrology> (dernière consultation le 10/08/2016).

¹¹⁸⁶ Assez peu connu en France, Paul Buck est écrivain et performeur. La transgression est au cœur de ses pratiques et conceptions artistiques. Il est, tout comme Acker, grand lecteur de littérature transgressive française dont il a traduit et publié plusieurs auteurs.

tatouages, photographies (notamment des clichés de sa bibliothèque, dans laquelle se trouvent beaucoup d'ouvrages de théorie française, dont les essais de Foucault), nous y trouvons une réécriture-plagiat des travaux de Foucault, *Préface à la transgression*¹¹⁸⁷ et ceux de Bataille. Le lecteur se perd dans cet univers artistique métissé et, comme dans l'ouvrage de Shipley et Siratori, il doit souvent revenir sur ses pas pour suivre le déroulement du texte. Faisant écho à l'*incipit* des *Chants de Maldoror*, sorte d'avertissement continu au lecteur. Le livre devient un labyrinthe, un écheveau de textes noués provoquant une sensation de vertige. De plus, certains morceaux de textes sont cachés par des bouts de papier, le lecteur doit alors deviner la suite de la phrase ou alors abandonner sa lecture, d'autres morceaux contiennent des fautes de frappe et sont raturés, floutés, déchirés, les typographies se mêlent et participent de la déroute et d'une confrontation à l'illisible (littéral), Acker/Buck alternant entre l'écriture manuscrite (parfois avec un stylo qui s'épuise, le lecteur devant deviner certains mots) et tapuscrite (machine à écrire et ordinateur) ainsi qu'entre les polices d'écriture. Ainsi, le « je » du lecteur, le « je » (« I ») d'Acker et le « je » de Paul Buck se perdent ensemble dans ces mélanges textuels. Dans cet ouvrage, les artistes poussent donc très loin la textualité et l'expérience de l'enchevêtrement générique et de pratiques scripturales et littéraires. C'est aussi un « *Apprendre à écorcher*¹¹⁸⁸ » avec comme parti pris esthétique la notion de « version », capitale, qui signifie, comme nous l'avons dit, à la fois traduction et nouvel état des textes mélangés d'Acker (dont plusieurs extraits inédits), avec le sens qu'on confère au mot en musique. Ce livre s'inscrit dans la série des « Rencontres » (*Encounters*) qui en déclenchent d'autres, avec John Cussans et Rebecca Stevens qui réagissent à leur tour aux textes et conceptions d'Acker, ajoutant leurs « je ». Publié après la mort de l'artiste, ce livre est un bel hommage puisqu'il poursuit radicalement ce qu'entreprend Acker dans son œuvre, répondant à sa volonté : « faites ce que vous voulez avec mon travail ». La correspondance – une correspondance transgressée et transcendée – entre Acker et Buck, dans les

¹¹⁸⁷ « We have not in the least liberated sexuality, though we have, to be exact, carried it to the limit of consciousness, because it ultimately dictates the only possible reading of our unconscious; the limit of the law, since it seems the sole substance of universal taboos; the limit of language, since it traces that line of foam showing just how far speech may advance upon the sands of silence. Thus, it is not through sexuality that we communicate with the orderly and pleasingly profane world of animals; rather, sexuality is a fissure – not one which surrounded us as the basis of our isolation or individuality, but one which marks the limit within us and designates us as a limit. » Kathy Acker & Paul Buck, avec Rebecca Stevens et John Cussans, *Spread Wide*, *op.cit.*, p. 81.

¹¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 84. (En français dans le texte).

années 1980 (donc pendant la rédaction de *Great Expectations* et les lectures-plagiats de l'œuvre de Guyotat), prend des proportions nouvelles, artistiques, et devient la matière d'une œuvre où les instances, les narrations et les esthétiques se croisent, en réutilisant la technique du plagiat-réécriture d'Acker, car, selon elle, les autres textes ne lui appartiennent pas plus que ses propres textes. « The concept was to use Kathy's letters to generate another work, a fiction that would take account of some of the issues Kathy shaped in her writings. It would become my personal *hommage*.¹¹⁸⁹ » Le livre est un véritable objet artistique, une sorte de *scrapbook* qui est, encore une fois, à voir autant qu'à lire (d'où la parution dans la collection « Dis Voir » de Danièle Rivière), « To *Spread wide* not only the thighs, but also the page and writing itself.¹¹⁹⁰ » Il s'agit donc d'un livre d'artiste, où les techniques dialoguent, comme c'est le cas avec *Wanted Female I* et *II* de Guyotat et Sam Francis.

En 2000, Tanguy Viel propose un très court texte qu'il nomme *Tout s'explique* et qui est constitué de « Réflexions à partir d'*Explications* de Pierre Guyotat¹¹⁹¹ ». Ce qui permet de faire le constat d'un enchaînement significatif : le monde fictionnel de *Progénitures* donne lieu à cette longue série d'entretiens avec Marianne Alphant qui se transmuera en ouvrage, *Explications*, à partir duquel Tanguy Viel propose quelques réflexions et des « lectures ». Le texte sera alors un dialogue très ouvert avec l'hypotexte, qui est de l'ordre de l'entretien, de l'explicatif. Là encore, Tanguy Viel fait part d'une expérience de lecture éprouvante :

On a peu d'ennui [...] à lire ce livre-là d'entretiens, quand même on ne serait pas un lecteur assidu de l'œuvre qui les justifie, quand même, donc, on n'aurait pas été au bout de *Éden, Éden, Éden*, du *Livre* ou de *Progénitures*. On étouffe vite sa gêne initiale, confus pourtant devant l'idée qu'on est plus prompt à recevoir un langage de tous les jours, tel qu'il est parlé dans ces entretiens, plutôt qu'à s'approprier patiemment la littérature véritable des ouvrages cités. Et plutôt que de gêne, vient

¹¹⁸⁹ *Ibid.*, *Postscriptum*, p. 171. D'autres procédés de création de l'ouvrage sont détaillés dans ce *postscriptum*. Paul Buck explique notamment ne pas avoir relu entièrement les lettres avant la composition mais de façon évolutive, au fur et à mesure, pour donner vie à une œuvre *work in progress* et qu'il a relu un grand nombre de fois *Great Expectations* et son péri-texte et paratexte. John Cussans a quant à lui regardé, pendant une semaine, vingt minutes de *Deep Red* de Dario Argento avant de dormir et de retranscrire ses rêves le lendemain matin.

¹¹⁹⁰ *Ibid.*, Quatrième de couverture.

¹¹⁹¹ Sous-titre de l'œuvre.

surtout se greffer, sur l'image nébuleuse qu'on se construit en lisant, une interrogation de fond sur le geste d'écrire lui-même¹¹⁹².

C'est donc une autre approche possible de l'œuvre de Pierre Guyotat qui donne plusieurs pistes et qui permet de creuser – sans qu'il n'y ait forcément de fond – dans la réflexion. Il s'agit là encore d'une réaction à vif, courte mais spontanée, à la suite d'une lecture d'une œuvre de Guyotat, *Explications* faisant autant partie de l'œuvre que les fictions pour l'auteur. Nous verrons comment Tal Beit Halachmi intègre elle aussi cet ouvrage à sa création.

Un autre texte va aller encore plus loin dans la radicalisation hypertextuelle en composant une suite d'*Éden, Éden, Éden*.

2- Joseph Briansec et *EDEN EDEN EDEN 2*

Dans le numéro 10 des *Cahiers de Benjy, Reprise*, revue en ligne, Joseph Briansec propose *EDEN EDEN EDEN 2*, entreprise audacieuse, comme celle de Kathy Acker, et qui répond là aussi au principe de « l'écrire avec » en étant un :

hommage à Eden Eden Eden
de Pierre Guyotat (Gallimard)
visant à en développer les potentialités rabelaisiano-fratrasiques
et à prouver par l'exemple la vivante et virtuose drôlerie de ce livre-monstre
voilée par sa tumultueuse aventure éditoriale
et par le pathos de sa réception critique¹¹⁹³.

Il s'agit donc d'un travail de réécriture qui dégage des potentialités et se veut un « exemple » qui porte vers une réflexion plus large. Le texte est peut-être un pastiche, peut-être une « performance mimétique¹¹⁹⁴ », peut-être un détournement, ou tout cela en même temps. En tout cas, l'auteur le précise bien, c'est bien un hommage, non pas à Guyotat lui-même, mais à ce qu'il a libéré avec son œuvre, ce qui prouve que Briansec est un vrai lecteur de ce texte.

Ce qu'il a libéré, c'est la liberté elle-même, la liberté offerte par l'infini du signifiant, la liberté de dilater la phrase quitte à y injecter des éléments relatifs à un

¹¹⁹² Tanguy Viel, *Tout s'explique, Réflexions à partir d'Explications de Pierre Guyotat*, Malesherbes, Inventaire-Invention, 2000, p. 9-10.

¹¹⁹³ Joseph Briansec, « EDEN EDEN EDEN 2 », in *Les cahiers de Benjy, Reprise 10*, Janvier 2010-Décembre 2011, en ligne, URL : <http://benjamincompson.srwebworks.com/download/reprise10.pdf> (dernière consultation le 03/03/2016).

¹¹⁹⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes, op.cit.*, p. 15.

ethos ou d'autres textes complètement différents permettant une mise en regard (comme Kathy Acker), ou alors d'y mettre de nouveaux éléments, objets ou signifiants qui proviennent d'une autre époque, d'un autre contemporain, avec un autre fond culturel : ce *EDEN, EDEN, EDEN 2*, dont les majuscules peuvent elles-aussi marquer la transition et une radicalisation de l'hypotexte, mais qui se rangent aussi du côté de la stylistique de la *copia* (et les majuscules sont aussi utilisées, nous l'avons vu, dans un ouvrage de Kathy Acker), a été publié en 2011, 41 ans après le texte d'origine. Il s'agit donc d'une transformation de l'hypotexte régie par une imitation syntaxique avec une radicalisation et une actualisation des éléments diégétiques. Briansec n'utilise pas vraiment le « style » de Guyotat mais bien l'œuvre, texte libre, comme un outil de poursuite et de transposition. On pourrait même prendre le risque d'évoquer un effet cathartique qui a été rendu possible par cette lecture-réaction ayant obligé à une réécriture. L'hypotexte a alors un pouvoir de réécriture, sa réception, sa réaction, obligent à une poursuite, à suivre l'Éden de l'écrit qui participe là encore de l'inscription du texte.

(L'auteur tient à insister : il s'agit bel et bien d'un hommage ; le texte de Guyotat, bien qu'un peu trop calqué sur le style du commentaire sportif radiophonique, est de ceux qui ouvrent de grands espaces de liberté dans l'expérimentation joyeuse sur le langage et annihilent tout surmoi littéraire, à condition de ne pas trop se laisser paralyser par l'« effroyable sérieux » qui entoure sa réception ; lisant Eden Eden Eden, on (re)découvre ce sentiment, bandant, que TOUT EST DESORMAIS PERMIS – dont acte)¹¹⁹⁵

Briansec éradique ce qu'il aperçoit de « sérieux » et impose une force comique moderne à partir d'un hypotexte qui voit plusieurs de ses termes, figures ou objets remplacés par d'autres du langage ou de la culture populaire (cyborg, iPad, Super Mario, Tintin) construisant ainsi une translation spatio-temporelle. Les figures copulent dans un espace insituable, dans un Éden qui devient donc habilement multiple : le lieu utopique, l'espace hypotextuel et l'allégorie d'une écriture-poursuite qui se doit d'enclencher une radicalisation et un palimpseste. Cette nouvelle textualité existe par le permisible sur lequel insiste l'auteur, évoquant implicitement l'Histoire des littératures elle-même : chaque nouvelle œuvre qui dépasse des limites pourra rendre lisible la précédente ou la prochaine, et ainsi de

¹¹⁹⁵ Joseph Briansec, « EDEN EDEN EDEN 2 », *op.cit.*, p. 37.

suite. Il y a effectivement une chaîne qui s'est mise en place dans cette recherche littéraire permanente et d'un « au bout », d'un second degré, ce qui bien sûr était subversif ou transgressif il y a un siècle ne nous apparaît plus du tout comme tel aujourd'hui, c'est ce qu'exprime cette réécriture aussi, développant en filigrane un réflexion sur la transgression : la transgression littéraire n'existe que par cette chaîne, par la connaissance des œuvres du passé.

Il met aussi le doigt sur un fait essentiel lié au contexte politico-culturel de l'époque de la publication de l'œuvre de Guyotat et des suites juridiques que nous connaissons : à savoir, la quasi disparition progressive de la force poétique et sa littérarité, son renouveau littéraire, du texte derrière les attaques et les volontés de censure, qui peuvent être perçues comme rien d'autres que des réactions, peut-être négatives, face à une œuvre bouleversante.

Guyotat l'explique d'ailleurs dans *Vivre*, en affirmant que son écriture a été coupée après la sortie d'*Éden, Éden, Éden* :

J'ai donc été arrêté. Puis il y a eu cette longue période d'exégèses, d'analyses, d'interdictions, de pétitions, de signatures... Non seulement le livre précédent a été oublié, mais *Éden, Éden, Éden*, lui-même a été, sauf exception majeure : *La Matière et sa Phrase*, recouvert par cet afflux de protestations, d'indignations, de malentendus, d'idylles rompues maintenant...¹¹⁹⁶

Ce que déconstruit ainsi Briansec c'est peut-être, là encore, le paratexte lui-même pour faire de nouveau jaillir cette force poétique et redonner à voir la liberté textuelle trouvée, ce qui est d'ailleurs déjà contenu dans le frontispice énigmatique : « Et maintenant ne nous sommes plus esclaves », en Tifnagh, dans l'hypotexte, que Briansec donne en français en y ajoutant « ...de l'intimidation ». Le texte se pose comme une réponse, une poursuite, quarante ans après, donc dans le second millénaire, dans le XXI^e siècle, à la censure qui pose cette question sous-jacente très pertinente : qu'en est-il de la transgression en littérature aujourd'hui ? L'auteur réinvestit un texte transgressif du XX^e en y insérant, en remplaçant, ce qui peut être considéré comme transgressif au XXI^e, d'où le jeu avec les figures de la culture populaire. On voit alors copuler dans des orgies/fatrasies diégétiques des héros comme Super Mario, Tintin, aux côtés de ces grandes figures issues de l'hypotexte

¹¹⁹⁶ *Vivre*, p. 41.

qui ont « résisté » : Wazzag, notamment. Le maître-mot semble être l'audace, nécessaire pour une transgression littéraire, le fait d'*oser*, de détruire les monuments. Briansec propose donc une réponse possible à cette question de la transgression littéraire contemporaine par cet hommage-crétion-réaction-détournement plein d'audace. Briansec choisit cette voie de la transgression stylistique multiple au risque même de déplaire à Guyotat et à ses lecteurs. Et c'est ici aussi que se situe le risque (qui est un risque inhérent à l'« écrire avec »), il s'agit de s'affranchir des contextes et des réceptions pour « débloquer » le texte, en allant même jusqu'à le désacraliser pour offrir de nouvelles perspectives de lectures. La prise de risque se situe aussi dans le fait de s'attaquer à un monument, en allant chercher presque volontairement des détracteurs tout en pouvant paraître irrespectueux envers l'auteur ou l'hypotexte (alors que c'est le contraire dont il s'agit). Cette idée de monument bousculé est essentielle, de la même façon qu'un mythe se construit grâce à ses réécritures, au relais qu'il implique, la transgression artistique n'est possible que grâce à ces mécanismes et ces pratiques nouvelles.

La transgression se situe alors à plusieurs niveaux : dans la dénonciation de ce qui a entouré le texte, donc son paratexte divers, dans la réécriture et la reprise d'un texte qui est devenu « culte », dans l'actualisation (nous utilisons ce mot faute de mieux) de ses « thèmes » et figures, des actions par une exploration d'une sexualité extrême creusée et insufflée d'éléments contemporains, donc, d'un débordement comique. Briansec interroge ainsi les limites du texte, de l'hypotexte, de l'hypertexte et des diverses réceptions du texte. L'hypotexte disait peut-être jusqu'à quelle scène pouvait se développer cette poétique nouvelle, Briansec pousse plus loin en demandant jusqu'à quelle autre scène peut aller cette scène initiale déjà transgressive. La réécriture poussive, en tant que pratique intertextuelle transgressive, est peut-être une subversion artistique contemporaine de laquelle peut jaillir une littérarité : derrière l'audace il y a aussi la performance, que l'on peut même envisager au sens artistique du terme, de relire-réécrire une œuvre que l'on considère comme un objet culte.

Peu d'informations sont trouvables sur l'auteur sur Internet ou ailleurs, ce qui renforce cette audace et cette idée d'un lecteur qui surgit littéralement de ce texte en particulier. On peut également se demander s'il n'y a pas une certaine disparition élocutoire de l'écrivain par l'usage d'un pseudonyme. On remarquera

également à nouveau ce besoin d'avertir le lecteur, de prendre des précautions là où le texte n'en prend aucune. Peut-être que la réaction est de, disons, « alléger » l'hypotexte, transposer son comique en utilisant ses ressorts contemporains.

Par ailleurs, Briansec propose déjà une sortie obligatoire du texte par la voix en mettant cet avertissement :

À LIRE À HAUTE VOIX

Il *oblige* ainsi le lecteur, il met en scène un second degré, il envisage d'emblée une *sortie* du texte, notamment hors de son statut de livre et d'objet culte, il le désacralise pour mieux permettre sa redécouverte. De plus, par cette obligation, il insiste sur l'aspect performatif du texte, sans oublier l'effet comique qui accompagnera la lecture de telles phrases :

[...] le cyborg se laisse sucer, heurte la corne d'un céraсте, tambourine le sexe de Wazzag, observe la crispation panique des cartilages postérieurs du putain, insère trois doigts dans l'ouverture lisse du cul du putain, Ségolène se doïgte, trois, quatre, cinq doïgts, le poing, saisit un concombre, demande à Wazzag de luy limer le cu, icelui bandant dur pénètre Ségolène, la fesse sulfureuse soulevée, maintenue par la barre plisée de mousseline, luy déchire l'anus effilé, le sang rougit son amas sursexuel¹¹⁹⁷.

Briansec réemploi des structures archaïques du français (« luy », « avecque », « iceluy »), ainsi qu'un grand nombre de néologismes comiques ou bien de mots encyclopédiques qui dénotent fortement, tout en intégrant des tropes brutaux, dont cette image violente et comique, impliquant la métaphore oculaire :

Wazzag se venge, crache de nouveau sur le vit, crache sur les aisselles ensuées de l'ours, arrache l'œil d'icelui avecque son Parker rouillé, pine l'orbite de l'ours [...]¹¹⁹⁸

La métaphore brutale fonctionne bien, le but est de violer l'œil du lecteur avec un stylo. Les fluides coulent abondamment, comme les mots et les images. Le verbe « cracher », associé à l'idée d'une vengeance, est également à retenir. Plus loin, « Ségolène [un nom qui n'est pas choisi au hasard] s'évanouit de douleur sexuelle¹¹⁹⁹ » et cet évanouissement qui conjugue orgasme et violence est particulièrement significatif. Plusieurs images et syntagmes qui proviennent de l'hypotexte sont comme amplifiés, voire par moments dérèglés : on trouve ainsi un

¹¹⁹⁷ Joseph Briansec, « EDEN EDEN EDEN 2 », *op.cit.*, p. 38.

¹¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 39.

¹¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 44.

« amas sursexuel¹²⁰⁰ ». Et avec ce travail de réécriture, il s'agit de toucher à une « sursexualité », à une sursexualité du texte, une sursexualité textuelle, donc à une surtextualité aussi. Nous sommes, avec cette réécriture, du côté de l'hyperbole et surtout de l'adynaton¹²⁰¹ : dans l'accumulation, dans l'excès qui conduit à l'humour. Cette (hyper)textualité en adynaton étudie les excès et les dérèglements, de tous les sens mais aussi de tous les mots qui renvoient à des champs lexicaux de différents contextes brutalement confrontés : des mots de l'hypertexte, des mots archaïques, des néologismes, des mots de la culture populaire, des mots contemporains, etc. Le texte explore l'hyperbolisme à travers une phrase dilatée à l'extrême et au carrefour de plusieurs temporalités, liées aux contextes ou à l'Histoire de la langue française. L'Histoire de la langue française et sa tourmente sont ainsi violemment données à voir. La phrase de Briansec est elle-même une chaîne à plusieurs niveaux : puisqu'assumant son hypertexte ainsi que son hypertextualisme (à travers l'hyperbole comme figure centrale et à partir de laquelle se développe une diégèse même chaotique). Le but est de radicaliser un hypotexte qui a déjà fait scandale dans un jeu avec ce scandale. Cet hypertexte pourrait ainsi faire figure de ce que Genette appelle une « expansion par hypotypose¹²⁰² ».

Se trouve aussi une chaîne dans la construction : une sorte de coït ininterrompu qui s'amplifie constamment, le coït des figures est celui de la phrase, il accompagne son mouvement, coït qui est aussi visuel, Briansec reprenant et amplifiant les techniques de l'hypotexte : syntagmes qui s'enchevêtrent et se coordonnent par des virgules, système d'échos et d'emboîtements, etc. S'insère aussi une chaîne des fluides corporels. Cette radicalisation permet aussi de dénoncer la censure en déplaçant le regard, le focus. Joseph Briansec explore dans ce texte l'exagération et l'impossible à travers l'adynaton, les possibles de l'hypertexte et de l'hypotexte ainsi que l'impossible de la représentation. La scène sexuelle touche à l'acmé dans l'absurde. L'adynaton est très employée dans les dessins animés et ce texte de Briansec est un peu de côté-là, avec des figures issues de l'univers populaire de la

¹²⁰⁰ *Ibid.*, p. 38.

¹²⁰¹ D'après le *Gradus* de Bernard Dupriez, l'adynaton est une « hyperbole impossible à force d'exagération » et tend « à reculer les bornes du réel » : Bernard Dupriez, *Gradus, Les procédés littéraires*, *op.cit.*, p. 28. Ces notions conjointes d'impossible et d'exagération sont bien sûr importantes ici. L'aspect comique provoqué par cette figure et ses utilisations est à retenir également, puisque le comique permet de dégager une nouvelle force en devenant aussi un parti pris de lecture qui d'ailleurs répond aux volontés de Guyotat explicitées à plusieurs reprises de voir dans ses textes de l'humour et de la parodie.

¹²⁰² Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.*, p. 373.

BD ou des jeux vidéo. La transgression sera aussi dans l'usage de ces figures : comme dans le fait de faire copuler Tintin et Super Mario dans des actes pornographiques extrêmes. L'idée est de dépasser les bornes et de le montrer, de l'assumer, de le revendiquer jusqu'à l'humour. La forme et le fond sont donc complexes, parce qu'il y a l'hypertextualité mais bien plus encore, un ancrage dans le monde contemporain : ne pas seulement dépasser les limites de l'hypotexte mais aussi dépasser les limites de l'acceptable contemporain par des images-chocs et des tropes brutaux. Il met ainsi en place toute une rhétorique de l'excès à plusieurs niveaux, dans l'enchevêtrement des signifiants et des cultures et contextes : il cherche à dépasser des limites culturelles, éthiques, sociétales mais aussi littéraires, intellectuelles, en bouleversant un hypotexte.

Il n'y a pas, selon ses propres dires, de provocation de la part de Guyotat, cependant, il y en a bien ici, mais elle est presque nécessaire : il faut provoquer à la fois le texte d'origine (au sens propre et figuré du verbe), son contexte et le lecteur qui va devenir pluriel car il peut être celui de Briansec avant d'être celui de Guyotat, ou l'inverse, ou les deux. Par cette entreprise, l'auteur invite à relire l'hypotexte en le subvertissant et montre que le scandale est absurde et qu'il voile les yeux des lecteurs, il va donc « empoussiérer » ces yeux à nouveau pour obliger à une relecture affranchie de tout cet entourage (réception, scandale, procès, censure qui font oublier le texte lui-même et son univers poétique). Il nous semble que ce genre d'entreprise audacieuse, tout comme celle de Kathy Acker, participe plus efficacement à la perduration d'une œuvre-monument que certaines « institutionnalisations » qui se font jour. C'est donc à partir de transgressions initiales que s'activent d'autres transgressions qui conservent la valeur de l'œuvre-monument, pour que l'Art se renouvelle, il faut qu'il y ait ces transgressions même si s'appuyant sur des œuvres qu'il faudra nécessairement bousculer.

Par ailleurs, l'aspect underground du texte et de la revue est à retenir, c'est ce qui fait aussi la force d'une telle littérature. Le texte ne circulera pas facilement, il faut aller le chercher, sa rencontre peut être un véritable choc pour un lecteur de Guyotat comme pour un lecteur en général. Mais ce que montre ce texte aussi, y compris à travers cet aspect underground, c'est ce que l'hypotexte a déclenché, ce qu'il a engendré, en enfantant des textes profondément subversifs qui ne passent pas par

les réseaux habituels. L'hypotexte est fantasmé, comme placé au milieu d'un rêve qui se transmuera en performance à partir d'un objet de départ.

Briansec enclenche une exploration nouvelle de la poésie du texte initial à travers sa « dépoétisation » en faisant resurgir l'innommable, la saleté et son contemporain. L'auteur va exploiter l'adynaton de l'abject. C'est aussi une sorte de *Memento mori*, comme la Charogne, mais concernant un texte aussi : dire avec « poésie » que tel hypotexte est superbe malgré ce qui le voile (ici censure etc.), et dire implicitement que c'est le destin du texte. Il s'agit de le réanimer, empêcher sa mort, quitte à provoquer un nouveau scandale. *Éden, Éden, Éden* est une carcasse superbe, Briansec la réanime par la réécriture, le pastiche, il vomit ou crache un texte, développe une sorte de logorrhée peut-être provoquée par la lecture de l'œuvre de Pierre Guyotat.

Voici l'*incipit* :

/// Wazzag défonce le cyborg mallarméen, empoigne sa verge pailletée, le prend par les oreilles, luy torsionne les roupettes, mordille les croûtes auliques, enfonce sa bite ; Ségolène presse ses seins emplis de lait frais sous le zéphir attiédi, vient pomper l'enculé, remet ses couilles en place, se doigte le con, suce, enfonce la queue piriforme du cyborg dans sa gorge, vomit sur sa bite, Wazzag insiste pour lécher le vomi, [...] ¹²⁰³

L'intertextualité (Mallarmé) est au cœur de cet enchevêtrement, de cette fatrasie scandaleuse. On retrouve dans cette textualité des sortes de procédés qui feront le texte, comme l'insistance. Les figures sont ici dans un rapport excessif entre elles qui est comparable à celui de l'hypertexte avec son hypotexte : le défoncer, l'empoigner, le prendre par les oreilles. Toute cette transitivité verbale qui permettait la dilatation phrastique de l'hypotexte guyotatien est récupérée ici pour conduire vers un second degré, en activant une chaîne, en travaillant un « hyper ». Les trois barres obliques de lancement du texte peuvent montrer cette radicalisation et cette volonté de poursuite, sans oublier que cette hypertextualité relève à la fois de l'exercice, de la performance et du jeu, de l'exploration et donc : de la lecture.

Un autre type de relation intertextuelle, tout aussi surprenant, est à analyser avec Dominiq Jenvrey.

¹²⁰³ *Ibid.*, p. 37.

3- Dominiq Jenvrey et L'EXP. TOT.

Dominiq Jenvrey est un écrivain né en 1975, il anime également, depuis plusieurs années, une émission sur Radio Campus Orléans, nommée « L'émission de littérature » où il rencontre et s'entretient avec des auteurs – dont Catherine Brun, Laurent de Sutter, Claro, pour en citer quelques-uns présents dans ces pages – et où Pierre Guyotat occupe une place centrale, selon ses propres dires.

En tant qu'écrivain, Dominiq Jenvrey propose un travail progressif, en mouvement permanent, « de [ce] travail d'écriture trois textes sont finalisés¹²⁰⁴ ». Cette œuvre contient donc déjà l'idée d'un passage dans son développement dans la durée en étant un ensemble évolutif qui ne se conçoit que par son expansion continue. Il s'agit d'un travail de « fiction théorique » invoquant des « ExTensions », notion s'inscrivant dans le paradigme de celles étudiées précédemment, et qui est un concept de composition qui participe aussi d'une chaîne. Et, nous l'avons vu, un texte véritable est dans cette tension permanente de se voir amplifié, réécrit, poursuivi – de plusieurs façons, qu'elles soient juridiques ou artistiques.

Dominiq Jenvrey vient de publier aux éditions è@e, ce mois d'octobre 2006, une fiction théorique, L'EXP. TOT. Ce texte est susceptible d' « extensions », fictions sous forme de nouveaux exposés théoriques qui se greffent sur le premier, multipliant l'interrogation en retour sur le statut de la langue, et sa possibilité narrative, sa capacité à prendre en charge le réel¹²⁰⁵.

Il sort la notion de « fiction », centrale dans son travail, de son cadre définitionnel, comme l'explique Christophe Hanna dans sa préface à *Théorie du fictionnaire* en ajoutant : « La notion de fiction, telle que la reconstruit D. Jenvrey, offre un bon exemple de cette manière de reconcevoir la littérature¹²⁰⁶ ». Cette notion est non seulement pensée et interrogée mais elle est aussi une clé de voute, permettant la mobilisation, la transformation, la radicalisation et la création de nombreux concepts progressifs qui alimenteront sa théorie globale. Dominique Jenvrey construit des concepts fictionnels, la littérature se donnant ainsi des moyens d'une ambition totale, Christophe Hanna explique ainsi :

¹²⁰⁴ Dominiq Jenvrey, *L'EXP.TOT., fiction théorique*, Château Gaillard, è@e, 2006, p. 91.

¹²⁰⁵ Dominiq Jenvrey, « ExTension de l'EXP.TOT. », sur le site remue.net, URL : <http://remue.net/spip.php?article1957> (dernière consultation le 03/03/2016).

¹²⁰⁶ Christophe Hanna, « Pourquoi théorisons-nous (encore) ? », in Dominiq Jenvrey, *Théorie du fictionnaire*, Mercuès, Questions théoriques, collection Forbidden beach, 2011, p. XVIII.

Comment, dans sa forme même, la théorie du fictionnaire désenkyste-t-elle le discours critique de ses définitions obligées ?

D'abord, en changeant l'origine des concepts à partir desquels on se donne à penser le littéraire : ne plus parler d'« auteur », de « texte », de « voix », d'« univers diégétique », d'« identification », de « *catharsis* », saisis dans leur compréhension traditionnelle, mais composer une nouvelle notion théorique clé, fiction, à partir des réserves sémantiques propres à des termes piqués dans les paroles et les soucis communs. *Ambition maximale*, *action inédite*, *simulation*, *occupation*, *excitation* deviennent les nouvelles notions élémentaires dont les potentialités conceptuelles vont permettre le développement de la théorie du fictionnaire¹²⁰⁷.

Le travail de Jenvrey va ainsi permettre de reconceptualiser en invoquant de nouvelles notions sans changer leurs sens tout en créant de nouveaux liens et corrélations entre elles : ce que Hanna appelle la « diagrammatisation » et qui prend la forme, dans le travail de Jenvrey, de diagrammes avec flèches et liens, ce qui donne lieu à un « procédé de théorisation »¹²⁰⁸. À cela s'ajoutent les « concepts-calques¹²⁰⁹ » et les « représentations-avec¹²¹⁰ ». Cette notion d'« avec » sera récurrente, adverbe de la chaîne, devenant très puissant. L'auteur développe ainsi une sorte de « penser avec » la fiction, et notamment la fiction guyotatienne. Son travail tourne d'ailleurs autour de cet « avec », et nous allons voir comment ; elle est en dialogue, tout en l'imbriquant, avec l'œuvre de Pierre Guyotat et d'autres auteurs.

Les notions d'*ambition maximale* ou d'*E.T./espèce technologiques* opèrent différemment. Je dirai qu'elles ont tendance à provoquer des « représentations-avec ». Leur emploi a pour conséquence qu'on se représente, par exemple, « la littérature » ou « la fiction » *avec* (en plus, comme attribut) une certaine forme d'*ambition* (maximale), ou qu'elles représentent des mondes *avec* certains êtres¹²¹¹.

Cela est nécessaire pour comprendre cette nouvelle intertextualité que travaille Jenvrey dans son œuvre, une sorte d'intertextualité conceptualisante, qui consiste à emprunter des termes, des figures ou même des néologismes à la fiction de Guyotat, entre autres, pour les transformer en concepts d'une théorie du fictionnaire. Ces mots sont d'ailleurs volontairement issus du quotidien mais complètement

¹²⁰⁷ *Ibid.*

¹²⁰⁸ *Ibid.*, p. XIX.

¹²⁰⁹ *Ibid.*

¹²¹⁰ *Ibid.*, p. XX.

¹²¹¹ *Ibid.*, p. XXI.

réévalués et redéfinis dans l'espace fictionnel : « putain », fait partie de ce réseau, devenant concept en plus de figure de Guyotat, et sortant là encore de sa littéralité pour épouser les formes d'une théorie plus vaste et plus complexe. Jenvrey s'intéresse alors à « l'Autre », après Levinas, Blanchot ou Bataille, dont le putain peut être une incarnation.

Ce dictionnaire consiste à sortir quelques mots de leur « dictionnarité » et à démultiplier les sens :

L'idée même de *fonction* ou de *qualité littéraire* change alors profondément de signification. Elles ne se définissent plus comme ce que provoquent en nous certains ensembles de propriétés formelles (*catharsis*, hésitation entre rationnel et irrationnel, ostranénie...) : devient qualité fictionnelle *ce sur quoi nous pouvons agir* pour faire de l'objet littéraire le moyen d'expériences de pensée, *ce sur quoi nous appuyer pour parler* rationnellement ensemble de ce que nous pouvons faire se réaliser¹²¹².

De plus, Jenvrey redéfinit la notion d'auteur elle-même et la relation de l'auteur à sa production, tout comme, corrélativement, Guyotat réfute le statut réducteur d'écrivain. Jenvrey propose donc le « dictionnaire » entreprenant une « forme d'action sur nos institutions¹²¹³ ». « L'œuvre littéraire n'est plus conçue comme mise à distance, fût-elle critique, de la vie sociale, mais, au contraire, comme un instrument voué à réorganiser, de l'intérieur, la forme de nos activités, et à changer la qualité de nos expériences communes », et « Autant le savoir, la fiction crée de la connaissance, inventer de la fiction est une nécessité humaine, une nécessité pour l'organisation du monde, alors il est possible de dire que la littérature qui est la forme la plus libre pour fabriquer de la fiction, oui il est possible de dire que la littérature est une discipline trop précieuse pour la laisser entre les mains des écrivains, ces figures anciennes de l'écriture »¹²¹⁴.

Alors, Dominiq Jenvrey inscrit plusieurs notions au cœur de sa théorie, des notions qui entrent dans notre champ d'étude et nos paradigmes : le futur, le possible, l'excitant, le novateur, le programme, l'ambition (la littérature se doit d'être ambitieuse), les prédictions (la littérature peut et doit prédire même si elle se trompe), l'étrangeté. Et il entrecroise ces notions, les interconnecte, par des flèches

¹²¹² *Ibid.*, p. XXII.

¹²¹³ *Ibid.*, p. XXIV.

¹²¹⁴ Dominiq Jenvrey, *Théorie du dictionnaire*, *op.cit.*, p. 7.

significatives, théorisant autour « Du futur de la littérature et de la littérature du futur¹²¹⁵ ». Il faut alors poser des questions étranges, intégrer des objectifs. La littérature « est un absolu de l'art qui est toujours un absolu¹²¹⁶ » révélant une ambition totale : occuper l'espèce. La littérature peut et doit créer des disciplines et « ouvrir un horizon d'expériences inédites¹²¹⁷ ». Alors, à la notion de fictionnaire se joint celle de visionnaire : « La littérature peut se permettre d'aller jusqu'aux limites du futur¹²¹⁸ » parce que le futur est fictionnel, « Fiction = futur + action¹²¹⁹ ». Pour Jenvrey, la littérature doit donc penser le futur et l'après, c'est ce que font, chacun à leur façon, les artistes étudiés ici. La transgression réside dans cette quête et cette pensée de l'après. D'où peut-être aussi ce préfixe post- que l'on accole souvent à des mouvements, comme le postmoderniste. La littérature transgressive est-elle, ainsi, une post-littérature ?

Les réflexions de Jenvrey permettent aussi de donner de nouveaux sens à la néologie par préfixation en -re très active dans *Joyeux animaux de la misère*, c'est une néologie de la chaîne qui marque la fiction tournée vers le futur bien que portant la trace du passé. Le corps du putain lui-même est un corps du « re », donc de la chaîne, c'est pourquoi cette figure est aussi capitale dans cette fiction, le corps du putain est à la jonction : il porte les traces et les marques du passé et de ses catastrophes ainsi que le futur par son Verbe-fiction. Le putain est un peu le pendant fictionnalisé du fictionnaire, il permet la fiction et le futur sans arrêts, cette figure du putain incarne les idées de Jenvrey. Se pose alors la question de la corrélation entre l'action-travail primitive du putain et le fictionnaire : les deux font des actions épuisantes. Si l'image du putain si bouleversante est présente dans chaque page, c'est aussi parce qu'il incarne le statut extrême du fictionnaire, il dit la fonction du fictionnaire : écrire le futur par une fiction continue, le putain comme le fictionnaire ne peuvent pas terminer. L'image de la chaîne formée par les corps des putains dans des postures sexuelles est l'image brutale du fictionnaire qui ne termine jamais, malgré l'épuisement.

¹²¹⁵ *Ibid.*, p. 1.

¹²¹⁶ *Ibid.*, p. 2.

¹²¹⁷ *Ibid.*, p. 3.

¹²¹⁸ *Ibid.*, p. 4.

¹²¹⁹ *Ibid.*, p. 9. « Au commencement était l'action » disait déjà Goethe dans *Faust*.

Le fictionnaire est dans l'écriture de tentatives fictionnelles. À l'objet fini, il préfère la progression, toujours aller vers les limites, faire des fictions ouvertes, pour chercher plus loin que là où il était avant d'avoir commencé. Parce que la littérature toujours doit aller aux limites, le fictionnaire sans cesse est dans une expérience d'écriture, ses travaux ne s'arrêtent jamais, ne sont jamais clos. Finir n'existe pas pour lui. Terminer n'a aucun sens. Il remue toute sa matière, et plus il écrit, plus il a à écrire¹²²⁰.

Ainsi, la fiction guyotatienne devient exemplaire de sa théorie, car :

Oui, la fiction est là qui propose un autre mode d'être au monde. Pour chacun qui est nous. Pour tous ceux à venir, aussi. Le fictionnaire s'éprend de son propre vertige créatif, il connaît les disciplines, et le gigantisme de l'univers lui fait prendre tous les risques, lui qui n'est rien dans l'action de la matière de l'univers¹²²¹.

Cette théorie du fictionnaire appelle à la création de figures, « La littérature sert à cela : rassembler toutes les personnes et les remettre dans la commune espèce. Oui, les difformes et les traumatisés de toute part¹²²² », d'où les *freaks*, les putains, les hommes-femmes d'Acker, les corps qui portent la mémoire des catastrophes (que l'on retrouvera dans les œuvres de Chantal Montellier analysées dans la partie suivante).

On se souvient sans cesse d'Auschwitz¹²²³ et de cette tentative absolue de séparer des personnes de l'espèce humaine, de les rabaisser à une sous-espèce, à une non-espèce, à la non-vie. Ce moyen facile afin de torturer ce qui n'est plus soi, ce qui n'est plus l'égal de soi. Oui, le futur ouvrira les portes de la création de nombreuses espèces, des expériences corporelles et psychologiques, parce que tester toutes les possibilités est définitivement ce qui constitue l'essence même de l'état vie¹²²⁴.

La langue de Guyotat est celle du prédire ou du pré-dire, avec le balbutiement du verbe, sa création, ses progénitures de paroles. D'où ces créations vocales, ces dictées : permettant de voir naître et apparaître le verbe. Dominiq Jenvrey, lui, donne plusieurs conférences originales où il développe en direct sa théorie totalisante, en les accompagnant de schémas progressifs. Au-delà du dire et du dit il y aurait donc ce pré-dire. Parce que le futur est fictionnel, le pré-dire de Guyotat vient dire le dit et nous dire en tant qu'espèce.

¹²²⁰ *Ibid.*, p. 31.

¹²²¹ *Ibid.*, p. 34-35.

¹²²² *Ibid.*, p. 18.

¹²²³ « L'horreur métaphysique » devient aussi un concept de cette théorie du fictionnaire, s'appuyant sur les textes de Guyotat.

¹²²⁴ Dominiq Jenvrey, *Théorie du fictionnaire, op.cit.*, p. 19.

Par ailleurs, dans cette pensée de l'Autre, Dominiq Jenvrey pose un problème d'Histoire littéraire : en 1947 les avant-gardes littéraires auraient dû selon lui s'intéresser aux soucoupes volantes, rien n'a été théorisé autour de cette littérature ufologique et son rapport à la fiction. La reconceptualisation de la fiction aurait dû passer par cette écriture nouvelle de cet Autre : « Maurice Blanchot aurait dû écrire une fiction à propos d'une rencontre avec des E.T. Parce que les textes théoriques de Maurice Blanchot sont entièrement tournés vers l'autre, la curiosité de ce que dit l'autre, il aurait dû critiquer, c'est-à-dire parler de cette littérature déviante, de cette forme de littérature que la littérature s'est refusée, cette littérature naïve et dérangeante qui croit à ses fictions : la littérature ufologique¹²²⁵ », tout comme Georges Bataille, cet « expert en bizarreries¹²²⁶ ».

Depuis *Progénitures*, il y a la probable prise en compte, dans l'univers fictionnel guyotien, de ce que Jenvrey appelle l'E.T. avec un ciel chargé : de drones et vaisseaux spatiaux, cela n'est pas anodin et serait à creuser. Ce décor nouveau matérialise aussi des questionnements métaphysiques, en personnifiant l'idée d'un ailleurs gigantesque, et peut-être effrayant, mais aussi pour mieux consolider la condition du putain dans un autre espace presque ambivalent : le bordel. Le putain est aussi dans cette situation de transport permanent, qui prend une forme concrète dans *Joyeux animaux de la misère*, ce ciel chargé métaphorise en quelque sorte la vastitude de la connaissance qu'il ne maîtrise pas. Cela permet aussi la distinction entre un monde archaïque et un monde hyper-technologique, le drone serait un possible clin d'œil ironique, un œil panoptique dans une surveillance dystopique. Le putain est un corps de l'ailleurs qui évolue alors dans un décor où il est presque normal que se trouvent ces vaisseaux.

Le premier texte de Dominiq Jenvrey, *L'EXPÉRIENCE TOTALE* « représente les prémises fictifs et théoriques de L'EXP. TOT. » et est un fichier en téléchargement sur le site de l'éditeur ; le second sera *L'EXP. TOT.* « Fiction théorique », et le troisième sera *L'E.T.* qui « développe considérablement une sous-partie de *L'EXP. TOT.* » et qui « peut se considérer comme une méthode, un exemple d'appropriation de *L'EXP. TOT.* »¹²²⁷. L'évolution est donc visible dans

¹²²⁵ *Ibid.*, p. 58.

¹²²⁶ *Ibid.*

¹²²⁷ *Ibid.*, p. 19.

les titres eux-mêmes et l'abréviation progressive, qui rappelle les césures des textes en langue de Guyotat, permet une ouverture conceptuelle et offre une possibilité de polysémie et de pluralité d'approches notionnelles. Cette réduction du titre montre efficacement cette traversée, ce passage, ainsi que la variation des supports : du numérique au livre de plus en plus extensible, auxquels s'ajoutent des conférences. Ces titres, éléments du paratexte, vont donc se charger progressivement de davantage de sens, *L'E.T* fait un appel polysémique à un ensemble à la fois culturel, théorique et historique. Ces contractions vont donc devenir particulièrement significatives, elles marquent des étapes dans la traversée et dans l'avancée des recherches ainsi que dans l'innovation. Mais l'évolution des formats et du contenu se fait à rebours, comme dans *Le Livre* ; le dernier ouvrage, *Théorie du fictionnaire*, éclaire le reste de ce grand ensemble, écrit dans une langue plus accessible, comme *Explications*.

L'EXP. TOT. (contraction de L'EXPÉRIENCE TOTALE) est une fiction théorique où s'expérimente une écriture du monde. Dominiq Jenvrey y explore les notions de volonté collective et de logique d'ensemble, impliquant à chaque ligne le lecteur, l'amenant à s'interroger sur la notion même d'action¹²²⁸.

Jenvrey va donc passer à l'action et joindre la théorie à la pratique dans une textualité nouvelle :

Stimuler Unmonde, le simuler, faire des simulations Demondes, rentrer dans l'utopiq que ce n'en est pas le cas se servir de ce qui se passe déjà y dire y chercher des interstices, très légers d'abord puis y croire en fonder comment le dire le porter à l'état de nuisance, jusqu'à ce qu'il affecte la langue compromise et c'est à cela même quand il se met à l'état d'y être de nuire à la langue compromise que s'obtient se dire Unmonde en son sien propre, un qu'il l'est par une langue retravaillée, qu'à cette condition seule s'obtient Unmonde qui ne simule plus /¹²²⁹

Jenvrey rend visuellement et textuellement compte d'une chaîne où l'on peut découvrir plusieurs hypotextes explicites ou implicites : Guyotat, bien sûr, mais aussi les langues de la science fiction, les novlangues, ainsi qu'une sorte de *stream of consciousness*. Et le texte peut parfois évoquer le *Cap au pire* de Beckett dans la structure des phrases :

¹²²⁸ Dominiq Jenvrey, *L'EXP.TOT.*, *fiction théorique.*, *op.cit.*, Quatrième de couverture.

¹²²⁹ *Ibid.*, p. 60.

Dire plutôt que faire en son espèce, que faire de l'action, quoi faire, comment faire de l'action.

Bégayer son verbe¹²³⁰.

Alors à l'« écrire avec » de Barthes se superposerait le « Essaye encore, Rate encore, Rate mieux » de Beckett explorant les progénitures de paroles.

C'est une dissection du monde, littéraire, poétique et ontologique qui se joue ici, passée au scalpel d'une langue singulière, radicale, tranchante jusqu'à la syntaxe. Il faut « bégayer son verbe » pour que la pensée se libère. Parce que l'expérience est totale, on croisera dans ce livre des extraterrestres, la voix et le corps de Pierre Guyotat, mais aussi une méthode pour prendre le pouvoir et anéantir le capitalisme¹²³¹.

Jenvrey est alors dans un au-delà de la distance critique, il est dans la fictionnalisation d'une critique / théorie d'une fiction initiale, ici *Progénitures*. Ce travail supprime les barrières qui séparent, entre autres, la théorie de la pratique, la fiction de l'essai, etc. Le texte et sa longévité, en plus de donner lieu à ce qualificatif très intéressant de « livre-monstre », vont ouvrir des voies et donc activer la chaîne d'une nouvelle création textuelle. Nous sommes alors dans un « entre » qui peut devenir significatif.

[...] c'est encore sa compromission à cette langue-là qui se reproduit, quotidiennement elle, que Progénitures / état pierre / se reproduit si longuement 800 pages à que cela dure et dur c'est de la pierre, mais ça ne se grave pas ça se transforme¹²³².

Le texte fait appel à une transformation, cette nouvelle textualité semble fantasmer l'hypotexte, ainsi que son paratexte (nombre de pages, prénom de l'auteur, etc.). Il pose aussi la question du « citable » à cause de la difficulté à le découper. Le découpage peut briser le ou les sens : donc, implicitement, il en appelle aux lectures plurielles, il oblige à un travail en amont sans donner toutes les clés. Jenvrey demande un investissement du lecteur, et un investissement presque physique en rappelant la longueur du texte et l'étape obligatoire qu'il constitue. Ce qui est particulièrement intéressant, c'est que l'ouvrage de Jenvrey peut être analysé comme texte novateur mais aussi comme texte critique de *Progénitures*, et plus largement de l'œuvre de Guyotat.

¹²³⁰ *Ibid.*, p. 7.

¹²³¹ *Ibid.*, Quatrième de couverture.

¹²³² *Ibid.*, p. 61.

Jenvrey propose une nouvelle remise en question, par une transgression, du texte et surtout du genre lui-même, en associant, dans un premier temps, la théorie à la fiction, fait assez rare tant cela comprend des risques. L'entreprise audacieuse de Jenvrey « suggère [au] lecteur comment une langue peut faire l'expérimentation de sa forme (en littérature donc poétiquement, mais également politiquement, psychologiquement ou corporellement) pour lui permettre d'accéder à la complexion d'une figure étrangère à notre réalité, celle d'un troisième type [...]»¹²³³.

L'EXP. TOT. libère toutes les énergies créatives et l'art sera là extraordinaire. Une partie de cet art soignera et sera là pour soigner à l'avance car l'art sera prédictif. L'art et la possibilité par l'EXP. TOT. d'en faire de l'action immédiate car l'art créera de l'action car l'art décidera de l'action tout aussi bien que la science car l'art sera aussi scientifique, alors l'art est la possibilité d'en prévoir l'action et ainsi d'en prévoir le traumatisme de l'action à venir¹²³⁴.

Dans cette association de la théorie et de la pratique, Jenvrey met en avant l'action en allant au bord des limites d'un hypotexte qui efface, il le rappelle, le « psychologi » d'une langue renouvelée. *Progénitures* retire les termes psychologiques pour être dans l'action et les actions. Action qui devient logique, ou « logiq ».

Que ce texte L'EXP. TOT. qui place Progénitures en son centre le met entièrement en sa partie consacrée à conscience et psychologie. Que ce texte a tout à faire de Progénitures. Mais qu'il le dit en sa partie conscience et psychologie là où Progénitures n'en contient pas¹²³⁵.

L'auteur va jusqu'à personnifier le texte – mais cette personnification ne devient-elle pas naturelle ? – ce que fera également Tal Beit Halachmi, sur scène, lors de la création de son triptyque. C'est une personnification d'une « ethnographie de comment cela vit¹²³⁶ ». Il propose une sorte de lecture anthropologique du putain, comme un « organisme vivant¹²³⁷ », permettant de voir comment se définit une espèce. Le putain devient la « 7^{ème} personne » :

¹²³³ Caroline Hoctan, « Compte rendu de lecture de *L'E.T., Fiction concrète* de Dominiq Jenvrey », in Catherine Brun (dir.), *Europe spécial Guyotat, op.cit.*, p. 352.

¹²³⁴ Dominiq Jenvrey, *L'EXP.TOT., fiction théorique, op.cit.*, p. 48.

¹²³⁵ *Ibid.*, p. 62.

¹²³⁶ *Ibid.*, p. 63.

¹²³⁷ *Ibid.*, p. 64.

Ne pas faire une étude de Progénitures, comprendre 800 pages saisir que c'est très solide la personne, elle résiste à tout, l'espèce cela résiste à tout même mise à l'état de figure-personne, que cela résistera bien à l'EXP. TOT.

Mais la trouver là la 7^e personne, en un autre état, un contre-état, pas un état exact, en la création d'écriture la plus tenace, la plus éloignée des préoccupations mondiales médiatisées, la trouver là toute faite qui fait, en activité quotidienne, qui vit, là d'en l'ordure ce qui rebute que son quotidien rebute¹²³⁸.

Le « secret » de L'EXP. TOT. se révèle peut-être ici, dans cette résistance du corps à plusieurs niveaux : celui du lecteur, celui du putain, celui du créateur, se faisant relais. Le putain n'est plus seulement l'ange-musicien, l'artiste, le créateur, à la base de progénitures de paroles, c'est aussi le (vrai ?) lecteur, celui qui arrive à résister au texte.

La transgression remet en question le statut du lecteur lui-même en faisant resurgir le créateur en lui. L'EXP. TOT. consiste à trouver un autre langage pour rentrer dans ce langage, donc *écrire avec* Guyotat

/ Progénitures n'est pas une somme d'actions temporaires, exceptionnelles qui ne dureront pas, c'est Unmonde constant/ que la personne résiste à Progénitures même étant mis à l'état de figure¹²³⁹.

L'extraterrestre est alors la deuxième figure de cette théorie du fictionnaire, qu'on peut envisager au sens propre aussi, et non pas simplement comme figure-*topos* de la science-fiction. Le putain devient cet extraterrestre, qui est hors Terre (dans le bordel, un insituable) pour mieux *dire* la Terre. Jenvrey développe au fur et à mesure l'idée, à laquelle notre chaîne peut faire écho, d'un monde qui s'imbrique dans celui existant.

Progénitures. Comment créer Unmonde Aumonde qui ne soit ni une fiction ni utopiq¹²⁴⁰.

Dominic Jenvrey pose ici une question centrale, qui sera d'une certaine manière reprise par Tal Beit Halachmi. À travers cette idée de rajouter du monde au monde, l'auteur ne confirme-t-il pas une grande transgression qui reconsidère le statut de l'artiste-créateur ? L'œuvre de Guyotat fonctionne beaucoup sur cette volonté de découvrir ce lieu *autre*, cet insituable, en exploitant notamment l'Éden, mais

¹²³⁸ *Ibid.*, p. 65.

¹²³⁹ *Ibid.*, p. 65.

¹²⁴⁰ *Ibid.*, p. 64.

l'aspect utopique est aussi responsable, non seulement de ce langage neuf (plutôt que nouveau), mais aussi de cette écriture continue, de cette poursuite, marquée également, nous l'avons déjà dit, par des signes graphiques. Cette utopie, ou plutôt : « cet utopique » (Jenvrey dit « utopiq » en étant déjà dans un autre insituable entre l'utopie et le monde de *Progénitures*) serait plus correct, c'est la littéarité, et l'art est une création d'un monde dans le monde, quitte à passer par son immonde. La littéarité, c'est cet utopique qui fait appel à la transgression sans cesse renouvelée et renouvelable des frontières de l'écrit mais aussi du geste qui provoque cet écrit et qui oblige à chercher et trouver des corrélats ; la littéarité, c'est le jaillissement permanent, dans cet utopique, d'un monde ajouté dans le monde qui passe par plusieurs gestes-signifiants, dont l'écriture n'est qu'une partie ; la littéarité, c'est la césure, le « -ique » tronqué faisant appel à un autre insituable entre la fiction, la théorie, l'art, le monde ; la littéarité, c'est ce creux investi par l'artiste et qui doit, ou se doit de, faire appel aux autres, ou à l'Autre, pour une réaction-investissement en chaîne. Lorsque Guyotat explique : que les « progénitures » signifient aussi des progénitures de paroles, cela renforce l'« écrire avec », l'œuvre de Guyotat permet des progénitures de paroles, donc de nouvelles voies-voix.

L'auteur interroge la « coupure » guyotatienne : par celle des substantifs en « -ique » qui évoque une certaine scientificité de la langue en l'abordant de diverses façons : par la construction quasi néologique mais aussi par le comique, la parodie. Cette coupure s'inscrit dans le paradigme du creux et de la signature évoqués par Roland Barthes et participe de ce principe de l'« écrire avec ». Ce « iq », « ique » césuré donc, devient un marqueur de la différence, un signifiant de la chaîne, comme l'est aussi le « POP » d'Acker et le « 2 » accolé au titre du texte de Briansec analysés plus haut. Le nom associé à l'œuvre consiste en une nouvelle disparition élocutoire, pour une meilleure réapparition, de l'écrivain par la déconstruction du nom propre, le prénom va déjà être fictionnalisé par une césure qui est guyotatienne mais réappropriée.

Dans cette pratique à la fois théorique, fictionnelle et intertextuelle, en dialogue permanent, l'hypotexte s'imbrique, comme dans l'œuvre de Kathy Acker mais sur un autre plan :

Cemonde de Progénitures/orphelinat, voiture, sandal'plastic'/l'est et tient par le quotidien de la personne et parce qu'il n'est pas utopiq'/n'étant pas écrit en une langue compromise/.¹²⁴¹

Ce nouvel enchevêtrement tient alors en une phrase. Mais, à l'inverse du texte d'Acker, l'hypotexte, presque comme une strate réflexive, apparaît volontairement nettement, par le titre souligné qui ne peut échapper aux yeux des lecteurs, le dialogue permanent repose aussi sur ce lien.

Dans le péri-texte de L'EXP. TOT., à la dernière page, nous trouvons, dans un petit cadre en bas à droite de la page, une photographie des mains de l'auteur en train de « tracer » au marqueur¹²⁴² un dessin, ou plutôt une sorte de carte heuristique, avec des flèches : ce tracé rend compte du passage, le nom « Guyotat » y apparaît.

La bande dessinée est un langage artistique faisant se superposer le texte au dessin et c'est aussi le langage de Chantal Montellier qui réagit à son tour à *Tombeau pour cinq cent mille soldats* de Pierre Guyotat.

4- Analyse iconographique : les « lectures » de Chantal Montellier

Analysons ainsi le travail de Chantal Montellier, auteure et dessinatrice de bandes dessinées, qui a proposé un recueil de réactions à des textes littéraires qui l'ont profondément marquée, ouvrage qu'elle nomme *Lectures* où elle impose sa « signature féminine¹²⁴³ ». *Tombeau pour cinq cent mille soldats* trouve sa place dans ce corpus où se côtoient des « lectures » de Virginia Woolf et Jean Genet. Chantal Montellier y développe par la BD l'idée d'une image signifiante à travers une réaction par extirpation. Elle retranscrit les images, sans doute sidérantes, provoquées par ses lectures en les intégrant dans un corpus particulièrement significatif.

Chantal Montellier est née en 1947, non loin de Saint-Etienne. Elle trouve ses premières influences dans les albums pour enfants puis, plus tard, dans les œuvres

¹²⁴¹ *Ibid.*, p. 63.

¹²⁴² Il est intéressant de noter ici que Tal Beit Halachmi, dans la troisième partie de son triptyque *Progénitures*, utilisera des marqueurs pour tracer sur les corps des acteurs le texte progressivement corporalisé.

¹²⁴³ Thierry Groensteen, « Avant-Propos », in Chantal Montellier, *La reconstitution, livre 1*, Paris, Actes Sud – l'An 2, 2014, p. 6.

de Chaïm Soutine, de l'insoumise Suzanne Valadon ou encore de Frida Kahlo. Ses relations avec sa famille sont très difficiles, son père, d'une certaine façon, l'abandonne, sa mère entre en dépression¹²⁴⁴, se développe alors ce qu'elle appelle « La fuite vers l'imaginaire¹²⁴⁵ », qui deviendra la clé de voute de son travail. Plus tard, elle étudiera à l'école des Beaux-Arts de Saint-Etienne (en même temps qu'ORLAN), puis deviendra professeure d'arts plastiques, avant de pratiquer la peinture, avec une première exposition au Grand Palais au début des années 1970 intégrant des œuvres de corps broyés par des machines, par la suite, elle se consacrera au dessin de presse et à l'illustration. Elle a longtemps travaillé pour *Métal Hurlant*, revue française de BD de science-fiction éditée par les Humanoïdes Associés, aux côtés de grands noms du genre, puis pour *Ah ! Nana*. Elle est également une artiste très engagée, ce qui se ressent dans ses œuvres, Mai 68 ayant été une période radicale et décisive de sa vie. Elle a animé pendant plusieurs années des ateliers d'écriture dans des quartiers difficiles et des prisons.

Non contente de devoir s'imposer comme femme, elle a, ce faisant, choisi un positionnement social, politique, artistique qui la plaçait encore davantage à la marge. C'est en un double sens qu'il faut, à son propos, parler d'une œuvre de combat. Parce que Montellier s'est tenue aux côtés des opprimés, des aliénés, de ceux qui ne rentraient pas dans le moule, qui ne savaient comment s'inscrire dans une réalité hostile, et qu'elle leur a prêté son talent¹²⁴⁶.

Son œuvre, une trentaine d'ouvrages environ, est plurielle : albums, romans, livres pour enfants et est profondément intertextuelle, et une intertextualité avant tout littéraire, qui constitue une culture bien explorée dans ses ouvrages. En effet, elle propose une remarquable version du *Procès* de Kafka, elle fait des références à George Orwell dans *1996*, recueil de courtes pages de BD présentant un monde dystopique science-fictionnel, qui peut aussi rappeler les romans de J.G Ballard ou de William Burroughs et développant un triptyque qu'elle nomme Sociale Fiction, où les êtres humains deviennent des *crash-tests*. Big Brother sera une figure traversant son œuvre, y compris sous forme de graffiti ornant les murs, prenant

¹²⁴⁴ Ces traits biographiques présentent des similitudes avec la vie de Kathy Acker de façon étonnante et auront une importance décisive dans sa création artistique.

¹²⁴⁵ Chantal Montellier, *La reconstitution, livre 1, op.cit.*, p.73. Nous tirons la plupart de ces éléments biographiques de cet album, paru en 2014, qu'elle qualifie d' « auto-biographique » et du site internet de l'artiste : URL : <http://www.montellier.org/> (dernière consultation le 09/03/2016).

¹²⁴⁶ *Ibid.*, p. 6-7.

même les traits de Nicolas Sarkozy dans *L'inscription*. Dans *Tchernobyl mon amour*, outre la référence au roman de Marguerite Duras, Chantal Montellier développe un genre hybride où se côtoient la fiction, à travers l'aventure d'une héroïne qui traverse plusieurs de ses œuvres, l'enquête journalistique, le genre policier. Dans *Sorcières, mes sœurs*, elle met en face-à-face des extraits de l'ouvrage de Jules Michelet, *La Sorcière*, et des histoires courtes proposant une histoire de ses origines jusqu'à nos jours de ce que l'on a appelé les « sorcières ». Son œuvre sera donc profondément influencée par ceux qu'elle nomme « les grands brûlés de la littérature et de l'art¹²⁴⁷ » en prenant pour crédo la phrase de Kafka : « Écrire c'est faire un bond hors du rang des assassins » qu'elle cite à plusieurs reprises, rapidement elle se sentira « Nostalgique de l'Art avec un grand A¹²⁴⁸ ».

Je cherchais des réponses à ce que je subissais chez les grands brûlés de la littérature et de l'art, mais aussi, de plus en plus, chez ceux qui réfléchissent à ces questions et aux liaisons dangereuses qu'entretiennent parfois l'art et la folie. Maurice Blanchot, par exemple, affirme que « tout art tire son origine d'un défaut exceptionnel » et que « toute œuvre est la mise en œuvre de ce défaut d'origine »¹²⁴⁹.

Son travail graphique est remarquable, notamment grâce au traitement des couleurs, associant souvent le noir et le rouge en aplats, l'auteure crée des montages parfois surréalistes, où le rêve peut servir d'arrière-fond : ses personnages sont de grands rêveurs, des *freaks*, souvent, qui rejettent le monde bureaucratique très kafkaïen avec des personnages grotesques et la société de consommation.

L'inscription, paru en 2011, enchevêtre dès les premières pages plusieurs références explicites : *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll, une lecture de Pouchkine, et une citation de Breton, assez révélatrice, en exergue :

La rébellion porte sa justification en elle-même. Tout à fait indépendamment des chances qu'elle a de modifier ou non l'état de fait qui la détermine. Elle est l'étincelle dans le vent, mais l'étincelle qui cherche la poussière.¹²⁵⁰

Puis on retrouve, dans la suite de l'ouvrage, de nombreuses autres références, au Surréalisme, à John Cage et sa pièce *4'33''*. D'autres citations issues d'artistes de mouvements d'avant-garde sont présentes mais les références sont aussi

¹²⁴⁷ Chantal Montellier, *La reconstitution volume 1, op.cit.*, p. 134.

¹²⁴⁸ *Ibid.*, p. 227.

¹²⁴⁹ *Ibid.*, p. 134-135.

¹²⁵⁰ Exergue de Chantal Montellier, *L'inscription*, Paris, Actes Sud BD, 2011.

cinématographiques : *Metropolis* de Fritz Lang, dont le robot hante les pages, dans ce même ouvrage, ainsi que Pasolini et Tarkovski.

Dans ces univers dystopiques, souvent extrêmement proches de notre société (c'est le cas de *L'inscription*), les figures qui résistent, ces rebelles, sont des artistes, des têtes rêveuses : Caroline Montbrasier, sorte de double fictionnel de l'auteure, héroïne de *L'inscription*, est une poétesse à qui son entourage reproche de n'être pas assez inscrite dans le réel, on lui conseille alors de se rendre à la mairie pour rencontrer un inscripteur qui s'occupera de cet ancrage de façon administrative. Dans *Wonder City*, la rebelle est une musicienne de Jazz. L'œuvre rend compte d'un problème d'hermétisme des autres face à ces artistes, dans *L'inscription* l'héroïne cite le *Bateau Ivre*¹²⁵¹ de Rimbaud à son inscripteur qui ne le connaît pas et qui rejette fortement la poésie. Dans *Odile et les Crocodiles*, ouvrage qui est devenu culte et a été réédité, Montellier crée le personnage d'Odile, comédienne féministe qui se fait violer, viol qui sera pour elle le catalyseur d'une série de meurtres – devenant une rebelle meurtrière – de plusieurs hommes, des « crocodiles ».

Chantal Montellier illustre également les vies de grandes figures féminines, comme Marie Curie ou Christine Brisset – à partir d'un documentaire de Marie-José Jaubert – l'« insoumise », la « Madone des squatteurs », la « Fée des sans-logis », instigatrice des Castors Angevins. Toutes ses femmes rebelles deviennent des personnages conceptuels sous certains aspects, en concentrant des idées fortes de l'artiste, en devenant des archétypes totalisant.

Montellier, à son tour, explore les catastrophes du XX^e siècle et leurs conséquences par le biais de la fiction ou de la science-fiction. Les réactions qu'évoquent Guyotat dans *Explications* trouvent un écho ici, derrière cette idée d'une visite d'un monde postatomique, avec ses villes fantômes, ses corps abîmés et meurtris. Les sujets des ouvrages de Montellier sont très sombres mais l'humour est souvent présent ainsi qu'un processus de fictionnalisation important. *Shelter*, par exemple, prend place dans un centre commercial souterrain qui deviendra un abri antiatomique se révélant être au fur et à mesure un espace dystopique, totalitaire. Une tension vient alors du fait de savoir si une explosion atomique a vraiment eu lieu à l'extérieur ou

¹²⁵¹ Poème qui porte alors en lui cette notion de *freak* que l'on pourrait définir comme la personnification d'un « bateau ivre ».

si cet enfermement forcé n'est pas qu'une expérience. D'autres motifs seront récurrents dans plusieurs des œuvres présentées dans ce corpus : la nudité, le corps abîmé, meurtri, la peau brûlée, etc. ainsi que la sexualité qui est exposée, comme dans l'œuvre de Kathy Acker, sans tabous et développant des expériences du corps sous différents aspects : comme instrument de pouvoir ou alors objet sublimé, ou bien encore comme renforcement de la position d'insoumise, de femme libérée.

L'auteure développe rapidement un trait original et un style unique, exploitant continuellement cette intertextualité avec de grandes œuvres dans ce que beaucoup considère encore malheureusement comme un genre mineur. Dans son travail, chaque case révèle un univers : la rue, servant souvent de décor, est chargée et est un espace de cette intertextualité, notamment par les graffitis qui ornent ses murs et qui sont parfois des citations, évoquant aussi l'univers de Mai 68. Montellier interroge sans cesse cette case, lieu propre à la bande dessinée, en dérégulant le décor et en dé-focalisant et délocalisant l'attention du lecteur, en introduisant des éléments qui forment des réseaux sous-jacents. Elle développe ainsi, par la case, une réflexion autour de la notion de « lecture » qui serait toujours plurielle et fonctionnant par strates : la case devient palimpseste qui lance un ou des appel(s) à un arrière fond culturel et à une participation du lecteur. Il y a donc un sous-texte qui se met en place derrière l'histoire. Cette case comme lieu de l'intertextualité peut prendre parfois de grandes proportions : devenant une seule et même page, un espace totalisant, une scène superposante, obligeant à une lecture plus complexe.

Chez Kathy Acker, la page est un montage, une juxtaposition, un *mash-up*, chez Chantal Montellier, la case relève plusieurs de ces caractéristiques, les auteurs (principalement littéraires) sont présents et renforcent le discours, les voix des autres enrichissent celles des personnages et font apparaître un *ethos* particulier. La case de Montellier permet cet « écrire avec », elle dévoile toutes les capacités et fonctions de la case, elle a notamment des pouvoirs directs qui peuvent permettre de donner à voir le texte de Guyotat : la parataxe, la juxtaposition (des figures comme personnages conceptuels ou des figures de rhétorique). Ses cases offrent toujours un « autour » à lire, un genre de périphrase qui serait placé directement sur les pages. Et elle intègre parfois des plans rapprochés qui se concentrent sur les corps, les gestes, les visages des personnages particulièrement révélateurs. Les diégèses sont souvent très oniriques et dévoilent des expériences de voyage

multiple, les effets du rêves sont retranscrits : l'enchevêtrement des lieux, des décors, des personnages, l'enchaînement parfois difficile à suivre, le fantasme, la déconstruction de la linéarité et des mécanismes de narration classiques. De plus, et de façon plutôt intrigante, Chantal Montellier a un autre point commun avec Kathy Acker, elle utilise, elle aussi, la figure de réappropriation : dans le titre *Sorcières, mes sœurs*, et dans *L'Inscription*, un chapitre porte le titre « Indien, mon frère ». Elle intègre aussi des dessins d'autres artistes dans le fond de ses cases. Elle est, comme Acker et depuis l'enfance, une grande lectrice, ce qui a des répercussions positives sur son travail. Ainsi, ses BD rendent compte d'un palimpseste dans lequel peut se lire non pas une mais des œuvres, la lecture y est donc toujours plurielle.

Sa « lecture » de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* prend la forme de trois pages dans l'ouvrage, celle insérée ci-dessous ainsi que des gros plans des deux cases. Catherine Brun a également inséré la planche¹²⁵² dans son essai biographique, mettant en avant le « à partir » et la composition réagissant à l'œuvre de Guyotat et à la mise en scène d'Antoine Vitez dont nous parlerons.

¹²⁵² « Planche composée par Chantal Montellier, à partir de la mise en scène de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* par Antoine Vitez au Théâtre national de Chaillot ». Catherine Brun, *Pierre Guyotat, essai biographique, op.cit.*, pages centrales.



Comme la case, la bulle est un élément appartenant au registre de la Bande Dessinée, et comme pour la case, l'usage qu'en fait Chantal Montellier est original. Ici, elle ne véhicule plus un dialogue, un discours qui permettrait la progression de la diégèse, mais se situe du côté du dis-corps, selon le néologisme d'Artaud. La bulle n'est plus simplement porteuse du discours mais fait corps avec les personnages et complète leurs actions. Sans la connaissance de l'hypotexte, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, la page est difficile à saisir, il faut un travail du lecteur : la case fait appel à une autre lecture, « Une chose est sûre, lire et comprendre un scénario, une histoire, presque tout le monde peut le faire ; lire une image, l'analyser, en revanche...¹²⁵³ ». La bulle est ici, dans un premier temps, l'expression d'une polyphonie et un relais des voix des soldats, une chaîne, qui permet de dénoncer un certain mécanisme. Les soldats semblent former un chœur dans une cacophonie de mots violents et de bruits d'armes. Les mots de Guyotat vont être insérés de diverses façons dans ces cases, à travers plusieurs formes de discours.

Dans *Les damnés de Nanterre* – référence à l'ouvrage censuré de Frantz Fanon – la bulle va être saturée, le texte sera rendu illisible, renforçant l'aspect cauchemardesque de la case. Chantal Montellier explore ainsi toutes les limites de ces éléments formels et consécutifs à la Bande Dessinée, elle transgresse des codes (respecter la case, intégrer la diégèse dans les bulles et s'assurer de la lisibilité), et ces transgressions vont faire rejaillir une littérature tout à fait nouvelle.

Ici, l'artiste transpose des éléments de la fiction de Guyotat à travers, par exemple, des figures stylistiques comme l'aposiopèse, les points de suspension¹²⁵⁴ sont présents partout, ils font partie du grand enchevêtrement des corps parfaitement rendu par le dessin, les mots se mêlent ainsi aux corps dégradés. L'accumulation et la saturation du texte sont données à voir par le réseau de mots sur la page et par le choix de quelques termes particulièrement significatifs : le *sang* (deux occurrences), la présence thématique de la mort par le champ lexical qui s'y rattache : « étouffé », « déchirure », « soldats agonisants », « corbeau » (motif morbide). Les soldats sont déshumanisés dans la première vignette, ce ne sont que

¹²⁵³ Chantal Montellier, *La reconstitution livre 1, op.cit.*, p. 182.

¹²⁵⁴ Et ce sont peut-être des corrélatés des balles crachées par les armes à feu qui semblent, elles, représentées par des petits carrés.

des instances prononçantes presque robotisées qui font sortir les mots de leurs bouches comme ils font sortir les balles de leurs armes. Cette première vignette fait alors part d'une rigueur tout entière militaire qui se dresse en un parallélisme parfaitement antithétique avec la seconde qui révélera une désorganisation totale. Celle-ci, à l'inverse, rend les soldats complètement humains justement par l'abjection des actions profondément humaines (l'acte de la première n'est pas humain : c'est une action du corps-militarisé) dans lesquels ils sont engagés : l'agonie, le vomissement, le cri. Deux grandes isotopies se rattachent alors à ces deux vignettes en contraste : pour la première : rigueur, corps militaire robotisé, ne prononçant qu'un seul mot (ou deux maximum), ayant pour ligne directrice le *tombeau* qui culmine épouvantablement derrière eux, comme étant leur unique destinée, c'est-à-dire la mort. Pour la seconde : l'enchevêtrement (motif du *bordel*), la nudité (qui s'oppose aux vêtements sombres et uniformisés des corps du haut), et nous retrouvons la langue, élément corporel si important, comme voulant s'expulser ou jaillir de la bouche du soldat, et le cri qui ne nécessite ni bulle ni onomatopée. L'artiste fait également « couler » les liquides tellement présents dans l'œuvre : ici le « crachat », le « sang » et le « sang doré¹²⁵⁵ ».

Elle écrit aussi

L'œuvre d'art véritable ne se construit-elle pas sur la blessure, le manque, et le besoin de les sublimer ?

C'est peut-être cela qui différencie un art adulte d'un art mineur, la capacité à produire des images qui intègrent et mettent en lumière au lieu de les refouler, de maquiller la face noire et la part maudite de l'humanité, de la vie¹²⁵⁶.

Le nombre, ou le numéro, ici « 54 », apparaît habilement. Le nom-numéro, qui est aussi un *topos* de la dystopie, est récurrent dans ses fictions, pour marquer, dans une grande tradition science-fictionnelle, la désappropriation des corps. La seconde grande case devient le théâtre d'une désorganisation et expose une corporalité troublée ; les plans, les corps, les fluides, tout s'enchevêtrent. Les cases donnent

¹²⁵⁵ Ce sang doré a probablement une valeur particulière, c'est une image profondément liée à l'écriture de Guyotat : le sang est un motif par excellence de la subversion bouillonnant dans toute la matière écrite, mais il est poétisé, chanté dans une grande langue épique (donc doré). Il en est de même ici, avec l'image de Chantal Montellier, l'abject lié à la condition du soldat est rendu par un style de dessin « épique » (par l'enchevêtrement, l'hyperbolisme de la représentation, le rendu de l'emphase par les bouches – crachant, criant, vomissant – des soldats, les *gestes*, l'agonie etc.).

¹²⁵⁶ Chantal Montellier, *La reconstitution livre 1, op.cit.*, p. 262.

l'impression d'une bombe qui a explosé, déconstruisant violemment l'ensemble, comme dans un contexte postatomique.

Il s'agit bien d'une réaction face à une expérience de lecture qu'on imagine choquante ou choquée. Le bouleversement de la page de BD est celui du texte lui-même et celui qu'il provoque. La saturation conduit même un effet consistant en une volonté des figures de sortir des cases, à l'image de l'œuvre elle-même. En deux cases, l'auteure dit énormément, elle permet une plongée dans le texte lui-même. La case devient un lieu de convergence, une autre sorte d'hétérotopie, un espace où les êtres s'enchevêtrent presque malgré l'auteure, une zone de non-droits et de rencontres multiples.

Il y a cette volonté de *montrer* l'œuvre par un autre vecteur que l'écrit, ici par le côté graphique, visuel. Cette unique page est bien une « lecture » qui ne réécrit pas vraiment le texte mais y rentre. Nous pouvons d'ailleurs nous poser la question de savoir si elle pourrait devenir une page de couverture, cela aurait-il du sens ? Peut-être pas car elle est une plongée dans l'œuvre et montre une rencontre entre deux univers.

Cette « lecture » en Bande Dessinée pratique à son tour une rupture de la linéarité, à cause notamment de la « bombe » qui semble avoir explosé la page. Ce qui saute aux yeux en premier n'est pas contenu dans la case du haut. Ainsi se pose la question de comment « prendre » cette page, comment la lire, à cause de sa structure éclatée. La littéarité des cases de Chantal Montellier naît de cette liberté donnée au regard du lecteur qui n'est plus esclave de la linéarité où même de la littéralité de la BD qui peut paraître ne pas être un genre propice aux expérimentations et qui pourtant offre une multitude de possibilités. Par le traitement des couleurs, les positions corporelles des personnages, le travail de l'arrière-plan, Montellier offre plusieurs perspectives de lectures et dit plus qu'avec un scénario. La page donne l'impression d'intégrer implicitement et de façon sous-jacente l'avertissement de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*.

L'« écrire avec » use d'un autre langage, celui de la bande dessinée, combinant écriture et dessin, permettant une étape supérieure où l'auteur modifie la « trace » elle-même et intègre sa « signature ». L'« écrire avec » ouvre donc la voie à de nouvelles formes d'expressions littéraires. La forme, occupée par le

« fond » guyotien, est au cœur de pratiques nouvelles, c'est l'intertextualité bouleversée de Kathy Acker, c'est la poursuite ou le second degré absolu de Joseph Briansec, c'est la fictionnalisation théorique de Dominiq Jenvrey et c'est la case et ses nouvelles approches de Chantal Montellier. Il s'agit maintenant d'étudier la sortie du texte hors du livre et de voir quelles sont les autres approches, scéniques, de cet « écrire avec » ; de saisir toute la transdisciplinarité inhérente à l'œuvre de Pierre Guyotat, qui saute d'ailleurs aux yeux : *Wanted Female* avec le lithographe américain Sam Francis, *Issê Timossé* avec le chorégraphe et danseur Bernardo Montet, *Bond en avant* et *Bivouac*, expériences théâtrales singulières.

Chapitre II – La scène, espace hétérotopique de l' « écrire avec »

La scène va prendre, dans les années 1980, la place de la salle de réanimation, après le coma, elle sera investie de plusieurs façons après cette expérience douloureuse du corps et du « je ». Un fait biographique est d'ailleurs surprenant : Pierre Guyotat tombe dans le coma en 1981, durant une mise en scène de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* par Antoine Vitez au Théâtre National de Chaillot, comme si ces deux lieux se superposaient pendant un instant fatal : la salle de réanimation et la scène, et c'est sur cette dernière qu'il se « réveillera » véritablement.

En fait, Catherine Brun situe la « sortie » du texte hors du livre à un moment bien précis : lors de la lecture de *Basic Text*, texte expérimental inédit d'une demi-page, en novembre 1971, pour le trente-cinquième anniversaire de Philippe Sollers à la Closerie des Lilas, avec *Tel Quel* :

L'émotion est telle que Pierre Guyotat a un début de malaise. 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.

Bond en avant répond à cette injonction¹²⁵⁷.

Catherine Brun explique aussi, dans son article « Théâtralités¹²⁵⁸ », « comment le théâtre a pu à la fois impulser l'œuvre et constituer l'un de ses horizons de manière à faire apparaître quelques-uns des contours et des enjeux de la poétique théâtrale selon Guyotat.¹²⁵⁹ »

Pour Guyotat, la lecture publique est un risque qui affirme aussi la nécessité de ne pas se cantonner à la « chose publiée » :

Oui, la chose publiée ne me suffit pas. Parce que la chose publiée a perdu aujourd'hui une part essentielle de sa force. Parce que, aussi, la lecture publique est une épreuve,

¹²⁵⁷ Catherine Brun, *Pierre Guyotat, essai biographique, op.cit.*, p. 264.

¹²⁵⁸ Catherine Brun définit ainsi ce qu'elle appelle les « théâtralités » : « Mais avec le rapport au théâtre, c'est aussi le rapport à l'autre qui se joue, entre désir, appel et rejet. Car si l'œuvre tend au théâtre, elle l'esquive tout aussi bien. Paradoxe d'une œuvre pour le théâtre hors le théâtre, d'une œuvre excédentaire au texte, qui déborde la lettre du côté du geste et répudie autant qu'elle sollicite une incarnation qui ne soit pas prolongement du même. Je propose d'appeler "Théâtralités" ce double mouvement vers et contre le théâtre. » Catherine Brun, « Théâtralités », in Catherine Brun (dir.), *Europe spécial Pierre Guyotat, op.cit.*, p. 139

¹²⁵⁹ *Ibid.*, p. 135.

un défi, un risque qu'il est bon de prendre. On se sent si bien après. Et c'est aussi une façon très simple de découvrir et d'évaluer le pouvoir qu'a le verbe qu'on crée ; et ceci n'est pas aussi sans inquiéter.¹²⁶⁰

En 1983, Guyotat fera beaucoup de lectures-performances de ces textes (notamment du *Livre*), des improvisations publiques, et créera la pièce *Bivouac*, un travail complet et immense. Catherine Brun commentait ainsi les *Nouvelles improvisations publiques* :

Nous voudrions terminer en insistant sur la performance que constituent ces improvisations. De fait, il ne s'agit de rien moins que de rendre au mieux, vocalement, la vision qui se développe, en jouant simultanément sur trois plans : ce qui vient d'être dit, ce que l'on est en train de dire, et ce que l'on va dire... En 89, c'est seul, sur le plateau, la rampe des spots braquée contre lui, que Pierre Guyotat a tout inventé sur le noir d'au-dessus de cette rampe¹²⁶¹.

Elle explique également qu'

Après le coma de fin 1981, Pierre Guyotat renoue progressivement avec la lecture à haute voix, ici et ailleurs. La nécessité se fait vitale d'entendre et de faire entendre son texte, un texte qu'il ne désigne plus qu'en tant que "verbe", autant dire parole faite chair, parole théâtrale. La voix, souffle, principe dynamique et circulatoire en même temps qu'incarnation, l'aide à retrouver les conditions d'une parole possible. Rythme et corps, elle donne à la page imprimée sa troisième dimension.¹²⁶²

Le travail théâtral de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* initie l'exploration scénique, encore active, de l'œuvre de Guyotat tout en problématisant sa représentation¹²⁶³ : « L'adaptation scénique de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* pose en effet de manière cruciale le problème de la représentation théâtrale

¹²⁶⁰ Pierre Guyotat, « Entretien avec Michel Surya », *op.cit.*

¹²⁶¹ Catherine Brun, « Nouvelles séances d'improvisations publiques de Pierre Guyotat », in *Document de communication du festival d'Automne à Paris*, en ligne, URL : http://www.festival-automne.com/uploads/Publish/archive_pdf/FAP_1992_TH_11_PRGS.pdf (dernière consultation le 07/03/2106).

¹²⁶² Catherine Brun, « Théâtralités », in Catherine Brun (dir.), *Europe spécial Pierre Guyotat, op.cit.*, p. 137.

¹²⁶³ Nous tenons à préciser ici que, à l'inverse d'autres pièces sur lesquelles nous travaillons plus longuement par la suite, nous n'avons pas assisté aux représentations suivantes : *Tombeau pour cinq cent mille soldats* d'Antoine Vitez, *Bond en avant*, *Bivouac*, *Improvisations publiques* et *Nouvelles improvisations publiques* de Pierre Guyotat ainsi qu'*En vie* de Sébastien Derrey, mais nous en avons pris connaissances aux travers de captations, de photographies ainsi que grâce à des discussions avec des personnes présentes lors de ces événements.

du mal et de l'horreur¹²⁶⁴ ». La réception, de la pièce, ainsi que sa préparation¹²⁶⁵, ont été difficiles, plusieurs personnes ont quitté la salle, d'autres se sont levées pour applaudir avant la fin – toutes les réceptions des travaux scéniques qui suivront seront malaisées. « C'est toujours cela que j'ai voulu donner sur scène : faire voir la force violente des idées, comment elles ploient et tourmentent les corps¹²⁶⁶ ». Antoine Vitez, dont est salué le courage de travailler sur *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, affirmait que l'œuvre de Pierre Guyotat est immortelle¹²⁶⁷ et explique quelque chose d'essentiel :

Je pense que, par décence peut-être, je n'aurais pas pu faire ce travail en sa présence. [...] La mise en scène est nécessairement une critique de l'auteur, et la plus admirative n'est pas la plus respectueuse. [...] Or le texte de Guyotat n'est pas une pièce de théâtre et, bien qu'il utilise les dialogues écrits, mon travail est la construction d'un objet théâtral. [...] Il y a également un certain courage, peut-être, à aborder ce texte profondément subversif et dérangeant¹²⁶⁸.

Toute création à partir d'une œuvre originale se doit de garder une distance et même de jouer avec cette distance, c'était le cas, par exemple, de Kathy Acker ou de Joseph Briansec, qui ont tous deux problématisé cette question de l'admiration/respect à leur façon. Pour ces artistes, l'œuvre est trop forte, il faut parvenir à sortir de son influence pour se concentrer sur l'expérience et sur l'effet de la lecture. C'est aussi pour cette raison que l'adaptation semble un travail impossible ici. Peut-être aussi que la prise de distance est ce qui permet la signature.

Antoine Vitez évoque alors un voyage à Calcutta qui l'a profondément bouleversé et affirme : « en rentrant à Paris, je me suis dit que le théâtre doit être l'art qui fait entendre l'inouï, qui montre l'inmontrable et nomme l'innommable », il dit alors que « la reconstruction imaginaire et la fiction seules permettent de faire toucher l'extrême, pour les acteurs comme pour les spectateurs. Là se trouve le théâtre et je pense que Peter Brook est un des seuls à parvenir à ce travail : la fiction préférée à

¹²⁶⁴ Catherine Brun, *Pierre Guyotat, essai biographique, op.cit.*, p. 360. Nous renvoyons à cet essai qui revient plus en détails sur le spectacle, sa préparation et ses réceptions.

¹²⁶⁵ « Manifestement, le projet de Vitez heurte. Le ministre de la Défense, Charles Hernu, demande au ministre de la Culture, Jack Lang, l'interdiction du spectacle ». *Ibid.*, p. 358.

¹²⁶⁶ Antoine Vitez, *Le théâtre des idées, Anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu*, Paris, Gallimard, 1991, p. 11.

¹²⁶⁷ *Ibid.*, p. 270.

¹²⁶⁸ *Ibid.*

la vraisemblance »¹²⁶⁹. Les notions de construction, de reconstruction et de fiction sont donc centrales dans son travail, de même qu'il fait de « la recherche l'objet même de [s]a production¹²⁷⁰ ». Il en va de même pour les auteurs présentés ici. Antoine Vitez ajoute alors les ambivalences de montrer l'inmontrable et nommer l'innommable à notre paradigme de la transgression. La création part ici de ce qui a été éprouvé, de ce que la lecture a engendré, corporellement : « Ce que j'ai éprouvé à la lecture de *Tombeau*, je vais essayer de le donner sous la forme d'un spectacle qui ne ressemblera pas autrement que cela au livre¹²⁷¹ ». Notons également qu'il compare cette expérience théâtrale à celle de la traduction qu'il pratique. C'est donc cette idée d' « essayer » qui est capitale, l'œuvre faisant encore une fois appel à la créativité du lecteur. Après contrat, Guyotat laisse carte blanche au metteur en scène, et « ne cesse de répéter le respect qu'il voue à cette entreprise iconoclaste, au courage du metteur en scène¹²⁷² ».

Le spectacle comprendra douze séquences séparées par des interventions musicales et vocales composées par Georges Aperghis. On pourra donc imaginer que dix, vingt, cent, cent cinquante autres séquences pourraient être données. L'idéal, matériellement impossible, serait de constituer une sorte de jeu de cartes composé d'une cinquantaine de parties dont on montrerait une douzaine par soirée. Offrant cette sensation d'un ailleurs possible, le spectacle sera comme un prélèvement de fragments arrachés à la chair du texte [...] À partir d'un effort d'imitation du système de l'écriture, nous avons inventé des images, en nous plaçant dans la position du lecteur qui s'identifie à l'écrivain et perd le fil, va plus loin, revient en arrière¹²⁷³.

Antoine Vitez va encore plus loin dans cette théorie de l'« écrire avec » en disant :

J'ai déjà travaillé sur l'intolérable, mais jamais je ne suis allé si loin qu'avec ce texte-ci. À ce sujet je voudrais dire des choses qui tiennent à ma propre vie. Quand j'ai lu le texte, j'ai eu l'impression de l'avoir écrit, ou plutôt j'ai pensé que si je savais écrire j'aurais écrit cela, parce qu'une expérience dans ma vie m'a bouleversé : mon séjour militaire au Maroc pendant la lamentable période dite de pacification en 1955¹²⁷⁴.

¹²⁶⁹ *Ibid.*, p. 271.

¹²⁷⁰ *Ibid.*, p. 277.

¹²⁷¹ *Ibid.*

¹²⁷² Catherine Brun, *Pierre Guyotat, essai biographique, op.cit.*, p. 358.

¹²⁷³ Antoine Vitez, *Le théâtre des idées, Anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, op.cit.*, p. 271-272.

¹²⁷⁴ *Ibid.*, p. 272.

L'œuvre de Guyotat ouvre la voie à ce genre de surimpression, elle interroge automatiquement cet « avec ». Par ailleurs, la forme elle-même de la création s'en trouve bouleversée et deviendra le lieu d'expérimentations faisant presque automatiquement appel à une transdisciplinarité :

Ce n'est pas une pièce de théâtre, c'est un spectacle composé à partir d'un livre ; non pas un récit, mais une succession de scènes liées les unes aux autres (ou séparées les unes des autres) par une musique.

Douze fragments.

[...]

Une Table est au centre du théâtre. Nue. Nous appellerons ainsi le lieu du sacrifice. On s'y hausse, on y achève de mourir.

[...]

Ici, chacun des acteurs sera le Virgile d'un Dante qui serait chaque spectateur. Nostalgie de l'Enfer perdu, comme du Paradis – le jardin d'Éden¹²⁷⁵.

Après le colloque de Cerisy-la-Salle et la lecture de *Langage du corps*, expérience radicale, Guyotat composera *Bond en avant*, accompagné d'Alain Ollivier à la mise en scène, une « écriture extrême », qui marque un passage décisif. C'est sur la scène que la langue va véritablement et radicalement se transformer, Catherine Brun explique que c'est « à l'occasion de textes écrits pour le théâtre que l'écriture connaît ses plus grandes mutations¹²⁷⁶ ». Ce texte a vraiment un aspect palimpseste puisqu'il rend aussi compte, visuellement, d'une transformation qui est concrètement expliquée dans le « Résumé » qui ouvre l'œuvre, le texte est imbriqué dans *Prostitution*, mais à la fin, il sert donc d'*excipit*, de péroraison, de lieu culminant et d'espace d'acmé du texte, et la transformation est aussi visuel en devenant une « italique finale¹²⁷⁷ ». Cette matière textuelle se développe dans un enchevêtrement, elle pénètre le texte plus grand de *Prostitution*. Dans le « Résumé », Guyotat écrit :

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 langue nouvelle. Monstres, microbes, lésions du travail de force et de prostitution.

¹²⁷⁵ *Ibid.*, p. 525-526.

¹²⁷⁶ Catherine Brun, *Pierre Guyotat, Essai biographique, op.cit.*, p. 139.

¹²⁷⁷ *Prostitution*, p. 216, note de bas de page.

Appel à toutes les parties de mon cerveau. A mes premiers violeurs. Ma mort sur la femme.¹²⁷⁸

Bond en avant conjugue donc les transformations extrêmes : à la fois scénique, textuelle, artistique, mais aussi humaine, individuelle. Le changement typographique, l'italique, montre cette radicalisation et cette transformation, mais développe aussi le bond vers la scène, espace où cette langue va progresser.

Cette écriture radicale, ce « résultat d'un long processus de saturation¹²⁷⁹ », cette « textualité la plus extrême de celles qu'[il ait] écrites¹²⁸⁰ », va donner lieu à une expérience théâtrale extrême, nouvelle, originale, exigeante et excessive qui est évidemment bien plus qu'une pièce de théâtre, le public assiste à quelque chose de différent, une transformation scénique, la scène devient un espace absolu. La relation avec les acteurs est difficile à cause de cette exigence, le texte cherche à briser des tabous : c'est une mise à nu (plurielle), du corps, de la langue, de la scène. *Bond en avant* intègre un autre élément transgressif dans cette seconde moitié de XX^e siècle : la viande.

Celle-ci abonde bientôt dans la culture, toutes formes d'expression confondues. Citons, à ce registre fourni, les pièces de boucherie qui saturent le décor des performances viennoises et françaises des années 1960, ou, à peine plus tard, le théâtre d'un Pierre Guyotat (*Grand Bond en avant* [sic]). [...]

Comment penser la viande devenue métaphore de l'humain ? Gilles Deleuze, à propos de la peinture de Francis Bacon, où la viande abonde, insiste sur le caractère indiscernable propre à la viande, sur le pouvoir qu'elle octroie de mettre sur un même plan, en les identifiant, l'homme et la bête.¹²⁸¹

Pour Deleuze, la viande devient effectivement « zone commune de l'homme et de la bête, leur zone d'indiscernabilité¹²⁸² » et s'inscrit donc bien dans le paradigme des métaphores extrêmes de Guyotat, ici sur la scène, lieu totalisant qui la donne à voir directement. Sur la scène où prend place, s'incarne, s'acharne (dans le sens aussi de la chair), se personnifie le texte guyotatien, chaque objet s'inscrit dans ce réseau d'entités, chaque objet véhicule du sens, du sens que l'on peut trouver dans le texte, permettant de sortir de la littéralité de cet objet : ici la viande, mais aussi le

¹²⁷⁸ *Prostitution*, p. V, Résumé, VII.

¹²⁷⁹ *Vivre*, p. 40.

¹²⁸⁰ *Ibid.*, p. 42.

¹²⁸¹ Paul Ardenne, *Extrême, esthétiques de la limite dépassée*, op.cit., p. 113-114.

¹²⁸² Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op.cit., p. 20-21.

sang, sont comme des zones de mise en abyme : de nouvelles scènes où s'accumulent les sens. Juliette Drigny évoque aussi un lien, nous pourrions dire de fond et de forme, entre cette viande et l'usage fait des mots, sorte d'équarrissage, « [...] aux quartiers de viande, aux monceaux de chairs qui parcourent ses textes et son théâtre (la scène de *Bond en avant*, en 1973, a été remplie par des quartiers de viande ramenés chaque jours des abattoirs), répondent les morceaux de chair de la langue découpés par cette apostrophe omniprésente, mais aussi par la pratique des mots-valises, dont la formation même exige la troncation d'au moins un des mots sources.¹²⁸³ »

Le péri-texte de cette expérience textuelle et scénique est en partie présent dans *Vivre* à travers des entretiens et articles sortis pendant la création intégrant des réflexions sur la scène elle-même : nous y voyons une pensée scénographique en formation, Guyotat envisageant de découper la scène en plusieurs parties, avec des cloisons ou des cages. Ce spectacle est un tout : un travail sur le décor, un travail extrémisé des acteurs, l'apprentissage est difficile. Il s'agit aussi d'une sorte de test de la corporalité. Au fur et à mesure, certains acteurs quittent le spectacle. Plusieurs événements, encore une fois, perturbent le projet, et suscite des controverses¹²⁸⁴.

La description de l'« enclos prostitutionnel » prévu pour *Bond en avant* manifeste l'imbrication de la scène et du texte [...] La « scène prostitutionnelle » est un théâtre. [...] ce texte pour le théâtre est, de l'aveu de son auteur, aussi « antithéâtral » que possible [...] ¹²⁸⁵.

Par ailleurs, le texte, édité, sera transmis autrement : sous la forme d'un livret distribué à l'entrée de la salle de spectacle, donc encore comme un relais. Livret qui se vend désormais au prix fort, sacralisant un document qui n'est en fait qu'un support : *Bond en avant* est un grand ensemble, qui est en travail comme matière dans *Prostitution* et qui se développe sur un espace scénique spécifique. Il faut également comprendre, d'après le processus qu'explique Catherine Brun¹²⁸⁶, que cette expérience scénique est un travail de relais entre artistes dans la mesure où se crée, « dans la ligne de l'utopie théâtrale de l'époque, [...] un collectif de création :

¹²⁸³ Juliette Drigny, « Écrire en langue : langue nouvelle et subversion du français chez Pierre Guyotat », *op.cit.*

¹²⁸⁴ Cf. Catherine Brun, *Pierre Guyotat, Essai biographique, op.cit.*, p. 267.

¹²⁸⁵ *Ibid.*, p. 266.

¹²⁸⁶ *Ibid.*, p. 269.

l'auteur et les six acteurs doivent fabriquer ensemble un objet sans maître d'œuvre ni metteur en scène¹²⁸⁷ », on trouve déjà ici cette idée d'un artefact que nous rencontrerons à plusieurs reprises. Encore une fois, « c'est l'idée même de représentation qui pose problème. La question des actes limites, de l'incarnation d'un tel texte, de sa représentation physiologique est soulevée¹²⁸⁸ ».

Avec *Bond en avant*, c'est une « écriture totalement “concrète”¹²⁸⁹ » qui se met au point, et « de plus en plus “scientifique” (au niveau de l' “art”)¹²⁹⁰ », l'auteur va alors « éprouve[r] [...] le besoin de le “voir” et de le donner à voir publiquement¹²⁹¹ », il ajoute :

[...] ma recherche actuelle tend vers la suppression de tout l'appareil relatif et possessif de notre langue et de toute nomination ou désignation anthropocentristes ; donc, à la scène mieux qu'au livre, cet éclatement de la syntaxe et du lexique en courtes propositions toutes actives, toutes en *relation active*, peut, dans l'immédiat, produire tout son effet de subversion ; le théâtre n'a que faire des relatifs, des possessifs, etc.¹²⁹²

Au départ, Guyotat voulait mettre sur la scène quatre « enclos » : l'enclos du tronc, l'enclos du « bébé décalotté », l'enclos d'alphabétisation, l'enclos prostitutionnel ainsi qu'un espace de déambulation¹²⁹³, il affirme alors vouloir « un événement plus qu'un spectacle¹²⁹⁴ » en intégrant l' « aspect olfactif¹²⁹⁵ » sur la scène : odeurs de merde, de pisser, de la viande.

Quelques photographies de l'événement se trouvent dans le fonds de la Bibliothèque Nationale de France, elles montrent une certaine radicalité mais aussi tout l'amont du travail.

Bivouac correspond à un travail colossal, « C'est au départ une commande de Michel Guy pour le Festival d'Automne, laissant toute liberté à Pierre Guyotat, tant en matière de texte que de mise en scène et d'équipe artistique¹²⁹⁶ ». Nous

¹²⁸⁷ *Ibid.*

¹²⁸⁸ *Ibid.*

¹²⁸⁹ *Vivre*, p. 33.

¹²⁹⁰ *Ibid.*

¹²⁹¹ *Ibid.*

¹²⁹² *Ibid.*

¹²⁹³ Cf. *Ibid.*, p. 33-34-35.

¹²⁹⁴ *Ibid.*, p. 36.

¹²⁹⁵ *Ibid.*, p. 37.

¹²⁹⁶ Catherine Brun, *Pierre Guyotat, Essai biographique, op.cit.*, p. 383.

avons consulté un grand nombre de documents à la Bibliothèque Nationale, le péritexte y est important, le texte a été réécrit de nombreuses fois et donnent lieu à plusieurs versions et à un véritable palimpseste, chaque version comportant beaucoup de commentaires au crayon. Ce travail théâtral engage une vraie exploration des limites : du « monologue » (au sens de la mise en scène, parce que ce n'est pas cela dans le texte de Guyotat), de l'acteur lui-même, du spectateur et de sa patience (un mot récurrent et polysémique dans l'univers de Guyotat), tout est « poussé à bout ». Le spectacle est très long, plusieurs personnes du public font des commentaires à voix haute ou quittent la salle. *Bivouac* et sa scène deviennent lieu de transgression(s), donnant à voir également un spectacle très précis, très travaillé et exigeant. Le programme du spectacle, en 1987, est illustré par une reproduction partielle de la toile du peintre polonais Jacek Malczewski, *Les Chuchotements de l'art*, aimée par sa mère, datant de 1899.

Trois acteurs se succèdent sur scène – « recouverte de pavés d'argile arrosés tous les jours. Un décor d'un minimalisme absolu, presque trop beau¹²⁹⁷ » – et proposent des monologues durant entre 1h et 1h40. Cette longue durée rappelle celle du théâtral oriental, comme le Kabouki (ou Kabuki), le Nô et le Bunraku, où les spectacles peuvent durer une journée, ce qui, comme dans les textes de Guyotat, remet en question la place du spectateur et sa relation avec l'œuvre, ce qui prime d'ailleurs, c'est le temps de cette œuvre et non pas le temps du spectacle, c'est une exigence aussi forte que le texte de Guyotat. Les spectacles s'inscrivent à leur tour dans la durée.

Les acteurs de *Bivouac* connaissent parfaitement le texte, pourtant très long et complexe, la prononciation elle-même a fait l'objet d'un travail détaillé. « Pierre Guyotat soutient ainsi la gageure de faire de son théâtre de la parole un moment de *retrouvailles* entre le lecteur et sa langue, alors même que cette langue semble au premier abord méconnaissable. Au terme de la lecture, et de l'immersion dans le verbe guyotien, une inversion s'est produite.¹²⁹⁸ » Le texte est corporalisé, les corps presque nus et le visage sont très révélateurs. Chaque acteur est investi profondément dans le texte et ce travail de corps traversé par cette langue. Ce qui, par ailleurs, est introduit d'essentiel avec ce texte, son processus et ses

¹²⁹⁷ *Ibid.*, p. 395.

¹²⁹⁸ Marion Chénétier, « Deux stratégies du son dans les écritures contemporaines : les œuvres de Pierre Guyotat et de Valère Novarina », *op.cit.*, p. 63.

contraintes¹²⁹⁹, c'est le verset, et son rythme, qui occupera une place centrale par la suite. Ainsi « Le rythme se voit. Pierre Guyotat lui sacrifie la masse textuelle, qui lui est chère¹³⁰⁰. » Le texte sera progressivement dicté à Annie André, et la dictée a déjà cette vocation de relais, c'est un progrès¹³⁰¹, une nouvelle façon de créer. Catherine Brun explique aussi que « La dictée retrouve l'enfance, la facilité à raconter les romans et récits d'exploration lus.¹³⁰² » Point essentiel : Catherine Brun précise aussi que « [...] ce théâtre prend appui sur un texte "inscrit", écrit de manière à laisser des traces durables, il entre en contact avec l'autre, le corps de l'autre, avec des organes – cerveau, poumons, langue, bouche – qui relaient et prolongent sa phonétique sexuelle.¹³⁰³ »

Progénitures a d'emblée suscité des réactions théâtrales, c'est-à-dire des prolongements ou des tentatives de prolongements, Nanouk Broche a mené un atelier qu'elle a nommé : « À partir de Pierre Guyotat », de février à mai 2001, avec les étudiants en théâtre de l'Université de Provence. Et cette notion d'« à partir » est bien représentative de sa démarche, elle donne à entendre, par des lectures avec ces étudiants, l'évolution de la langue de Guyotat à travers ses différentes œuvres. L'œuvre elle-même, monumental, donne lieu à cet « à partir », comme nous le verrons avec le travail de Tal Beit Halachmi. Le travail de Nanouk Broche s'inscrit dans un processus de lectures, sur plusieurs années, de poètes contemporains par ces étudiants au Centre International de la Poésie de Marseille, le cipM, qui avait consacré une exposition à l'auteur en 2000.

L'atelier fait partie de leur cursus mais il met en avant « La voix-de-l'écrit » et non celle du personnage [...] Quelques repères dans ce travail : prendre le texte écrit comme une partition, se soumettre à la forme, faire entendre le sens, évacuer les intonations d'un personnage qui lirait le texte comme sa parole. Chercher la mise en jeu du lecteur interprète dans la lecture publique¹³⁰⁴.

¹²⁹⁹ Cf. Catherine Brun, *Pierre Guyotat, essai biographique, op.cit.*, p. 384.

¹³⁰⁰ *Ibid.*

¹³⁰¹ *Ibid.*, p. 386.

¹³⁰² Catherine Brun, *Pierre Guyotat, essai biographique, op.cit.*, p. 264.

¹³⁰³ Catherine Brun, « Théâtralités », in Catherine Brun (dir.), *Europe spécial Pierre Guyotat, op.cit.*, p. 13

¹³⁰⁴ Nanouk Broche, « Atelier La voix-de-l'écrit », in *Le Cahier du Refuge*, n° 95, Marseille, Centre international de poésie, avril 2001, p. 20.

Nanouk Broche explique que la démarche est à la fois interne à l'œuvre de Guyotat, traversant littéralement les textes, normatifs ou en langue, et externe et va

chercher dans les écritures et les langues qui bousculent le français contemporain : langues originelles, étrangères ou inventées, sabirs, idiomes, créoles, pidgin, (certains traductions de *mauvais anglais* comme *Le naufrage du stade Odrarek* de Harry Matthews par exemple), *mauvais* et *ancien* français et là nous avons trouvé Rabelais¹³⁰⁵.

Cette double perspective est donc intéressante tant elle fait appel à ce relais, montrant aussi à quel point les choses se lient, se font écho : Broche cite ensuite Guyotat parlant, dans *Explications*, de l'aspect visuel et de ce monde qui saute aux yeux dans l'œuvre de Rabelais, qui est pour lui comme une boîte de Pandore, que l'on ouvre aussi chez Shakespeare et Joyce plus tard¹³⁰⁶, et donc chez Guyotat également. Broche remarque d'ailleurs qu'un glossaire est présent dans le *Quart Livre* de Rabelais tout comme dans *Prostitution*. Elle met aussi à nouveau en avant cette question des langues, de la multiplicité des langues qui interviennent, ce relais langagier que l'on trouve d'une certaine façon dans l'œuvre de Kathy Acker.

Proposer l'écriture de Pierre Guyotat à des apprentis-acteurs est périlleux. Cette proposition a toutefois rencontré l'intérêt d'Emmanuel Ponsart et celui des enseignants de Théâtre. Nous voici donc en plein travail.

[...] Ce que j'ai d'abord vu en feuilletant ces pages, c'est la transcription de l'oralité, avec tout de suite cette question : que se passe-t-il quand on lit, ou dit, cette étonnante partition. Quels sons, rythme, langue nouvelle ou étrangère entend le spectateur, quelle disposition pour un acteur ou un lecteur qui n'est pas l'auteur, quelle gorge [...] ¹³⁰⁷

Comme nous l'avons dit, deux acteurs français ont récemment proposé des lectures « solitaires » d'œuvres de Pierre Guyotat. Patrice Chéreau a lu *Coma*, composé en langue « normative », dans une mise en scène de Thierry Thieû Niang, danseur et chorégraphe, ce qui a donné lieu à une création radiophonique sur France Culture. Les divers articles sur la lecture du texte au Festival d'Avignon, peu de temps avant son décès, évoque un Patrice Chéreau sincère, investissant une scène épurée de décor (une simple chaise) qu'il viendra emplir des mots de Guyotat, il «

¹³⁰⁵ *Ibid.*, p. 21-22.

¹³⁰⁶ *Explications*, p. 129.

¹³⁰⁷ Nanouk Broche, « Atelier La voix-de-l'écrit », *op.cit.*, p. 21.

a offert au public chanceux de cette soirée unique [...] un moment de profonde émotion en lisant-incarnant *Coma*, de Pierre Guyotat¹³⁰⁸ ».

Stanislas Nordey, ce « locataire de la parole¹³⁰⁹ », a quant à lui travaillé à partir de la fin de *Joyeux animaux de la misère* en intégrant un paysage sonore électronique, dans une création à l'IRCAM les 11 et 12 juin 2014. Il est statique, au centre de la scène, sa main, qui se déplace avec lenteur, accompagne sa lecture qui « déguste » le texte de Guyotat, prononçant parfaitement chaque mot : c'est un parti pris du comédien qui implique son « style », une voix claire, une diction parfaite. C'est une véritable « lecture » du texte accompagnée d'un paysage sonore qui semble davantage s'imprégner de l'univers de l'œuvre. D'autres, au contraire, ne seront pas du tout statiques face au texte de Pierre Guyotat, nous le verrons. Le spectateur peut tout de même se demander si cette lecture n'est pas un peu trop précise, et quelque peu monotone, d'un texte pourtant cru mais aussi très comique, très doux, de même que la linéarité constitue un parti pris qui n'est que très rarement choisi par les artistes qui portent les textes de Guyotat sur scène.

En 2009/2010, Sébastien Derrey, metteur en scène et acteur, crée le spectacle *EN VIE : chemins dans la langue de Pierre Guyotat*, à partir d'un corpus de textes comprenant *Progénitures*, *Formation*, *Coma* et *Explications*, ainsi que des extraits de Buffon et Montesquieu.

Il s'agit d'inviter à un cheminement dans l'œuvre de Pierre Guyotat. Au centre de ce projet il y a le verbe de *Progénitures*, livre de voix écrit en versets. [...] C'est un parcours libre où la langue archaïque de *Progénitures* est mise en rapport avec d'autres textes (des extraits de l'œuvre récente de Guyotat et parfois de Buffon ou Montesquieu), qui sont là en contrepoint¹³¹⁰.

Ainsi ressurgit bien ici la notion de traversée, il s'agit de « chemins dans la langue de Pierre Guyotat » où l'« On se trouve obligé de retourner à l'enfance. Aller à l'aveuglette, bégayer. Réapprendre à lire, à écouter. Revenir à un début de la parole,

¹³⁰⁸ Fabienne Darge, « Le *Coma* de Guyotat, lu par Chéreau, pour boucler la boucle avec poésie et fragilité », *Le Monde*, 27/07/2013, en ligne, URL : http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/07/27/le-coma-de-guyotat-lu-par-cherreau-pour-boucler-la-boucle-avec-poesie-et-fragilite_3454502_3246.html (dernière consultation le 14/04/2016).

¹³⁰⁹ Titre d'un ouvrage consacré à l'artiste paru en 2014.

¹³¹⁰ Sébastien Derrey, *En vie*, Archive de spectacle, en ligne, URL : <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/En-vie/> (dernière consultation le 14/04/2016)

de l'écriture » pour effectuer « un parcours libre où la langue archaïque de *Progénitures* est mise en rapport avec d'autres textes (des extraits de l'œuvre récente de Guyotat et parfois de Buffon ou Montesquieu), qui sont là en contrepoint. »¹³¹¹

Expérience d'une lecture choquée, et lecture qui fait appel à une mémoire littéraire.

Au départ il y a le choc de la rencontre de ce livre *Progénitures*, 806 pages écrites dans l'angue, une écriture presque illisible à moins de la proférer. Un livre de voix, écrit en versets. Sorte d'opéra monstrueux. Epique et lyrique, proche du conte, du légendaire, du sacré. Très vite l'évidence du désir de travailler sur cette langue après celle de Savitzkaya. [...] Devant la difficulté de cette œuvre, difficulté de lecture, de déchiffrement, la place du lecteur, donc de l'acteur et du spectateur pose problème. Heureusement.¹³¹²

Derrey entend également « faire effraction par une sorte de parcours libre¹³¹³ » à cette œuvre et se confronter à un lecteur enfant, qui apprend à lire. Explorer donc cet enfant dans l'adulte

Pour l'écrivain, la question n'est pas pourquoi transformer la langue, mais comment. Et pour nous non pas pourquoi cette langue resterait « illisible » ou un mutisme, mais comment au contraire elle est lisible (il suffit de la lire à haute voix pour s'en rendre un peu compte) libératrice de vie et parole ardente. Ce « comment » ouvre un chemin à notre travail, une traversée à proposer au spectateur.¹³¹⁴

L'essai de Catherine Brun recense d'autres interventions scéniques dont des lectures (Pascal Bongard), des mises en espaces (Christian Rist, la compagnie « Les Marches de l'été »), des mises en scène (L'Emballage Théâtre, F.M Pésenti et Emmanuelle Shtol), et des créations (*Antinous Club* de Véronique Ros de la Grange et Graham Fox, *Passacaille* par la Compagnie Radiateur)¹³¹⁵. Mais nous ne disposons que de très peu d'informations sur ces événements scéniques, nous préférons donc nous consacrer, dans cette partie, à des spectacles ou expériences

¹³¹¹ Sébastien Derrey, *En vie – titre provisoire*, Dossier de présentation, Théâtre L'Échangeur, Bagnolet, 2010, en ligne, URL : <http://www.lechangeur.org/event/en-vie-titre-provisoire/> (dernière consultation le 28/09/2016).

¹³¹² Sébastien Derrey, *Cie migratori K merado : En vie (titre provisoire)*, Chemins dans la langue de Pierre Guyotat, 2009-2010, Dossier téléchargeable, en ligne, URL : http://www.lechangeur.org/IMG/pdf/EN_VIE_-_migratori_K_merado-1.pdf (dernière consultation le 29/09/2016).

¹³¹³ *Ibid.*

¹³¹⁴ *Ibid.*

¹³¹⁵ Catherine Brun, *Pierre Guyotat, essai biographique, op.cit.*, p. 490.

autour des textes de Guyotat que nous avons vus, plusieurs fois, et étudier de très près, en collaboration avec les artistes, en cherchant à recueillir leurs impressions et réflexions. Il nous paraissait tout de même nécessaire de faire un rapide tour d'horizon de cette aventure scénique, pour bien comprendre le cheminement et les « antécédents »¹³¹⁶.

En plus du problème du citable, il y a bien sûr celui de l'adaptable. Il nous apparaît assez clairement que n'importe quel lecteur de l'œuvre de Guyotat peut se trouver confronté à ce problème de l'adaptation, ne serait-ce que dans la représentation spontanée, dans une scénographie imaginaire de ce qu'il lit, les images déployées excèdent déjà le texte lui-même. L'inadaptable serait une caractéristique inhérente à la transgression guyotatienne. Les artistes que nous citons ont bien compris, semble-t-il, cette impossibilité qu'il y a à vouloir représenter l'œuvre, ils passent donc par des détours : ce sont des détours qui offrent de nouvelles littérarités et perspectives. La notion de « lectures », qui donne son titre au recueil de Chantal Montellier, va dans ce sens. Nous pouvons lire l'œuvre de Guyotat dans les lectures d'autres artistes. Face à cette impossibilité d'adaptation, les artistes font se retourner vers eux-mêmes pour représenter à la fois leurs propres lectures et développer des relais. La grande littérarité du texte de Guyotat réside peut-être dans ce relais, souvent scénique – au sens large d'une création d'une scène, même imaginaire –, qu'il impose automatiquement, avec l'œuvre et sa poursuite. Avec le spectacle, se pose aussi la question de voir ce que le texte va produire chez le spectateur, c'est une question que pose Bernard Sichère dans l'entretien nommé « L'autre scène » et repris dans *Vivre* et à propos du spectacle *Bond en avant* :

Qu'est-ce qu'il s'agit de produire chez le spectateur, dans son corps ?¹³¹⁷

La réponse de l'auteur amplifie plusieurs réflexions que nous avons menées jusqu'ici, il s'agit, par un travail intense sur le rythme, de « multiplier les possibilités d'écoute¹³¹⁸ » il dit aussi que ce sont « les acteurs qui doivent arriver à

¹³¹⁶ Nous renvoyons à l'essai biographique de Catherine Brun qui étaye davantage et explique les processus et contextes.

¹³¹⁷ *Vivre*, p. 39.

¹³¹⁸ *Ibid.*

présenter une sorte de répertoire de toutes les possibilités offertes par ce texte¹³¹⁹ » mais il explique tout de même ce qui suit :

Quant à l'effet, j'ignore ce que le « spectateur » peut éprouver et éprouve même en général au théâtre. Mais je refuse le « lecteur » beaucoup moins que bien des auteurs...[...] Je ne rejette cependant pas le public de prime abord ; au contraire, je lui fais une scène spéciale ; je le soigne mais je le mets à sa place, le localise, je lui donne une histoire, je la lui mets en scène.¹³²⁰

Cela rejoint ainsi cette idée de redéfinition des pactes avec le spectateur ou le lecteur tout en le propulsant vers un ailleurs, dans un endroit « spécial ». La scène permet aussi de « risquer [le] texte dans d'autres corps¹³²¹ », ceux des acteurs, entre autres, ce qui constitue une réflexion essentielle dans ce parcours d'appréhension de l'œuvre, dans ses processus de lectures et de relectures. En somme, il s'agit d'avoir ce texte dans son corps, donc de le vivre corporellement, ce qui est là-encore un risque fort. La notion de risque est primordiale, elle est au cœur des pratiques scéniques et artistiques avant-gardistes du XX^e siècle : il nous semble que deux événements en particulier l'ont extrémisée : le *Shoot* de Chris Burden, ou encore, en France, le *Solo pour la mort* de Serge III Oldenbourg, artiste Fluxus qui est entré sur scène pour un solo de roulette russe avec vraie balle dans le barillet – reprenant à sa façon et contre soi-même l'idée du pistolet surréaliste de Breton –, geste fort du Festival de la Libre Expression de 1964 à Paris, la métaphore brutale est bien mise en scène, intégrant la possibilité de mort, se mettant à nu d'une certaine façon : ces deux actes scéniques sont décisifs dans l'histoire des arts de la seconde moitié du XX^e siècle, transgressant une limite sur laquelle nous allons revenir, celle d'impliquer le spectateur et son œil d'une façon extrême et spontanée, d'exposer cette limite et de la mettre en scène, même de façon indicible et implicite. Le creux de la balle est-il également ce creux où se loge une totalité ? Ce creux *dit-il* au-delà du *dit* ?

C'est d'ailleurs par cette œuvre que démarre la réflexion de Paul Ardenne dans son essai *Extrême, esthétiques de a limite dépassée*, en disant :

¹³¹⁹ *Ibid.*

¹³²⁰ *Ibid.*, p. 39-40.

¹³²¹ *Ibid.*, p. 47.

Solo pour la mort, une des œuvres majeures que nous a léguées le XX^e siècle, est un parfait exemple de création « extrême ». L'artiste, à l'évidence, dépasse les bornes, ou prend le risque de les dépasser.

[...] l'œuvre d'art se veut signe d'accomplissement, preuve de la capacité à l'expression, formule de sublimation.¹³²²

Dans le cas de l'œuvre de Pierre Guyotat, le risque est tout autre mais peut faire écho à ces événements, il s'agit d'un risque corporel à porter le texte en soi, de se laisser corporellement traverser par celui-ci.

Dans *Vivre et Explications*, Pierre Guyotat propose plusieurs réflexions solides autour de la scène. Il invoque un « pouvoir d'émouvoir¹³²³ » ou même encore un pouvoir de « retourner¹³²⁴ ».

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 ? Est-ce l'obscurité du lieu, la qualité liturgique de la scène avec ses apparitions et ses disparitions, ses coulisses, ses respirations sans visage du public ? C'est un lieu organique extraordinaire ; c'est le lieu d'urgence, paradisiaque peut-être [...]¹³²⁵

Ici, il rejoint la conception de Michel Foucault de la scène comme espace hétérotopique, que Katerine Gagnon développe également dans son travail, et Donatien Grau, expliquant, après avoir cité Foucault, que « Le monde de la fiction est par nature hétérotopique, et hétérochronique : il présente un ailleurs chronologique et géographique à l'intérieur même d'un cadre donné¹³²⁶ », explicite également la notion de scénographie qui « devient un élément essentiel dès *Tombeau* et justifie la théâtralisation de cette œuvre par Antoine Vitez, ainsi que les très nombreuses tentatives théâtrales qui ont été menées et continuent à être menées¹³²⁷ ». Cette notion de « tentative » est intéressante bien qu'il ne nous semble pas que les œuvres présentes dans notre corpus ne se réduisent qu'à cela, de même, les expériences théâtrales, à proprement parler, autour de l'œuvre de Guyotat ne

¹³²² Paul Ardenne, *Extrême, esthétiques de la limite dépassée*, op.cit., p. 12.

¹³²³ *Explications*, p. 37.

¹³²⁴ *Ibid.*

¹³²⁵ *Ibid.*

¹³²⁶ Donatien Grau, « L'enfance de l'art », in Donatien Grau (dir.), *Critique n° 824-825 Pierre Guyotat*, Paris, Minuit, 2016, p. 46.

¹³²⁷ *Ibid.*

nous paraissent pas si nombreuses. Mais effectivement, chaque œuvre décrite ici relève dans un premier temps de l'expérience et de la tentative, tentative d'approche – tentation même, pour amplifier la métaphore édénique – tentative de lecture. Lire Guyotat est une expérience du « tenter » et approcher par la scène cette œuvre correspond à une tentative. Mais tout pied posé sur une scène est de l'ordre de la tentative. La scène est un espace de retournement. Dans le cas des artistes sur lesquels nous allons travailler, il s'agit en premier lieu d'un retournement de l'œuvre elle-même. L'œuvre de Guyotat suscite des tentatives dans le sens où elle semble rendre automatiquement créatif, les artistes proposant des œuvres novatrices, originales, se posant d'emblée cette question de l'adaptation, en la détournant, en la rejetant même, Emmanuel Fleitz parlera, lui, d'une évidence, comme si l'œuvre avait un pouvoir et qu'elle conduisait à la ou une scène, sorte de laboratoire où elle va s'animer de différentes façons. La scène va devenir le lieu de la signature barthésienne, et la littérarité du texte va être explicitée, montrée, notamment par sa transformation, son investissement transdisciplinaire.

Roland Barthes disait quant à lui, parlant du théâtre baudelairien, que la scène est « le lieu d'une ultra-incarnation, où le corps est double¹³²⁸ ». Pour Artaud déjà, la scène de théâtre est responsable d'un dérèglement des sens, en provoquant « un ébranlement dans l'organisme¹³²⁹ », pour lui : « le théâtre est le seul endroit au monde et le dernier moyen d'ensemble qui nous reste d'atteindre directement l'organisme¹³³⁰ ». Cette notion de « double », que l'on peut aussi mettre au pluriel, est capitale. Barthes, parlant du travail de Jean Vilar, disait aussi que la mise en scène doit être « une construction profonde de l'espace – et non plus seulement une explication de texte ou une opération d'étalagiste qui dispose des mouvements le long d'un rectangle¹³³¹ » et que

Ce qu'il faut au contraire imposer – au moins dans la tragédie – c'est l'évidence d'un rapport entre le lieu d'un drame et ce drame ; c'est-à-dire qu'il faut qu'en un sens ce lieu soit disjoint, qu'il existe par lui-même, qu'il soit un air concret, insolite, ouvert sur un alibi des situations ; qu'il ait une existence antérieure ou latérale, comme on

¹³²⁸ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 43.

¹³²⁹ Antonin Artaud, « Le Théâtre et son double », in *Œuvres, op.cit.*, p. 550.

¹³³⁰ *Ibid.*, p. 553.

¹³³¹ Roland Barthes. *Écrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 26.

veut, dans le souffle de laquelle va s'installer une suite d'actes humaines *d'abord* purement contingents¹³³².

Nous trouvons, dans ces conceptions, matière à discussion autour de l'investissement scénique du texte guyotien et des artistes qui l'*utilise*. La problématique générale pourrait alors être de voir comme ce texte devient une scène à part entière que ces artistes investissent selon leurs disciplines et techniques, ou de voir comme la lecture devient une scène à part entière en étudiant ainsi ce rapport entre le lieu de l'œuvre et l'œuvre. Il nous semble aussi que ces réflexions de Barthes peuvent faire écho au concept d'hétérotopie forgé par Michel Foucault, à travers, en l'occurrence, ces notions de double, d'existence par soi-même, d'ailleurs, de construction profonde de l'espace, etc. Barthes ajoute que « « l'espace scénique a une fonction incantatoire ; il n'est pas le lieu où se débat quelqu'un, mais le lieu par où il entre quelque chose¹³³³ ». François Bizet écrit aussi que « la scène [est] un espace réflexif, s'autopsiant lui-même¹³³⁴ ».

La danse va être une exploration d'un entre-deux, de cet insituable du corps et de la scène. Daniel Sibony explique que « la danse est une approche de son propre corps en tant que proche et étranger, sous la main et insaisissable. Rencontre du corps par lui-même, du corps en tant que monde, dans un battement qui ouvre et ferme l'espace physique¹³³⁵ ». Les mots de Guyotat cherchent à être transmués en danse, en gestes, en mouvements, explorant une nouvelle signification. La scène est cet espace où le texte va s'incarner, où il ne sera pas obligatoirement lu mais bien donné à voir, voilà pourquoi la danse est un art qui rencontre souvent l'œuvre de Guyotat. Pour Paul Valéry, la danse est « une *poésie générale de l'action des êtres vivants*¹³³⁶ » et nos réflexions feront à plusieurs reprises écho à la citation, fondamentale, suivante :

Toute époque qui a compris le corps humain, ou qui a éprouvé, du moins, le sentiment du mystère de cette organisation, de ses ressources, de ses limites, des combinaisons d'énergie et de sensibilité qu'il contient, a cultivé, vénéré la Danse.

Elle est un art fondamental, comme son universalité, son antiquité immémoriale, les

¹³³² *Ibid.*

¹³³³ *Ibid.*, p. 27.

¹³³⁴ François Bizet, *Tôzai !... Corps et cris des marionnettes d'Osaka*, Paris, Les Belles Lettres, 2013, p. 83.

¹³³⁵ Daniel Sibony, *Le corps et sa danse, op.cit.*, p. 13.

¹³³⁶ Paul Valéry, *Philosophie de la danse*, Paris, Allia, 2015, p. 40.

usages solennels qu'on en a fait, les idées et les réflexions qu'elle a de toute temps engendrées, le suggèrent ou le prouvent. C'est que la Danse est un art déduit de la vie même, puisqu'elle n'est que l'action de l'ensemble du corps humain ; mais action transposée dans un monde, dans une sorte d'*espace-temps* qui n'est plus tout à fait le même que celui de la vie pratique¹³³⁷.

Par ailleurs, Guyotat affirmait très récemment qu'

On n'imagine pas assez ce qu'est le travail d'écriture, ni ce qu'est le travail artistique, comme celui de la danse par exemple : on croit que c'est instinctif, le fil de la plume, alors que tout est préparé dans le cerveau et il y a presque comme une installation de l'organe cœur dans le cerveau, pour produire ce qu'on nomme « art ». ¹³³⁸

Il sera question de l'implication du texte guyotatien sur scène, traversant d'une façon ou d'une autre le corps du danseur, qui choisira de le dire ou ne pas le dire. Dans la pièce d'Emmanuel Fleitz et de Sayoko Onishi, ils choisissent les mots du texte ne sont pas prononcés, dans la pièce de Tal Beit Halachmi, au contraire, ces mots prennent le dessus sur la danse.

D'où vient que la glotte soit si profondément décollée du corps dansant ? La transgression opérée par le danseur parlant est au cœur même de la question des liens entourant danse contemporaine et littérature en ceci qu'elle touche à ce qui fonde le désir de mise en corps d'un texte. ¹³³⁹

Lucille Toth, pour qui il y a trois capacités de mise en voix (le danseur parlant, le danseur *versus* le récitant, l'absence de texte), ajoute :

[...] dans la conjugaison du souffle et du mouvement, la capacité du corps doit s'intégrer à l'exigence du rythme du texte et inversement. La respiration nécessaire à la projection orale du texte force le danseur à diminuer son jeu pour donner de l'espace à la voix ; cette voix qui limite le corps et qui pourtant se fait enfin entendre. ¹³⁴⁰

¹³³⁷ *Ibid.*, p. 10-11.

¹³³⁸ Pierre Guyotat, *Pierre Guyotat, La matière de nos œuvres, Guide des documents de l'exposition par Pierre Guyotat*, Propos recueillis par Donatien Grau, 2016.

¹³³⁹ Lucille Toth, « Mise en corps, mise en voix : le texte et ses apparitions sur la scène chorégraphique contemporaine », in Magali Natchtergaël et Lucille Toth (dir.), *Danse contemporaine et littérature, entre fictions et performances écrites*, Paris, Centre National de la Danse, 2015, p. 17-18.

¹³⁴⁰ *Ibid.*, p. 18.

1- Frédéric Acquaviva, « Penser avec ses oreilles ». La pièce *Coma* et la chorégraphie de Maria Faustino

L'œuvre de Frédéric Acquaviva, *Coma*, que nous allons étudier ici, nous apparaît, à l'image de son titre, comme une œuvre de passage, de transit vers un ailleurs, un insituable, juste avant la sortie du texte sur la scène. C'est le film de Ludwig Trovato qui est responsable de cette première sortie donnant lieu à une rencontre, notamment de la scène finale, où l'on voit l'ordinateur, bruyant, que l'on entend aussi dans la pièce, et Annie André. Acquaviva va créer, avec cette pièce de 23 minutes, un univers sonore où la voix-texte de Guyotat côtoiera d'autres matériaux. Frédéric Acquaviva enregistre le documentaire de Trovato lors de sa diffusion sur Arte et se trouve fasciné, voire sidéré, par cette création en direct d'un langage, par cette voix qui engendre une œuvre. La pièce a été jouée en février 2013 à la Halle Saint-Pierre à Paris, qui abrite le Musée d'Art Brut, lors de la XIème édition du Festival Licences, soit plus de 20 ans après sa composition.

Frédéric Acquaviva est un compositeur autodidacte, qui apprend le violon à l'âge de 7 ans, puis la guitare électrique, loin des académismes et conventions institutionnelles. Il travaille « avec » (ou « contre ») d'autres artistes liés à l'écriture comme FJ Ossang et Jean-Luc Parant, il orchestre des symphonies lettristes (d'Isidore Isou, Maurice Lemaître), et collabore avec des chorégraphes, des cinéastes dont Marcel Hanoun avec qui il réalise, avec Maria Faustino – qui a également réalisé une performance/chorégraphie à partir de *Coma*, sur laquelle nous allons revenir – qui chorégraphie, *A Flor Encarnada* en 1993-1994. En 2013, il ouvre un espace à Berlin, « La Plaque Tournante », lieu underground sans subventions de créations et d'organisations d'événements originaux, avec un fonds d'œuvres souvent très rares issues de sa propre collection. Il y donne plusieurs concerts, organise des performances ou monte des expositions (notamment sur Bernard Heidsieck, décédé pendant la préparation, ou encore Gil J Wolman).

Frédéric Acquaviva a [...] choisi [...] un chemin insolite. Musicien, il s'intéresse à la voix, à des poètes, à des auteurs marginaux, aux lettristes, [...] à Bernard Heidsieck, mais aussi à Pierre Guyotat, un écrivain qui avait fait scandale dans les années 70 avec des textes violemment érotiques, dont l'un des livres avait été interdit et que l'on a vu ces dernières années faire des improvisations devant des salles médusées. Qui a vu

Guyotat dans ses longs soliloques, qui a vu les poètes lettristes dans leurs propres improvisations, ne peut oublier la part du corps dans ces expériences. Est-ce cela qui intéresse Acquaviva ? Peut-être¹³⁴¹.

Acquaviva interroge sans cesse ses pratiques de l'Art et des arts, les enrichissant au fil de rencontres déterminantes et décisives, comme celle de l'œuvre de Pierre Guyotat :

La rencontre avec Guyotat et son œuvre, la façon qu'il a eu d'aller de l'avant – quand on regarde son chemin, par exemple de *Sur un cheval* à *Le Livre*, sa volonté très « pédagogique » de mettre la barre toujours plus haut (c'est-à-dire de tourner le dos aux mascarades littéraires) a été aussi naturellement pour moi une leçon d'une clarté totale, je n'ai eu de cesse de pratiquer de la sorte et de tenter d'approfondir mon langage musical et aussi de continuer à rencontrer des créateurs qui me semblaient avoir une exigence au moins comparable, tels qu'en premier lieu Isidore Isou, que j'ai connu et fréquenté pendant les dix dernières années de sa vie, ou bien Henri Chopin, Bernard Heidsieck, Maurice Lemaître.

Son art est un univers de rencontres et de remises en question permanente plaçant la création au centre.

Marc'O (le producteur du film d'Isidore Isou « Le Traité de bave et d'éternité ») a une très belle définition de ce qu'est un créateur : celui qui sait rendre les autres créateurs. On croise beaucoup de gens sur terre, mais certaines rencontres sont capitales et en faire l'économie serait renoncer à vivre¹³⁴².

En 1991, Frédéric Acquaviva débute la création de sa pièce *Coma*, « du grec *kôma* “sommeil profond” ou *komma* (l'intervalle micro-tonal) “membre de phrase”, de *koptein* “couper”, mais aussi “virgule¹³⁴³” en anglais ou l'impératif “mange” en portugais¹³⁴⁴ », pour 16 flûtes et 2 *ney* (qui est une flûte oblique turque d'origine

¹³⁴¹ Bernard Girard, *Dissonances : Frédéric Acquaviva*, Script de l'émission radiophonique, en ligne, URL : <http://dissonances.pagesperso-orange.fr/Acquaviva.pdf> (dernière consultation le 14/04/2016).

¹³⁴² Entretien personnel avec Frédéric Acquaviva.

¹³⁴³ Il est tout de même très intéressant qu'Acquaviva est exploité toute la polysémie de ce terme, le palimpseste transnational du « coma ». Cette signification anglaise, notamment, est troublante, la virgule étant très présente dans les fictions de Guyotat comme *Le Livre*, car elle permet la juxtaposition, le relais, la chaîne. C'est aussi le sens profond que donne à voir cette pièce du compositeur : l'activation d'une chaîne qui ne peut s'interrompre, qui ne peut impliquer de point, donc l'écriture continue d'une virgule significative.

¹³⁴⁴ Frédéric Acquaviva, *Coma*, Paris, Casus Belli, 1996, livret du disque.

asiatique¹³⁴⁵). Durant la composition (évolutive), il rencontre cette voix de Guyotat dans le documentaire de Trovato : « trouvant là, tel un *ready made*, exactement, miraculeusement, tout ce que je cherchais, c'est-à-dire le texte (un extrait de *Wanted Female*, écrit pour le peintre Sam Francis), au moment même où celui-ci est inventé, avant d'être dicté, transmis à Annie André, puis, récité¹³⁴⁶ ». Un peu de la même façon que Kathy Acker, influencée par Sherrie Levine, Acquaviva active la chaîne, la notion de *ready made* étant particulièrement bien choisie. Cette « évidence » oblige alors à une réaction créative, c'est une sorte d'illumination : « je pénètre l'écriture de Pierre Guyotat (et sa transmission orale), découverte fondamentale en ce qui me concerne ; corps-écriture aux antipodes de ce qui se nomme littérature¹³⁴⁷ ». Ainsi, dans cette chaîne, la remise en question sous-jacente de la notion même de littérature par Guyotat va se transmuier en remise en question de ses propres moyens de création pour Acquaviva. La première œuvre du compositeur se nomme *O(e)uvre* et est une pièce d'une seconde pour pédale de piano : c'est une sorte de virgule qui fait appel à une suite, à une œuvre qui va grandir, s'ouvrir, c'est une porte d'entrée, une ouverture.

La pièce peut alors être entendue, dans un de ses mouvements transformatifs, comme la mise en espace sonore de cette « pénétration », la voix intervient dans le processus de transformation de la pièce. « [La] voix – précise-t-il – comme toutes les autres voix (au sens polyphonique) doit naviguer et permettre l'éveil, la prise de

¹³⁴⁵ Le choix de cet instrument n'est sans doute pas anodin, il est déjà en lien avec le souffle, donc incluant des sons qui ne proviendront pas uniquement de l'objet mais aussi de la bouche, de la pratique de l'instrument.

¹³⁴⁶ C'est-à-dire que sa rencontre avec le texte guyotatien passe en tout premier lieu par la voix, la prononciation, donc par le rythme et la bouche de l'auteur qui *donne* son texte. « J'ai dû enregistrer sur La Sept le passage du film de Ludwig Trovato sur Guyotat en 1990 et je me souviens l'avoir regardé avec stupeur, découvrant Guyotat par sa voix. Ce qui m'avait le plus frappé était la séance d'écriture en direct et l'incroyable musicalité qui s'en dégageait. Mon goût profond de l'oxymore était sollicité de tous côtés. Guyotat écrivait tout en improvisant, et cette langue me semblait intemporelle, comme le lieu où il se trouvait, tout en étant hyper contemporaine, à l'image de l'ordinateur retranscrivant le mouvement de sa pensée. Je ne crois pas avoir eu si souvent un choc de cet ordre, et qui m'a stimulé au point de vouloir en proposer un contrepoint créatif, quelques années plus tard » [Entretien personnel avec Frédéric Acquaviva]. Plus loin, il s'explique sur une expression qu'il utilise dans le livret du disque : « Ce que j'appelais alors avec une certaine maladresse, la "parole authentique", c'est [...] une voix qui ne serait pas celle, jouée, d'un comédien, mais celle d'un créateur capté lors de ce moment unique de l'écriture, de la formation d'une pensée. Quant à mon obsession de la voix, elle n'a fait que croître. Et dans chacune de mes pièces d'après, je travaille ce matériau inépuisable » [*Ibid.*].

¹³⁴⁷ Frédéric Acquaviva, *Coma*, *op.cit.*

conscience et provoquer un effort indispensable pour pénétrer l'œuvre¹³⁴⁸ ». Les flûtes seront remplacées par 16 guitares électriques, le texte-voix sera intégré, ainsi que d'autres sons : le souffle, par la bouche, le nez, la respiration précédant la prononciation, la reprise de souffle, ainsi que les doigts tapant sur les touches de la machine à écrire, mais aussi les bruits de l'ordinateur qu'utilise Annie André¹³⁴⁹ (donc le grain spécial de la prise de son, le ventilateur du disque dur, etc.) impliquant une conception méta-artistique.

Ainsi, nous *entendons* la création, avec ses hésitations, ses emphases, ses précipitations, ses euphories¹³⁵⁰. C'est un élément récurrent dans le travail d'Acquaviva, pour qui, là-aussi, « une œuvre réussie est une œuvre qui prend des risques, frôle en permanence le désastre¹³⁵¹ », comme c'est le cas de la textualité de Kathy Acker, dont la littérarité jaillie dans cette confrontation aux risques. Nous entendons aussi la rencontre elle-même, l'extrait sonore de la dictée de Guyotat revient de temps à autre, comme transformé alors que rien n'a été modifié. La pièce devient un corps qui se transforme à l'image du langage de Guyotat.

Parallèlement, Acquaviva « entend [...] investir son propre corps sonore¹³⁵² » par un « passage à l'acte¹³⁵³ », il utilise alors ses « doigts-guitares¹³⁵⁴ » pour procéder efficacement à une hybridation : le corps créateur devient et fait partie de l'objet créé, le corps est dans l'œuvre, le corps est l'œuvre en tant que matériau. Il s'agit pour lui de « travail[er] sur la dimension textuelle associée à la musique, non pas comme texte séparé mais comme un tout, un objet hybride, nouveau¹³⁵⁵ ». L'artiste reprend donc la bande sonore du film documentaire, sans l'image, pour la propulser vers un ailleurs (re)créatif : convoquant ainsi de nouveaux espaces sonores, de nouvelles images mentales.

¹³⁴⁸ Frédéric Acquaviva, « Monomédia », *op.cit.*, p. 216.

¹³⁴⁹ D'ailleurs, la pièce est présentée ainsi sur le site internet de l'artiste : « Pour voix, ordinateur et 16 guitares électriques. Texte et voix : Pierre Guyotat », cette présentation révèle également la temporalité de cet « artefact » réalisé entre 1991 et 1996.

¹³⁵⁰ Il en va de même dans *K. Requiem*, pièce parue en CD en 2001, avec la voix de FJ Ossang : « j'avais envie d'aller plus loin concernant les rapports d'intégration et d'atomisation du sens du texte et de mise en espace musicale » [Cf. Frédéric Acquaviva, *K. Requiem*, *op.cit.*].

¹³⁵¹ Frédéric Acquaviva, *K Requiem*, Paris, Al Dante, 2001, livret du disque.

¹³⁵² L'œuvre est présentée comme un « manifeste de body art virtuel ». Cf. Frédéric Acquaviva, *Coma*, *op.cit.*

¹³⁵³ *Ibid.*

¹³⁵⁴ *Ibid.*

¹³⁵⁵ Entretien personnel avec Frédéric Acquaviva.

Je me souviens aussi que m'avaient frappés les nombreux rapports qui naissaient avec le montage de la voix par rapport aux plages harmoniques de ma pièce. C'était d'une grande richesse mais il faut véritablement atteindre la fin de la pièce pour en comprendre la portée. À ce moment-là, la voix relit le texte, qu'elle ne crée plus, mais la musique, elle, évolue vers quelque chose de tout à fait différent, avec un très long contrepoint¹³⁵⁶.

Dans le livret de son disque, Frédéric Acquaviva, sous les conseils de Guyotat, fait intervenir le texte, extrait de ce qui deviendra *Wanted Female*, utilisé au milieu des explications citées plus haut, permettant la possibilité d'une pénétration du texte par l'auditeur-lecteur¹³⁵⁷, mais aussi parce que ce placement est profondément lié à ce qu'Acquaviva a fait du texte, une intégration, voire une hybridation. Par ailleurs, Guyotat prépare également, dans les années 1990, le récit *Coma*. Le coma est déjà une sorte de phase de rencontre particulière entre l'artiste et lui-même, entre l'artiste et son œuvre, et entre l'artiste et les autres dans un ailleurs insaisissable et de reconsidération du corps et de la corporalité. C'est une expérience de la virgule, de cet ailleurs et de cet insaisissable, d'un certain au-delà.

Les divers phénomènes d'écriture confèrent un aspect visuel au texte : donnant l'impression d'une partition¹³⁵⁸, d'un texte qu'il faudrait, à première vue, pouvoir décoder, tout en pénétrant son rythme. Guyotat y fait souvent usage du mode interrogatif et exclamatif, insufflant une musicalité nouvelle au texte, par des indications de prononciation. Acquaviva évoque, quant à lui, « une esthétique de désincarnation¹³⁵⁹ » au fondement d'une expérience inédite, une rencontre artistique particulièrement novatrice :

¹³⁵⁶ *Ibid.*

¹³⁵⁷ C'est un mot-valise qu'emploie aussi Marie-Christine Lala dans Marie-Christine Lala, « Le traitement de la matière écrite », in Catherine Brun (dir.), *Europe* spécial Pierre Guyotat, *op.cit.*, p. 102.

¹³⁵⁸ Le blog www.typolitterature.wordpress.com expose les liens forts entre littérature et typographie, spatialisation textuelle et processus originaux d'écriture et d'occupation de la page. Parmi les œuvres présentées, nous trouvons *Progénitures* : « *Progénitures*, paru chez Gallimard en 2000 est un livre qui s'écoute (il est d'ailleurs accompagné d'un CD), et la typographie est là comme une partition qui donne des indications sur la façon dont le texte doit se dire où s'entendre. » Marie-Astrid Bailly-Maître, « Pierre Guyotat/*Progénitures* », 25/03/2013, en ligne, URL : <https://typolitterature.wordpress.com/2013/03/25/pierre-guyotatprogenitures/> (dernière consultation le 28/09/2016).

¹³⁵⁹ Frédéric Acquaviva, *Coma*, *op.cit.*

Une œuvre doit être une rencontre, sinon ce n'est pas une œuvre. Mais cette rencontre peut aussi être le lieu d'une incompréhension quand l'écrivain découvre ce que son texte est devenu, étant donné qu'il doit avoir muté dans une autre sphère¹³⁶⁰.

Cette idée de mutation dans une autre sphère est au cœur de notre réflexion. Transgression dans le cas de l'œuvre de Pierre Guyotat signifie approche transdisciplinaire et donc bousculement des barrières : c'est cela qui permet aussi de rejeter le concept réducteur d'écrivain pour lui préférer celui d'artiste total. La pièce d'Acquaviva donne à entendre cette mutation. Pour activer davantage le relais, nous avons porté ce disque à Tal Beit Halachmi, qui l'a progressivement découvert après plusieurs écoutes. La première s'est focalisée sur la voix de Guyotat, qu'elle s'attendait à entendre davantage, mais avec les suivantes, la pièce a pris tout son sens et l'artiste a progressivement reconnu ce travail de mutation.

Il faut avant tout envisager la pièce musicale d'Acquaviva non pas comme une adaptation du texte de Guyotat mais bien comme une création puisant une part de son inspiration dans un espace sonore préalable qui se trouve être le texte-voix de Guyotat et intégré dans un réseau d'autres espaces sonores qui développent une matière-artefact. Le terme artefact est ainsi utilisé par Acquaviva : « ainsi se terminait cette expérience de 5 ans, *Coma*, véritable artefact sonore¹³⁶¹ », qui s'intègre bien à notre théorie de la chaîne, avec cette idée de façonnage continu. *Coma* est également une expérience de transformation, de la même manière que, symétriquement, la langue altérée de Guyotat révèle une progression, une évolution permanente. *Coma* traduit donc un passage vers un insituable, dont le coma est une forme, qui porte le texte vers un ailleurs et qui empruntera divers chemins. La pièce propose déjà une sortie du texte par un ensemble de rencontres. *Coma* est bien une expérience, une traversée – et le texte éponyme de Guyotat en sera une également, à sa façon, à travers notamment un parcours iconographique qu'il faudra étudier – qui concerne plusieurs « corps » : celui du compositeur, celui de l'écouter et celui du texte lui-même, véritablement corporalisé dans cet espace insituable des rencontres. Comme ce fut le cas pour Kathy Acker, il semble que le texte de Guyotat ait ce pouvoir étonnant de devenir un artefact pour les véritables créateurs, son pouvoir transgressif se situe à ce niveau, nous insistons sur ce point mais il est

¹³⁶⁰ Entretien personnel avec Frédéric Acquaviva.

¹³⁶¹ Frédéric Acquaviva, *Coma*, *op.cit.*

essentiel, dans son appel à une sortie. Une œuvre qui transgresse est une œuvre qui *rencontre*, malgré le choc, l'effarement, et qui peut faire appel à des transformations. Il faut retenir aussi l'aspect fragmentaire : la pièce n'intègre pas la linéarité du texte, il sublime une étape de la création de Guyotat en y superposant la sienne propre ; la pièce choisit un morceau de cette longue création à la fois corporelle et improvisée.

Pour la pièce d'Acquaviva, les mots de Pierre Guyotat vont devenir des logatomes, des entités syllabiques porteuses de potentielles expériences acoustiques. Dans son essai *L'Ombre des mots*, Franck Jedrzejewski distingue, dans le mot, trois composantes : le son, le sens et le *su*.

Je dis *le su* comme les psychanalystes disent *le ça*. Le *su* c'est si l'on veut la sueur du mot, la dimension pulsionnelle, non normative, en dehors du temps de ce qui transparaît dans le signe de tout le savoir, de l'histoire d'un mot venus des mots, de ses racines, de son image et de ses représentations graphiques.¹³⁶²

Cette dimension est essentielle dans le sens où elle apparaît comme responsable de l'acte de création qui découle du contact avec les mots guyotatiens. Le son, c'est la musicalité du mot, son rythme, c'est l'intervention du mot dans l'oreille, le sens, c'est l'intervention du mot dans l'inconscient du lectorat, le *su*, c'est la substance transpirée par le mot, qui semble, ici, comme aphrodisiaque, qui agit directement sur le corps de celui qui reçoit : c'est cette troisième dimension, utopique et édénique, du mot guyotatien qui permet ce relais créatif. L'appréhension du texte de Guyotat est à la fois sonore et sensitive. Acquaviva évoque, dans le cas de la musique, une « charge corporelle » : « pour moi, la musique doit avoir cette charge corporelle qui fait cruellement défaut à bon nombre d'entreprises contemporaines, mais en même temps elle se doit de s'adresser à l'intelligence et pour cela, elle doit se détruire, se dé-composer¹³⁶³ ». Le compositeur explique également que « ce qu'[il a] voulu faire en définitive c'est travailler le rapport entre deux pratiques artistiques, donner du sens au son et du son au sens¹³⁶⁴ », rejoignant ainsi la conception de Guyotat.

¹³⁶² Franck Jedrzejewski, *L'Ombre des mots, Le sens dans les écritures expérimentales*, op.cit., p. 21.

¹³⁶³ Entretien personnel avec Frédéric Acquaviva.

¹³⁶⁴ *Ibid.*

La pièce d'Acquaviva s'ouvre sur un premier espace sonore de « faux » silence, que nous pourrions envisager comme parallèle à l'usage de l'aposiopèse par Guyotat, et qui peut rappeler la conception antithétique de silence sonore de John Cage, bien que sa pièce 4'33'' est dans son entièreté un silence sonore. Premier espace qui est donc « tout sauf un silence¹³⁶⁵ », mais quelque chose de plus intense, un son porteur de sens. Ce silence marque donc déjà l'entrée dans l'insituable de la création. De même que l'aposiopèse ne désigne pas un simple silence, les points de suspension sont porteurs de sens chez Guyotat, impliquant une lecture sous-jacente. Guyotat emploie souvent des signes graphiques qui ont autant de significations que les phrases : l'apostrophe, la virgule, le signe infini, la flèche de réciprocity, les majuscules. Les points de suspension participent aussi du dépassement pour les lecteurs, ils développent la nécessité de regarder sous les mots, c'est une esthétique de l'envers, il faut que les mots deviennent une matière pour le lecteur, qu'il récrive le texte avec l'auteur. Par rapport à cette entrée par le son significatif d'un faux silence, Acquaviva précise ceci :

Je voulais d'une part qu'on entende le souffle d'un ordinateur, je voulais que l'ordinateur soit présent, mais sans qu'on le voit. Je voulais que cette pièce ait un aspect moderne par sa technologie, mais je ne voulais pas que ce soit ostentatoire. Idem avec les guitares électriques, je voulais ce nouveau son, mais je ne voulais pas que l'on voit un orchestre de guitares sur scène et de toutes façons ça aurait été trop compliqué de trouver des guitaristes pouvant jouer cette partition. Et puis il y avait aussi le fait de mêler le souffle de la machine, de l'ordinateur au souffle humain, de Guyotat. Souffle sur souffle. Humaniser les machines et rendre l'homme machine¹³⁶⁶.

Les 16 guitares forment une seule et même entité de la même manière que le grand système polyphonique (l'enchevêtrement énonciatif) de Guyotat forme un tout, un ensemble d'êtres, rappelant le « tout-venant » et les « agglûts », par exemple, à cela s'ajoute toute la rhétorique du « bordel », lieu de déploiement du langage, un espace sonore, une esthétique d'enchevêtrement des corps. Par ailleurs, cette saturation extrême par les 16 guitares fait écho au manuscrit guyotatien dont les pages sont remplies au maximum, sans blancs. Les liens entre le *voir* et l'*entendre* sont ainsi révélés.

¹³⁶⁵ *Ibid.*

¹³⁶⁶ *Ibid.*

Acquaviva développe par son œuvre la notion de *heurt*, procédé qui permet de maintenir constamment en éveil l'auditeur, et qui semble corrélative de l'usage de ces tropes brutaux, de par ce besoin d'aller au contact de l'Autre. Le verbe heurter est d'ailleurs très récurrent chez Guyotat, notamment dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, où il est inscrit une centaine de fois, c'est un verbe de violence mais qui peut être insufflé d'une certaine douceur, d'une légèreté sensuelle¹³⁶⁷. Guyotat fait se heurter les lettres, les mots et les êtres dans un grand travail quasi pictural de violence créatrice. Ce heurt participe d'une expérience des limites impliquant le lecteur et auditeur. Il s'agit d'un choc parfois brutal (d'où l'usage de ces tropes et de ces effets corrélatifs) visant à une rencontre entre tous les composants-participants (créateur – matière créative – receveur), dans l'acmé de l'œuvre. Ce point atteint, l'auditeur ou le lecteur est heurté, donc est traversé d'une émotion artistique, il fait *l'expérience* de l'œuvre.

Une figure de style est ainsi au cœur du travail des deux artistes : l'oxymore¹³⁶⁸. L'oxymore le plus intense, porté à l'échelle de l'œuvre, est une figure de la transgression : Acquaviva cherche à « intégrer des mondes sonores incompatibles ou bien complémentaires¹³⁶⁹ ». Par ailleurs, dans *Sens unique(s)*, partition sonore créée pour un film de Jean-Marc Manach, il développe ce qu'il appelle un « *hörspiel*¹³⁷⁰ », « puisque l'image serait totalement dissociée de l'écoute¹³⁷¹ », avec les notions d'impureté et d'hybridation, remettant en question les pratiques de *l'écoute* et du *voir*.

Frédéric Acquaviva propose également un autre type de transgression : par l'à-côté de l'œuvre d'art ; il développe, dans *K Requiem*, le concept de déchet. Ce qui

¹³⁶⁷ En voici un exemple : « Les eaux du songe heurtent les genoux de Kment » *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, p. 115.

¹³⁶⁸ « Pour moi, une chose n'est forte que si elle contient en puissance son contraire, sa négation ». [Entretien personnel avec Frédéric Acquaviva.]

¹³⁶⁹ *Ibid.*

¹³⁷⁰ « Ce mot, que l'on peut traduire par "jeu pour l'oreille" ou "jeu d'écoute", est en réalité formé de deux autres mots, ou plutôt d'un "double impératif" comme le souligne Ernst Jandl. Faire l'expérience d'un *Hörspiel*, c'est pour ainsi dire répondre à une double injonction, à une invitation d'une double nature : il s'agit en effet d'écouter "*hör-*" et de jouer "*spiel*". Et si sur le plan linguistique le *Hörspiel* se caractérise par cette mixité, il en va également quant à l'objet qu'il désigne, à savoir : une pièce radiophonique composée d'éléments sonores hétérogènes. Musique, bruits, voix et silence s'y mélangent pour donner corps à une œuvre destinée aux ondes et dont le caractère expérimental l'affranchit de toute forme de hiérarchisation. » Philippe Baudouin, *Du Hörspiel*, 19 mai 2011, en ligne, URL : <http://syntone.fr/du-horspiel/> (dernière consultation le 18/04/2016).

¹³⁷¹ Frédéric Acquaviva, *Sens unique(s), Hörspiel*, Paris, Casus Belli, 1996, Livret du disque, p. 3.

constituera la pièce, l'œuvre, ne sera pas la production finale, mais bien l'ensemble méta-artistique, la création elle-même que nous entendons par ce disque : ses faiblesses, ses ratés, ses essais, ses répétitions, ses défaillances, c'est alors l'oxymore lui-même qui est véritablement donné à entendre, le déchet devient l'ornement, ce qui devient un pendant du *freak* ; l'Autre, le processus créatif que l'on jette, prend la place de l'objet final, qui se situe alors dans un ailleurs qui peut appartenir aux imaginations de chaque auditeur, c'est ainsi qu'est investi le corps de l'Autre-spectateur. L'artiste cherche à donner à entendre et à voir l'expérience des limites de sa propre œuvre, parfois à travers l'expérience des limites de son et de notre¹³⁷² propre corporalité. Acquaviva évoque une « corporalité compositionnelle¹³⁷³ » qui atteint son apogée lors de la création du *Disque*¹³⁷⁴. En effet, l'artiste s'est enfermé dans le donjon de son amie Maîtresse Cindy, sans en sortir ni prendre l'air, pendant deux mois, *pour* la création, ce qui constitue un important dévouement corporel à son œuvre¹³⁷⁵ : ces conditions sont presque données à entendre et son bien sûr déterminantes. Cette conception d'une corporalité créative est corrélative de la volonté de Guyotat d'intégrer l'aspect performatif du texte : il s'entend autant qu'il se lit.

La scène, ou les scènes, constitue(nt) un espace sans cesse reconsidéré par Acquaviva qui réfléchit constamment aux diverses possibilités de diffusion de la musique, à la spatialisation de ses disques, à l'interrogation de l'écouter, de l'auditeur qui se doit de « penser avec ses oreilles¹³⁷⁶ ». Il propose ainsi des « installations chronopolyphoniques », diffusant des pièces différentes dans des lieux différents au même moment.

Avec l'investissement des livrets des disques, c'est une sorte de nouvelle littérature qui se met en place. Ces livrets deviennent nécessaires comme exégète de l'œuvre à écouter et aident à pénétrer leurs univers. C'est une forme littéraire

¹³⁷² Ainsi, des œuvres comme *Musique Cabalistique* et *Musique Pédagogique*, puis chacune de ses pièces postérieures, « n'existent qu'à travers le corps de l'écouter » [Entretien personnel avec Frédéric Acquaviva].

¹³⁷³ *Ibid.*

¹³⁷⁴ Titre qui fait d'ailleurs écho au *Livre* de Guyotat, mais aussi à celui de Mallarmé.

¹³⁷⁵ Faisant encore écho à l'ascèse de Guyotat.

¹³⁷⁶ « Du son à la voix, du sens au son, une musique pour penser avec ses oreilles. » Programme du festival Kontakt SonoreS Volume 3, Musiques éclectiques et électriques, Chalon-Sur-Saône du 4 au 9 avril 2011, en ligne, URL : <http://desartsonnants.over-blog.com/article-chalon-sur-sons-avec-kontakt-sonores-68799740.html> (dernière consultation le 14/04/2016).

qu'il développe à sa façon et où il peut exposer ses théories et concepts. Comme nous l'avons dit, le livret, devenant indispensable, de *Coma* révèle des partis pris dont l'hybridation avec un extrait de *Wanted Female*.

Frédéric Acquaviva a organisé plusieurs expositions, puisant en grande partie dans ses propres archives, intégrant différentes œuvres de Pierre Guyotat, à La Plaque Tournante, à Berlin. D'abord, *DJ's Verboten*, du 6 août au 8 octobre 2014, qui exposait 250 disques (vinyles et CDs), cassettes, clefs USB et des œuvres hybrides livre/disque d'une centaine d'artistes d'avant-garde. *Progénitures* faisait partie de la dernière catégorie, qui fait se conjuguer le texte monumental, la voix et la musicalité qui en ressort, dans la lignée de la pièce *Coma* d'Acquaviva, qui utilise tous ces vecteurs. Ensuite, *Body Body (man give birth to all the animals)*, du 21 janvier au 18 mars 2016, où Guyotat trouve sa place au milieu de 111 artistes, avec 3 photographies, des portraits, de l'artiste avec, en face, trois étapes : *Sur un cheval*, *Bond en avant* et *Le Livre* qui forment un parcours permettant de constater l'évolution et la trajectoire d'une textualité originale et déconcertante et qui met en avant toute la corporalité de cette langue nouvelle et renouvelée.

Dans son affranchissement des barrières qui séparent les disciplines, Frédéric Acquaviva a fait la rencontre de la danse par ses œuvres. En 1996, la pièce *Coma* est chorégraphiée par Maria Faustino, danseuse, chorégraphe, performeuse mais aussi vocaliste et dessinatrice d'origine portugaise, elle a créé la « Danse Zygomatique¹³⁷⁷ », une partie du corps souvent oubliée des chorégraphes et danseurs. Son travail, notamment ces danses zygomatiques, est très lié à la contrainte, tout comme beaucoup de grands créateurs, nous avons parlé dans la première partie de la dimension ascétique de l'œuvre de Pierre Guyotat. *Coma* a été répété dans des halls de gares ou de gymnases, créé avec tout ce qui lui passait sous la main. Elle développe également la Sculpture Zygomatique qui consiste à « façonner et modeler le corps d'un intervenant avec vos poings jusqu'à ce que celui-ci semble à point pour une exposition¹³⁷⁸ ». Par ailleurs, elle propose des « corps et graphies ». Frédéric Acquaviva la qualifie de « chorégraphe-

¹³⁷⁷ Cf. Gérard Courant, *Maria Faustino (2012) by Gérard Courant - Cinématon #2631*, en ligne, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=1vRqSigIHnU> (dernière consultation le 14/04/2016).

¹³⁷⁸ Maria Faustino, *Manifeste de la danse zygomatique*, en ligne, URL : http://www.akenaton-docks.fr/DOCKS-datas_f/collect_f/auteurs_f/F_f/FAUSTINO_f/ACTION_F/Manifestezygom.htm (dernière consultation le 07/03/2016).

performeuse » et explique que sa « gestuelle unique int[ègre] des mouvements d'arts martiaux, du quotidien-pas-quotidien, des danses et cultures extrêmes-orientales ainsi que de l'extrême contemporain, jusqu'aux avant-gardes telles que le Lettrisme, Fluxus ou la poésie sonore » et il ajoute que « Ses *Danses Zygomatiques* sont une date dans l'Histoire de la danse, une danse de glotte, sans corps apparent, quand celui-ci s'absente pour s'immiscer dans l'œsophage du spectateur »¹³⁷⁹. En tant que plasticienne, elle s'empare de « tout ce qui ne bouge pas encore : crayons, objets, caméra¹³⁸⁰ ».

Ses dessins ou séries *Les Anomalies isotopiques de l'oxygène d'une chorégraphe*,

Petit état général d'une chorégraphe en panne de créativité, (montrés au Musée des Beaux-Arts de Nantes ou dans le Donjon de Maîtresse Cindy), fascinent tant ils sont personnels, à la fois voisins de l'art brut ou du Lettrisme, mais véritablement siens, car creusant ses topiques liés à la chorégraphie et la question du corps dans tous ses états.

Héritière de Frida Kahlo ou Unica Zürn, elle tisse cependant un univers plus conceptuel et ultra contemporain, par la transversalité réussie qu'elle incarne de manière éclatante¹³⁸¹.

Elle s'explique sur la création de la pièce *Coma*, qui correspond aussi à une prise de conscience de sa propre voix, grâce à Frédéric Acquaviva, en tant qu'élément corporel qui peut intervenir dans la chorégraphie, la chorégraphe va ainsi sortir d'un certain mutisme tout en rencontrant des créateurs importants comme Pierre Guyotat, en se « confrontant » à sa voix sur cette pièce, mais aussi Isidore Isou, Maurice Lemaître, F.J Ossang :

J'ai répété sur la pièce *Coma* en squattant l'atelier de performers coréens et obtenu le prix de la fondation Beaumarchais. Dans cette création, j'ai inclus des installations que j'avais moi-même conçues, entre autres, ma main, du lait, des images de copulation en mouvement, des planches de mes dessins préparatoires, un feu de signalisation, le générique de l'œuvre...

Elle évoque également un lien avec le butô :

¹³⁷⁹ Frédéric Acquaviva, *Maria Faustino, une schizo réussie*, en ligne, URL : <http://www.galeriesatellite.com/faustino.html> (dernière consultation le 07/03/2016).

¹³⁸⁰ *Ibid.*

¹³⁸¹ *Ibid.*

Tout était projeté sur scène, à la fois sur les danseurs et ainsi qu'au sol. Ce travail se rapproche du butoh, (ma danse préférée est le flamenco), je me suis beaucoup nourrie de l'univers de Kazuo Ohno dans *La Argentina*¹³⁸².

Maria Faustino est donc, chronologiquement, la première à avoir effectué cette transformation chorégraphie du texte de Pierre Guyotat. Là encore, le relais fonctionne remarquablement : la voix produisant le texte *Wanted Female* est à l'origine de la pièce *Coma* d'Acquaviva qui donnera lieu à la chorégraphie de Maria Faustino. Elle n'a été montée qu'une seule fois, le 5 avril 1996 au théâtre Confluences à Paris, complet ce soir-là, et a reçu le prix Beaumarchais. Elle a été réalisée avec deux performers coréens (Cho & Yun) et Maria Faustino. La scène était recouverte de lait (ce qui peut faire écho aux actions de Muehl) et servait d'« écran », un autre était également présent derrière la scène ainsi qu'un long fil, à l'avant de la scène, éclairé par la vidéo. Acquaviva diffusait la pièce en direct, sur deux enceintes.

En 2014, Frédéric Acquaviva compose plusieurs pièces dont *Loré Ipsum*, avec la mezzo-soprano Loré Lixenberg, pour voix et *dead electronics*, et *Musique Athlétique*, pièce à durée variable qui fait intervenir la danse à travers deux corps sonores. Les danseurs portent sur eux, attachées, deux enceintes portatives qui diffusent des extraits de ses pièces qu'ils doivent synchroniser avant d'improviser dans l'espace, chacun dans leur zone mais pouvant se rencontrer, faire communiquer des gestes ou des regards, s'affranchissant tout de même des contraintes de rythme ou de chorégraphie traditionnels de la danse. Les danseurs n'ont pas préalablement connaissance de l'extrait sonore, la création, spontanée, a donc à faire avec le ressenti, les corps cherchent la musique, la musique cherche les corps ; elle se déplace en même temps que les corps, l'intensité sonore peut être affaiblie en fonction de la position des danseurs, le dispositif portatif peut également être abîmé selon leurs mouvements.

Le texte de Guyotat semble s'ouvrir davantage dans ces rencontres avec cet art de la danse, parce qu'il donne à voir le corps, le geste. La scène permet également de faire converger ces corps, gestes et écrits en intégrant des problématiques de représentation et de spatialisation. Le putain est une figure de la

¹³⁸² *Ibid.*

danse, engagé dans un rapport continu kinesthésique et chorégraphique aux autres corps. La danse permet un rapport direct aux corps, avec de nouveaux engagements dans l'espace, et dans la vie, c'est une forme artistique souvent perçue comme archaïque mais elle peut se laisser traverser par les autres disciplines, sur ce lieu convergent qu'est la scène.

2- Le butô et Tanaka Min

La mort du danseur, constitutive des dernières images du film de Godard, fait appel à sa renaissance, à sa résurrection.

Il nous semble qu'une danse en particulier, faisant son apparition dans un monde à l'agonie, est bien l'expression de cette résurrection, il s'agit du butô¹³⁸³, nait au Japon dans la seconde moitié du XX^e siècle, après les violences que nous connaissons et après les bombardements atomiques de Nagasaki et d'Hiroshima. Donc dans un contexte de post-catastrophe où le corps n'a d'autres choix que celui de renaître et de se réaffirmer par un vecteur qui apparaît comme une évidence : l'Art. Au champignon de fumée toxique le corps répond par le mouvement significatif, qui ne s'élève pas au maximum vers le ciel comme après le largage de la bombe mais qui retourne vers le sol, la terre, la boue, pour venir y questionner quelque chose. Ce quelque chose tient encore au Moi, mais va entraîner des interrogations universelles, comme les structures de *Progénitures* de Pierre Guyotat : « d'qual' ? ». La bombe atomique¹³⁸⁴ a évidemment posé plus de questions qu'elle n'a apporté de réponses, il va falloir alors donner du sens à ces questions, les envisager par d'autres moyens : plutôt que la technologie anéantissante : le corps, la langue, la parole, la voix, le geste, le mouvement. Le butô va trouver ce qui se cache derrière le champignon atomique, ainsi que le corps perdu entre Little Boy et Fat Man, les noms donnés à ces deux engins destructeurs. Cette digression vers le butô nous paraît nécessaire pour poser les bases et contextualiser avant d'explorer différentes créations récentes et contemporaines qui

¹³⁸³ Nous trouvons plusieurs graphies du mot : « butoh », « buto » ou « butô », c'est pour cette dernière – choisie par Sylviane Pagès pour son essai *Le butô en France, malentendus et fascination* – que nous opterons. De même, Pagès rappelle dans son ouvrage que le terme a fait appel à plusieurs traductions : « danses des ténèbres » ou « danse des ténèbres », « danse du corps obscur », « danse sombre » ou « noire ». Sylviane Pagès, *Le butô en France, malentendus et fascination*, Paris, Centre national de la danse, 2015, p. 83. Notons d'emblée la « coïncidence » : l'important essai de Pagès paraît cette année qui voit également démarrer la création du trio butô/vidéo/contrebasse de Man'ok à partir d'*Éden, Éden, Éden*.

¹³⁸⁴ La bombe atomique est présente dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, mais elle est seulement évoquée : « Dis, ô Jimmy, les Alberts, y s'insurgent. Putain, y'a qu'à foutre une bombe atomique – plus d'Américains, plus d'Alberts, plus de chacals et plus de Jimmy Borghèse – Ô Jimmy, j'ai vu passer la Caravelle qui porte la bombe atomique au désert. » *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, p. 150. Il est également question d'une arme ultime dans l'incipit.

se sont vu influencées, de près ou de loin, par ce mouvement ainsi que par l'œuvre de Pierre Guyotat.

Sylviane Pagès nuance, dans son essai *Le butô en France, malentendus et fascination*, cette influence directe de Hiroshima¹³⁸⁵ sur l'émergence du butô, plusieurs de ses danseurs ne la revendiquent pas. C'est plutôt un siècle catastrophique qui a eu des répercussions sur le mouvement, et le butô ne se réduit pas qu'à Hiroshima. Peut-être que nous pourrions répondre à notre problématique centrale en affirmant ici, au regard de ce mouvement, que la transgression sociale, historique et internationale va de pair avec la transgression artistique, de là se pose encore la question de ce qui est transgressif aujourd'hui : il faudrait, pour répondre, pouvoir porter un regard sur les catastrophes contemporaines qui permettraient de faire émerger de nouvelles écritures, mais peut-être que l'accumulation (que l'on retrouve d'ailleurs dans ces figures de la juxtaposition, de l'enchevêtrement multiple dans les écritures que nous avons traitées) est un second facteur et que le trop-plein permet l'explosion artistique, son double positif, un peu comme la scène est le double positif de la salle de réanimation pour Guyotat. Il faudrait ainsi établir un corpus des écritures de la catastrophe et du désastre. Sylviane Pagès affirme que le butô « devient le lieu de rencontres entre les mémoires des catastrophes¹³⁸⁶ », entre Hiroshima, Auschwitz (les corps gazés), la guerre du Vietnam (qu'elle rappelle être la première guerre télévisée¹³⁸⁷) et donc que le corps, la peau,

¹³⁸⁵ Il est également intéressant de noter que, comme c'est le cas d'« Auschwitz » ou de « Tchernobyl », ou, plus récemment encore, de « Fukushima » (il faudrait d'ailleurs étudier les créations artistiques qui naissent de cet événement), le nom propre en vient à porter à lui seul toute une mémoire du traumatisme et devient un terme « brûlant », comme une sorte de trope brutal, dont le signifiant serait amplifié à cause de l'Histoire, comme si l'Histoire elle-même contaminait les noms propres. Ce bouleversement onomastique se retrouve dans l'œuvre de Guyotat, nous en avons parlé, le nom propre est déjà un objet mémoriel important, comme le corps du danseur butô dans un autre registre. *Hiroshima mon amour* montre bien, d'une certaine façon, ce passage bouleversant du nom propre dans l'inconscient collectif et ce réinvestissement total du signifiant. Par ailleurs, Pagès explique qu'« Hiroshima fait partie de ce qu'Alain Brossat nomme les “catastrophes inépuisables” », évoquant ainsi une « géographie du désastre », et que « le temps d'Hiroshima est un temps ouvert », à l'image du corps du butô sur la scène, « comme Auschwitz, Hiroshima – événement irréversible – est bien un événement qui ne s'achève ni ne s'interrompt jamais. De là découle sa présence fantomatique, notamment dans la France des années 1970 ». Sylviane Pagès, *Le butô en France, malentendus et fascination*, *op.cit.*, p.137.

¹³⁸⁶ *Ibid.*, p. 132.

¹³⁸⁷ En évoquant l'image archétypale violente de la fillette brûlée au napalm et photographiée par Nick Ut en 1972. Susan Sontag parle d'ailleurs de cette photo dans *Sur la photographie* en relevant son aspect totalisant : « Des photos comme celle qui a fait la une de presque tous les journaux du monde en 1972 – une petite Sud-Vietnamienne nue qui vient d'être aspergée de napalm américain, courant sur la route en direction de l'objectif, les bras ouverts, hurlant de douleur – de telles photos firent probablement plus pour renforcer le dégoût de l'opinion que cent heures d'atrocités

dansantes, portent ces mémoires. C'est une sorte de corporéité mémorielle. La guerre du Vietnam est un événement majeur dans le déclenchement artistique et culturel des années 1960 et 1970 puisqu'elle correspond aussi à l'explosion (au propre et au figuré) d'images bouleversantes qui seront transcendées et transformées. Après toutes ces bombes du XX^e siècle il faut des bombes artistiques, le butô en fait partie, l'œuvre de Guyotat aussi. Daniel Sibony explique que :

Le corps est le lieu où se rappellent les traumatismes, les chocs qui furent vécus, puis classés invivables ; c'est là que des paroles et des fantasmes se convertissent en termes *physiques*. Mais c'est plus que cela : c'est la *source* de phénomènes qui ne répètent rien, qui sont en eux-mêmes l'appel à dire autre chose, avec des gestes et des actes mouvementés¹³⁸⁸.

Le butô est donc apparu en France à la fin des années 1970 et deviendra un objet de fascination, plus précisément avec le spectacle initiateur *Le Dernier Éden* en 1978 qui a été un véritable choc esthétique pour beaucoup. Son succès peut être envisagé dans une perspective synchronique : c'est une époque où les mouvements artistiques, avant-gardistes principalement, exprimaient un désir d'Orient, notamment pour des groupes comme Tel Quel, l'ouvrage de Roland Barthes, *L'Empire des signes*, paru, justement, en 1970, en est le reflet, l'auteur évoque un échange assez fort et singulier en disant que « le Japon l'a mis en situation d'écriture¹³⁸⁹ » et qu'

[...] il se trouve que dans ce pays (le Japon), l'empire des signifiants est si vaste, il excède à tel point la parole, que l'échange des signes reste d'une richesse, d'une mobilité d'une subtilité fascinantes en dépit de l'opacité de la langue, parfois même grâce à cette opacité. La raison en est que là-bas le corps existe, se déploie, agit, se donne, sans hystérie, sans narcissisme, mais selon un pur projet érotique – quoique subtilement discret¹³⁹⁰.

Le corps communique. L'auteur évoque ainsi les grands éléments de la culture japonaise : Kabouki, Nô, Bunraku, Zen, Bouddhisme, Haïku. La culture japonaise est une culture profondément *inscrite*.

De grands auteurs comme Michel Foucault et Gilles Deleuze vont même jusqu'à

télévisées » Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris, Seuil, 1979, p. 32. Cette idée d'image totalisante est à retenir dans le cas du corpus que nous exploitons.

¹³⁸⁸ Daniel Sibony, *Le corps et sa danse*, *op.cit.*, p. 69.

¹³⁸⁹ Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Paris, Seuil, 2007 (1970 pour la première édition), p. 14.

¹³⁹⁰ *Ibid.*, p. 22.

ouvrir les portes de leurs domiciles pour des représentations privées¹³⁹¹ de butô. Mais la réception du butô en France est assez problématique, comme le souligne bien Pagès, car les spectateurs ne voient presque qu'Hiroshima¹³⁹² comme arrière-fond, par une sorte de sentiment de culpabilité, alors que le butô porte cet enchevêtrement significatif des catastrophes : cela est comparable à la réception de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* à la fin des années 1960, beaucoup de lecteurs ne voyaient que la guerre d'Algérie au lieu des souffrances du XX^e. C'est pour cette raison que nous insistons sur cette arrivée bouleversante du butô en France qui a pu s'immiscer dans les œuvres d'artistes du pays ; ainsi, un véritable transfert entre Orient et Occident, un échange édifiant, s'est opéré dans ces années. La mémoire d'Hiroshima en France s'est activée par le biais d'un univers artistique émotionnel et visuel, très iconographique (en écho à l'image saisissante du champignon atomique), comme l'explique Pagès¹³⁹³, dont le butô fera partie, ainsi que le film *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais et Marguerite Duras en 1959. « La référence à Hiroshima s'impose alors comme une réponse à la sidération des critiques. Au terme de cette analyse, elle apparaît bien comme un écran mémoriel à la transgression des forces en butô¹³⁹⁴ ».

Le butô est une danse transgressive de l'entre-deux, du corps en crise, une danse qui développe des « imaginaires de corps déformés¹³⁹⁵ ». De l'entre-deux corps, de l'entre-deux mondes, entre la vie et la mort ; le vivant y danse la mort. Le butô devient alors la danse de la transgression à plusieurs niveaux : d'un franchissement et d'un insituable, qui montre cette zone entre la vie et la mort. C'est une danse du *gestus* où il faut *montrer* par le geste intense et par le corps lui-même qui expose déjà une histoire puissante. Nous nous demandons ainsi si le butô ne

¹³⁹¹ Pagès ajoute que « Le butô a donc été découvert sur les scènes françaises à travers un large éventail de propositions artistiques : des pièces de groupe, des solos, des performances, programmés dans des lieux différents, que ce soient de grands festivals, des salles parisiennes ou lors de tournées dans les théâtres de plusieurs villes françaises. Le nombre et la diversité des artistes invités en peu de temps sont considérables. Cette arrivée massive est sans nul doute facilitée par l'évolution du spectacle vivant dans les années 1970 en France, qui s'ouvre alors aux avant-gardes artistiques internationales et attire un nouveau public ». *Ibid.*, p. 43.

¹³⁹² « La projection d'Hiroshima sur le butô peut donc être analysée comme le symptôme d'une mémoire difficile et traumatique non seulement pour les Japonais mais aussi, en l'absence de tout débat, pour les Français » Sylviane Pagès, *Le butô en France, malentendus et fascination, op.cit.*, p. 134-135.

¹³⁹³ *Ibid.*, p. 135.

¹³⁹⁴ *Ibid.*, p. 138.

¹³⁹⁵ *Ibid.*, p. 9.

pourrait pas être la danse du putain, lui dont le corps est cet espace du passage¹³⁹⁶. « Uesugi Mitsuyo, par exemple, travaille un corps ouvert, un corps-passage, faisant de la conscience de la respiration, et de son trajet entre le dedans et le dehors du corps, l'artisan principal de cette porosité¹³⁹⁷ ».

Ce n'est d'ailleurs pas tout à fait une danse mais plutôt une remise en question permanente de soi, de l'identité et du corps sur les scènes : parce que le butô n'investit pas seulement les salles de théâtre mais se retrouve dans les galeries d'arts, des espaces extérieurs, des lieux underground. Le butô cherche à dépasser le statut générique dans lequel nous cherchons à le faire rentrer pour être polyvalent¹³⁹⁸. Le butô paraît aussi être une œuvre-manifeste, qui se suffit à elle-même, car les corps dansants portent une réflexion : chaque geste est extrêmement significatif dans un processus de « rébellion de la chair¹³⁹⁹ ». Isabelle Launay, citée par Pagès, parle également de « gestêtre » « au sens où Lacan parlait d'un parlêtre¹⁴⁰⁰ », le geste porte toute une vie, il est, à plusieurs égards, l'équivalent de ce que Roland Barthes appelle le *punctum*, notion que nous utiliserons plus loin, pour la photographie dans *La chambre claire*, un geste de la vérité. « La danse et les corps du butô sont des lieux de cristallisation des mémoires et des peurs¹⁴⁰¹ ». Pagès ajoute : « danse impensée, le butô se situe au croisement de nombreux impensés de l'histoire, qui ne cessent de travailler souterrainement sa réception¹⁴⁰² ». Elle revient aussi sur un élément qui nous a intéressé à plusieurs

¹³⁹⁶ Julien Lefort-Favreau explicite d'ailleurs l'aspect fantomatique de la figure du putain : « De fantôme, il est aussi question dans *Progénitures* et *Explications* de Pierre Guyotat. Les "putains" qui forment, avec les hommes et les animaux, le personnel du roman, sont en tous points un "moyen terme", un "non-état" : entre hommes et animaux, masculin et féminin, esclavage et liberté absolue. Leur non-état est fantomatique, médian, comme l'est celui des sous-hommes, des *Untermenschen*, qui habitent l'univers post-exotique de Volodine. Pierre Guyotat va même au-delà de la seule dimension figurale. *Progénitures* et son œuvre entière relèvent, à ses yeux, d'un imaginaire spectral. » Julien Lefort, « Corps tout entier de langage. Au cœur du corps du texte de Guyotat », *Epistémocritique*, en ligne, URL : <http://www.epistemocritique.org/spip.php?article74> (dernière consultation le 22/09/2016).

¹³⁹⁷ Sylviane Pagès, *Le butô en France, malentendus et fascination*, *op.cit.*, p. 129.

¹³⁹⁸ « l'avant-garde japonais où naît le butô est un underground pluridisciplinaire. Les artistes circulent d'un genre à l'autre, et des apports étrangers interagissent comme de façon chimique : les images de l'expressionnisme, les musiques des Noirs américains, les sucres tirés des lectures des surréalistes et de l'"Enfer" de la littérature française... » Béatrice Picon-Vallin, « Avant-Propos », in Collectif, *Butô(s)*, Paris, CNRS, 2004, p. 12.

¹³⁹⁹ *Ibid.*, p. 116.

¹⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 186.

¹⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 137.

¹⁴⁰² *Ibid.*, p. 138.

reprises et qui s'inscrit dans ce processus de transfert culturel¹⁴⁰³ et de regard du corps de l'Autre, du corps oriental, sur la scène, lieu où des yeux en rencontrent d'autres. « L'historien Pascal Blanchard souligne combien les yeux constituent l'élément essentiel dans la construction du visage du colonisé à la suite de Roland Barthes qui insistait déjà, dans *L'Empire des signes*¹⁴⁰⁴, sur le regard en tant que marqueur de l'altérité des corps asiatiques et élément central dans la rencontre avec l'autre » et elle ajoute ainsi que « La perception des corps des danseurs butô s'inscrit dans une histoire longue, celle du regard européen sur des corps autres, imprégnée par l'imaginaire d'une différence essentialisée et longtemps radicalisée »¹⁴⁰⁵, l'œil se charge d'une nouvelle fonction, mais l'œil français de ces années impose une vision réductrice du corps japonais alors que Tatsumi Hijikata, son instigateur, a lui-même développé plusieurs butôs. Le transfert culturel se réduit alors un peu à cause de cette réception française. Ce problème est aussi lié à la notion d'exotisme puisqu'elle devient péjorative en ne laissant pas pleinement le transfert culturel s'établir. Pagès insiste à plusieurs reprises sur l'aspect transgressif du butô que l'on a tendance à dissimuler derrière cet exotisme, le butô n'est pas une danse traditionnelle, c'est bien plus que cela, ce serait passer à côté de l'avant-gardisme d'un tel mouvement (à tous les niveaux : celui du geste et de l'au-delà de la danse) et des expérimentations de ses corps.

¹⁴⁰³ Sylviane Pagès définit ainsi cette notion : « La notion de transfert culturel, théorisée dans les études littéraires et germanistes par Michel Espagne et Michael Werner, prend pour objets les phénomènes d'échanges, analysés traditionnellement en termes d' "acculturation" et d'influence d'une culture dominante sur une culture dominée. Elle met l'accent sur les dynamiques de réception, les réinterprétations et reformulations locales qui sont nécessairement à l'œuvre dans un tel processus. L'un des apports de cette approche est de mettre en question l'échelon national dans l'historiographie » *Ibid.*, p. 12. Nous renvoyons également à l'Avant-propos de l'ouvrage *Butô(s)* qui travaille bien cette notion et explicite un grand relais artistique Orient/Occident : « Tout culture "voyage" en empruntant des chemins multiples, directs ou de traverse, elle transforme le regard de ceux qui se posent sur elle et se transforme à son tour dans le creuset des lieux qui la reçoivent », « Les modalités de ces "transferts culturels", où l'on peut décliner avec précision ce que recouvrent les concepts d'échange ou d'influence, sont nombreuses – adaptation, déformation, altération, imitation, transmission, assimilation, emprunt, citation, collage, greffe, imprégnation, transposition, hybridation, interaction. » Béatrice Picon-Vallin, « Avant-propos », in Collectif, *Butô(s)*, *op.cit.*, p. 7.

¹⁴⁰⁴ De plus, Roland Barthes parle aussi d'un « grand syntagme des corps » au Japon et explique que « L'œil occidental est soumis à toute une mythologie de l'âme, centrale et secrète, dont le feu, abrité dans la cavité orbitaire, irradierait vers un extérieur charnel, sensuel, passionnel ; mais le visage japonais est sans hiérarchie morale ; il est entièrement vivant, vivace même (contrairement à la légende du hiératisme oriental), parce que sa morphologie ne peut être lue "en profondeur", c'est-à-dire selon l'axe d'une intériorité » Roland Barthes, *L'Empire des signes*, *op.cit.*, p. 138 et 142.

¹⁴⁰⁵ Sylviane Pagès, *Le butô en France, entre malentendus et fascination*, *op.cit.*, p. 150.

Le XX^e siècle, temps des corps déformés, donnera donc lieu à des visions transcendées et radicalisées dans plusieurs mouvements artistiques, nous pouvons notamment citer à nouveau les actionnistes viennois en Autriche ; le butô japonais est, lui, une danse de « l'informe » selon la notion bataillienne, « une des références de Hijikata¹⁴⁰⁶ » :

Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat¹⁴⁰⁷.

« Par leurs choix stylistiques, les critiques révèlent combien le processus de l'informe bouscule autant les catégories de danse que celles de l'écriture¹⁴⁰⁸ ». Dès les débuts, Hijikata Tatsumi, qui a théorisé autant qu'il a pratiqué le butô, développe une « Esthétique de la fragilité et de la défaillance¹⁴⁰⁹ » à travers des métamorphoses en des corps usés, malades ou mourants¹⁴¹⁰, des corps en déclin qu'il nomme le *suijakutai*¹⁴¹¹, ainsi que de l'équilibre précaire. « Les mythes et les légendes, il les savait palpitant dans le corps. Dansant, son être maigre semblait à la fois écrasé par eux et porté.¹⁴¹² » La scène est ce lieu de la métamorphose¹⁴¹³ ;

¹⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 72.

¹⁴⁰⁷ Nous nous permettons ici de citer entièrement la définition donnée par Bataille tant celle-ci nous paraît importante. Georges Bataille, « L'Informe », in *Documents 1*, Paris, 1929, p. 382. La traduction anglaise du mot est également intéressante : formless, car elle insiste davantage sur un « moins » que sur le préfixe négatif.

¹⁴⁰⁸ Sylviane Pagès, *Le butô en France, malentendus et fascination*, *op.cit.*, p. 76.

¹⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 90.

¹⁴¹⁰ « La mort est une grande inspiratrice. Elle donne au corps des poses qu'il aurait été incapable de créer avec la vie. » Céline Wagner, *Frapper le sol. Tatsumi Hijikata, sur la voie du butô*, Paris, Actes Sud – L'An 2, 2016, p. 37. « Mais l'artiste sait qu'il n'y a pas d'authenticité en art. Juste le refus d'emprunter un chemin déjà tracé par d'autres. Et le désir de parler à tous. La mort est notre seule préoccupation commune. Malgré tous nos efforts, vains, pour la regarder du plus loin possible. » *Ibid.*, p. 104.

¹⁴¹¹ « [...] ces états de corps affaibli ou asthénique » Sylviane Pagès, *Le butô en France, malentendus et fascination*, *op.cit.*, p. 105. C'est aussi celui de Guyotat pendant sa période de crise et de plusieurs figures de ses fictions.

¹⁴¹² Céline Wagner, *Frapper le sol. Tatsumi Hijikata, sur la voie du butô*, *op.cit.*, p. 44.

¹⁴¹³ « Les solos de danseurs comme Tanaka Min, Ôno Kazuo, Koseki Sumako ou Iwana Masaki reposent ainsi sur la simple exposition des corporéités et de leur métamorphose ». Sylviane Pagès, *Le butô en France, malentendus et fascination*, *op.cit.*, p. 56.

d'ailleurs, cela se conçoit sous plusieurs acceptions dans le cas de Guyotat puisqu'elle constitue un espace de redécouverte et d'exploration nouvelle du texte ainsi qu'un lieu transitoire après le coma, la scène semble prendre la place de la mort, c'est aussi par cette voie qu'elle est comparable à celle des artistes du butô. De plus, le danseur, sur scène, « est à la fois le bourreau, l'enfant fragile et l'obscurité où s'affrontent les pulsions interdites.¹⁴¹⁴ » En outre, Sylviane Pagès explore, dans son essai, la notion de « fascination » et parle d'une « rhétorique du choc » :

Face au butô, les critiques recourent fréquemment à la rhétorique du choc et à la métaphore du souffle coupé, pour exprimer leur sidération et reléguer leur expérience esthétique dans le domaine de l'indicible. Ils sont alors nombreux à partager leur trouble ou leur désarroi, comme Jacqueline Guilloux qui assume l'incompréhension : « N'en déplaise à ceux qui proposent des interprétations lumineuses, elles ne m'éclairent pas sur un spectacle aussi fascinant qu'hermétique. [...] Je le répète, c'est beau et inaccessible. [...] L'incompréhensible peut être bouleversant. C'est ici le cas. »¹⁴¹⁵

Voici donc une clef de lecture commune aux deux : l'incompréhensible bouleversant. Elle ajoute qu'il s'agit d'une « école du geste viscéral¹⁴¹⁶ », et que le contact au butô fonde une expérience de l'étrangeté, de la sidération, de la « fascination sidérée¹⁴¹⁷ », c'est une « expérience choquante et sidérante¹⁴¹⁸ ». Cette fascination est stimulée par des images fortes : la nudité, la couleur blanche, noire ou ocre (comme la terre), le crâne rasé, les yeux révulsés (qui rappellent celui d'*Un chien Andalou*, cet appel à un renouveau de la conscience du spectateur, et qui sont l'image emblématique de ce lien entre littérature et transgression), qui ont d'ailleurs pu rester ancrées dans l'inconscient collectif français et construire une *doxa*, voire être des clichés du mouvement, ce sont néanmoins de nouvelles images du corps qui semblent provenir des catastrophes : les corps déportés, irradiés ou atomisés, gazés, etc. Cette rhétorique du choc serait aussi à l'origine d'un processus de « remémoration¹⁴¹⁹ » en France qui semble très important.

¹⁴¹⁴ Céline Wagner, *Frapper le sol. Tatsumi Hijikata, sur la voie du butô*, op.cit., p. 59.

¹⁴¹⁵ Sylviane Pagès, *Le butô en France, malentendus et fascination*, op.cit., p. 54.

¹⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 55.

¹⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 56.

¹⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 58.

¹⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 138.

Sylviane Pagès propose alors cette définition du terme « fascination » :

Si l'on revient à son sens étymologique de sort jeté, d'attraction du regard par la beauté ou le charme étrange, la fascination est alors un phénomène teinté d'envoûtement, de magie, qui s'applique précisément aux réactions exprimées par la critique sur le butô¹⁴²⁰.

Il faut également noter que cette fascination engendrée par le butô est double : à la fois positive et négative, mêlant beauté et laideur, comme la Charogne. Ainsi, « le mélange de fascination et d'effroi autour du macabre fait écho au sentiment d'inquiétante étrangeté freudien¹⁴²¹ ». C'est bien d'une expérience transgressive dont il est question puisque ne ressemblant à la fois à rien mais évoquant par le geste et la corporéité le corps traumatisé des catastrophes. Le butô permet d'envisager et d'explorer, comme le fera le texte guyotatien, le corps et ses possibles et possibilités, « Le butô permet enfin de lever des tabous sur les corps, qu'ils soient vieux, maigres, petits ou râblés¹⁴²² ». Le corps n'est pas celui d'un mannequin, comme dans les œuvres de Guyotat, car il porte toute une mémoire de la blessure. Par le butô, Hijikata entend prendre conscience « des limites de la chair » en explorant « le corps comme pratique de langage »¹⁴²³. Hijikata retourne la chair du corps, Guyotat retourne la chair du langage. Par ailleurs, « Hijikata décrète simultanément que la création est impossible et que son origine est dans la quête de cette impossibilité », c'est « le paradoxe de la création »¹⁴²⁴ qui permet au corps du danseur butô et à sa danse d'être ouverts : ouverts sur l'extrême création, ouverts sur l'Autre, ouverts sur le cosmos. Comme chez Artaud et Guyotat, le butô d'Hijikata, danse de déconstruction des tabous, est ouvert sur l'Autre corps, celui des parias, des handicapés, des victimes et des traumatisés entraîné par une exigence d'absolu de l'œuvre qui répond à ces corps. Hijikata et le butô ont également été profondément influencés par les écrits de Bataille, « celui qui prône la transgression des interdits, repense la nudité et ose nommer l'innommable, celui pour qui le bien et le mal ne font qu'un, de même que le sacré et l'obscène, le haut et le bas. [...] Bataille est aussi celui qui a exalté les sécrétions et les a sacralisées

¹⁴²⁰ *Ibid.*, p. 73.

¹⁴²¹ *Ibid.*, p. 76.

¹⁴²² *Ibid.*, p. 77.

¹⁴²³ Miryam Sas, « De chair et de pensée : le butô et le surréalisme », in Collectif, *butô(s), op.cit.*, p. 47.

¹⁴²⁴ *Ibid.*

– sans, sueur, larmes, fèces –, qui a chanté le rire et la colère, l’ivresse et l’extase, celui qui a décliné les vertus du gros orteil. [...] Il prône tout ce qui tire vers le bas.¹⁴²⁵ » Les sécrétions sont très présentes dans les performances butô, « notamment la salive et la sueur (Tanaka Min).¹⁴²⁶ » Ainsi, le butô est la danse des « ténèbres inscrites dans notre propre corps » cherchant à retrouver « la chair du monde »¹⁴²⁷.

Pagès décrit un parcours définitionnel particulier pour le « butô » : en chantier permanent, en perpétuelle métamorphose, dans l’œuvre d’Hijikata, alors que pour Tanaka Min, après Hijikata, c’est une recherche corporelle permanente de la danse ou de ce qu’est la danse, « Yurabe Masami envisage ainsi le butô comme une qualité de danse et d’interprétation qui correspond au moment où l’on génère une transformation de la conscience »¹⁴²⁸, Iwana Masaki « défend l’idée que le butô n’existe pas – et qu’il est latent dans chaque corps¹⁴²⁹ » et le butô désigne alors plutôt un état, une ouverture du corps et une présence fantomatique dans chaque corps.

C’est cette dernière définition qui peut nous permettre de faire le lien avec la figure du putain de Guyotat : le putain est un corps significatif, mémoriel, du geste et du besoin. Le corps du butô assimile les extrêmes de l’Histoire, « L’idée récurrente de léproserie et de décomposition s’allie au tableau de Munch, *Le Cri*, et à une “promenade” à Auschwitz. La porte d’un four. Un corps sans organes et qui se désintègre. Le corps du danseur est porteur de chancres, trace des crimes qui pourrissent l’humanité. Le monde n’est plus qu’un champ de ruines et la charogne de Baudelaire s’y décompose ou s’y désintègre, amas de particules se désassemblant pour rejoindre celles du cosmos.¹⁴³⁰ » Georges Banu ajoute :

Au triangle de l’horreur qui a inscrit ses signes sur la conscience, autant que sur les corps de la planète, nul n’a échappé. Auschwitz-le goulag-Hiroshima : vision géométrisée d’un siècle qui a pratiqué la destruction de masse. Le butô réactive les stigmates du cauchemar. Et il ose les montrer. [...] dans un monde qui clame son homogénéité, le butô fait creuser une faille. Il fournit l’image d’un Japon brisé,

¹⁴²⁵ Odette Aslan, « Du butô masculin au féminin », in Collectif, *Butô(s), op.cit.*, p. 62.

¹⁴²⁶ *Ibid.*, p. 63.

¹⁴²⁷ Yvonne Ténébaum, « Ikeda Carlotta, un art de la présence », in *Ibid.*, p. 210.

¹⁴²⁸ Sylviane Pagès, *Le butô en France, malentendus et fascination, op.cit.*, p.102.

¹⁴²⁹ *Ibid.*, p. 103.

¹⁴³⁰ Odette Aslan, « Du butô masculin au féminin », in Collectif, *Butô(s), op.cit.*, p. 71.

meurtri, replié sur ses blessures plus que sur les perspectives d'une conquête planétaire. [...] Le butô prend le sens d'un accident, d'une cicatrice imparfaitement guérie. Sa persistance se nourrit du lien entre les désastres de l'histoire et le tremblement des corps, il en apporte la preuve endolorie.¹⁴³¹

Comme le relève l'essai de Pagès, un processus extrêmement intéressant d'aller-retour se met en place à partir de cette fin des années 1970. En effet, Hijikata puise son inspiration dans une culture poétique et littéraire transgressive française, ses lectures décisives se trouvent être la poésie de Lautréamont ainsi que les textes de Bataille, Genet¹⁴³², Artaud et Sade : la filiation est claire, Pagès parle même d'une « littérature maudite française », comme Bataille parlait d'une « part maudite ». Hijikata a largement exploré l'Enfer de la Bibliothèque française, sa danse est celle de l'Enfer et des enfers (au sens grec, repris par Guyotat dans sa dernière fiction). De même, le butô va constituer, nous l'avons vu, un véritable choc esthétique décisif, lui aussi, en France en 1978. Le terme de « butô » va lui-même subir plusieurs métamorphoses, tout comme le corps dansant, comme les statuts des écrits de Guyotat (l'écrit sauvage, l'écrit orgiaque, etc.), cette évolution se fera grâce à des « expérimentations lexicales¹⁴³³ » influencées par diverses rencontres artistiques¹⁴³⁴ : l'anti-art, les happenings, la musique expérimentale ; Fluxus, John Cage, Yôko Ono, le groupe Neo-Dada Organizers, Nakanishi Natsuyuki, Nam June Paik, et bien d'autres.

Hijikata Tatsumi avait élaboré cette forme artistique en dialogue constant avec des écrivains, plasticiens, *designers* ou danseurs, lui donnant des formats multiples et expérimentaux, allant de la performance au spectacle. Sa découverte en France passe d'ailleurs par de multiples canaux de diffusion : des scènes aux galeries d'art ou aux espaces publics, des lieux reconnus aux lieux plus alternatifs. Le butô est aussi accueilli au sein de plusieurs champs artistiques, en premier lieu celui décisif du théâtre, mais aussi des arts plastiques, du mime, et dans les lieux émergents consacrés à la danse contemporaine. Il trouve plusieurs modes d'entrée dans le paysage culturel français¹⁴³⁵.

¹⁴³¹ Georges Banu, « Mythologies de la femme », in Collectif, *Butô(s)*, *op.cit.*, p. 105.

¹⁴³² Sylviane Pagès note que Jean Genet est une des premières références d'Hijikata, qui nomme provisoirement le butô « “la danse criminelle” (hanzai buyô) », mais aussi « “hanbuyô” signifiant “anti-danse” », ce qui peut évoquer les conceptions d'Artaud avec le théâtre. *Ibid.*, p. 85.

¹⁴³³ Sylviane Pagès, *Le butô en France, malentendu et fascination*, *op.cit.*, p. 85.

¹⁴³⁴ *Ibid.*

¹⁴³⁵ *Ibid.*, p. 48.

Le terme de butô lui-même a subi des mutations liées à ces rencontres, cette pluralité du nom¹⁴³⁶ (qui s'est malheureusement figé) s'inscrit dans un processus incessant de remises en question, d'expérimentations diverses, les acceptions se multiplient et sont mouvantes en fonction des danseurs. Le butô procède d'une « esthétique complexe et diversifiée¹⁴³⁷ ».

Alors, dans cet aller-retour, le butô va venir enrichir la culture et la danse françaises et reviendra au Japon enrichi de ce qu'il a trouvé en France. C'est un véritable processus de transfert culturel. Pagès titre un chapitre de son ouvrage : « Un ailleurs sensoriel ». Cela va donner lieu à un grand chiasme, figure centrale de cette altérité dans laquelle Pagès fait également entrer l'Allemagne dans une « géographie triangulaire¹⁴³⁸ » avec le geste expressionniste qui est alors réinvesti. Ce processus de transfert culturel rappelle bien sûr celui d'Antonin Artaud, grand modèle, devant la danse balinaise et diverses autres formes artistiques expérimentales japonaises : le Nô, le Kabouki. Se trouve donc comme un travail anthropologique derrière cet art, comme pour Guyotat, il s'agit de se nourrir de l'Autre et de l'ailleurs pour concevoir sa propre étrangeté artistique. L'inquiétante étrangeté qui bouleverse l'Art à ce point fonctionne grâce à ce transfert culturel¹⁴³⁹ et ces rencontres et échanges multiples. Au risque de nous répéter, le premier spectacle, en France, en 1978, a activé une véritable chaîne. Les divers mouvements d'avant-garde furent époustoufflés face au *Dernier Éden* où l'on retrouve à nouveau ce lieu de la transgression, l'Éden exploré par Guyotat durant cette même décennie.

Le butô, en plus d'embrasser une véritable transdisciplinarité :

[...] remet profondément en question la notion même de technique en danse, en refusant la virtuosité gestuelle au profit d'une virtuosité perceptive, en privilégiant le lâcher-prise, le corps en crise ou la maladresse. Cette conception radicale, nouvelle, par conséquent déroutante, de la virtuosité perceptive n'a pas été questionnée et le caractère artistique de ce travail corporel s'est imposé comme une évidence¹⁴⁴⁰.

¹⁴³⁶ « Il existe autant de butô(s) que de danseurs, d'où notre titre. » Odette Aslan, « Introduction », in Collectif, *Butô(s)*, op.cit., p. 16.

¹⁴³⁷ Sylviane Pagès, *Le butô en France, malentendu et fascination*, op.cit., p. 95.

¹⁴³⁸ *Ibid.*, p. 259.

¹⁴³⁹ Cf. également, Germain Viatte, « Mavo, Gutai, Butô. Au-delà de Dada », in Collectif, *Hors limites, L'Art et la vie*, op.cit., p. 38 qui décrit bien ce transfert culturel et l'ouverture vers les avant-gardes japonaises.

¹⁴⁴⁰ Sylviane Pagès, *Le butô en France, malentendu et fascination*, op.cit., p. 52.

On y retrouve les métaphores de la constellation de la Charogne : l'esthétique de la laideur, ainsi que la nudité, parfois porteuse d'un malaise mais toujours significative. Les relectures d'Artaud, notamment du *Théâtre et son double*, le théâtre de la cruauté, durant ces années 1970, y sont pour beaucoup pour toutes les avant-gardes. Plusieurs éléments sont récurrents dans le butô, comme l'*Ero-Guro* qui est une esthétique de l'érotique et du grotesque associés qui donne lieu à une imagerie complexe¹⁴⁴¹, dont les sources sont là-encore des auteurs français comme Sade, Artaud ou Bataille. On y trouve également des figures qui deviendront des gestes ou des incarnations dansées comme le fantôme¹⁴⁴², le fœtus, le cadavre¹⁴⁴³ (le cadavre atomisé), le paysan, ainsi que la paysannerie et une sorte de « paysannité », l'exploration des oxymores et d'une corporéité oxymorique. Il s'agit ainsi de danser la Charogne, de danser la catastrophe, incarner les corps des catastrophes. L'improvisation est également au cœur du travail du butô, comme il est au cœur du travail scénique de Guyotat. Nous retrouvons également dans le butô une esthétique et une rhétorique du cri qui avait profondément intéressé Alain Marc dans son essai *Écrire le cri* avec un corpus intégrant Artaud, Genet, Guyotat. Pour Sylviane Pagès :

En butô, alors que chaque partie du corps, même la plus infime, est investie, le visage est extrêmement mobile, déformé par des tensions, par la prise de conscience des innombrables muscles des joues, du menton et du front¹⁴⁴⁴.

Et elle ajoute que :

Le cri silencieux fait, par exemple, partie des motifs qui traversent les pièces butô et qui rejoignent par là un geste emblématique de la danse moderne comme de tout l'expressionnisme. Ainsi le tableau *Le Cri* de Munch est, pour Georges Bloess, le portrait expressionniste par excellence, ce geste de douleur, d'effroi qui traverse l'art du XX^e siècle. Il constitue la transgression d'un interdit en art¹⁴⁴⁵.

Cet interdit, elle l'explique par la suite en citant Régis Michel et l'ouvrage *La Peinture comme crime*, est celui de l'ouverture de la bouche impliquant le cri et le

¹⁴⁴¹ Donnant vie à un genre à part entière de Manga, bande dessinée japonaise.

¹⁴⁴² Développant ainsi une « esthétique spectrale » influencée encore une fois par les travaux d'Artaud. *Ibid.*, p. 231.

¹⁴⁴³ « Le cadavre (*cadere*, tomber), ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort, bouleverse plus violemment encore l'identité de celui qui s'y confronte comme un hasard fragile et fallacieux. » Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, *op.cit.*, p. 11.

¹⁴⁴⁴ Sylviane Pagès, *Le butô en France, malentendu et fascination*, *op.cit.*, p. 229.

¹⁴⁴⁵ *Ibid.*

verbe haut rejetés par les codes de la peinture classique. Le cri engage un corpus transdisciplinaire de la transgression important dans lequel se côtoient Guyotat, le butô, Artaud, etc. Le cri silencieux, antithèse parfaite, ou adynaton, est un engagement total du corps, de son intériorité pour un resurgissement à l'extérieur.

L'existence du cri. De nombreux créateurs l'ont attesté, ou dit dans leurs écrits. Edvard Munch, rapportant de Nice en 1892, la genèse de son tableau *Le Cri*, « *je tremblais encore d'angoisse – et je sentis que la nature était traversée par un long cri infini* »¹⁴⁴⁶.

Pour Alain Marc, « le cri transgresse le langage comme il transgresse le monde¹⁴⁴⁷ », le cri silencieux serait une étape supérieure, une transgression du cri : la découverte de l'antithèse parfaite du cri et du silence significatifs, le tableau de Munch se poserait alors comme un paroxysme de sa représentation. « Le cri est expression, expression de la douleur, et la douleur, comme la souffrance, ne peut pas se dire.¹⁴⁴⁸ » Miryam Sas explique qu'« Autant le cri présuppose un lieu où il peut retourner, autant il représente l'instance qui crée ce lieu [...] Cet instant limite demeure inaccessible. Le retour au lieu inconnu marque le point où naît la danse.¹⁴⁴⁹ »

La proprioception est une autre caractéristique du butô, l'écoute du corps ainsi que l'écoute intérieure. Cela va permettre le développement d'une « esthétique spectrale » où il faut « “vider” le corps pour permettre l'apparition d'un corps fictif, d'une altérité, d'un double [...] »¹⁴⁵⁰. Il s'agit alors de sortir de la stase, prendre le risque de l'extase, développer une sortie de soi pour « danser avec son propre cadavre¹⁴⁵¹ ». La matière textuelle de Guyotat est elle-même une transcendance de la stase, tout est en mouvement permanent, et le bordel devient la scène de cette extase. Le motif de la peau brûlée est également récurrent dans le butô, c'est la peau de la catastrophe, une peau mémorielle qui s'adresse immédiatement au *voir*. Hijikata s'est également intéressé, comme Georges Bataille, au corps acéphale : le

¹⁴⁴⁶ Alain Marc, *Écrire le cri*, *op.cit.*, p. 16.

¹⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 36.

¹⁴⁴⁹ Miryam Sas, « De chair et de pensée : le butô et le surréalisme », in Collectif, *butô(s)*, *op.cit.*, p. 44.

¹⁴⁵⁰ Sylviane Pagès, *Le butô en France, malentendu et fascination*, *op.cit.*, p. 231.

¹⁴⁵¹ *Ibid.*

corps privé du cerveau : nous ne sommes plus face à un corps pendant mais face à un corps agissant, face à l'action chère à Dominiq Jenvrey,

Le rôle de la peau dans l'émergence du geste est également très présente chez Tanaka Min qui, lors de ses premières performances en France, danse nu comme pour mieux exploiter les possibilités de la peau en tant qu'organe sensoriel. Hervé Gauville décrit sa danse ainsi : « Tellement nu que la peau devient le vêtement même du corps. Muscles, nerfs, viscères en travail accouchent progressivement d'un Tanaka Min par une interminable gestation »¹⁴⁵².

Nous retrouvons cette notion transgressive d'interminable, qui devient une notion positive et obligatoire. Pagès ajoute que « le moindre mouvement intérieur est rendu visible par un travail d'attention portée à la peau dans sa globalité, devenant ainsi, selon Patrick De Vos, “le lieu par excellence du sensible, la conscience primaire de la spatialité”¹⁴⁵³ »

Hijikata fait partie de cette sphère des artistes totaux, inventeurs d'un langage nouveau, en quête constante d'un absolu. Il a aussi su trouver les mots pour décrire cet état de recherche, corporelle et spirituelle, en donnant ce que l'on pourrait considérer comme une possibilité de définition de la transgression artistique et de la création, après Artaud¹⁴⁵⁴ et sa quête d'un théâtre impossible : « Hijikata décrète simultanément que la création est impossible et que son origine est dans la quête de cette impossibilité », pour Miryam Sas, c'est « le paradoxe de la création »¹⁴⁵⁵ qu'il décrit ainsi.

Tanaka Min fait partie de ces premiers arrivants en France et était un disciple de Hijikata Tatsumi.

Danser auprès de Tanaka Min semble exiger un engagement total, radical, qui n'est pas sans rappeler le mode de travail instauré par Hijikata pour les danseurs de sa compagnie, marqué par un fonctionnement communautaire, l'obligation de travailler très intensivement sans beaucoup dormir, et des pratiques d'ascèse, de pauvreté et de jeûne¹⁴⁵⁶.

¹⁴⁵² *Ibid.*, 128.

¹⁴⁵³ *Ibid.*

¹⁴⁵⁴ Lorsque l'on voit l'influence qu'a eue Artaud sur Hijikata et le butô, on comprend bien celle que peut exercer Guyotat sur des danseurs butô plus contemporains.

¹⁴⁵⁵ Miryam Sas, « De chair et de pensée : le butô et le surréalisme », in Collectif, *Butô(s), op.cit.*, p. 47.

¹⁴⁵⁶ Sylviane Pagès, *Le butô en France, malentendu et fascination, op.cit.*, p. 182.

Ils ont en commun l'ascèse est une défense d'une grandeur de l'Art lié à la vie. Pour ces artistes, le butô est une philosophie de vie, le butô est la vie. Le danseur butô fait partie de cette constellation d'artistes totaux, qui sont à la recherche permanente d'une totalité et où chaque œuvre est une virgule, faisant appel à une nouvelle œuvre.

Le danseur soumet son corps au jeûne, au froid, aux intempéries. Dans la mouvance des revendications des années soixante, il s'adonne, comme le hippie, à diverses transgressions et expériences. Il lui faut essayer les perversions sexuelles, les effets de l'alcool ou de la drogue. Se revendiquant marginal et paria, non seulement il s'affirme « contre » comme Dada, mais il prend sur lui le mal de la société en assumant les indignités, en descendant vers l'abîme du Mal pour y trouver, à la manière de l'écrivain maudit Jean Genet, la source de la régénération et d'une forme de sainteté¹⁴⁵⁷.

Lors de son voyage au Japon en 2005, Guyotat est invité à lire *Prostitution*. Pendant la lecture, Tanaka Min, déjà très âgé – l'âge étant un autre vecteur de cette danse, car le corps ridé, abîmé, amplifie cette signification – danse le texte. Il rend ainsi le verbe « danser » transitif, comme ce sera le cas avec Bernardo Montet et Tal Beit Halachmi¹⁴⁵⁸. Cette expérience est singulière : Guyotat ne voit pas la prestation du danseur qui se trouve derrière lui, comme pour mieux marquer la rencontre entre deux univers ainsi que cet insituable qui est aussi celui de l'Art. La rencontre est double de deux pays par deux cultures tout à fait différentes : la langue française déconstruite et une danse controversée mais devenue emblématique du pays. L'exploration du corps est elle-même double, l'interrogation de sa sexualité passe par différents langages, celle de sa destruction ou son asservissement aussi. Par la rencontre de ces deux univers – ce sont bien les univers qui se rencontrent

¹⁴⁵⁷ Odette Aslan, « Introduction », in Collectif, *Butô(s)*, *op.cit.*, p. 21.

¹⁴⁵⁸ Ainsi qu'avec Thierry Thieû Niang, metteur en scène de la lecture de *Coma* par Patrice Chéreau, qui explique lors d'une émission radiophonique consacrée à cette lecture à l'Odéon : « quand j'ai découvert en 2006 *Coma*, je me suis dit : c'est un livre que je voudrais danser. C'est vraiment un livre que je voulais danser, un livre qui me raconte énormément de choses : oui sur la marche, sur l'arrêt, sur ces arrêts du corps et comment la langue traverse le corps, comment le corps cherche la langue. Et quand on a lu, ensemble, avec Patrice ce texte qu'on a choisi les extraits, j'ai vraiment voulu essayer, en sachant que c'était une lecture, d'être un lecteur moi-même, de son corps à lui dans l'espace, à travers ses mots, et de chercher, pas d'écrire une chorégraphie, mais d'être très attentif au poids, à la place des appuis, aux regards, aux bras, aux mains. » Arnaud Laporte, « Entretien avec Patrice Chéreau, Thierry Thieû Niang et Pierre Guyotat », Émission radiophonique, consacrée à la lecture de *Coma* par Patrice Chéreau à l'Odéon théâtre de Paris le 29/04/2009, transcrite par Taos Aït Si Slimane, France Culture, Fabrique de Sens, en ligne, URL : <http://www.fabriquedesens.net/Lecture-de-Coma-par-Patrice> (dernière consultation le 28/09/2016).

donc sur ce lieu de tous les possibles qu'est la scène, puisque les artistes ne préparent rien ensemble et ne « collaborent » pas vraiment directement pendant le spectacle, ce qui rend la rencontre encore plus efficiente – ce sont aussi des figures complexes mais qui ont des points communs qui se côtoient : le putain et son langage, le fantôme, etc.

Il est tout à fait remarquable que l'œuvre de Guyotat aille à la rencontre de ce danseur dans son propre pays. Le Japon ayant été l'un des premiers pays à avoir traduit *Tombeau pour cinq cent mille soldats* et *Éden, Éden, Éden*, il a d'ailleurs composé une préface à l'édition japonaise du premier. Le transfert culturel est donc important : « Il faut remarquer d'emblée que ces mouvements culturels se produisent souvent dans les deux sens, voire en même temps, et que la rencontre avec l'Autre peut paradoxalement amener à revenir à ses propres traditions oubliées » c'est une « configuration à relais »¹⁴⁵⁹.

Tanaka Min cherche et exprime, par son art et son corps, une totalité, traquant un absolu, il développe une danse-état et « sa remise en cause libertaire, anarchique, vise à se mettre en prise avec la respiration universelle. La Terre, qui tourne et oscille, est pour lui un danseur cosmique.¹⁴⁶⁰ » Il cherche La Danse, comme Guyotat écrit *Le Livre*, qui serait elle aussi continue, sans début ni fin, toute sa vie n'est qu'une seule et même chorégraphie, une écriture du corps, en continu. De plus, « [...] il danse "les lieux" suivants (et non pas "dans les lieux") : chez Michel Foucault ou Roger Caillois, la piscine et le restaurant de l'université de Vincennes, la chapelle des Lombards, le toit de l'université de Paris VII ou celui du Centre Pompidou¹⁴⁶¹ », les scènes sont donc nombreuses et s'offrent à tous les possibles. La scène où se retrouvent Min et Guyotat est une scène de totalités, où deux grands univers se rencontrent logiquement.

François Bizet, auteur de plusieurs articles sur Guyotat, Perec et Volodine, a contribué à ce transfert culturel en s'installant à Tôkyô et en y enseignant la langue et la littérature françaises. Il relate son voyage et ses rencontres avec les diverses

¹⁴⁵⁹ *Ibid.*, Avant-propos, p. 8.

¹⁴⁶⁰ Odette Aslan, « Tanaka Min », in *Ibid.*, p. 177.

¹⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 178.

formes de théâtre japonais dans un ouvrage qui se nomme *Tôzai !...Corps et cris des marionnettes d'Osaka*, et dans lequel il décrit cette lecture :

Pierre Guyotat lit *Prostitution* dans la minuscule cave du Plan B, quartier de Nakano, un lieu de création de *butô* depuis les années 1960. Le texte dit est le seul support d'une improvisation, corps mi-nu, de Tanaka Min, dansée dans une obscurité quasi-totale. Le danseur ne connaît pas le français. Le battement du texte décide de ses déplacements entre les quatre murs. Il guide les reptations, dicte la tension ou l'effondrement musculaires. Un peuple tâtonnant est en train de naître des violences de l'histoire, des entrailles de la terre, d'un sol meuble et comme soudain fraîchement battu.¹⁴⁶²

Il explique aussi poursuivre, d'une certaine façon, le relais international :

J'ai dans ma poche le CD sur lequel Pierre Guyotat lit les premières pages de *Progénitures*, lors de la publication du livre en 2000. L'auteur sera à Tôkyô en mai prochain, quelque trente ans après la parution en langue japonaise d'*Eden, Eden, Eden*, et je veux proposer aux deux musiciennes [Takemoyo Koshikô et Tsuruzawa Sansuzu] d'ouvrir la soirée de lecture qui lui sera consacrée, à l'Institut, par une pièce de *gidayû*.¹⁴⁶³

Par la main dans les Enfers, publié en 2016, voit apparaître une figure de petit danseur¹⁴⁶⁴, fils d'un chasseur de rats aveuglé pendant son travail, fier de parler de son jeune fils au « véto » qui l'emmène alors vers les urgences pour faire soigner ses yeux. La première « didascalie » le concernant indique : « Première évocation du petit danseur, fils du "beau à rats" aveuglé sur le banc¹⁴⁶⁵ », il apparaît donc, d'abord, dans la « parlerie » du père et est « invoqué ». C'est une figure d'artiste, incarnant une réflexion sur la scène et la danse, qui se produit nu sur un « petit théâtre sur l'eau¹⁴⁶⁶ » avec ses « codanseurs¹⁴⁶⁷ » et tout au long de la nuit :

- « ... un spectacle que c'est !...des dieux qu'ils en jalourent un plus beau ! »
- « ... lui ôtent ses ornements, le dépouillent, qu'il nous danse tout nu...le Diable s'en éprendre...qu'il retourne aux Enfers avec ? »

¹⁴⁶² François Bizet, *Tôzai !...Corps et cris des marionnettes d'Osaka*, *op.cit.*, p. 95.

¹⁴⁶³ *Ibid.*

¹⁴⁶⁴ On rencontre également une figure d'enfant violoniste dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*. L'enfant, le, fils, le « petit » est central par le fait que les tabous ne sont pas les mêmes que chez l'adulte et par le système empathique qu'il implique. Cela peut renvoyer aussi au prodige et à l'illumination artistique du jeune homme en devenir.

¹⁴⁶⁵ *Par la main dans les Enfers*, p. 267.

¹⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 351.

¹⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 347.

- « ... le patron m'y faire trouver une fin nouvelle, moussou, des beautés-bébés me sortir de mon ventre enceint du Diable, quatre-pattes courir sur scène ! ». ¹⁴⁶⁸

Cette scène est un espace où il se *passé quelque chose* : des « beautés-bébés », ou « quatre-pattes », y courent, le Diable y « enceint » (sur scène ou dans les coulisses) le petit danseur, un monstre « réciteur » déclame un texte, on rencontre des « femmes-serpents » et « le dieu aux combien de bras » ¹⁴⁶⁹, un monstre épris du danseur vient seul voir le spectacle en payant cent places. Les pièces y sont longues, comme dans le théâtre traditionnel japonais : « Notre spectacle qu'il fait long, le sens y a besoin de temps. L'aurore déjà sur le dernier gong ! ¹⁴⁷⁰ », « sur scène le Temps rebrousser chemin ¹⁴⁷¹ ». La scène est ainsi un espace hétérotopique, près des Enfers, où le temps permet l'éclatement du sens et où le petit danseur fait un « récit dansé ¹⁴⁷² », décloisonnement tout à fait intéressant qui peut faire écho au spectacle créé avec Bernardo Montet dont nous allons parler, mais qui peut aussi définir le texte guyotatien décloisonné lui-même : matière synesthésique des arts où les phrases dansent sous nos yeux. Le spectacle est rythmé par un gong qui marque les entrées et sorties du petit danseur qui, dans un long dialogue avec le « veto » assistant aux préparatifs du spectacle, explique prendre des images du rêve de son père pour son récit de danse.

- « dans ses rêves, j'y reviens de danser, le père au hamac, nu, qu'il nous balbutie "Rosario" ! » ¹⁴⁷³

Le danseur porte neuf parfums pour diverses parties du corps : cheveux, front, joues, gorge, ventre, épaules, reins, mains, pieds. Par ailleurs, cette figure et son élaboration permettent une résurgence biographique : le père aveuglé et évanoui se fait soigné aux urgences pendant que son fils danseur est sur scène, le père ne voit plus pendant que son fils propose un récit dansé ; impossible de ne pas y voir une symétrie avec la situation de Guyotat lui-même : plongé dans le coma, dans la salle de réanimation qu'il considère comme double de la scène où il va resurgir avec son œuvre. D'ailleurs, une didascalie transitive marque cette dualité : « vers le théâtre

¹⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 351.

¹⁴⁶⁹ *Ibid.*

¹⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 355.

¹⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 358.

¹⁴⁷² *Ibid.*, p. 357.

¹⁴⁷³ *Ibid.*, p. 354.

et vers les urgences¹⁴⁷⁴ ». Cette scène est même hantée par des images de *Bond en avant* : « les temples des corps tronqués suspendus aux colonnes de bois, pancartes clouées en poitrine, nous y rejeter au vent du sang noir !¹⁴⁷⁵ ». Ce danseur entretient une relation très tendre avec son père ; à plusieurs reprises, il souhaite lui laver les parties génitales alors qu'il s'est souillé d'urine, durant le transfert ou aux urgences. Cette figure nous apparaît comme une clef de voûte incarnant plusieurs idées, figures et symboles de l'œuvre de Guyotat, dont l'empathie filiale, avec des intrusions mythiques (on peut y voir des échos à Œdipe et Antigone). Parlant de son père, le petit danseur demande au « véto » :

- « ... il me reverra, moussou, ou plus rien ? »
- « ... d'un œil, l'autre éteint, qu'il te verra de mieux, profond ta conscience. »
- « ... à quels mâles qu'il nous va ! »
- « ... ton père qu'il est bien monté, chéri... »
- « ... moi de même que la danse me prendra de mon désir pour m'en délivrer ! »
- « ... si pensante déjà...qu'un faux pas te casse ta jambe, de quoi que tu nous changes ton désir en art ? »
- « ... mon écriture que tu vas la voir, j'y continue ma signature en poème, moussou ! »¹⁴⁷⁶

Cette figure androgyne (avec une ambiguïté entretenue par les adjectifs) est donc l'incarnation d'un artiste complet, vivant dans un ailleurs scénique où les violences du monde sont transcendées et sublimées. Le « véto » lui dit qu'il est « ... sage autant que belle » et le danseur répond : « qu'artiste que c'est ni l'un ni l'autre »¹⁴⁷⁷. À la fin du spectacle, le petit danseur saute nu sur les genoux des « restants¹⁴⁷⁸ » dont il reçoit caresses et compliments. Le « restant » est une figure qui implique un nouveau statut d'un spectateur qui a comme survécu à un spectacle long, riche et violent, il est celui dont la conscience a été modifiée en profondeur, c'est une version fictionnalisée du lecteur face à l'œuvre de Guyotat.

On pense ainsi à l'esthétique du butô et aux propres expériences de Guyotat sur la scène ou son double négatif, la salle de réanimation : *Issé Timossé* avec Bernardo Montet, *Prostitution* avec Tanaka Min où l'expression « récit dansé » prend tout

¹⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 349.

¹⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 351.

¹⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 349.

¹⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 347.

¹⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 369.

son sens. Guyotat inclut la danse dans les phrases, donnant à voir l'infigurable, dans un théâtre fantastique où l'art est une version transcendée et idéalisée de notre réalité, les spectacles sont longs et ce qui se passe en coulisses est aussi important que ce qui se passe sur scène. Les longs morceaux de récits (très riches, poétiques et chargés d'onirisme) du « réciteur » sur scène alternent avec les dialogues entre le « véto » et les figures des coulisses, dont le petit danseur. Les figures de réticence, points de suspension principalement, et les anaphores marquent cette danse de l'écriture et l'écriture de cette danse, qui n'a d'ailleurs pas de nom, pas d'ancrage référentiel précis hormis le strip-tease – c'est ainsi que cette danse est perçue par le « véto » – mais qui n'est pas seulement littéral (est-ce la danse du déshabillage jusqu'à la merde du putain ?) :

- « ...tu nous as trouvé la transition, maître ?...que moi je nous en ai dansé une cette nuit que je ne dors pas... »
- « ...danse-nous ça chérie, j'y voye si ce ne nous serait pas là même ! »
- « ...ça...ça...ça...et ça ? »¹⁴⁷⁹

Cette danse est fortement liée à la nuit : par le biais du spectacle qui l'occupe entièrement et par le biais du rêve, lieu des fantasmes, de la perte de contrôle et des tabous. En voyageant ainsi dans les rêves de son père, le petit danseur construit un récit dansé qui semble raconter l'histoire de l'humanité. Alors, la question se pose, dans le texte, du rachat de la faute du père qui a châtré un putain (et le texte indique qu'une « bite » de putain coûte beaucoup de rats) par le biais de cette figure, fils et danseur, transmuant le désir sexuel, sur scène, en art. Une figure dit : « ...son petit qu'il va nous danser à mort nous rembourser le maître !¹⁴⁸⁰ » et le « véto » réfléchit aux diverses possibilités de rachat, ce qui donne lieu à un passage, capital, de transition très pathétique et chargé de symboles lors de la conduite du danseur vers le bordel :

tu te mets dans des tableaux, dessins, mon cœur, en artiste, qu'ici tu te frottes la raie aux arêtes des battants, chambranles, murets, bornes...laisser ta trace aux gars qu'ils t'y pistent tes délices, chérie !...une boucle de tes crins de raie leur y remuer à leurs yeux lourds au souffle de la pétarade d'un tacot qu'ils ouvrent short, jeans, te crient après te prendre que tu manges ou chies, de croupe que, soumis aux chantiers, ils

¹⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 355.

¹⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 366.

s'endurent de te courber ta nuque, plier tes genoux, toi que tu profites d'eux, leur prends leur semence, leurs sous ! »

- « ... de mon vagin que j'en serais coupable ? »
- « ... de ta beauté, chérie, de ton penser parlé ? »
- « ... de quoi, le maître, la Loi qu'ils m'extirperaient mon être humain de moi, me faire quasi-bête ? »
- « ... une formule écrite... »
- « ... signée de moi ? »
- « ... de ton père qu'il ne sait pas écrire... »
- « ... mon père qu'il me réduirait de danseur à putain ? »
- « ... il nous reviendrait au bordel en choisir une autre que toi, tu nous jalouerais la fille, hein ? 'pas ? que je te vois rougir. »¹⁴⁸¹

Ainsi vont se croiser, en une seule figure, le danseur et le putain, l'artiste total et le non-être, la danse va se modifier, se sexualiser, et cela se fait par une inscription, trace écrite, bien que le père ne sache pas écrire (que va-t-il donc être *inscrit* ? et comment ?). Cette trace écrite s'insère dans un triangle qui comprend aussi la trace de l'artiste, sur scène et dans des dessins et tableaux, et celle du corps du putain, qui se répand partout pour être « pisté ». Le danseur va donc devenir le martyr et aider son père aveuglé par son corps. Valeska Gert disait : « Les danseurs modernes ne sont pas harmonieux, ils sont les enfants perdus de ce temps¹⁴⁸² », le petit danseur de Guyotat est cet enfant perdu absolu sur une scène insituable et en « transition » permanente.

La fascination qu'exerce le butô se traduit aussi par l'art photographique, et Sylviane Pagès le rappelle bien¹⁴⁸³, c'est ce vecteur que nous souhaitons également étudier dans le cadre du travail de Pierre Guyotat dans le troisième chapitre.

Le butô est une danse qui a beaucoup influencé Bernardo Montet et qui sera au cœur du travail d'Emmanuel Fleitz et Sayoko Onishi. Il était donc nécessaire de passer par cette contextualisation et cette rencontre fondamentale et décisive – pour d'autres aussi – de deux grands artistes, Guyotat et Tanaka, et de deux univers artistiques transgressifs essentiels dans notre culture.

¹⁴⁸¹ *Ibid.* p. 412.

¹⁴⁸² Valeska Gert in *Empreintes*, n°6, Paris, février 1984, p. 2, cité in Odette Aslan, « Sexualité, peau nue et gestuelle », in Collectif, *Butô(s)*, *op.cit.*, p. 228.

¹⁴⁸³ Sylviane Pagès, *Le butô en France, entre malentendus et fascination*, *op.cit.*, p. 104.

3- Bernardo Montet et l'expérience traversée par le corps

Bernardo Montet est un danseur et chorégraphe né en 1957. Il a été le directeur du Centre National Chorégraphique de Tours de 2003 à 2011 et son répertoire compte une trentaine de pièces collaborant souvent avec des artistes de tous horizons. Sa rencontre avec la matière textuelle de Pierre Guyotat a été pour lui un moment absolument décisif qui a profondément bouleversé son rapport au corps, à la danse et à l'Art. C'est une rencontre qui a *activé* plusieurs choses, dont le corps et son investissement de la scène. Les notions que nous avons intégrées au paradigme de la transgression reviennent fréquemment dans les conceptions et les travaux de Montet qui « aspire à un “autrement” de la danse, peut-être même à un ailleurs¹⁴⁸⁴ ».

En 1986, pendant la création du solo *La Chute de la maison Carton* avec François Verret, Geneviève Vincent lui propose la lecture d'*Éden, Éden, Éden*, qui interviendra alors dans le processus de création. Montet rencontre rapidement Guyotat qui lui propose de jouer dans *Bivouac*, « quatre heures de monologue – ce qui requerrait, de l'avis même de Bernardo Montet, une hauteur artistique qu'il était encore loin d'avoir. Il décline l'invitation¹⁴⁸⁵ ». Cette lecture, confiera-t-il à Guyotat, a été un bouleversement corporel intense, « au point d'en vomir¹⁴⁸⁶ ». Dans ce spectacle, Laurence Louppe, qui proposera alors au danseur de rencontrer l'auteur, reconnaît l'écriture de Pierre Guyotat dans la danse de Bernardo Montet, fait remarquable, qui exprime parfaitement cette idée d'une chaîne. La question se pose ainsi de la corporalisation de cet écrit. Est-ce qu'un corps dansant peut porter ce texte ou la mémoire de ce texte ? L'écrit de Guyotat a littéralement traversé Montet et a enrichi sa danse-mémoire. Cette rencontre est donc à envisager autrement, l'écrit guyotatien n'aurait-il pas rencontré un autre langage artistique complémentaire, corrélatif ? Évidemment, l'œuvre pose l'énorme question du corps

¹⁴⁸⁴ Laurent Barré, « Portrait », in Geneviève Vincent (dir.) assistée de Nadia Chevalérias, *Bernardo Montet*, Tours, La Maison d'à Côté, 2014, p. 8.

¹⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴⁸⁶ Pierre Guyotat, Bernardo Montet et Geneviève Vincent, « Conversation », Enregistrée à Paris en 2011, in Geneviève Vincent (dir.) assistée de Nadia Chevalérias, *Bernardo Montet, op.cit.*, p. 23. Et Bernardo Montet ajoute que « Le lendemain lors des répétitions [de *La Chute de la maison carton*] je me suis mis à danser en étant imprégné de la lecture de ma nuit. Je me suis rendu compte qu'un livre peut contenir un monde qui physiquement me touche. Je ne comprends que les mots que ma chair comprend. » François Verret, Bernardo Montet et Geneviève Vincent, « Conversation », in Geneviève Vincent (dir.) assistée de Nadia Chevalérias, *Bernardo Montet, op.cit.*, p. 83.

et quelle meilleure façon d'enclencher des réponses, y compris visuelles, qu'avec la danse ? Cette lecture suscite l'idée d'un territoire, d'un espace utopique dans cette langue dans lequel le danseur se voit et entrevoit un passage vers une œuvre grandie.

Bernardo Montet, lisant l'œuvre d'un seul trait, a pris conscience de cette traversée et de cette transformation radicale. Le moment a donc été décisif et est devenu un instant marqué où le danseur s'est dit « prêt à changer quelque chose dans [s]a danse¹⁴⁸⁷ », la lecture a été une « étape initiatique¹⁴⁸⁸ ». Guyotat explique, dans cette conversation, qu'il a étudié plusieurs postures pendant la composition de ce texte, la danse faisait déjà subrepticement son entrée dans cet ailleurs du langage.

Le métissage est un élément essentiel et fascinant pour ces deux artistes. L'écrit de Guyotat, nous l'avons vu, fait état d'une langue métissée, amplifiée de plusieurs ailleurs. Pour Montet, les Africains sont les seuls à pouvoir répondre à l'écriture d'*Issé Timossé* : « Une danse comme ça très tellurique, très ancrée au sol qui pouvait résonner et prolonger le récit¹⁴⁸⁹ ». Son travail chorégraphique pose ainsi souvent la question de l'identité et de sa représentation : « L'histoire de l'art et de la représentation des corps pose question de l'identité. Qu'est-ce que tu représentes...ma mère bouddhiste, mon père chrétien, ma femme juive...mes enfants, quelle est leur identité ? Comment ton corps devient le lieu de ton identité ?¹⁴⁹⁰ ».

La danse, espace des sens, fait du corps un livre et invite à une lecture plurielle : de soi, de l'Autre, du monde, du Moi. Le corps va porter une mémoire. La mère de Bernardo Montet est vietnamienne, son père est guyanais, ce métissage implique déjà une histoire significative, son corps devient l'espace d'une rencontre intercontinentale et interculturelle. La danse exulte ainsi une « anatomie de la mémoire¹⁴⁹¹ » car, dit-il, « lorsque je me lève, c'est la mémoire de milliers d'êtres

¹⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴⁸⁸ *Ibid.*

¹⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 44.

¹⁴⁹⁰ Madeleine Louarn, Bernardo Montet et Geneviève Vincent, « Conversation, 11 février 2013 », in Geneviève Vincent (dir.) assistée de Nadia Chevalérias, *Bernardo Montet, op.cit.*, p. 131.

¹⁴⁹¹ Bernardo Montet, « Le corps manifeste », in Geneviève Vincent (dir.) assistée de Nadia Chevalérias, *Bernardo Montet, op.cit.*, p. 21.

qui se lève¹⁴⁹² ». Sa mère a connu les camps de concentration japonais¹⁴⁹³ et ce fait biographique, qu'il découvre à l'âge de 23 ans, donnera lieu à un palimpseste artistique et il explorera ce pays et sa culture, dont le butô. Très vite, alors, le désir du Japon se fait ressentir. Le corps du danseur est lui-même un palimpseste sur la scène, elle aussi un palimpseste d'un autre genre, permettant des émergences par des superpositions. Le corps dansant peut donner à voir des rencontres de cultures, c'est, par exemple, la danse contemporaine de Montet enrichie du butô qu'il va rencontrer.

L'espace symbolise simultanément le temps, la réalité et l'agir, organisés autour de la personne du danseur, incarnant le sujet parlant et cognitif. Ce sujet adopte différentes postures physiques qui traduisent métaphoriquement différentes postures épistémiques et sociales¹⁴⁹⁴.

Sylviane Pagès explique dans son essai toute la difficulté d'une filiation française du butô à cause de cette *doxa* instituée par la réduction, entre autres, à Hiroshima comme seul fond mémoriel. « Les inscriptions explicites dans une filiation butô comme l'expriment les chorégraphes Catherine Diverrès et Bernardo Montet sont [...] rares. Le plus souvent les artistes contemporains se limitent à citer cette danse comme expérience marquante, influence déterminante ou voyage initiatique¹⁴⁹⁵ ». Mais Bernardo Montet va en quelque sorte utiliser le butô pour nourrir sa propre danse, par un autre processus de transfert culturel, comme ce fut le cas de Kathy Acker avec l'hypotexte guyotatien. Cela évite de bloquer la potentielle transgression, puisque qu'il y a véritable transfert culturel au lieu d'un simple exotisme. Pagès souligne que Montet et Diverrès ont été fascinés par le butô en 1978 et indique qu'ils sont parmi les premiers à poursuivre ce système d'aller-retour artistique en allant au Japon en 1983, à l'inverse d'autres danseurs de cette époque qui envisageaient le voyage à New York comme un passage obligé dans leur parcours. Fascinés par plusieurs spectacles qui ont marqué cette fin des années 1970 et dont parle Pagès : la compagnie Sankai Juku, qui est devenu la plus célèbre,

¹⁴⁹² *Ibid.*

¹⁴⁹³ Par ailleurs, il explique connaître la guerre d'Algérie et la guerre du Vietnam et leurs violences à travers les paroles de ses parents. Pierre Guyotat, Bernardo Montet et Geneviève Vincent, « Conversation », *op.cit.*, p. 55.

¹⁴⁹⁴ Jean-Rémi Lapaire, « Corps dansant, espace grammatical dansé », in Agathe Torti-Alcayaga et Jean-Pierre Simard (dir.), *Les rythmes du corps dans l'espace spectaculaire et textuel2 : Arts ouverts*, Paris, Le Manuscrit, 2011, p. 34.

¹⁴⁹⁵ Sylviane Pagès, *Le butô en France, malentendus et fascination*, *op.cit.*, p. 142-143.

aux Halles, suspendus par les pieds, celui du vieux danseur Kazuo Ôno, son hommage à La Argentina¹⁴⁹⁶, « voyage géographique et chorégraphique décisif¹⁴⁹⁷ ». L'enseignement lui-même est complètement nouveau, la danse devient un voyage intense. Diverrès et Montet sont des précurseurs de ce transfert culturel en étant les premiers à voyager au Japon mais aussi en invitant des artistes du butô dans leurs créations.

Ôno m'a demandé de danser quelque chose. Puis de refaire ce que je lui avais montré, en restant assis. Puis de refaire la même chose, mais seulement avec le bras [...] Il me tenait le poignet. Cela a duré une vingtaine de minutes. J'ai fondu en larmes. Je découvrais un monde de la danse que j'ignorais absolument. Le champ de ma conscience s'ouvrait. Je ne m'attendais absolument pas à ce genre d'initiation. La danse ne se réduisait plus à du mouvement, elle impliquait un état. Non pas un état psychologique. Un état de conscience, un rapport au monde, au cosmos, à l'être¹⁴⁹⁸.

Plusieurs éléments ou techniques issus du butô vont nourrir la propre danse de Montet, dont la chute, retenue juste avant la blessure du corps, qui peut rappeler le « rater mieux » beckettien, dans l'écriture, évoqué plus haut ; ainsi que l'équilibre précaire, la proprioception, la conscience interne du ou des corps et de ses membres¹⁴⁹⁹, mais également un rapport à l'urgence inhérente à la création, comme une étape nécessaire, un état particulier du corps qu'il faut accepter¹⁵⁰⁰. Ces deux danseurs et chorégraphes vont alors interroger leur propre art, leur danse. À leur

¹⁴⁹⁶ Dans ce spectacle mythique, Kazuo Ohno se transforme en La Argentina, en incarnant son corps défunt ; le travestissement est récurrent dans les traditions scéniques japonaises. Roland Barthes, dans *L'Empire des signes*, explique que, dans le théâtre japonais, « l'acteur, dans son visage, ne joue pas à la femme, ni ne la copie, mais seulement la signifie ; si, comme dit Mallarmé, l'écriture est faite "des gestes de l'idée", le travesti est ici le geste de la féminité, non son plagiat [...] » Roland Barthes, *L'Empire des signes*, *op.cit.*, p. 126.

¹⁴⁹⁷ Sylviane Pagès, *Le butô en France, malentendus et fascination*, *op.cit.*, p. 174.

¹⁴⁹⁸ Bernardo Montet, « Un état de conscience », in Collectif, *Butô(s)*, *op.cit.*, p. 332. Il ajoute : « La magie de la danse butô, c'est qu'elle est sans dimension. Avec elle, on entre dans une autre durée, un autre rapport au temps, au temps cosmique, de l'ordre de la vitesse de la Terre ou de la rotation des étoiles. » *Ibid.*

¹⁴⁹⁹ « Sa recherche le porte naturelle à sonder "l'impulsion irraisonnée de la vie" – appétit de vie, rigueur cosmique et nécessité implacable (par quoi Antonin Artaud définit d'ailleurs "la cruauté") », Laurent Barré, « Portrait » in Geneviève Vincent (dir.) assistée de Nadia Chevalérias, *Bernardo Montet*, *op.cit.*, p. 12. Artaud et sa définition de « la cruauté » sont des références constantes pour ces grands artistes et mouvements qui traquent une totalité.

¹⁵⁰⁰ Bernardo Montet : « Avoir la capacité d'aller dans l'urgence, être dans l'urgence, c'est là où se situe pour moi le véritable rapport à la création, c'est ce qui m'intéresse », Geneviève Vincent : « Ça me fait penser à Pierre Guyotat qui parlait de son rapport à l'écriture et qui disait que l'écrivain n'est pas celui qui a un sujet, mais celui qui est capable de rester dans le mouvement de l'invention d'une nouvelle langue, d'une ponctuation, d'un rythme... ». François Verret, Bernardo Montet et Geneviève Vincent, « Conversation », in Geneviève Vincent (dir.) assistée de Nadia Chevalérias, *Bernardo Montet*, *op.cit.*, p. 81.

retour direct du Japon, ils créent le duo *Instance* (1983). Pagès explique que ce voyage initiatique a déclenché une autre chaîne, et les allers-retours Japon-France se sont succédés après que les deux chorégraphes les aient initiés.

Il s'agit donc bien d'un double choc, tout de même remarquable, qui a transformé l'artiste et son art : le butô et l'œuvre de Guyotat, à peu près à la même période, et qui changera radicalement sa vision du corps et de la danse. Il est donc impressionnant que ces deux univers se côtoient à plusieurs reprises : avec Bernardo Montet, d'une certaine façon, avec la rencontre de ces deux artistes majeurs, Guyotat et Tanaka Min avec *Prostitution* au Japon, mais aussi, plus récemment, avec *Eden, Eden, Eden*, ici, en France, avec une danseuse Japonaise et un musicien français, révélateur de ce transfert culturel et de ce métissage : la scène devient le lieu de rencontres de tous ces chocs esthétiques très intenses. La propriété amalgamante de la scène est essentielle puisqu'elle permet au texte guyotatien de s'exprimer pleinement en rencontrant de nouveaux langages et voies diverses. Les artistes comme Bernardo Montet permettent de tisser ces liens significatifs entre des arts. De plus, il va réinvestir et explorer, dans plusieurs de ses pièces, les grandes tragédies comme *Bérénice* de Racine ou *Othello* de Shakespeare.

Laurent Barré relève que le danseur et chorégraphe s'est vu entouré d'autres artistes fascinants qui ont fait grandir sa propre œuvre et accompagné son travail. Théo Hernandez, cinéaste expérimental, réalise le film *Pas de ciel* chorégraphié par Montet. Il travaille également, à plusieurs reprises, avec Michèle Bokanowski, musicienne électroacoustique, mariée à Patrick Bokanowski, grand cinéaste expérimental, ils ont réalisé ensemble l'important film *L'Ange*. Michèle Bokanowski travaillera sur *Issé Timossé* ainsi que, plus tard, sur la pièce *Plages Urbaines* de Tal Beit Halachmi.

[...] Bernardo Montet s'ouvre l'espace d'une recherche personnelle qui s'appuie sur des rencontres artistiques et littéraires : à la suite de Catherine Diverrès et Kazuo Ohno, François Verret, Théo Hernandez, Pierre Guyotat, Tamar Getter, Claire Denis, Susan Buirge...Un même engagement dans la démarche, dans l'écriture, les rassemble : pensées élaborées dans le vif d'une expérience de soi et du monde,

certaines arrachées aux limites du pensable. Avec ce qu'un tel engagement dans la recherche d'une vérité de l'homme peut avoir de terrible, d'immense et de solitaire¹⁵⁰¹.

Montet a lui aussi été fasciné par la voix, cette langue qui cherche à « conjuguer toutes les langues réprimées, particulièrement celles que refoule la langue officielle¹⁵⁰² »

« Dans un monde réel au point qu'il n'y a plus personne à pouvoir le supporter » (Michel Surya à propos de Pierre Guyotat), il fait entendre une langue épaisse, grasse, humaine, qui cherche l'affranchissement, soit la plus grande douleur qui soit. Autre façon de nommer les tragédies du siècle, de dire où ça saigne encore et où ça tue aujourd'hui. Sans renoncer à ce désir que par la danse affleure encore en nous l'évidence de l'humanité qui nous constitue¹⁵⁰³.

L'affranchissement de l'Homme peut passer par cet affranchissement de la langue, ou propose d'abord de passer par cette destruction des barrières de la langue : elle s'enrichie ainsi de l'Afrique, s'orientalise, etc.

Le danseur possède une parole secrète, plus humble, qui se révèle dans le mouvement.

Je crois que la danse, ce n'est pas pareil que « danser ». La danse est une forme de l'esprit. Elle peut être considérée d'un point de vue strictement conceptuel. Mais danser engage l'être dans sa totalité. C'est une sorte de jaillissement hors de la pensée, irrationnel, purement sensible. Danser c'est abstraire, « tirer hors de »¹⁵⁰⁴.

À nouveau, il est question pour l'artiste de cette totalité, qu'il traque ici par la danse, un art de la totalité, qui engage des fonctions primaires de l'être (et de sa transe) pour établir sur scène un réseau de gestes signifiants par le corps.

Pierre Guyotat compose donc *Issê Timossé* pour la pièce, il explique avoir appuyé la diction, accentué des intervalles¹⁵⁰⁵, car il pensait à la danse pendant l'écriture, les deux se sont alors naturellement superposés. La pièce est aussi une « urgence à écrire le corps¹⁵⁰⁶ »

¹⁵⁰¹ Laurent Barré, « Portrait », in Geneviève Vincent (dir.) assistée de Nadia Chevalérias, *Bernardo Montet, op.cit.*, p. 9.

¹⁵⁰² *Ibid.*

¹⁵⁰³ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵⁰⁴ Bernardo Montet, « Le corps manifeste, Propos recueillis par Patrick Bossati », in Geneviève Vincent (dir.) assistée de Nadia Chevalérias, *Bernardo Montet, op.cit.*, p. 19.

¹⁵⁰⁵ Pierre Guyotat, Bernardo Montet et Geneviève Vincent, « Conversation », *op.cit.*, p. 39.

¹⁵⁰⁶ Irène Filiberti, « Issê Timossé, L'urgence à écrire le corps », Programme du Théâtre de la Ville n° 120, 1997.

Presque dix ans après leur rencontre, rassemblés autour d'une Afrique primale, unis dans la même obsession de l'asservissement, chacun fasciné par l'étrangeté de l'autre, ils vont partager, avec des artistes rencontrés à Abidjan, l'aventure d'*Issé Timossé* (1997). L'ouvrage est stupéfiant. « Jamais, peut-être, le verbe et la danse ne se sont écoutés avec une telle pudeur. Jamais, sans doute, le verbe et la danse ne se sont laissés traverser autant l'un par l'autre... »¹⁵⁰⁷.

Dans *Explications*, il affirme : « [ce texte] je l'ai vraiment écrit, je l'ai prononcé certains soirs avec une très grande violence, dans un mouvement de révolte contre la sexualité, quelle qu'elle soit, contre la fatalité sexuelle¹⁵⁰⁸ ».

Jamais jusqu'à Issé Timossé, sa dernière création, Bernardo Montet n'avait fait entendre avec un tel écho, le poids de la chair, cette communauté des hommes, qui traverse les cultures en tant qu'existence reçue comme partage. [...] Engagement du corps dans tout ce qui fait l'existence. [...] La langue de l'écrivain, qui est aussi le récitant d'*Issé Timossé*, tord les mots, enchevêtre les syllabes, mais dans l'apostrophe, elle fait résonner le corps et l'écriture qui rend toute sa matière comme un chant brut et mordant saturé de guerre et de sexe¹⁵⁰⁹.

Nous allons livrer une analyse de la pièce à partir de la captation (des 20 premières minutes seulement) intégrée au DVD de Bernardo Montet.

La scène est très sobre, il y a un grand bougeoir près de Guyotat. Sur la scène est installée une immense poutre dans l'arrière-fond, Pierre Guyotat y est assis sur la gauche et lit le texte dans un grand classeur. Bernardo Montet est à droite, au départ sur la même ligne, et évolue d'abord sur une grande diagonale, avec des mouvements assez violents. Les deux artistes sont statiques pendant quelques secondes, Guyotat démarre la lecture, les yeux rivés sur les pages et lit ce texte de façon ample, avec une voix très grave, avec, parfois de grands élans vocaux, parfois en murmurant, les moments d'emportements oscillent avec des moments de douceur, comme ce sera le cas avec les gestes de Montet. Après environ 4 minutes de lecture, Montet, resté crispé, l'air très sévère, les yeux tournés vers le sol, le bras droit bandé devant le ventre¹⁵¹⁰ démarre au mot « massacré », la charge symbolique

¹⁵⁰⁷ Bernardo Montet, « Le corps manifeste, Propos recueillis par Patrick Bossati », in Geneviève Vincent (dir.) assistée de Nadia Chevalérias, *Bernardo Montet, op.cit.*, p. 13.

¹⁵⁰⁸ *Explications*, p. 41.

¹⁵⁰⁹ Irène Filiberti, « Issé Timossé, L'urgence à écrire le corps », *op.cit.*

¹⁵¹⁰ Qui est également un espace corporel important pour les danseurs butô puisqu'étant une zone d'intériorisation où se déploie toute une « vie » interne et où se trouve une énergie, le *Hara*, en étant le siège central du corps.

est évidemment forte. Ce début est un grand temps de connivence entre le texte et le corps qui se laisse envahir complètement par le texte et son rythme avant d'investir la scène à son tour. Montet se trouve dans un état d'introspection et de proprioception avant que la chorégraphie s'exprime. Le texte est comme ressassé, intronisé. Texte et rythme envahissent tout l'espace et Montet se laisse entièrement pénétrer par eux, des pieds à la tête, il semble attendre le bon moment, le moment où le texte lui indiquera qu'il peut y aller, avant de faire un pas dans l'espace¹⁵¹¹, qui sera très intense, le premier moment chorégraphique est un temps de déséquilibre puis de chute contrôlée, l'entrée dans l'espace scénique est brutale, c'est le texte, et le mot, lui-même violent et porteur d'une grande mémoire, qui lancent ce geste. Bernardo Montet, dans son parcours effréné de la scène dans son entièreté est parfois très près du sol, et saute à d'autres moments très haut, il envahit à son tour tout l'espace par ses courses, ses parcours en déséquilibre. Le mot « femell' » semble lancer une gestuelle particulière, les mains tournoient autour de son visage et son crâne rasé. S'ensuivent de grands moments de relation intense entre le texte et un corps dansant, les deux rythmes se mêlent, celui du texte et celui du corps danseur. Certains mouvements sont animalisés, accompagnés de chutes, de sauts, de tournolements et de déséquilibres incessants. Le texte vient faire corps avec Bernardo Montet qui poursuit ce qui est produit par la voix de Guyotat, statique, mais puissante, il est dans l'univers du texte, ses gestes sont frénétiques, le texte fait appel à une transe.

Montet s'épuise littéralement sur tout l'espace scénique (très grand), c'est une danse des mots en même temps qu'une danse du corps, les deux portent une mémoire forte. La scène va alors porter l'insaisissable : le texte est difficile à

¹⁵¹¹ Dans l'entretien suivant la lecture de *Coma* par Patrice Chéreau à l'Odéon, Arnaud Laporte pose cette question à Thierry Thieû Niang, chorégraphe et metteur en scène de cette lecture : « [...] trouver l'axe pour échapper à la sensation de la mort, ça peut être une sorte d'absolu du danseur, Thierry Thieû Niang. Et cette question de la rotation, cette question de la révolution planétaire [dont parle Guyotat dans *Coma*], comment est-ce que vous l'entendez, vous ? » et Thierry Thieû Niang répond : « Je suis très sensible aussi, comme Pierre, à ce mouvement organique de la nature, des jours, de la nuit, des paysages, des pierres, des forêts, de la mer, ce sont des éléments qui me nourrissent beaucoup dans mon travail. Je crois que oui, il y a cette envie toujours chez un danseur, mais je crois que chez tout le monde, toujours avec cette question de la marche de faire un pas après l'autre, et faire un pas après l'autre, on est déjà en équilibre ou en déséquilibre, et c'est déjà une danse, marcher c'est déjà une danse, et oui, c'est à la fois un vertige mais en même temps quand le pied se pose au sol c'est aussi tout d'un coup toute l'attraction, toute la rencontre avec le monde. » Arnaud Laporte, « Entretien avec Patrice Chéreau, Thierry Thieû Niang et Pierre Guyotat », *op.cit.* Ce pas en avant de Montet, donc, est de cet ordre, et particulièrement significatif, tout comme celui de Guyotat qui arrivera plus tard en lui faisant écho.

comprendre, la structure chorégraphique est complexe, les deux s'épuisent l'un l'autre, par des courses, des trajets, des parcours qui ne sont pas que sur scène mais dans le texte lui-même, il y a un système d'appels du texte ou du sol, Bernardo Montet va tourner jusqu'à aller sous la poutre, se blottir près du texte, de cette voix très puissante. Lorsque Montet est sous la poutre, allongé sur le côté, il est comme envahi par le texte, le corps dit alors l'épuisement, il dit le « dépassement », là Guyotat se lève au mot « dedans », à la fin d'un paragraphe, sa main danse, accompagne le rythme textuelle, Montet monte sur la poutre, dans une position animale, la tête se tourne peu de temps vers l'endroit d'où émane le texte puis il parcourt la poutre à quatre pattes. Il se remet debout (« redebout » dirait Guyotat dans *Joyeux animaux de la misère*) avec une gestuelle étrange : il raidit ses membres et se déplace presque comme un fantôme, dans un trajet en diagonale, avec à nouveau des tours et déséquilibres, des chutes, avant de venir s'allonger devant la scène. D'autres danseurs, noirs, arrivent à partir de 13 minutes de solo de Montet, mais tout ce début est une rencontre visible de cette chaîne créative dont nous parlons : entre un artiste, danseur, et une œuvre qui le porte vers un ailleurs, dans un espace totalisant, la scène. La chorégraphie de Montet n'est donc pas un suivi des paroles, pas une interprétation mais l'artiste devient une figure dans cet univers. Ses muscles sont bandés, le corps subit des chocs brutaux mais engage un certain contrôle. Le corps dansant est un second degré du texte, une autre forme, une autre façon de le dire : Guyotat le récite, Montet le danse, littéralement, le verbe est transitif, il s'agit de trouver une autre forme pour dire le texte avec le corps. Hijikata explorait le corps, la chair, et ses limites, comme pratiques de langage¹⁵¹², après Artaud pour qui le théâtre était la chair et la pensée de la chair. Dans le texte se trouvent ces mots : « plus enmouchiasser » qui forment une image intéressante portant justement un second degré, allant vers un ailleurs, vers une totalité qui est contenu ici à la fois dans la signification (le encore « plus », de mouches et de matières, en l'occurrence) et la signifiante (à travers la néologie, qui est elle-même une chaîne créative de nouveaux mots puisant dans la langue française : le préfixe en-, la mouche, le « chié » et la chasse).

¹⁵¹² Cf. Miryam Sas, « De chair et de pensée : le butô et le surréalisme », in Collectif, *Butô(s), op.cit.*, p. 47.

Bernardo Montet affirme : « Pour moi Pierre Guyotat, c'est un pilier, une sentinelle de l'humanité [...]. Pour moi, c'est un danseur. Quand on a fait le duo, j'étais avec un écrivain de fait, mais j'avais l'impression d'être avec un danseur¹⁵¹³ ». C'est une sorte de synesthésie des arts que l'on trouve déjà dans le *Manifeste de la danse Zygomatique* de Maria Faustino. Montet exprime vraiment toute la corporalité du texte de Guyotat et il montre, d'une certaine façon, qu'une lecture, au sens où nous l'entendons habituellement, ne suffit plus ; il faut aller beaucoup plus loin, le danser, le respirer, le vivre. L'écriture chorégraphique de l'artiste assume l'épuisement provoqué par cette matière textuelle.

La réception de la pièce au Théâtre de la Ville est difficile, le public crie, hue ; mais cela fait partie intégrante de la « proposition¹⁵¹⁴ » selon Montet. Les spectateurs sont confrontés à une œuvre unique et remplissent les espaces de silence, comme ce fut le cas lors de plusieurs des pièces de John Cage, ils cherchent à dire violemment qu'ils sont présents, s'affirmant en tant que corps, dans cet espace où ils sont tous réunis.

Montet semble transformer en danse ce qu'il a ressenti lors de la lecture.

On ne peut pas vomir après avoir lu, ou alors à moins d'être malade, à moins d'avoir quelque chose ou d'avoir lu quelque chose qui rappelle quelque chose d'un traumatisme quelconque mais ça veut dire que le lecteur est emporté, enfin participe à, disons connaît un peu de ce que moi j'ai pu connaître mais en toute maîtrise sans vomir, ni rien. Toute maîtrise. C'est ça aussi le don d'un art. C'est que la chose est faite dans la difficulté mais sans vertige. Il n'y a pas de vertige, pas du tout au contraire puisque c'est l'acte central de ta vie, c'est forcément un acte qui te déstabilise de toute façon en gros pour toute la vie, mais qui ne te déstabilise pas sur le moment, au contraire, il t'assied sur le globe si je puis dire, sur le globe terrestre. Ça a un rapport avec la gravitation avec tout ça, c'est sûr. C'est pour ça que c'est difficile de s'y mettre et que ça devient de plus en plus difficile. Il faut effectivement une énergie physique que l'on finit quand même par perdre un peu, c'est évident¹⁵¹⁵.

Il est étonnant de constater que Guyotat définit aussi ici la danse elle-même, cet art du contrôle mais de la difficulté. « Mais la danse, évidemment c'est le texte. C'est le rite et tout ça bien entendu. C'est à la fois la scène qui est prévue, qui est

¹⁵¹³ François Verret, Bernardo Montet et Geneviève Vincent, « Conversation », *op.cit.*, p. 85.

¹⁵¹⁴ Pierre Guyotat, Bernardo Montet et Geneviève Vincent, « Conversation », *op.cit.*, p. 37.

¹⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 32.

travaillée...Et en même temps, comment dirais-je, sa transposition en mots¹⁵¹⁶ ». Bernardo Montet affirme aussi que « Bien souvent, l'œuvre nous dépasse¹⁵¹⁷ », et c'est ce dépassement qui se confirme en épreuve et qu'il faut interroger sans cesse pour créer, pour engendrer le nouveau, en transformant la perception et la danse permet cette interrogation, passant par des états multiples, parfois limites, excessifs et extrêmes, du corps. Corporaliser un texte, c'est accepter qu'il transforme, du moins pendant un temps, le danseur qui n'est plus seul à l'intérieur de lui-même mais empli de corps qui font sens dans leur mise en relation. Danser le texte de Guyotat, c'est accepter un voyage de ce texte dans le corps.

La danse qui transmet sur le monde poétique, parle en fait de politique. Ancrée dans la réalité, le danseur la reflète en même temps qu'il essaie de la transcender. Presser hors de soi cet état informel, violent, dû à une longue attente, nécessite une transformation de la perception.

Je crois en la puissance de la danse, dans sa rapidité à synthétiser les informations du monde¹⁵¹⁸.

Bernardo Montet exprime ici quelque chose d'essentiel à la « compréhension » de l'œuvre de Guyotat, dans son rapport à la réalité. « Le danseur est souvent plus proche du cri que du mot. Mais le mot, ce code qui permet les passerelles entre les êtres, aide à la compréhension de l'autre, et de soi-même¹⁵¹⁹ ». Il y a donc cette volonté de transcendance/danse de la réalité, qui prend plusieurs formes : la matière textuelle et sa transformation chorégraphique. Il implique aussi les notions d'absolu et de totalité : avec la danse, le corps devient objet totalisant, il a alors ce devoir de porter et montrer « les informations du monde », à ses risques et périls.

Danser, c'est atteindre cet état de vide, hors de sens, du sentiment, de l'instant de la pensée, ce « lieu », cet « espace » où le vivant n'est plus et où la mort se réincarne. C'est un chemin douloureux et dangereux¹⁵²⁰.

Kathy Acker engageait un MAKE IT NEW emprunté à Ezra Pound dans et pour sa création, Bernardo Montet évoque quant à lui un « is it new ? » du danseur :

¹⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 36.

¹⁵¹⁷ Bernardo Montet, « Le corps manifeste, Propos recueillis par Patrick Bossati », in Geneviève Vincent (dir.) assistée de Nadia Chevalérias, *Bernardo Montet, op.cit.*, p. 20.

¹⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 21.

¹⁵¹⁹ *Ibid.*

¹⁵²⁰ *Ibid.*, p. 22.

[...] je me rappelle quand j'étais chez Kazuo Ohno au Japon dès que je dansais au bout de dix minutes il me disait toujours : « is it new ? ». Ce que tu es en train de faire là, l'as-tu vraiment cherché ou es-tu en train de répéter quelque chose que tu connais déjà ? Et j'ai l'impression qu'avec toi [Guyotat] ce « is it new ? » est aussi là¹⁵²¹.

Et Guyotat ajoute que lorsque l'on crée « On est plusieurs corps à la fois. Donc, il y a un dédoublement sans fin¹⁵²² », rejoignant la conception barthésienne de la scène. Par ailleurs, Guyotat rapproche la lecture publique de la danse dans une « mise en public de ton intimité avec ton sujet¹⁵²³ » avec la notion d'épreuve. Plusieurs images forment un groupe d'éléments de cette chaîne à plusieurs niveaux, Guyotat parle notamment, dans cette conversation avec Bernardo Montet et Geneviève Vincent, d'une porte¹⁵²⁴, issue de ses visions des films de Fritz Lang, qui pourrait être physiquement présente sur scène et devenir un objet extraordinaire pour les danseurs et la chorégraphie. Intervient alors sa quête quotidienne et renouvelée (car renouvelable) du nouveau qui passe par l'introduction dans la matière textuelle du « relief », qui se radicalise au fur et à mesure ; ainsi le relief d'*Éden* n'est plus suffisant, d'où ce travail de la langue, de son altération. Ce relief est à réintroduire sans cesse pour faire fonctionner la création et le nouveau est à chercher et à trouver chaque jour, il développe l'idée d'un quelque chose qui ne « suffit plus¹⁵²⁵ » imposant une nouveauté à rechercher, y compris dans la langue. Guyotat estime qu'une pièce, donc d'une œuvre mise sur une scène, malgré son rythme, doit pouvoir introduire des intervalles, c'est-à-dire des motifs auxquels le spectateur va pouvoir se raccrocher, ce qui peut faire écho à cette image de la virgule qui juxtapose et emmène des corps, de figures ou de spectateurs, participant du processus de création de l'œuvre. Cela rejoint aussi l'idée d'un artefact artistique émise par Acquaviva, l'artiste ou le créateur est dans cet univers de l'instabilité permanente où le « suffit plus » s'impose en continu.

¹⁵²¹ Pierre Guyotat, Bernardo Montet et Geneviève Vincent, « Conversation », *op.cit.*, p. 32-33.

¹⁵²² *Ibid.*, p. 35.

¹⁵²³ *Ibid.*, p. 38.

¹⁵²⁴ « [...] voir par exemple quelqu'un comme Fritz Lang passer de la porte énorme de *Metropolis* à tout d'un coup la porte d'un appartement dans sa période américaine, tout aussi belle, c'est très surprenant. D'ailleurs la question de la porte m'intéresse beaucoup car la porte c'est le lieu de passage. Du reste pourquoi il y a si peu de portes dans la danse ? On peut faire des choses merveilleuses avec une porte... ». *Ibid.*, p. 43.

¹⁵²⁵ *Ibid.*, p. 51.

Issé Timossé émerge dans le sillage de *Progénitures*, entre deux corrections du texte. C'est encore une fois une chaîne surprenante puisque c'est par ces textes que va naître, littéralement, l'œuvre de Tal Beit Halachmi. Marc Blanchet affirme, à propos du spectacle *Batracien, l'après-midi* de Bernardo Montet qu' « Ici, dans ce solo (qui n'est pas solitude mais partage d'un seul être, et déployant une multiplicité de vies dès qu'il surgit), le chorégraphe propose une grammaire de la différence [...] ¹⁵²⁶ ». Il en va de même avec le triptyque *Progénitures* de Tal Beit Halachmi qui transcende l'idée de « solo » – à travers plusieurs corps pour plusieurs disciplines qui se rencontrent tous et toutes – à partir d'un texte qui engendre sa propre « grammaire de la différence ».

4- *Progénitures*, le triptyque de Tal Beit Halachmi

Tal Beit Halachmi ¹⁵²⁷ était danseuse dans le spectacle *Issé-Timossé* ¹⁵²⁸, le texte lui est d'ailleurs dédié. Elle est chorégraphe, danseuse et comédienne d'origine israélienne, formée à Londres et en Israël. Elle travaille depuis 1997 aux côtés de Bernardo Montet et l'assiste dans la plupart de ses créations. Elle a récemment fondé sa compagnie, Talita Koumi, qui propose à la fois des créations ainsi que des approches pédagogiques, les unes se nourrissant souvent des autres. Dans le même temps que la création de la troisième partie de *Progénitures*, Beit Halachmi a mené un projet avec des amateurs dont des handicapés moteurs, des personnes de tous âges et de tous horizons ayant pratiqué la danse ou non : « Chaque corps a sa poésie ; j'en suis persuadée. Il faut se donner le temps de trouver cette poésie, d'être dans le sensible ¹⁵²⁹ », le projet mêle les écritures théâtrales, chorégraphiques et littéraires.

¹⁵²⁶ Marc Blanchet, « Bernardo Montet est un batracien », in Geneviève Vincent (dir.) assistée de Nadia Chevalérias, *Bernardo Montet, op.cit.*, p. 67.

¹⁵²⁷ « Tal » signifie, en hébreu – les prénoms et leurs significations sont très importants dans cette langue –, « la rosée » et Beit Halachmi, « celui qui vient de Bethléem ».

¹⁵²⁸ « Isolée et splendide dans sa blancheur défaite, Tal Beit Halachmi, danseuse israélienne, s'y livre à l'évocation d'un féminin qui remonte la nuit des temps. Elle semble y suivre la courbe descendante de l'Occident dont le nom peut aussi signifier : la chute. » Irène Filiberti, « Issé Timossé, L'urgence à écrire le corps », *op.cit.*

¹⁵²⁹ Delphine Coutier, *Amateurs, Tal Beit Halachmi vous tend la main*, La Nouvelle République, 10/09/2015, en ligne, URL : <http://www.lanouvellerepublique.fr/Indre-et-Loire/Loisirs/Theatre-danse/n/Contenus/Articles/2015/09/10/Amateurs-Tal-Beit-Halachmi-vous-tend-la-main-2458601>, (dernière consultation le 13/04/2016).

Après *Issé Timossé*, « est resté un désir, celui d'investir d'une autre façon cette écriture si particulière et puissante¹⁵³⁰ ». Elle parle d'un véritable choc (vibratoire, corporel) à la lecture de *Progénitures* à partir duquel elle entamera une création en triptyque 12 ans plus tard. Car c'est bien à partir d'un choc que la création s'enclenche¹⁵³¹. Il faut imaginer les pulsions rythmiques qu'impose ce langage composite qui constitue la matière de cette œuvre poétique (en verset, qui plus est) pour une danseuse dont la langue d'origine est l'hébreu. Cette langue néologique, parfois glossolalique, empreinte de mots-valises, insufflée d'argotique, de patois, d'expressions vernaculaires mais aussi d'un lexique scientifique, déjà difficilement accessible à un francophone. Il semble donc que c'est bien par son rythme, plus que par sa diégèse, que l'œuvre provoque un choc qui va faire « vibrer » le corps : vibrations dansées (ou bien vibrations qui deviendront danse) retenant l'aspect émotif (au figuré) du verbe : vibrer de l'intérieur. C'est dans cet entrecroisement de langues et de rythmes que jaillit une nouvelle force poétique rythmique. De plus, l'artiste, ayant grandi avec la Bible, *ressent Progénitures* comme étant un texte superposable à la Bible, ou pouvant comme se lire en filigrane l'un et l'autre, Bible dont les versets hébreux nourrissent son imaginaire depuis toujours, des versets qui sont selon elle dépouillés de tout ce qui n'est pas nécessaire, qui ne sont pas explicatifs mais qui ouvrent à une pluralité de sens, comme ceux de Guyotat. La Bible, comme *Progénitures*, sont des textes que Beit Halachmi *porte*, et les langues se juxtaposent et forment des strates, elle considère ainsi qu'elle fait un travail d'archéologue, fouillant dans ces strates, les épluchant, faisant jaillir et éclater des sens. Beit Halachmi poursuit à sa façon ce métissage multiple qui permet de faire jaillir de l'Art et du « nouveau ». Le relais activé par l'œuvre de Guyotat va conduire à ce *work in progress* qui porte très bien son nom. La progression est bien marquée dans ce qui va devenir un « événement scénique¹⁵³² » :

¹⁵³⁰ Tal Beit Halachmi, « Progénitures I & II », Dossier de presse du spectacle des 21 et 22 janvier, Cergy, L'apostrophe, 2014, p. 2.

¹⁵³¹ « Il est possible de quitter un environnement durant un spectacle, avec lui c'était le voyage le plus lointain dans ce dans quoi j'ai participé. Donc cette langue est restée longtemps, le texte m'était donné, dans un rapport immédiat et sur le long terme, la présence et la voix ont changé ma vie, quelque part...Mais cela a pris des années avant d'imaginer le porter moi-même, c'est sûr ». Cf. Annexe, Entretien personnel avec Tal Beit Halachmi.

¹⁵³² Tal Beit Halachmi, « Progénitures I & II », Dossier de presse du spectacle des 21 et 22 janvier, Cergy, L'apostrophe, 2014, p. 2.

Mon travail avec le texte *Progénitures* de Pierre Guyotat s'étend en passant du solo à un duo en forme de concert, puis une pièce théâtrale et physique pour trois interprètes. Je suis heureuse de pouvoir replonger dans ce monde et porter en scène sa beauté et sa densité. L'envie profonde de poursuivre ce travail m'a conduit à élaborer une réflexion sur la représentation de ce texte, de son univers. La condition d'être prêt pour porter ce texte est évidente. C'est maintenant¹⁵³³.

À nouveau, l'œuvre pose la question de la représentation et permet l'activation de réflexions, en plus d'une volonté de « porter en scène ». Ce problème de la représentation est peut-être une autre condition de la transgression textuelle car elle oblige en fait à l'élaboration d'une nouvelle scène insituable, qui peut prendre des formes concrètes comme la scène de théâtre ici investie par une nécessaire diversité des médiums utilisés. Le représentable/irreprésentable est encore un au-delà de l'« in-citable », en conjuguant la polysémie nouvelle du terme : on ne cite pas le texte, le texte incite à développer de nouvelles scènes et de nouvelles œuvres. La scène est appréhendée progressivement par Beit Halachmi, d'abord seule, elle invite ensuite un musicien puis des acteurs, elle rentre seule dans le texte puis enclenche le relais en intégrant d'autres artistes, issus de milieux différents. Tous vont porter un regard tout à fait particulier sur ce texte colossal, et chacun apportera sa pierre à l'édifice, en portant le texte à plusieurs. Au sein même de cette équipe d'artistes, certains ont encore du mal à pénétrer l'œuvre de Guyotat mais tous en font une lecture originale et tout à fait personnelle.

Le triptyque rend compte d'une véritable traversée, un mot qu'emploiera Beit Halachmi à plusieurs reprises, traversée de l'œuvre de Pierre Guyotat mais aussi traversée de son propre art, de son propre corps, de sa propre voix, comme ce fut le cas, auparavant, pour Bernardo Montet. La scène est donc l'espace choisi pour *incarner* cette œuvre, la porter vers un ailleurs. Le triptyque de Beit Halachmi n'est bien sûr pas une adaptation mais bien une réaction-crédation et un voyage dans cette œuvre, dans son immensité. Beit Halachmi va étudier les diverses façons de « sortir » ce texte pour qu'il investisse la scène, espace de tous ses possibles qui élargit aussi le champ des possibles du danseur.

Progénitures m'habite profondément. Je trouve dans ce texte le monde avec ses beautés, ses couleurs, ses douleurs, sa cruauté. Je n'ai pas voulu en faire une

¹⁵³³ Tal Beit Halachmi, « Progénitures 2^{ème} partie », Flyer de la répétition publique à Emmetrop, Bourges, 5 décembre 2014.

adaptation scénique mais le porter, le donner avec mon cœur, mon expérience de femme. Cette forme d'interprétation est une profonde expérience. On touche quelque chose de colossal et le corps, celui d'un danseur, s'épanouit dans les possibilités qui s'ouvrent à lui¹⁵³⁴.

Comme pour Bernardo Montet, la notion de « cruauté » resurgit, les conceptions d'Artaud ne sont pas très loin. Il faut absolument retenir cette image qu'emploie l'artiste de « porter » le texte, qui n'est pas seulement une matière, comme cela est dit souvent, mais bien un monument auquel il est possible de faire face. Au-delà de l'interprétation, donc, l'expérience qui engage plusieurs corps : ceux des artistes mais aussi celui du texte. D'ailleurs, ce n'est pas le corps, mais le(s) corps, la possibilité de mise au pluriel. Car à travers la figure du putain, ce qu'interroge l'artiste, c'est l'identité, le genre, le masculin et le féminin, qui peuvent se mêler dans un même corps, ou la possibilité d'un corps pluriel, avec les deux sexes en même temps, en cohabitation. C'est une recherche sur la figure qui se transmue en recherche sur soi (et pour soi), dans un processus de rassemblement, d'expérience des/du corps. Il faut aussi noter que l'artiste a évolué intérieurement mais aussi extérieurement, physiquement : ses cheveux en témoignent (la chevelure si importante dans l'écriture de la figure Samora Mâchel), passant par plusieurs couleurs, longs, courts et même rasés, dans une sorte de dévouement à l'œuvre et au spectacle.

La première partie est donc un solo de Beit Halachmi qui incarne une femme-mouche. Une sculpture arachnéenne monumentale, inspirée des créations *Spider* de Louise Bourgeois, est installée au centre de la scène qu'elle dévore, comme pour matérialiser d'emblée la métaphore et construire une scène *autre* dans une sorte de mise en abyme. Dans la version la plus récente (celle de Cergy) la danseuse démarre à l'avant-scène gauche où est installé un microphone qu'elle va progressivement tordre et qui va accompagner son mouvement de descente vers le sol. Elle se déplacera alors sur la scène de diverses façons, parfois très rapidement, telle une mouche, en glissant sur le dos sur une diagonale, par exemple, et tout en transportant le texte d'un bout à l'autre, le faisant résonner.

¹⁵³⁴ Tal Beit Halachmi, « Progénitures I & II », Dossier de presse du spectacle des 21 et 22 janvier, Cergy, L'apostrophe, 2014, p. 3.

Pour Tal Beit Halachmi, chaque geste compte, chaque geste est porteur de sens et dans cette exploration du texte de Guyotat, rien ne peut être laissé au hasard, « faire tel ou tel geste, c'est déjà énorme », explique-t-elle à plusieurs reprises lors des répétitions, il faut donc avoir conscience de chacun de ces gestes, comme pour la proprioception du butô car le voyage dans cet univers poétique, dans ce livre-monde ou livre-monstre de Guyotat va devenir un voyage intérieur. Cela va alors se transmuier en une sorte de kinesthésie où les mots, des « passerelles » d'un ailleurs, vont faire la rencontre des parties du corps, chaque mot pourra potentiellement activer un geste. Le *gestus* est donc porté à un degré d'intensité important, il véhicule du sens et sera le porteur du texte. Cette dis-torsion marque l'entrée dans cet insituable, la femme-mouche descend vers le sol et dessine avec son corps un parcours sur la scène en étant inexorablement attirée par l'araignée centrale. Cette figure de femme-mouche présente un double statut intéressant, mettant en avant le corps de la femme, centrale, mais aussi celui de la mouche, l'animalité, l'insecte qui se déplace toujours dans le bruit.

Un geste apparaît comme édifiant aux yeux de Beit Halachmi : c'est celui de Pierre Guyotat lui-même, lors des représentations d'*Issé Timossé*, qui se lève pendant la lecture et fait un seul pas en avant, ce mouvement est décisif et concentre en lui la danse, il représente beaucoup et renferme implicitement l'idée d'une trace. Beit Halachmi reprend ces paroles d'*Explications* dans la troisième partie de *Progénitures* : « les pas laissent des traces » et « la langue, c'est ça : le geste ». C'est aussi la présence du texte sur la scène et dans les corps, et l'étude des traces qu'il laisse. Ce pas-danse de Guyotat sur scène offre cette multitude de perspectives dans sa simplicité.

Comme dans l'hypertexte d'Acker étudié plus haut, Beit Halachmi intègre des éléments de sa propre culture, de son *ethos*, que ce soient des objets – dans la première partie, en l'occurrence, des objets issus des *Vanités*, une fleur quelque peu fanée, un crâne, parce qu'il reste quelque chose de l'humain dans cet univers –, ou son accent qui a beaucoup de sens dans sa « lecture » de l'œuvre, dans sa spatialisation. Très vite, après plusieurs écoutes du disque *Progénitures* inséré dans l'ouvrage, elle a ressenti le besoin de se détacher de la voix de Guyotat, qui exerçait une trop grande influence, pour partir à la rencontre de la sienne, de son chant interne : de la formulation de ce Verbe, dans la modulation de ces versets, y compris

des mots, ces passerelles, ces logatomes, ces grands inconnus. C'est donc un phénomène de réappropriation multiple qui va accompagner cette création sur plusieurs années qui devient, une fois encore, une « expérience traversée par le corps » : la sueur du danseur se fait le relais du « su » du mot, selon l'expression de Franck Jedrzejewski, c'est-à-dire ce qu'il transpire, répondant à la phrase de Cocteau : l'œuvre est une sueur et les mots transpirent, comme le corps du danseur.

La pulsion sexuelle, la violence du monde crient leur droit entre les larges jambes écartées, entre les dents serrées, elles se fondent dans une exhalation brûlante, lourde. La performeuse existe seulement par et pour le texte : sonorité, respiration, gémissement, hurlement. Suspendue, écartelée, elle se frotte ou empoigne les barreaux métalliques de la structure, acquiert la consistance fascinante et monstrueuse des poupées des Hans Bellmer, automate désaxé mené par un désir qui le dépasse. Le texte continue à sourdre de sa bouche, chant, incantation, litanie, imprécation, chuchotement, messe de la chair, berceuse. Les mots sont gras, juteux, tranchants, terribles.¹⁵³⁵

La seconde partie, un concert, a pris plusieurs formes mais se situe dans un au-delà du corps et de la danse, c'est un travail entre texte et corporalité. Lors de sa première représentation, à Cergy, dix microphones traçaient un parcours-décatalogue partant de l'arrière-scène droite pour aller vers l'avant-scène gauche, c'est-à-dire au même endroit que le microphone activant la dis-torsion dans la première partie, et là où est installé un musicien, Matthieu Desbordes, et son espace sonore, qui se transformera également : dans cette première partie, un kit de batterie, un sampler Roland SP-404 et divers objets comme une feuille d'imprimerie en métal et un archet. Le parcours en décatalogue rythme le chemin de Beit Halachmi sur la scène. La pièce démarre, après une marche des deux artistes vers leurs premiers lieux d'accueil, par un geste lourd de sens : Beit Halachmi, au milieu droit de la scène, craque une allumette qu'elle regarde progressivement s'éteindre, le texte s'engendre. Beit Halachmi le chante, le porte et le transporte, chaque espace morcelé de la scène fait alors sens par rapport au texte dans lequel elle découpe des commandements. À la fin de ce parcours, la rencontre avec le musicien est foudroyante, Beit Halachmi rentre dans une sorte de transe et épouse littéralement la batterie, marquant une fusion du corps et de l'instrument, du rythme. La transe

¹⁵³⁵ Smaranda Olcèse, « *Progénitures* : Tal Beit Halachmi s'empare du texte de Pierre Guyotat », *Inferno*, 19/02/2013, en ligne, URL : <https://inferno-magazine.com/2013/02/19/progenitures-tal-beit-halachmi-sempare-du-texte-de-pierre-guyotat/> (dernière consultation le 27/09/2016).

parcourra alors de nouveau toute la scène. Le premier geste du musicien est, quant à lui, le jeu de l'archet sur la feuille d'imprimerie métallique qui produit le son de la foudre et qui envahit tout l'espace, ainsi que la salle de spectacle. L'univers poétique climatique de *Progénitures* est bien ici, par ces sons et ces gestes.

Pour sa seconde représentation, à Paris (L'Atelier du Plateau), la pièce évolue, sa géométrie scénique se transforme, Beit Halachmi crée un récital, – ainsi, c'est la voix qui prend le relais de la batterie et qui devient percussive – elle est en avant-scène, au centre, avec un pupitre et le texte qu'elle va mastiquer, préparer dans sa bouche avant de le faire sortir. Desbordes fait une nouvelle installation dans le fond arrière-droit de la scène, avec des grosses caisses, des cymbales et diverses feuilles, taules, etc. l'installation est plus archaïque encore, l'instrument devient l'objet d'une fabrication, d'une préparation, les plaques en métal peuvent provenir de l'univers de *Progénitures* : des décharges près des bordels. Au début de la pièce on entend, là-encore, la création, la « dégustation » du texte, avec des précautions qui deviennent sonores quant à sa spatialisation, toujours très modeste. Beit Halachmi chuchote, crie, souffle, crache le texte. Comme pour les œuvres de Frédéric Acquaviva étudiées, nous entendons la création, comme si le texte dessinait à son tour un parcours dans le corps ; le texte a laissé des traces dans le corps. L'effet est là : le texte passe par tous les membres avant d'exploser sur la scène, il remonte, il n'est pas simplement lu, il est préparé, animé, conçu, exploré. Le spectateur peut ainsi voir non pas *son* mais *un* cheminement, Beit Halachmi montre que chaque corps, ayant sa poésie, porte le texte différemment, à sa façon. C'est une « lecture » au sens où l'entend déjà Chantal Montellier. Le texte va venir se situer dans des espaces du visible et de l'invisible, c'est pour cette raison que nous pouvons concevoir ce travail comme une expérience cathartique ; le spectateur ne *voit* pas tout, la relation de Beit Halachmi avec l'œuvre est aussi très personnelle, intime et le spectateur ne peut pas percevoir tous les enjeux. Mais c'est justement ici que semble résider toute la poésie de ce travail : ce triptyque est l'histoire d'une relation évolutive, intime, avec un texte bouleversant.

De nos jours, la notion de *catharsis* est employée partout et tout le temps, mais elle nous semble particulièrement bien convenir ici¹⁵³⁶. *Progénitures* de Tal Beit

¹⁵³⁶ Roland Barthes disait déjà : « On a répété trop souvent le mot d'Aristote sur la purification tragique, sans mesurer bien tout ce qu'un tel programme a de difficile. Il s'agit d'une véritable transmutation physique, obtenue à l'aide d'arguments tout à fait généraux, c'est-à-dire sans aucune

Halachmi est bien un voyage (initiatique également) qui prend plusieurs formes. Le triptyque montre, sous différents aspects, l'intériorité de l'œuvre de *Progénitures*, des morceaux de son univers. Pour Halachmi, corporaliser *Progénitures*, c'est corporaliser aussi sa genèse, donc les progénitures ; l'explicatif et la langue normative interviendront dans la troisième partie. La dramaturgie du spectacle se construit donc aussi sur une étude approfondie du titre, le terme « progénitures » qui offre une grande multiplicité de sens.

Pendant la conception et dans le processus de création de la troisième partie, nous avons effectué – l'artiste ayant sollicité notre participation – avec Tal Beit Halachmi, un découpage dans le texte, de la page 28 à 101, qui nous a semblé offrir divers types de phrases. Des phrases intéressantes du point de vue de la sonorité, de l'originalité de la construction, de la prononciation et de l'élocution, dont la spatialisation et la mise en scène pourraient être pertinentes. Des énumérations intenses ou des phrases anaphoriques. Des phrases-monuments que nous avons nommées ainsi à cause de leur aspect édifiant, qu'il soit visuel ou auditif, dont celle-ci, centrale : « Ne Temps, Ne espaç', l'rythm', enfin !¹⁵³⁷ ». Des phrases travaillées de l'intérieur qui révèlent une musicalité rimique (rimes internes, externes, allitérations et assonances nombreuses). Des phrases empruntées d'une réflexion métapoétique et qui font intervenir la première personne du singulier : « d'ma langu' public', y liachier d'dans les lign' d'vie coupées d'accidents d'travail, d'passion, d'astr',¹⁵³⁸ », « d'qual souffl' l'souffl' d'mes enculeurs m'l'a rythmé¹⁵³⁹ ». Puis, plus tard, nous avons construit le dialogue à partir d'un cheminement dans *Explications*, permettant de faire dialoguer, dans l'espace scénique, la fiction et le texte normatif, explicatif. Là-encore, il nous a été extrêmement difficile de sélectionner, de couper, tant les deux textes fonctionnent comme des ensembles.

La troisième partie est une pièce de théâtre pour trois acteurs qui vise à une nouvelle spatialisation du texte par une circulation de la parole. Tal Beit Halachmi et Benoît Résillot incarnent des putains ; en arrière-scène gauche, un conférencier

complaisance pour les analogies individuelles que chaque spectateur peut trouver dans le motif tragique », Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre, op.cit.*, p. 36.

¹⁵³⁷ *Progénitures*, p. 36.

¹⁵³⁸ *Ibid.*, p. 49.

¹⁵³⁹ *Ibid.*, p. 59.

intègre une sorte de périphrase sur la scène avec des passages d'*Explications*, texte accompagnateur de *Progénitures*. L'œuvre révèle alors un nouveau sens. La disposition scénique matérialise bien un ailleurs, un insituable : l'espace des putains, l'espace, en retrait, du conférencier, avec un ordinateur, un microphone, gérant des vidéo-projections qui reprennent des morceaux du texte. Le livre *Progénitures* est lui-même posé sur la table, ce qui constitue un geste significatif, il est enfin *présent* physiquement et fait donc appel à une paratextualité, le spectateur, même néophyte, voit le livre en plus de l'entendre, une distance est insérée. Pendant les échanges de paroles-progénitures des deux acteurs, le fond sonore est emprunté à Christof Migone, artiste sonore expérimental, avec des extraits de son disque *Crackers*, enchevêtrant des sons de craquements, notamment d'os humains ; et d'autres univers sonore comme une basse continue, qui est de plus en plus présente et forte, ainsi que le son très mystérieux de Jupiter enregistré par la Nasa. Comme le texte du Guyotat, il s'agit aussi d'une expérience sur le son, ou du son, celui des membres et parties du corps de l'être humain, et celui d'une planète. La pièce se divise en trois temps : l'installation, qui n'est pas simplement une transition mais qui renseigne déjà énormément, chaque geste marquant l'entrée dans un univers scénique modifié, la scénographie y est essentielle, le placement de la table du conférencier par rapport à l'espace des putains se doit d'être bien matérialisé ; la « danse-ficelle », qui est une danse des deux putains, très belle car très « naïve », indélicate et imprécise : Benoît Résillot défait la corde qui lui sert de ceinture et l'attache au poignet de Beit Halachmi ; « aux pupitres », le troisième temps, correspond à des échanges dialogués, lors des répétitions, les deux acteurs allaient vers des pupitres où était installé le texte, mais plus tard, ce sera sur les corps directement qu'il sera posé ; le dernier temps est celui de « l'hypnose dans l'espace », il s'agit du moment circulaire, où la circularité qui a animé l'ensemble du triptyque devient véritablement visuelle. La phrase décisive : « la langue, c'est ça : le geste », est accompagnée d'un geste du conférencier, qui baisse son pantalon, « démystifiant » quelque peu son statut et marquant une entrée dans le texte : il rejoindra ensuite les putains sur l'avant-scène, lors de la textualisation circulaire. Et dans ce mouvement circulaire final, le conférencier entrant dans cet espace des putains donne à entendre un autre périphrase : le glossaire intégré à la fin de l'ouvrage. Le texte est donc double : en langue et normatif. Les trois acteurs tournent et dansent avant de s'interrompre et de dire, en chœur : « çéans, séanc',

d'canq heur' à minuit permanent' ». L'infini est toujours présent, un infini présent, insituable dans lequel logent les putains. L'écho se fait alors avec la scène de théâtre de *Par la main dans les Enfers* où les spectacles et les récits dansés s'inscrivent dans le temps, du soir jusqu'à l'aurore.

C'est un véritable parti pris de Beit Halachmi que de mêler ces textualités, elle donne à voir et à entendre l'œuvre mais inclut aussi l'explicatif comme constituant à part entière de cette œuvre ; elle indique ainsi que son monde n'est pas détachable, *Progénitures* habite les artistes qui le côtoient. Beit Halachmi exploite également la notion de « signature », sur scène, de plusieurs façons : le texte va « signer » les corps dans un processus intéressant. En effet, l'artiste choisit d'écrire des morceaux de textes sur les corps des deux acteurs, qu'ils lisent l'un sur l'autre, en plus d'autres extraits qui sont parfois projetés sur les murs, ainsi le spectateur comprend ce geste de la signature, du texte comme tatoué sur les figures, image que l'on retrouve d'une façon ou d'une autre dans l'œuvre, sans pour autant lire distinctement ces morceaux : il voit le corps tatoué, la signature.

Cette troisième partie est aussi présentée comme une « étude performative », cette notion est particulièrement intéressante puisqu'elle associe bien cette traversée du texte à cette volonté de le performer, de le transmuier en expérience du corps et en expérience traversée par le corps. Il s'agit d'étudier les possibilités de porter le texte, étudier aussi les relations entre les artistes et entre les scènes. La notion de performance, centrale dans l'art contemporain, est donc au cœur du projet : le texte ne peut être adapté. C'est vraiment la grande leçon de ces spectacles vivants partants de l'œuvre de Guyotat : sa lecture est une performance multiforme. Pendant les répétitions, un filage a véritablement pris la forme d'une étude performative à partir du cheminement dans les textes, les acteurs improvisaient leurs interventions dans l'espace, s'affranchissant de la mise en scène et naviguant dans le texte selon l'instant, l'instinct et scrutant les bons moments, dans un rapport constant avec soi et avec l'autre. Le parcours dans les textes a alors pris une nouvelle dimension.

Étude de relations entre mouvements, texte, voix, personnages, espace, narration. Se rencontrer en un temps concentré pour chercher une zone nouvelle d'exploration scénique. Espace donné, un cercle trois interprètes texte présent sur pupitres, projeté sur les murs autour, dialoguer en langue poétique, danser *Progénitures*. Espace blanc, neutre, ou les mots s'inscrivent, les gestes se dessinent, le manuscrit projeté sur un mur blanc se mélange aux traits noircis de corps, une écriture calligraphique sur une

page blanche. Notre voix, nos mouvements sont des suggestions, nous sculptons les suggestions pour trouver la plus juste. Dans une disponibilité et un lâcher-prise nous laissons notre inconscient changer un comportement, une réaction, pour percevoir différemment notre corps, notre image¹⁵⁴⁰.

De plus, Tal Beit Halachmi appelle les acteurs à « défaire » les figures, comme le proposait Peter Brook :

L'acteur doit essentiellement procéder à un acte d'élimination. L'injonction de Stanislavski : « Construire un personnage », nous égare. Un personnage n'est pas une chose statique et ne peut être construit comme un mur. Les répétitions ne conduisent pas automatiquement à la première représentation en public. [...] Un acteur créateur sera parfaitement capable de se défaire [...] ¹⁵⁴¹

Il s'agit donc aussi de « défaire » le putain, qui est une figure du « défaire » en plus du « trans-faire » (et, dans le cas de la danse, de « faire la transe »), car c'est une figure en reconstruction permanente. Julie Douard explique aussi à propos de *Joyeux animaux de la misère* que « Guyotat ne cherche pas à plaire, il cherche à défaire, nos habitudes, nos attentes narratives, nos schémas syntaxiques. [...] Et en nous, tout pénètre, la lecture est physique, l'estomac s'en ressent tandis que le cœur palpite. ¹⁵⁴² »

Dans les représentations prochaines, le public fera entièrement partie de cette traversée corporelle et sera posée la question de comment le faire participer à l'étude elle-même :

Cette troisième partie est différente des deux parties antérieures par le découpage du texte, sa matérialisation et la distance prise par une interprétation pour l'étude. C'est une création non-achevée qui changerait à chaque rencontre dans un lieu, avec un public. [...]

Comment faire participer les spectateurs ? du frontal pour le concert, une installation immédiate et rapide, à vu, met le spectateur en cercle, autours du plateau. chaise et table sur roulettes. tout change ¹⁵⁴³.

¹⁵⁴⁰ Tal Beit Halachmi, « Progénitures III », Site internet de l'artiste, Répertoire, URL : <http://www.talbeithalachmi.org/#!blank/a50xm> (dernière consultation le 10/03/2016)

¹⁵⁴¹ Peter Brook, *L'espace vide, Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 1977, p. 151.

¹⁵⁴² Julie Douard, « La tentation du tas », Libération, 19/03/2014, en ligne, URL : http://next.liberation.fr/livres/2014/03/19/livres-vient-de-paraitre_988353 (dernière consultation le 27/09/2016).

¹⁵⁴³ Tal Beit Halachmi, « Progénitures III », Site internet de l'artiste, *op.cit.*

Le triptyque (on notera d'ailleurs ce respect de la trinité chère à l'auteur, que l'on retrouve dans la progression artistique : solo puis duo puis trio) est donc pluridisciplinaire et explore toutes les techniques et possibilités scéniques. Beit Halachmi envisage plusieurs façons de corporaliser et spatialiser le texte, mais aussi de le donner à entendre à un public qui a parfois du mal à y entrer. Beit Halachmi, à juste raison, ne cherche pas à faire émerger le sens ou la compréhension, elle cherche à donner à voir le texte par de multiples moyens, ce qui donne lieu à une invitation (pouvant se transmuier en relais, à nouveau, dans la chaîne). On rentre dans l'univers par la dis-torsion du microphone et on s'arrête sur l'image circulaire de figures qui naviguent dans le glossaire.

Tal Beit Halachmi se sent désormais « bercée » par ce livre-monstre (dans le bon sens du terme) à l'impulsion rythmique intense. Il a constitué une expérience qu'il faut traverser, et dont elle s'est sentie sortir grandie, plus intelligente – au sens propre du terme également : avec une meilleure intelligence du monde et du corps aussi. Cette création a été une grande expérience humaine, de remise en questions de l'humain, de ce qui fait l'humain, et des relations humaines. L'œuvre, transformée sur et pour la scène, engendre une expérience initiatique. Comme Guyotat l'affirme dans *Explications*, l'artiste grandit avec son œuvre. C'est bien parce que le corps est double, comme l'explique Roland Barthes, que l'artiste effectue une traversée, qu'il devient plus intelligent, parce qu'au-delà du lecteur se développe le créateur, et l'œuvre de Guyotat devient une expérience de ce double.

Tal Beit Halachmi explique ceci : « cette rencontre avec ce texte a été un choc. Il a fallu assembler tous les morceaux ensemble : les mots, le corps, la structure qui me sert de décor et qui est fortement inspirée de la sculpture *Spider* de Louise Bourgeois. Je me suis demandée comment faire vivre tous ces éléments et ne faire qu'un¹⁵⁴⁴ ». Lors de répétitions publiques proposées par Tal Beit Halachmi – qui cherche à s' « emparer de » et « incarner » la matière textuelle – les réactions du public tournent souvent autour de la difficulté à pénétrer ce texte, à le comprendre, à le saisir. Pour Halachmi, cette matière devient le catalyseur d'une autre œuvre, tout aussi complexe et impressionnante, au carrefour de tous les arts ; ainsi, la scène,

¹⁵⁴⁴ Delphine Coutier, *Tal Beit Halachmi dans un solo « monstre »*, La Nouvelle République, 14/01/2014, en ligne, URL : <http://www.lanouvellerepublique.fr/Indre-et-Loire/Communes/Tours/n/Contenus/Articles/2014/01/14/Tal-Beit-Halachmi-dans-un-solo-monstre-1756880> (dernière consultation le 13/04/2016).

lieu ultra-crétatif, voit se superposer, s'enchâsser, copuler, à son tour, plusieurs espaces rythmiques. En ce sens, l'œuvre est une réaction-crétation, et non pas une adaptation. Le choc vibratoire, expérience féconde traversée par le corps, a eu un potentiel créatif. Elle a d'ailleurs insufflé ses propres rythmes à l'œuvre, avec l'accent hébreu qui va venir caractériser son chant, par exemple, et va intégrer son instrument préféré : la batterie, qui propose un rythme particulier (*rock*) qui deviendra complémentaire de la transe finale de *Progénitures II* ; ainsi, l'œuvre est investie d'un nouvel *ethos*. Beit Halachmi ajoute, dans une perspective d'Art total également, que « la pièce a trouvé sa logique. Il n'y a plus vraiment de différence entre le texte, le mouvement, le chant, la terre, moi », « Avec *Progénitures*, on n'est plus ni dans la danse, ni dans le théâtre, ni dans la performance. “*On est entre*”, définie Tal »¹⁵⁴⁵. C'est cet « entre » qui est très bien exploré, grandement présent dans *Progénitures*, Pierre Ouellet parlant même d'un « entrelangue¹⁵⁴⁶ », avec tout un vocabulaire qui l'accompagne (« entr'-jiamb' »), c'est aussi celui du non-état putain, entre l'homme, l'animal et l'ange, des « animanges¹⁵⁴⁷ ». Cette question de l'entrelangue est également explorée par Juliette Drigny dans son article « Écrire en langue : langue nouvelle et subversion du français chez Pierre Guyotat » en mettant en avant une notion qui nous occupe ici, celle de traversée, inhérente, semble-t-il, à cet « entre » :

La langue de Guyotat est traversée d'une multiplicité de langues, qui répondent à un imaginaire personnel très précis, mêlant réminiscences personnelles et intuitions issues de l'éducation extrêmement « classique » de l'écrivain.¹⁵⁴⁸

Par ailleurs, Beit Halachmi affirme, comme Bernardo Montet, que le texte la dépasse à beaucoup d'égards. Cette idée de dépassement est très intéressante et rejoint probablement ces concepts d'in-citable et d'intraduisible liés à la transgression guyotatienne, ainsi que cette volonté de « porter ». L'œuvre transgressive est déjà dans un ailleurs qui rompt les relations de compréhension et de linéarité, envisagée au sens large. C'est justement parce que l'œuvre est dans cet ailleurs que cette chaîne si particulière est possible. La dernière pièce du triptyque s'achève d'ailleurs sur le silence des acteurs mais sur la projection des phrases de

¹⁵⁴⁵ *Ibid.*

¹⁵⁴⁶ Pierre Ouellet, « Le logoclaste. L'entrelangue de Guyotat dans *Progénitures* », *op.cit.*

¹⁵⁴⁷ *Ibid.*

¹⁵⁴⁸ Juliette Drigny, « Écrire en langue : langue nouvelle et subversion du français chez Pierre Guyotat », *op.cit.*

Guyotat, ce qui renvoie à l'idée d'une chaîne, d'un prolongement, d'un engendrement :

[...] 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.¹⁵⁴⁹

Après ce premier cycle de représentations, Beit Halachmi va devoir envisager de jouer les trois pièces ensemble, donc la totalité de la trilogie, ce qui posera les questions de la durée, de la scénographie générale, de l'implication du public, et bien d'autres choses encore. Une circularité, maître-mot de cette œuvre, s'est progressivement construite, et les pièces vont évoluer en interdépendance. L'ordre sera peut-être bousculé, ou inversé.

Lors de la création de la troisième partie, le fond du site internet de Tal Beit Halachmi passe du noir au blanc et cherche ainsi à nous dire combien cette expérience est lumineuse, progressive.

5- MA2 et *Eden, Eden, Eden* : « De la terre dans les chaussures »

Emmanuel Fleitz, alias Robert Toussaint dans le projet que nous allons présenter, est musicien (contrebassiste), comédien et performeur. Il vit et travaille à Nancy. Il se lance, en autodidacte¹⁵⁵⁰, dans l'apprentissage de la contrebasse après avoir quitté son métier de technicien qualité à l'âge de 26 ans. En 2004, il crée la compagnie/collectif Man'ok¹⁵⁵¹ (qui signifie « Move Art Now' Zero Killed ») et qui propose des projets pluriels mobilisant divers supports issus de plusieurs cultures et mouvements artistiques : des lectures musicales, des ciné-concerts, des promenades musicales, des spectacles aquatiques, et monte divers projets socio-éducatifs.

Sayoko Onishi débute son apprentissage de la danse à l'âge de 5 ans, en commençant par le ballet classique, puis la danse contemporaine avant d'arriver au butô en 1986 avec Ipei Yamada dans la compagnie Hoppo-Butoh. Avec de

¹⁵⁴⁹ *Explications*, p. 14.

¹⁵⁵⁰ Il semble que cela soit un principe inhérent à cette émergence d'une nouveauté artistique, loin des académismes. Il en va de même pour Frédéric Acquaviva, et pour Pierre Guyotat lui-même.

¹⁵⁵¹ Site internet de la compagnie : URL : <http://www.manok.org/> (dernière consultation le 09/03/2016). Nous tirons la plupart de ces informations biographiques de ce portail.

nombreux solos, elle a reçu plusieurs prix, elle est également enseignante et chorégraphe. Elle est installée à Palerme depuis 2000 et fonde La New Butoh School, une Académie internationale.

Dans une idée d'espace de transfert culturel, les deux artistes, formant le duo MA2, se rencontrent à Nancy, l'un des premiers lieux de ce qui sera le butô, en France. En effet, la troupe Butô-sha (ici « Butô » est pris au sens premier de « danse) dirigée par Miura Issô fait une représentation pionnière, *La Porte*, lors d'un festival dans la ville en 1977, bien que cette troupe ne soit pas considérée comme pratiquant le butô mais utilisant plusieurs techniques fondatrices. Ce sera par la suite un lieu central et une terre d'accueil du mouvement.

En 2013, ils créent ensemble la pièce *Kwaidan* qui exploite une figure centrale du butô : le fantôme, à travers une « adaptation » d'une nouvelle issue de *Kwaidan ou Histoires et études de choses étranges*, un recueil d'étranges histoires liées aux fantômes du folklore japonais de Lafcadio Hearn, ou Yakumo Koizumi (ayant pris la nationalité japonaise). Ce qui donne lieu à un duo très intense, proprioceptif, où la scène devient un univers de rencontres, sans paroles, où la contrebasse et le butô, dans une sorte d'introspection, se côtoient de façon parfois surprenante : Sayoko Onishi, dans sa robe rouge, monte progressivement sur le contrebassiste, ce qui développe une image totalisante et signifiante, une superposition de trois éléments essentiels à un point précis de la scène et de la pièce. L'adaptation d'une histoire en particulier donnait lieu à une narration influencée par cette histoire, mais dans le cas d'*Éden*, c'est tout à fait différemment que la scène et le texte seront abordés :

Si les mots de Guyotat ont impulsé ce projet de création, l'étape suivante consistera à traverser corporellement *Eden, Eden, Eden*. Il n'est pas pertinent de penser à un mode d'emploi pour expliquer le processus. Les premières étapes de création demandent de l'abandon, de l'énergie pour être capable d'explorer des territoires corporels nouveaux. Les mots sont là, pas loin, et viendront commenter cette expérience¹⁵⁵².

Il faut retenir ces notions d'« impulsion », qui font écho à d'autres qu'utilisent les artistes dont nous avons parlé précédemment, et de « traversée corporelle » qui contribue à corroborer les idées développées dans cette théorie de la chaîne. Ces

¹⁵⁵² Dossier de communication d'*Eden, Eden, Eden* téléchargeable sur le site internet de la compagnie. URL : http://www.manok.org/sites/default/files/manokcie_ma2_eden_eden_eden_diff.bd_pdf (dernière consultation le 09/03/2016).

travaux, scéniques et de remises en questions des pratiques artistiques, sont bien des « réflexions » (titre des écrits du dossier de communication) à partir de cette œuvre de Pierre Guyotat. Sayoko Onishi entend « continuer, continuer, sans limites¹⁵⁵³ » et elle explique qu'« Avec *Eden, Eden, Eden* [elle] retourne aux origines de [s]a philosophie orientale¹⁵⁵⁴ », avec le Zen, notamment ; la création se mue donc en expérience corporelle unique à la fois interrogative, mode souvent choisi par Guyotat (dans *Arrière-fond*, par exemple), personnelle et collective, visant à interroger progressivement sa propre culture, sa propre histoire, son corps et sa mémoire, son rapport à l'être, aux choses et à l'Art, grand ensemble de questionnements centraux qui prouvent que ce sont les effets de lectures qui se déploieront sur scène plutôt que le texte lui-même.

La rencontre d'Emmanuel Fleitz avec l'œuvre de Pierre Guyotat ressemble assez à celle de Bernardo Montet. Par l'intermédiaire d'un ami, Valérian Lallement, auteur de la thèse *Pierre Guyotat, la littérature et la loi*, Éric Noël, écrivain, lui conseille la lecture d'*Éden, Éden, Éden* ; là-encore, c'est un véritable choc esthétique qui se transmue en « évidence », l'œuvre sort naturellement du livre, et elle devient un point de départ, tout comme pour Bernardo Montet. Il explique avoir « senti qu'il y avait de la terre dans les chaussures¹⁵⁵⁵ » et met en place une sorte d'expérience de terrain de cette lecture sur la scène et avec des artistes issus d'univers artistiques différents.

Eden, Eden, Eden était, au départ, un projet à 4, intégrant un autre musicien et une autre danseuse butô, mais ces derniers ont quitté le projet lors de la première résidence lorsqu'ils se sont rendu compte de la physicalité du texte et de ce qu'il implique, de l'investissement corporel qu'il suscite. C'est donc en duo que Fleitz et Onishi poursuivent la création.

Sayoko Onishi et Robert Toussaint ont invité la danseuse butô Yuko Kominami et le musicien Tomas Tello pour leur nouvelle création : *Eden, Eden, Eden*. Dans cette pièce, il est question d'expériences continues sur la sensation de la sexualité. La personnalité n'existe pas, ne demeure que la sensation. Creuser toutes les sources de l'intérieur : la violence, les jeux de puissance, les blessures, la douleur, le sang, les

¹⁵⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵⁵ Entretien personnel avec l'artiste du 08/11/2015.

caresses, l'extase, la saleté. De l'apparence et de la chair. Sur la frontière entre la vie et la mort¹⁵⁵⁶.

Le spectacle pose alors la question de cette frontière et va explorer un entre-deux, une zone située entre deux univers : ce qui est exactement cette sorte de rencontre artistique entre Guyotat et la singularité du butô et de la contrebasse. Le son grave de cet instrument fait écho à la voix de Guyotat et au texte lui-même. Guyotat parlait de « basse continue » dans *Explications*, ce qui était repris par Tal Beit Halachmi, concrètement, sur scène. La contrebasse fait entendre les vibrations de la terre depuis laquelle le texte s'engendre aussi.

La première représentation a eu lieu après une résidence à Flers, en Normandie, et a duré 26 minutes. Au centre de la scène, 5 très longs panneaux coupent l'espace en deux. Au début, les danseuses, l'une vêtue d'un sweat-shirt rouge et l'autre vert, des cagoules cachant leurs visages, investissent l'espace par une marche sur la scène arrière, l'espace où le public ne peut pas voir tous les mouvements, et font progressivement trembler ces panneaux, ils se touchent, ce qui produit un son métallique qui peut évoquer un orage. Puis une danseuse passe progressivement devant et le corps rentre dans une transe : il reste droit, roide, et s'agite en se tapant contre les panneaux avant de s'arrêter nettement et d'hurler : ce cri semble ouvrir une brèche, un second interviendra en fin de spectacle. Il s'agit bien d'un cri-limites, une sorte de cri primal, d'un mot qui jaillit directement du texte, en japonais. Le noir total emplit la scène après cette apparition-saisie et ce cri de l'acmé. Quand la lumière se rallume, à la 8^{ème} minute, les deux danseuses sont assises au centre, sous les panneaux, pieds en l'air et jambes écartées, position récurrente du butô : les pieds s'agitent, après le cri primal, c'est le retour à la danse du bébé qui est impliquée, geste qui a profondément influencé Hijikata Tatsumi, c'est le mouvement d'une réminiscence : « Le danseur raconte en effet ce souvenir d'enfance : au bout d'un jour où on l'avait laissé seul dans les champs, dans un panier, il ne pouvait plus bouger les jambes, et ses pieds se tordaient de douleur sous son corps, comme des objets inanimés », « la danse des petits pieds tordus n'est pas incompatible avec la beauté de la vie »¹⁵⁵⁷. Pendant cette danse des pieds

¹⁵⁵⁶ Flyer du spectacle *Kwaidan*, p. 4.

¹⁵⁵⁷ Miryam Sas, « De chair et de pensée : le butô et le surréalisme », in Collectif, *Butô(s)*, *op.cit.*, p. 46.

tordus, Emmanuel Fleitz entre, la carrure imposante, et souffle dans deux tubes d'orgue – à nouveau, le souffle – puis tape sur des objets en métaux avec un chaîne et un marteau, produisant ainsi plusieurs types de sons : du très aigu, au très grave, à un son lourd, pesant, vivace ou bien plus lointain, imperceptible, le tout contribue à la création d'un espace sonore qui donne aussi à entendre le texte : c'est la pratique de *l'entendre* qui est impliquée dans cette « lecture », le spectateur devient hypersensible à chaque sonorité, voilà pourquoi il se trouve saisi par le cri de Sayoko Onishi. Les danseuses entrent dans une sorte de transe de plus en plus intense, elles semblent trembler autant sous le poids du texte qui envahit la scène – sans être lu ni récité – que les objets tremblent sous le poids des outils et des corps ; puis elles se frottent l'une à l'autre. Emmanuel Fleitz démarre à la contrebasse électrique, l'objet est lui aussi très imposant, son jeu est riche, lourd, et fait écho à l'espace sonore concret qui a précédé, tout en le gardant, l'assimilant, son jeu devient déstructuré, complexe, les panneaux sont animés par un jeu de lumière de plus en plus rapide, tout semble rentrer en transe. Les sons de la contrebasse s'accumulent et s'enchevêtrent grâce à un séquenceur multipistes, l'espace sonore engage donc une multiplicité. Après un temps avec l'archet, Fleitz joue avec les doigts, les sonorités changent radicalement mais le tout reste fluide, la musique devient alors plus orientale, faisant écho au texte, avant de reprendre à l'archet pour appuyer un son plus percutant, amplifier la transe des bruits, des corps et des lumières saccadées, comme un enchevêtrement synesthésique. Le duo de butô entame un corps à corps avec chutes et remontées jusqu'à s'évanouir dans le bruit. Après ce paroxysme, la scène est replongée dans le noir, la musique est arrêtée, un bras est éclairé sur un panneau, puis le corps complet passe devant et se remet à trembler, c'est une anti-fin, comme dans l'œuvre, nous sommes dans le continu.

Après la représentation, le trio présent sur scène explique qu'il s'agit d'une ébauche, d'un premier jet, et que le spectacle sera un artefact, aura un parcours. La scène est le lieu d'un relais concret : Fleitz a découvert le livre grâce à un groupe d'amis dont fait partie, nous l'avons dit, Valérian Lallement, et en a ensuite parlé à Sayoko Onishi qui l'a d'abord cherché en anglais, sans résultats, avant de l'obtenir en japonais ; les plaques d'acier ont été données par son voisin, qui travaille la ferraille. Emmanuel Fleitz explique qu'ils ne sont pas des spécialistes de l'œuvre, il s'agit donc bien d'une lecture brute, d'une découverte transmise. Ils cherchent à

retranscrire la « routine » du texte : la quotidienneté de la violence, naturellement présente, le sordide qui devient un état et qui donne lieu à une transe continue, les mots reviennent par boucles, lorsque l'on perd quelque chose, on le retrouve plus loin, même transformé. « Avec ce texte, on s'est pris quelque chose, on essaye de le partager, chacun en a extirpé des images », « il n'est pas question de faire une narration du livre ou de le raconter par la danse ou la musique », « c'est un choc, une étincelle, qui a fait que quelque chose s'est développé et qui a donné cela »¹⁵⁵⁸. Il affirme aussi que ce travail est remis en cause, qu'il implique un re-travail. Dans le public, quelqu'un, ne connaissant pas le texte, explique s'être attaché au mot « Éden », avec une image, une lumière, qu'il ne retrouve pas dans le spectacle, Fleitz répond qu'il pense que l'Éden n'est pas encore là, car cela signifierait peut-être la fin du travail, quelqu'un d'autre, parmi les spectateurs, ajoute « oui, mais à quoi ressemble l'Éden ? ».

Le 3 avril 2016, le duo fait une représentation après une résidence au Trois C-L au Luxembourg, dans le cadre du 3 du Trois C-L, qui soutient les créations en danse en proposant des résidences¹⁵⁵⁹. La soirée regroupe donc des créations complètement nouvelles et très disparates. Plusieurs « symboles » vont se superposer. Le pays d'accueil, le Luxembourg, est un véritable carrefour linguistique où plusieurs langues se parlent (dans tous les sens du terme), lors de la soirée, circulent dans la salle le flamand, l'allemand, l'anglais, le français, langues accompagnées de divers accents. De plus, des liens créés il y a plusieurs décennies resurgissent ici, premièrement entre l'œuvre de Pierre Guyotat et le butô, connexion qui remonte aux années 1970, car la sortie du livre coïncide avec l'émergence du butô en France et la fascination dont nous avons parlée, et le Japon, pays d'origine d'Onishi, est un des premiers traducteurs de cette œuvre singulière.

Autre fait notable : Onishi n'est pas satisfaite de la traduction japonaise¹⁵⁶⁰, alors

¹⁵⁵⁸ Retranscriptions des discussions d'après représentation.

¹⁵⁵⁹ « Le Trois C-L est une plateforme pour la danse contemporaine au Luxembourg, un lieu de création, de sensibilisation, de diffusion et de formation continue réservé aux danseurs et chorégraphes professionnels résidents. Il se propose de soutenir les chorégraphes dans leur processus de création au niveau de la production, de la diffusion et de la formation continue. ». Man'ok, « Actualité n° 401 Bis », 18 mars 2016, en ligne, URL : <http://www.manok.org/actu> (dernière consultation le 12/04/2016).

¹⁵⁶⁰ Entretien personnel avec Emmanuel Fleitz et Sayoko Onishi du 03/04/2016. Dans l'ouvrage *Butô(s)*, il est également expliqué dans un avertissement, espace paratextuel important, comme nous l'avons dit, à quel point les titres des performances butô ainsi que les textes de Hijikata Tatsumi sont difficiles à traduire : « Le style de ce chorégraphe, imprégné de surréalisme, émaillé de trouvailles poétiques, est malaisé à rendre et la pensée difficile à cerner, en raison des effets rythmiques,

s'active un phénomène translinguistique intéressant lors de la création, la danseuse, ne parlant pas français, se fait traduire, par Emmanuel Fleitz et dans un anglais de « connivence », une sorte de sabir qu'ils ont construit en amont du travail, certains passages du texte travaillés. L'idée d'un carrefour de langues est donc déjà présente dans la conception avec la circulation de la parole entre les artistes et cette « trilingue ». Les rencontres linguistiques et interdisciplinaires sont multiples, et cette question d'une langue mixte et presque édénique, utopique, à trouver pour communiquer et faire circuler la parole, pour pénétrer davantage le texte, rappelle le travail de Kathy Acker où le texte est plus traduit et transformé, puis transmis, que véritablement plagié. Se pose donc la question d'un objet de communication pour le duo, et cet objet sera le texte lui-même, oscillant entre sa traduction japonaise d'abord découverte par Onishi puis le français et ce qu'ils en feront ensuite. Le duo note d'ailleurs que le frontispice en Tifinagh signifiant « Et maintenant nous ne sommes plus esclaves » est absent du texte japonais, ce qui peut changer radicalement la lecture, et que le texte en une phrase unique et continue n'est pas conservé ainsi, la traduction cherchant à faire plusieurs phrases structurées. Mais il est tout de même intéressant d'évoquer cette expérience de lecture particulière d'Onishi dans une langue qui nous est étrangère.

La scénographie convoque un décor qui rappelle à plusieurs égards les constructions du triptyque de Tal Beit Halachmi, intégrant le métal, des outils, reproduits en grands – une clef, un marteau –, accrochés, et constituant un espace visuellement fort, sur le côté gauche, au milieu, de la scène. À droite, à l'avant-scène, une grande plaque de métal est posée à même le sol, au centre, trois panneaux en métal, qui peuvent évoquer des panneaux Japonais. Avant de s'emparer de sa contrebasse, installée sur le côté gauche de la scène, Emmanuel Fleitz crée un espace sonore avec des objets qui sortent du livre : une chaîne, un marteau, dont il joue sur les outils, mais cet espace a évolué depuis la première représentation, les outils sont suspendus. Plusieurs techniques simples sont alors utilisées et rappellent les actions du texte : le raclement, notamment sur la plaque de métal posée au sol et avec une grande pelle, ce qui produit un bruit à la fois strident et obsédant. La contrebasse électrique elle-même n'est qu'un bout de bois, pour que le monde reste

onomatopées, détournements lexicaux, constructions syntaxiques alambiquées, métaphores obscures, ambiguïtés voulues. » Collectif, *Butô(s)*, *op.cit.*, Avertissement, p. 6.

entièrement archaïque, la contrebasse classique à la forme si élégante est rapidement évacuée de la scène, revenant à un objet plus dépouillé ; les deux artistes sont également vêtus en ouvriers, dans des combinaisons (verte pour Fleitz, blanche pour Onishi). Alors, les bruits, du métal, des plaques, des outils participent d'un enchevêtrement sonore tout en constituant divers espaces bien isolés sur scène : les trois panneaux forment l'espace du butôt, les outils suspendus construisent un premier espace de l'ouvrier, la plaque au sol correspond au second espace, à cela s'ajoute l'espace sonore de la contrebasse. Les bruits et bruissements du livre sont ainsi donnés à entendre, le texte *sonne*.

Ces objets d'ouvrier métaphorisent aussi l'idée d'un chantier très ouvert, avec le double sens que le mot implique : espace de création continue et lieu symbolique de la diégèse d'*Éden, Éden, Éden*. Il s'agit donc de se trouver littéralement sur un chantier ouvert, avec ses bruits, ses risques, ses indéterminations.

La pièce fait aussi intervenir des moments forts où le public est éclairé brutalement, la lumière est intense, ce qui permet de remettre le public dans le spectacle, de transmettre cette idée d'une expérience de lecture à poursuivre : l'éclairage soudain participe du relais. Le second moment est une tentative de franchissement d'une limite scénique, une sorte d'effraction¹⁵⁶¹, où le spectateur peut être touché (dans tous les sens) par la danseuse, nue, couverte de « sang » s'approchant dangereusement des gens assis sur des chaises ou au sol, donc très proches, elle recule sans regarder derrière elle ; ces deux temps forts se répondent, ils correspondent à l'expérience de lecture du texte : brutale et touchant à des limites. Le « sang » est en fait de la peinture rouge dont l'odeur est assez forte, cet aspect artificiel n'est pas anodin, il permet de placer ce liquide à la fois du côté du grand ensemble que forment les outils de chantier et leurs usages nouveaux ainsi que du côté de la représentation, rappelant qu'il s'agit d'une expérience scénique, de traversée d'un texte par la scène, et donc que le souci de véracité importe peu ; ce

¹⁵⁶¹ Il nous semble qu'il y aurait ici une problématique à construire. Tout comme la nudité, cette « effraction » correspond à une acmé scénique, et touche en tout cas à des limites qui peuvent bouleverser le spectateur en le sortant de son statut passif de contemplateur. Il faudrait étudier ces limites franchies dans les arts scéniques où le public est presque touché, et c'est ce « presque » qui importe puisqu'il active une transgression, et non pas complètement et maladroitement pris à parti sans liberté de choix comme cela arrive parfois dans le théâtre ambulant, par exemple. Ici, la danseuse semble s'arrêter au bord du précipice, si bien que la réflexion est possible grâce au « presque » car le spectateur se dit : que se serait-il passé si elle m'était tombée dessus ? Comment aurais-je réagi si son corps nu avait touché le mien ?

qui importe, c'est de traverser cet univers textuel avec les moyens et les possibilités qu'offre la scène et son environnement. François Bizet écrit à propos de ce simulacre de sang que l'on retrouve dans une pièce du théâtre japonais à laquelle il assiste : « Ce faux sang [...] me comble bien plus que ne pourrait le faire l'usage de sang véritable – veau ou mouton [...] Une page blanche se remplit de signes de mort – écriture plutôt qu'hémorragie, poignance plutôt qu'épanchement – [...] ¹⁵⁶² », plus loin, il ajoute : « l'art doit se situer entre la peau et la chair, entre la réalité et le mensonge ¹⁵⁶³ ».

La danse d'Onishi est très intense, elle commence donc derrière les panneaux avec un travail de pieds, seule partie du corps visible au début, avec un exercice primaire du butô où il s'agit de donner l'impression, à soi et à l'autre, de marcher sur des lames ou de la braise, ou, ici, des matières que l'on trouve sur des chantiers, tout passe d'abord par les pieds, par le sol, par un travail proprioceptif ; puis elle enlève sa combinaison blanche et se retrouve nue, le public voit alors son ombre sur le mur de droite s'éloigner progressivement et apparaître en fond de scène, de dos d'abord, rappelant une silhouette fantomatique japonaise, dans des mouvements classiques du butô, et dans un moment d'une traversée littérale, spectrale, du texte, avec un cheminement visuel : le déshabillage, l'ombre, le corps nu de dos, vient ensuite le corps nu de face, qui revient sous les panneaux où c'est le visage qui danse, à partir de l'*Ero-Guro*, avec des grimaces et une violence exprimée par le visage : elle lèche les panneaux, sort la langue, son visage est dans un autre monde, un ailleurs qui n'est pas le nôtre, puis elle se frotte à un râteau, le corps nu contre le manche du râteau, dans le même temps où Fleitz pose son corps contre la contrebasse : tout semble se frotter, les éléments se frottent les uns aux autres. Onishi fait montre d'une grande maîtrise du butô qui l'aide à traverser ce texte, et la pièce donne à voir une rencontre naturelle du texte et de cette gestuelle, le moment où elle se retrouve allongée sous les panneaux, donc à l'horizontal, rappelle celui de Bernardo Montet dans *Issé Timossé*, dévoilant peut-être un moment crucial de rapport intime avec le texte où il s'agit de s'allonger sur lui, de se reposer sur lui, et s'y abandonner en s'affranchissant du regard du public et se plongeant dans un temps édénique que permet le livre. Le fait de se frotter au manche du râteau

¹⁵⁶² François Bizet, *Tôzai !... Corps et cris des marionnettes d'Osaka*, op.cit., p. 62.

¹⁵⁶³ *Ibid.*, p. 87.

constitue aussi un geste très fort, le texte semble être dans ce geste, il s'agit de frotter le texte, ou bien de se frotter au texte : ce frottement donne à voir d'une façon extrême l'expérience de lecture.

Les bruits de métaux, de foudre créée avec les panneaux, donnent un aspect climatique, l'univers du texte se retrouve bien et fait écho, de façon vraiment surprenante, à celui d'Halachmi, avec des installations qui y ressemblent, avec le retour à l'archaïque des outils, aux bruits des métaux, des chantiers, et toute cette expérience de traversée du texte. La pièce, bien sûr, évolue encore, il s'agit ici d'une version de 20 minutes, la version finale devrait durer 50 minutes. De quatre artistes ils sont donc passés à deux, perdant une partie des subventions, mais renouvelant complètement l'approche. Les deux artistes nous confient venir aux répétitions avec des objets : du grillage, une poupée de bébé, divers outils, et le livre, toujours présent ; tous ne seront pas retenus. Comme pour Halachmi, certains gestes devraient durer, selon eux, bien plus longtemps, comme celui de la pelle sur la plaque, le bruit produit étant extrêmement important.

L'œuvre n'est pas textuellement visible, ni lue, ni lisible d'une façon ou d'une autre, sur scène mais est intensément présente sur la scène, dans les corps et les cris, dans les bruits. Cependant, quelques mots du texte, en japonais, forment des directives pour le *butô* d'Onishi, cela est essentiel, elle les hurle ou les murmure, toujours dans un rapport particulier, elle ne les lit pas, ils jaillissent également, ils apparaissent dans le corps plus que l'inverse, le texte est donc là, partout, mais intériorisé, corporalisé, il rentre dans le corps, le transforme, semble ne pas le ménager, constituant une expérience corporelle assez violente.

Plus qu'une dichotomie présence/absence, il faut ici envisager le textuel chorégraphié comme une réécriture totale, réécriture corporelle qui nie, ignore ou transcende le texte en le perturbant par une relecture fantomatique. [...] L'absence physique, matérielle de l'écrit – « hantologie » derridienne s'il en est – n'enlève en rien l'aura du littéraire qui envahit la danse. Le texte ne manque pas à la danse, il en est le moteur et s'insinue dans l'œil du regardeur.¹⁵⁶⁴

Cette présence fantomatique du texte permet aussi le *butô*.

Parallèlement à ce travail de traversée presque fantomatique du texte de Guyotat,

¹⁵⁶⁴ Lucille Toth, « Mise en corps, mise en voix : le texte et ses apparitions sur la scène chorégraphique contemporaine », *op.cit.*, p. 21.

MA2 se lance dans un projet autour de l'écho qui peut se faire entre Verdun et Hiroshima, donc du dialogue entre les mémoires, mémoires historiques, mémoires géographiques, mémoires des traumatismes et des violences extrêmes, de ce que l'humain s'est infligé tout en l'infligeant à la Terre. Ce projet explorera les villages ravagés et fantomatiques de Verdun, à la mémoire très lourde, presque palpable, pour y questionner *quelque chose*, lié au corps, aux excès, à la mort et à ce qui reste après le passage de l'Histoire. Le butô sera la danse de cette exploration mémorielle. Sera ainsi posée la question des tabous, de ce qui se perd avec la guerre, dans des lieux *marqués, inscrits* où la nature revient, enterrant, comme une Antigone, la « pollution » humaine (les corps sous terre).

Le spectacle engage un rapport à la pudeur tout à fait étonnant, Onishi est nue mais cette nudité n'est pas littérale, elle fait appel à un ailleurs. Comme dans l'œuvre de Pierre Guyotat, il n'y a pas de provocation. Le « choc » ne vient pas de cette nudité assez soudaine, puisqu'elle est récurrente dans le butô, mais de cette faculté à conserver une pudeur et à interioriser le texte, en direct, en intégrant une distance au spectateur. Le spectateur regarde le texte dans le corps d'un autre, ou à travers le corps d'un autre, il ne voit pas un corps nu qui danse, il voit un corps qui danse une nudité qui devient métaphorique. Cette nudité est la même que celle du texte, une nudité nue, un ailleurs de la nudité, une sortie hors de la littéralité de la nudité, le corps nu dit alors bien plus, il ne correspond pas simplement un retour à une espèce d'état primitif, il marque une étape et indique que pour pénétrer ce texte il faut se trouver dans un état de dépouillement, et en venir à interroger son propre corps. Alors, le corps-butô permet le palimpseste, il permet une lecture multiple : il montre à la fois le contexte, l'arrivée presque simultanée dans l'avant-garde artistique française du texte de Guyotat et de cette danse japonaise, qui ne sont pas que cela et qui dépassent les frontières artistiques, danse et texte ne devenant que des médiums ; il montre aussi le texte lui-même, qui le traverse, rendant l'expérience littéralement visible ; il montre encore la chaîne créative, en juxtaposant les médiums ; il montre enfin le « recul », en 2016, en inscrivant cet ensemble comme monument artistique ; pour traverser un art total, il faut un corps engagé dans cette totalité, le butô – encore plus aujourd'hui, avec son histoire, ses évolutions et son renouvellement des perspectives selon ce qu'il perçoit de nouveau en Occident, ici, en l'occurrence, l'œuvre de Guyotat – nous semble s'inscrire dans

ce réseau d'une totalité artistique. La nudité est aussi, nous l'avons dit, une expérience de vérité du texte ainsi que ce qui semble être un point d'acmé, difficile à atteindre, pour un artiste de la scène, une étape à franchir, et comme une sorte d'exigence dans les expériences scéniques autour de l'œuvre de Guyotat : François Kuki est nu dans *Bond en avant*. L'auteur lui-même en a fait l'expérience en posant nu pour le numéro d'*Art Press*¹⁵⁶⁵ sur la pornographie, photographié par Jacques Henric puis peint par Bernard Dufour. Une réflexion est à construire sur cette nudité-acmé sur la scène, puisqu'elle implique l'audace et renforce le jeu, tout en faisant appel de façon plus forte à l'œil du spectateur. Les trois panneaux de la pièce de MA2 matérialisent cette pudeur tout en étant un appel au spectateur, engageant un travail de découverte, de dévoilement du texte, tout en retraçant symboliquement le parcours de la lecture : Onishi est d'abord habillée, cachée derrière les panneaux, puis nous voyons son ombre qui se déshabille et elle se déplace vers le fond de la scène avant d'aller sous les panneaux. C'est un cheminement progressif de dévoilement, et d'exposition d'une vérité nue, c'est aussi le cheminement de découverte du texte : sa nudité. Par ailleurs, Odette Aslan, dans l'ouvrage *Butô(s)*, évoque la nudité de Tanaka Min dans plusieurs de ses pièces qui lui a valu parfois quelques jours de prison et cite cette réflexion de Iannis Xenakis trouvée dans le carnet Laboratoire de Min :

Il est grand temps aujourd'hui que le corps nu revienne éclairer les villes et les campagnes de la planète. Car il est l'expression de notre être dans sa totalité, bien plus que le visage¹⁵⁶⁶. Corps nu qui rallierait et dépasserait dans la beauté de ses formes et de ses mouvements la danse, [...], l'amour, la pensée. À la fois molécule et galaxie. Dans une expression d'art abstrait où chaque muscle, aussi petit soit-il sous la peau, chaque mouvement chanteraient une musique des formes, des déplacements, des espaces, du temps. Dans son véritable rôle cosmique¹⁵⁶⁷.

¹⁵⁶⁵ « Chacun des contributeurs à l'enquête d'Art Press sur la pornographie (Art Press, n° 22, janvier – février 1976) s'est engagé à publier, en regard de son texte, son nu photographique. Seul, Pierre Guyotat tiendra parole et fera apparaître son "nu, sans la tête" » Catherine Brun, *Pierre Guyotat, essai biographique, op.cit.*, pages centrales. C'est à partir de ce nu photographique que Bernard Dufour fera un portrait de l'artiste, commandé par François Mitterrand en 1990, et qui sera repris dans l'exposition « Pierre Guyotat : la matière de nos œuvres », en 2016, année qui semble donc être celle d'un relais et d'une rétrospection.

¹⁵⁶⁶ Et, de façon surprenante, Guyotat nomme la photo parue dans *Art Press* un « nu, sans la tête ».

¹⁵⁶⁷ Iannis Xenakis cité par Odette Aslan in Odette Aslan, « Tanaka Min », in Collectif, *Butô(s)*, *op.cit.*, p. 181.

La pièce de MA2 se construit par des expériences de traversées du texte, traversées corporelles et musicales, et des expériences de lectures qui suscitent ou cherchent à susciter des lectures, les spectateurs deviennent lecteurs et découvrent le texte avec un certain effarement. Notons également que le titre de la pièce, seul élément qui soit véritablement emprunté à l'œuvre d'origine, retire les accents, tout comme Joseph Briansec le mettait en majuscules, cela veut peut-être déjà signifier un ailleurs du texte, une traversée corporelle.

— S'agit-il de creuser au plus profond pour trouver la finalité de la sexualité, pour atteindre l'essence de notre présence ?

— Oui. Mais il n'y a pas de fond ! Et l'action se poursuit.¹⁵⁶⁸

Un « sans fond » est exploré, un sans fond du signifiant, et un sans fond de la création et créativité, un monde est là, infini, le texte comme le spectacle en rendent compte.

¹⁵⁶⁸ Dossier de communication d'*Eden, Eden, Eden* téléchargeable sur le site internet de la compagnie. URL : http://www.manok.org/sites/default/files/manokcie_ma2_eden_eden_edn_diff.bd_.pdf (dernière consultation le 09/03/2016).

Chapitre III – Relais par la visualité¹⁵⁶⁹ du texte : les pratiques du voir

Le rapport de Pierre Guyotat avec la peinture et ce que nous appelons l'art visuel a commencé tôt ; durant l'enfance, déjà, il hésite entre peinture et écriture. En 1968, un poème illustré par Wilfredo Lam, peintre cubain proche de Picasso – c'est à ce dernier que Michel Leiris apportera *Éden, Éden, Éden* certainement pour l'important travail visuel qui s'y fait jour au-delà de la création poétique – paraît dans le cahier *Insolations* édité par Fata Morgana et dirigé par Bernard Dufour et qui sera repris dans un recueil Fata Morgana 1966/1976¹⁵⁷⁰. En 1993, il compose *Wanted Female* avec le lithographe Sam Francis, où l'écriture, qui se fait dans les deux langues¹⁵⁷¹, fait la rencontre du travail de la couleur de l'artiste californien. Selon Donatien Grau,

Si l'œuvre de Pierre Guyotat constitue une telle ressource pour les artistes visuels de notre temps, c'est bien parce que l'auteur-artiste avait envisagé, avant tout, d'être peintre : de 9 à 14 ans, il s'est considéré d'abord comme tel, avant de s'engager dans le chemin du langage comme dessin et peinture – ce qui fait de lui sans doute le plus peintre des auteurs dans la langue ; et aussi, quand il dessine, comme un poète de la ligne¹⁵⁷².

Nous avons eu accès, à la Bibliothèque Nationale de France, à quelques dessins conservés dans les archives : des animaux (un zèbre), des corps, des portraits, dont certains peuvent rappeler les portraits d'Artaud, le dessin est une pratique qui est toujours intervenu dans la création de l'auteur, il est une autre façon d'engager ou de stimuler la main. Comme pour un texte, un dessin se conçoit pour l'artiste dans la durée, ne se fait pas d'un premier jet, nécessitant une réflexion préalable. En plus

¹⁵⁶⁹ Cette notion artistique renvoie bien sûr à l'aspect visuel édifiant et efficient d'une œuvre et nous paraît tout à fait convenir dans le cas de l'œuvre de Pierre Guyotat qui remet en question les pratiques de lectures et du voir. Un lien peut se faire avec la notion d'étude : pour étudier le texte, il faut aussi le voir, le regarder. Nous renvoyons à l'article de Luisa Ruiz Moreno, *De la visualité*, qui explicite par une approche sémiotique cette notion et qui travaille sur des textes qui, « à partir d'un jeu de tension entre *le visuel* et *le visible* », « éri[gent] *la visualité* comme une valeur de la perception », Luisa Ruiz Moreno, « De la visualité », *Actes Sémiotiques*, en ligne, 2008, n° 111. Disponible sur : <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/1649>> (dernière consultation le 13/04/2016).

¹⁵⁷⁰ Collectif, *Fata Morgana 1966-1967*, Paris, Fata Morgana, 1976.

¹⁵⁷¹ De nouveau, se pose ici la question du basculement du texte vers une autre langue, l'anglais. *Wanted Female* est important dans le sens où il est écrit dans une langue double qui va progressivement évolué : il l'écrit en français et participe à sa traduction en anglais, le texte franchit les barrières de séparation des langues.

¹⁵⁷² Donatien Grau, « Pierre Guyotat : lettres du voyant », in *Mensuel* n°556, avril 2016, p. 22.

de la physicalité du texte, c'est donc bien sa visualité qu'il faut retenir, lire des livres de Pierre Guyotat engage une expérience de l'œil : nous l'avons vu, l'œuvre implique le *voir* comme nouvelle pratique de lecture.

Cinéma et photographie ont également occupé une place capitale dans sa création. L'auteur utilise des techniques cinématographiques dans les progressions diégétiques de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, notamment dans les procédés d'apparition des figures. *Coma* dévoile un parcours photographique et iconographie significatif. Il pourrait être lu en même temps que *La Chambre claire* de Roland Barthes, les deux contiennent le « je » dont la pensée, la vie, se forment ou se déforment en fonction d'images. Évoquons également à nouveau *L'Empire des Signes*, où le cheminement iconographique développe un texte au second degré, presque à part, souvent indépendant du texte lui-même.

Quelques-unes des images qui nous ont formés, enfants, mes sœurs et frères et moi :¹⁵⁷³

Nous retrouvons cette notion de « formation » qui donnera son titre à l'ouvrage suivant et qui se construit ici par un parcours iconographique singulier. Notons d'abord ce que l'on pourrait appeler les *incipit* et *excipit* qui le jalonnent : nous rentrons dans l'œuvre par une courte introduction elliptique de l'auteur mettant en avant le corps en crise et les difficultés liées au « je », sa prononciation, notamment ; cette introduction est suivie de la gravure très violente de Fra Angelico que nous avons précédemment évoquée, puis, quelques pages plus loin, d'une photographie d'un « Jeune déporté libéré devant un camarade carbonisé¹⁵⁷⁴ » qui engage diverses approches. Roland Barthes fait appel, dans son essai, à deux notions phares : le *studium*¹⁵⁷⁵ et le *punctum*¹⁵⁷⁶. La photographie est de Pierre

¹⁵⁷³ *Coma*, Liste des illustrations, p. 225.

¹⁵⁷⁴ *Ibid.*

¹⁵⁷⁵ « Ce que j'éprouve pour ces photos relève d'un affect moyen, presque d'un dressage. Je ne voyais pas, en français, de mot qui exprimât simplement cette sorte d'intérêt humain ; mais en latin, ce mot, je crois, existe : c'est le *studium*, qui ne veut pas dire du moins tout de suite, "l'étude", mais l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière. » Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Seuil, 1980, p. 48.

¹⁵⁷⁶ « Le second élément vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu ; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles ; précisément, ces marques, ces blessures sont des points. Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc le

Viannay, oncle de l'auteur, résistant et auteur du livre *Les témoins qui se firent égorger*, plusieurs choses se lient alors : la gravure de Fra Angelico, les violences et l'atemporalité de celles-ci telle qu'on la retrouve dans ses textes. Les photographies engagent plusieurs réseaux signifiants : elles sont toutes liées et dégagent des *punctums*. Nous n'apprenons cela qu'à la fin de la lecture (si celle-ci est bien linéaire), en consultant cette liste des illustrations. L'*excipit*, lui, fait resurgir une photo bien plus lumineuse de Lilian Gish dans le film *Le vent* de Victor Sjöström. Il y a donc ce parcours du sombre vers la lumière, qui guidera Guyotat dans les années qui suivront.

Ces photographies donnent à voir beaucoup de corps : celui d'une femme presque nue dansant devant des nazis, une jeune africaine à demi nue dans une publicité, des indiens de l'Amazonie, un jeune acteur indien interprétant Mowgli. Et puis des figures essentielles comme Jeanne d'Arc, les corps meurtris de la gravure de Jacques Callot particulièrement violente dans *Misères de la guerre : L'arbre aux pendus*. L'idée d'un relais créatif et compositionnel ressurgit ici, ces images forment l'être puis son œuvre, c'est une matière de son œuvre, tout comme son œuvre sera, nous le verrons encore plus loin, la matière d'œuvres de peintres et plasticiens.

Ainsi, c'est un véritable parcours qui se construit et qui pourrait apparaître comme paratextuel tout en s'inscrivant pleinement dans un texte qui n'évoque pas explicitement ces images. *Coma*, dans sa narration, est préoccupé par cet événement de dépression physique et du coma qui s'ensuit mais s'autorise un grand nombre d'ellipses, le parcours iconographique s'inscrit dans ce cheminement. Il constituerait donc un péri-texte, ou un autour du texte qui ferait appel à une lecture plus large du lecteur. Ce parcours en images de Guyotat est comparable à celui de Susan Sontag qui explique dans *Sur la Photographie*¹⁵⁷⁷ que la découverte, à l'âge de 12 ans, de photographies des camps, marque une transition, « une limite avait

punctum ; car *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne). » *Ibid.*, p. 48-49. Il est étonnant de constater que Barthes reprend ici, en quelque sorte, la métaphore du « creux » utilisée dans sa préface à *Éden, Éden, Éden*.

¹⁵⁷⁷ Où elle note d'ailleurs, dans l'introduction : « Tout a débuté par un essai, consacré à quelques-uns des problèmes, esthétiques et moraux, que pose l'omniprésence des images photographiques : mais plus je réfléchissais à la nature des photographies, plus elles devenaient complexes et suggestives. Si bien qu'un essai en engendra un autre, qui à son tour (à mon étonnement) en engendra un troisième, et ainsi de suite, chacun ajoutant un maillon à une chaîne d'essais sur le sens et la vie des photographies [...] ». Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris, Seuil, 1979, p. 9.

été atteinte¹⁵⁷⁸ », débloquant ainsi un avant et un après et permettant ce grand développement autour de la photographie dans son œuvre. Elle parle ainsi d'un choc total que provoquent certaines photographies.

La première rencontre que l'on fait de l'inventaire photographique de l'horreur absolue est comme une révélation, le prototype moderne de la révélation : une épiphanie négative. Ce furent, pour moi, les photographies de Bergen-Belsen et de Dachau que je découvris par hasard chez un libraire de Santa Monica en juillet 1945. Rien de ce que j'ai vu depuis, en photo ou en vrai, ne m'a atteint de façon aussi aiguë, profonde, instantanée. De fait, il ne me semble pas absurde de diviser ma vie en deux époques : celle qui a précédé et celle qui a suivi le jour où j'ai vu ces photographies (j'avais alors douze ans)¹⁵⁷⁹.

Les photographies du parcours de *Coma* semblent aussi être de cet ordre-là : des épiphanies, avec une connotation religieuse, parce que ces images sont connexes d'autres trouvées dans la Bible. Il y a un « quelque chose » qui se passe avec ces clichés, atteignant et touchant au sublime, par leur violence incandescente aussi. Tout comme Georges Bataille avec la photographie du corps subissant Le supplice des cents morceaux, torture chinoise, image absolument décisive dans sa vie et son travail qu'il n'aura de cesse de commenter et utiliser comme base d'analyses. Par ailleurs, Pierre Guyotat explique :

J'avais cinq ans à l'ouverture des camps. Je ne les ai pas vus, mais j'ai vu des photos. Cela vous secoue d'abord d'une manière inconsciente et après, quand vous y revenez, c'est très difficile de penser que des cruautés pareilles sont uniquement le fait d'un instant de l'Histoire. Elles sont là, non pas seulement parce qu'elles continuent à hanter les gens qui en ont été les victimes, mais parce qu'elles sont là, qu'elles ont été tellement fortes, tellement effroyables qu'elles sont là plus que des fantômes. Elles sont avec nous tout le temps¹⁵⁸⁰.

La photographie est un art à la fois important dans la création, et son processus, de Guyotat mais aussi dans ses relations et filiations. Pour *Éden*, par exemple, la photographie d'un jeune berger algérien était objet catalyseur du texte, dans une relation de bouleversement artistique ou synesthésique des arts, la création textuelle devait épouser les formes de cette photographie¹⁵⁸¹. Pour Roland Barthes, la

¹⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 34.

¹⁵⁷⁹ *Ibid.*

¹⁵⁸⁰ Pierre Guyotat, « Entretien avec Donatien Grau », in Donatien Grau (dir.), *Pierre Guyotat, La matière de nos œuvres, op.cit.*, p. 28.

¹⁵⁸¹ Elle deviendra également la couverture du livre dans son édition anglaise.

photographie est le lieu d'un « étonnement » et est porteuse d'un « désir « ontologique » »¹⁵⁸², il traquera alors en quoi elle se distingue de la « communauté des images¹⁵⁸³ ». Pour Guyotat, la réponse réside dans la photographie comme porteuse du réel et ses diverses formes – dont les souvenirs, personnels ou familiaux, etc. – et elle a, selon Barthes, quelque chose à voir avec le geste, que l'on pourrait à nouveau investir de plusieurs sens :

En elle, l'événement ne se dépasse jamais vers autre chose : elle ramène toujours le corpus dont j'ai besoin au corps que je vois ; elle est le Particulier absolu, la Contingence souveraine, mate et comme bête, le *Tel* (telle photo, et non la Photo), bref, la *Tuché*, l'Occasion, la Rencontre, le Réel, dans son expression infatigable¹⁵⁸⁴.

Et il complète en disant :

Pour désigner la réalité, le bouddhisme dit *sunya*, le vide ; mais encore mieux : *tathata*, le fait d'être tel, d'être ainsi, d'être cela ; *tat* veut dire en sanskrit *cela* et ferait penser au geste du petit enfant qui désigne quelque chose du doigt et dit : *Ta, Da, ça !* Une photographie se trouve toujours au bout de ce geste ; elle dit : *ça, c'est ça, c'est tel !*¹⁵⁸⁵

Notons également que Roland Barthes utilise une image intéressante pour décrire cette relation immobile qui unit la photographie à son référent, il dit qu'ils sont « unis par un coït éternel¹⁵⁸⁶ », qui est aussi une image que l'on retrouve de plusieurs façons dans les fictions de Guyotat.

Le parcours photographique de *Coma* semble bien régi par les trois intentions que définit Barthes dans son essai : « une photo peut être l'objet de trois pratiques (ou de trois émotions, ou de trois intentions) : faire, subir, regarder¹⁵⁸⁷ » en impliquant une nouvelle relation triangulaire entre l'*Operator* (le Photographe), le *Spectator* (« c'est nous tous qui compulsions, dans les journaux, les livres, les albums, les archives, des collections de photos¹⁵⁸⁸ »), et le *Spectrum* (celui ou cela qui est photographié).

¹⁵⁸² Roland Barthes, *La chambre claire*, op.cit., p. 13.

¹⁵⁸³ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 15-16.

¹⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 22.

¹⁵⁸⁸ *Ibid.*

Avec la photographie, c'est le verbe « saisir » qui s'amplifie et devient polysémique, elle est porteuse de l'émotion et du trouble¹⁵⁸⁹ :

Je sentais, par la force de mes investissements, leur désordre, leur hasard, leur énigme, que la Photographie est un art *peu sûr*, tout comme le serait (si on mettait en tête de l'établir) une science des corps désirables ou haïssables.¹⁵⁹⁰

C'est justement ce « peu sûr » qui est intéressant : la photographie peut se dégager de ses signifiants, ses référents, ses contextes divers ; elle est donc très souple et offre la possibilité d'une réappropriation. Comme le mythe et sa ductilité, l'image peut rentrer dans le texte et se modifier à l'infini.

Ce qui anime aussi Guyotat et son œuvre, ce sont les interrogations face à des images, c'est aussi cela le système empathique. Il y a peut-être quelque chose à voir avec l'« être-là du sujet¹⁵⁹¹ » qu'évoque Susan Sontag, c'est-à-dire que Guyotat se retrouve, après la perte de cette prononciation du « je » en reconstruisant son parcours iconographique très personnel. *Coma* livre une intimité extrême mais le lecteur se trouve engagé dans ce parcours d'une façon étonnante car la légende¹⁵⁹² n'est insérée qu'à la fin, comme ce fut le cas pour les glossaires et indications de *Prostitution* et *Progénitures*. Donc, dans une lecture linéaire, le parcours de *Coma* est double : photographique (avec parfois des images-chocs) et textuel, les deux se trouvent être intimement, c'est vraiment le terme, liés, mais le lecteur n'a pas toutes les clefs de la compréhension. La légende devient nécessaire et participe du fondement de la notion, par réappropriation guyotatienne, de « formation » qui donnera son titre à l'ouvrage qui suivra, lui aussi à tendance autobiographique. De même que le lecteur n'a pas les clefs de compréhension nécessaires se trouvant dans les glossaires précédemment cités mais qui obligent à une expérience de l'inconnu, de l'étrangeté, d'une langue française renouvelée.

Comme le mot et son *encyclopédisme*, la photographie fait presque automatiquement appel à tout son ailleurs, comme le texte oblige à une paratextualité. Le palimpseste de la photographie est autre que celui des

¹⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹⁵⁹¹ Susan Sontag, *Sur la photographie, op.cit.*, p. 100.

¹⁵⁹² Nous renvoyons aux nombreux commentaires de Susan Sontag dans son essai sur les légendes des photographies qui peuvent, il nous semble, développer une littérature à part entière plus qu'une paratextualité ou de l'exégète. Cf. *Ibid.*

littératures : il permet aussi l'imaginaire, la sortie de la photographie par le sujet regardant, le *Spectator*, regarder une photographie c'est donc déjà inventer une histoire par automatisme, retrouver ses signifiants, référents et contextes égarés.

Le rapport de Guyotat à l'image a toujours été très fort. Dans *Coma*, la photographie *pense*, dans un réseau de mises en relations : avec le texte, entre elles, et avec les divers référents biographiques de l'auteur. Et Roland Barthes explique précisément qu' « Au fond la Photographie est subversive, non lorsqu'elle effraie, révulse ou même stigmatise, mais lorsqu'elle est *pensive*¹⁵⁹³ ». C'est aussi pour cette raison que l'œuvre guyotatienne trouve un bon équilibre entre physicalité et visualité : c'est cette dernière qui rend le texte, qui est aussi une image, pensif, donc subversif. Des œuvres comme *Le Livre* engagent plusieurs approches, et c'est absolument essentiel : une expérience visuelle qui est déjà réflexive, pensive, l'œuvre est comme un tableau, puis diverses expériences de lecture(s). L'artiste travaille à sa façon ce *punctum*, mais aussi ce que Walter Benjamin appelle l'« aura » : « Qu'est-ce à vrai dire que l'aura ? Une singulière trame d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il¹⁵⁹⁴ ». Il explique aussi que « La photographie est authentique quand le choc produit par les images suspend, chez le spectateur, les clichés linguistiques¹⁵⁹⁵ ».

Dans le flyer de sa répétition publique à Emmetrop (Bourges) de *Progénitures*, Tal Beit Halachmi intègre une photographie de l'artiste Joël-Peter Witkin. On y voit un corps de dos, marqué par la vie, usé, loin des stéréotypes, qui est une sorte de pastiche du *Violon d'Ingres* de Man Ray. Cette photographie est particulière significative, son aura permet au regardant un enchevêtrement qui nous semble intéressant : il y a l'œuvre de Witkin, celle de Man Ray, détournée, puis, avec ce choix d'image dans un certain contexte artistique, il y a le putain de l'œuvre de Guyotat, il y a le corps qui sera engagé et interrogé sur scène, etc. Le sens se trouve ainsi dans cette mise en relation, toujours dans cette idée d'afficher un relais artistique.

¹⁵⁹³ Roland Barthes, *La chambre claire*, *op.cit.*, p. 65.

¹⁵⁹⁴ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (première version, 1935), in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 75.

¹⁵⁹⁵ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 320.

L'œuvre de Pierre Guyotat, elle-même emplie d'images significantes, dialogue beaucoup avec des travailleurs de l'image, notamment des photographes. Dans sa sphère culturelle, et parmi ses amis, Éric Rondepierre et Klaus Rinke, dont il préface ou compose des textes dans les recueils, Antoine d'Agata va lui aussi faire dialoguer textes et photographies dans son ouvrage *Anticorps*.

1- Les « anticorps » d'Antoine d'Agata

Antoine d'Agata est un artiste, utilisant principalement la photographie et la vidéo, né en 1961 à Marseille. Il place le corps, et souvent le corps asservi, au centre de son travail et livre très souvent, lui-aussi, des visions de corps déformés. Il saisit des instants très intenses, des *punctums*. Il a exploré et continue d'explorer les limites de son propre corps et du corps de manière générale. Dans la réalité, par les expériences des drogues, des voyages, de la prostitution. Il photographie la nuit, ses extrêmes, et ses propres expériences. Il fréquente, à partir de l'âge de 17 ans, les milieux punks, des bordels, et se drogue, il vit dans la rue. Il a connu pendant 20 ans des expériences de rue, de prostitution et de drogues, il a commencé à créer assez tard et déjà très fatigué, physiquement affaibli. Il se rend à New-York où il suit gratuitement une formation, prenant des cours avec des photographes importants comme Nan Golding et Larry Clark, et devient reporter : il photographie les violences extrêmes, le sordide, et un sordide qui alimente le plus beau. Pour lui, le photographe n'est pas un témoin, un observateur, D'Agata cherche à perdre le maximum de conscience pour être le plus instinctif et vrai possible en utilisant le sexe, la drogue, la jouissance, explorant les limites du corps, les bords de la corporalité, et ce sont ces bords qui sont donnés à voir dans ses œuvres. Il place au centre de son processus créatif la perte de contrôle du corps, intervenant directement dans la photographie : l'alcool, par exemple, floute la photo, l'artiste trouve alors une puissance dans ce flou qu'il exploite, quelque chose en naît et il en vient à contrôler ce flou qui devient un autre aspect de la réalité. Son travail, très expressionniste, est alimenté de sordide, de rencontres, de l'inconnu, de la réalité distordue, floutée et consiste en une recherche permanente d'une intensité et d'un second degré du visible, captant le *punctum* d'instant fugaces intenses, avec la femme comme figure centrale. Ses photographies se divisent en deux catégories : le Jour et la Nuit, la seconde montre tous ses méandres, ses problématiques, la première correspond plutôt à son travail journalistique. Mais les deux peuvent

interagir.

Les extrêmes du corps sont donc profondément impliqués dans son travail, à tous les niveaux, les drogues ont conduit à un épuisement du corps d'où il tire, presque paradoxalement, une force créatrice ; l'agonie devient une matière de travail, un sujet superbe et une source inépuisable de réflexion et de créativité, et la photographie est une façon de se confronter au monde, à sa réalité et à son sordide, un moyen d'y faire face, au gré de ses accidents et petits miracles. La beauté a donc à voir avec cette intensité, avec l'agonie, avec la physicalité du monde et du corps et de leur interaction. L'artiste a parfois du mal à faire face à ses images transgressives, mais il se confronte à l'extrême et le photographie malgré une distorsion de la réalité. « Il y a des choses qui se passent au Cambodge qui sont très très loin de toutes morales, disons que c'est dans ces extrêmes-là que j'ai envie de poursuivre mon travail, de voir s'il y a des limites qui existent encore pour moi ou si je...je suis prêt à aller jusqu'au bout¹⁵⁹⁶ ». Pour Susan Sontag, évoquant Baudelaire, « Le photographe est une version armée du promeneur solitaire qui explore, arpente et patrouille les cercles de l'enfer des villes, du voyeur en vadrouille qui découvre dans la ville un paysage aux contrastes voluptueux », c'est un « spécialiste de l'empathie »¹⁵⁹⁷, définitions qui semblent parfaitement convenir dans le cas d'Antoine D'Agata et de ses photographies du sordide, l'empathie, point commun avec l'œuvre de Guyotat, est très prégnante dans son travail, mais avec une distance et une singularité. Pour Sontag, l'ouvrage fondamental *Naked City*¹⁵⁹⁸ de Weegee paru en 1945 donne à voir une « image de la grande ville comme théâtre du désastre » montrant « l'envers du décor » avec ses « laissés-pour-compte »¹⁵⁹⁹ (une figure à part entière). C'est également cette nudité que traque D'Agata, et qui s'expose pendant la nuit, là où le corps se dévoile, faisant fulminer une mémoire traumatique et où les corps porteurs de traces deviennent des théâtres de la

¹⁵⁹⁶ Trailer de « The Cambodian Room – Situations with Antoine D'Agata », 2009, en ligne, URL : https://www.youtube.com/watch?v=9hBN_1YWYOs&list=PL8F0CEB4746E66557 (dernière consultation le 12/04/2016).

¹⁵⁹⁷ Susan Sontag, *Sur la photographie*, op.cit., p. 76.

¹⁵⁹⁸ Il faut noter que ce titre aura une histoire spéciale dans l'histoire des arts et activera aussi à sa façon une sorte de chaîne. Il inspire en effet un film de Jules Dassin et est repris par un groupe de musique expérimentale et avant-gardiste important emmené par John Zorn, qui développe également dans son travail musical une intertextualité très forte avec ces auteurs de la transgression (il compose des œuvres à partir de textes d'Artaud, de Rimbaud...). Cette « nudité », qui devient si polysémique et intense, nous la retrouvons bien sûr dans le titre du texte fondateur de Burroughs, *Naked Lunch*.

¹⁵⁹⁹ Susan Sontag, *Sur la photographie*, op.cit., p. 76.

catastrophe. Ces photographes « appréhendent¹⁶⁰⁰ » la nuit et ses extrêmes et dévoilent « une vérité cachée¹⁶⁰¹ ». Pour Sontag, certains photographes sont des chercheurs, c'est le cas de D'Agata qui cherche cette vérité nue absolue dans les corps, ce qui est comparable à Guyotat utilisant un autre vecteur : l'écriture ; il s'agit donc d'une recherche photographique où la notion d'« étude », qui provient du latin *studium* que reprend Barthes et qu'utilise Tal Beit Halachmi pour le troisième volet de son triptyque et que l'on retrouve souvent dans l'art photographique, prend tout son sens ; les photographies d'Antoine D'Agata peuvent se concevoir comme des études de « la douleur des autres », selon le titre de l'essai de Sontag. Et comme pour Guyotat avec son œuvre, la photographie de D'Agata permet de livrer une certaine vision du monde et de chercher à saisir une totalité, passant par des figures en marges comme la prostituée. Susan Sontag ajoute que « Les photos sont, bien entendu, des artefacts¹⁶⁰² », notion également choisie par Frédéric Acquaviva dans son travail sur *Coma*. Comme le dit Susan Sontag, « [...] il faut sans cesse revivifier le regard photographique en le soumettant à de nouveaux chocs, soit quant aux sujets, soit quant à la technique, afin de produire l'impression de transgresser les normes de la vision ordinaire¹⁶⁰³ ». Elle invoque, par exemple, certaines photographies de pestiférés comme illustratrices du Théâtre de la Cruauté d'Artaud¹⁶⁰⁴. La notion d'informe de Bataille revient également dans son travail de capture d'une totalité par le corps. D'Agata traque l'informe du réel par la photographie.

L'artiste photographie l'action et les gestes signifiants dans des relations sexuelles diverses : les gestes ne sont généralement pas figés. Il saisit également l'acmé, moment toujours fugace mais paroxystique, ainsi que les violences extrêmes. Une autre thématique est récurrente : celle, ici encore, du cri muet qui hante la plupart de ces photographies, rappelant le célèbre tableau de Munch¹⁶⁰⁵. L'effroi est au

¹⁶⁰⁰ Pour reprendre le mot de Susan Sontag qui le donne comme fonction du photographe. *Ibid.*, p. 77.

¹⁶⁰¹ *Ibid.*

¹⁶⁰² *Ibid.*, p. 91.

¹⁶⁰³ *Ibid.*, p. 125.

¹⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 131.

¹⁶⁰⁵ D'ailleurs, dans le spectacle *Des hommes* de Bernardo Montet, le *Cri* de Munch était utilisé comme modèle pour le spectacle et lors des répétitions : les danseurs devaient l'imiter, l'intégrer. Pour Deleuze, dans son analyse de la peinture de Bacon, « Tout le corps s'échappe par la bouche qui crie. » Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation, op.cit.*, p. 33. Il en va de même dans le butô, où le cri, même silencieux, devient un moment d'exultation où le corps s'échappe et s'accapare toute la scène.

cœur de ces corps, souvent nus. D'Agata explore par la photographie la sexualité en se gardant toutefois de la *montrer* simplement, il arrive plutôt à capter les mouvements, même maladroits, les gestes du coït au lieu de l'image érotique elle-même. Ses parcours photographiques deviennent des scènes des parias, cette figure importante de Kathy Acker, des sortes de *freaks*¹⁶⁰⁶, des anticorps.

Comme dans le texte de Guyotat, le psychologique est éradiqué, le photographe cherche à revenir à des relations brutes :

La photographie et le cinéma sont des façons de rester en contact avec le monde. Ce qui m'intéresse c'est de ramener tout ça à un niveau plus brut, revenir aux sensations, revenir à l'expérience et revenir à un art qui soit moins intellectuel¹⁶⁰⁷.

Derrière cette idée d'image totalisante se cache bien cet aspect brut, cette vérité nue, aussi parce que la photographie « ne dispose que d'un seul langage et s'adresse potentiellement à tout le monde¹⁶⁰⁸ ».

Encore une fois, ses références sont avant tout littéraires : Selby, Céline, Burroughs, Artaud, Bataille, Guyotat.

L'artiste réalise le film AKA ANA, édité en 2010 :

AKA ANA est un journal prémédité, tenu à Tokyo entre septembre et décembre 2006. J'ai d'abord écrit un scénario que je me suis appliqué à faire advenir et à vivre, dans ses mots et dans sa chair. J'ai filmé et enregistré sept filles rencontrées dans le quartier de Shinjuku [...] Je me suis immiscé dans leur vie, avançant dans l'obscurité avec la perspective confuse d'un cinéma de l'excès. Photographe, je ne peux, impunément, échapper à la réalité, ni m'y plier. La seule issue possible : renoncer au discours et donner un compte rendu brut de mes transgressions, entre la forme et la matière, la parole et la chair, le regard et l'expérience. Une agonie lente sous le sceau de la conscience et de l'ironie¹⁶⁰⁹.

¹⁶⁰⁶ Susan Sontag cite d'ailleurs le film de Tod Browning dans *Sur la photographie, op.cit.*, p. 55 ainsi que le travail de Diane Arbus dans lequel ces figures reviennent constamment.

¹⁶⁰⁷ Antoine D'Agata, « L'image d'après », Arte.tv, en ligne, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=J5yMHDOMrzM> (dernière consultation le 14/04/2016).

¹⁶⁰⁸ Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgeois, 2003, p. 28.

¹⁶⁰⁹ Antoine D'Agata, AKA ANA, Paris, Blaqout, 2010.

D'Agata montre cet aspect brut, cette réalité où « sperme, sang, vomi, sont le goût de la vie qui se mélangent¹⁶¹⁰ », dévoilant un peu plus « la saleté des hommes¹⁶¹¹ » et la vérité nue.

L'exposition d'*Anticorps* se tient en 2013, la même année que la première pièce du triptyque de Tal Beit Halachmi. L'ouvrage *Anticorps*, imposant, montre et parfois enchevêtre ses photographies, de nuit ou de jour, dévoile le sordide, l'intimité, l'impudique, entrecroisé de textes de l'artistes et de citations de plusieurs auteurs : Artaud, Bataille, Debord, Pessoa, Marx. Ainsi, « [...] de nouveaux territoires-limite, de nouvelles réalités, de nouvelles sensations et des désarrois apparaissent ; les effets de la drogue s'annulent et se renforcent au fil des prises, le chaos s'intensifie et le corps bascule entre hystérie et apathie, développant la capacité inédite d'absorber le monde à haute intensité, sans provoquer d'émotions inutiles¹⁶¹² ». L'image photographique rendra compte de « la déviance », de la « cruauté organique », le « désordre de l'orgie » et « la grâce de l'abjection »¹⁶¹³. Les corps photographiés sont meurtris, abîmés, usés, couverts de cicatrices, de trous, de pertes. La chair est attaquée, mutilée, le corps porte toute une mémoire. C'est un *pensum* de la mémoire et du traumatisme. « Dans les veines, le démon du doute fait cause commune avec l'instinct et l'exploration désordonnée du monde ouvre l'accès à la transgression », « parce que la pensée advient sous la forme du geste, du mouvement »¹⁶¹⁴.

Tout comme l'œuvre de Kathy Acker mais selon un autre processus, *Anticorps* fait dialoguer des hypotextes et des images photographiques. Ce qui devient une conduite de l'« hyper » sous toutes ses formes, une hypertextualité auquel répond une hypersexualité photographique. Comme dans le texte guyotien, l'image totalisante photographique de D'Agata montre à la fois le corps et son mouvement, ses gestes, quitte à basculer du côté du flou, donc à complexifier le sens. Susan Sontag explique qu' :

Au bout du compte, l'image photographique nous lance un défi : « Voici la surface.
À vous maintenant d'appliquer votre réflexion, ou plutôt votre sensibilité, votre

¹⁶¹⁰ *Ibid.*

¹⁶¹¹ *Ibid.*

¹⁶¹² Antoine D'Agata, *Anticorps*, Paris, Xavier Barral, 2013, p. 14.

¹⁶¹³ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 18.

intuition, à trouver ce qu'il y a au-delà, ce que doit être la réalité, si c'est à cela qu'elle ressemble. » Les photographies, qui ne peuvent rien expliquer par elles-mêmes, sont d'inépuisables incitations à déduire, à spéculer et à fantasmer¹⁶¹⁵.

Cette notion de défi est centrale, et plurielle. La transgression la porte évidemment en elle, l'œuvre de Pierre Guyotat elle-même a été conçue comme une sorte de défi par les artistes cités, défi à soi-même et à sa créativité, ainsi qu'à sa propre capacité à extirper une œuvre de son corps. « Tout vrai défi de littérature s'organise autour d'une langue neuve.¹⁶¹⁶ »

Le texte de Guyotat intervient en gras, sur une demi-page, avant celui d'Agata, « Y a-t-il usage plus cruel de l'esclavage que celui de la prostitution ? Quelle autre activité humaine "non noble" touche, le plus à cru, à la loi du sexe, à la loi du sang, à la loi raciale, à la loi légale, à la loi de l'échange, de l'hypothèse, du profit, de l'enchère, à la loi du rêve, à la loi religieuse enfin ?¹⁶¹⁷ ». Notons également qu'il termine sur cette seconde citation, séparée par un blanc typographique, qui évoque une danse : « Une sorte de danse sacrale du corps prostitué, un pied dans le bordel, l'ombre (le Mal ?) Un autre dans la rue, la lumière (le Bien ?) » et qui guidera les conceptions du photographe.

Les photographies d'*Anticorps* peuvent être vues comme des lectures, au sens encore une fois le plus intense du terme, des textes de Guyotat et d'autres. En tout cas, ces lectures imprègnent ses visions et nourrissent son art.

Avoir cherché à vivre avec ceux que jusque-là la photographie s'était contentée de voir. Avoir tenté de dire ce qui n'a pas été dit : qu'il n'est pas acceptable pour le photographe de n'être qu'un voyeur. Avoir tenté de voir ce qui n'a pas été vu. Avoir tenté de faire de situations vécues une œuvre, aussi imparfaite soit-elle. N'avoir jamais renoncé à vivre en prenant pour excuse la photographie. Avoir voulu abolir toute distance avec mon sujet. Avoir voulu mettre en pratique, à mes risques et périls, une vérité ancienne : le monde n'est pas fait de ce que nous voyons, mais de ce que nous sommes¹⁶¹⁸.

¹⁶¹⁵ Susan Sontag, *Sur la photographie*, op.cit., p. 37.

¹⁶¹⁶ Librairie Ptyx, « Joyeux animaux de la misère de Pierre Guyotat », op.cit.

¹⁶¹⁷ Antoine D'Agata citant Pierre Guyotat. Antoine D'Agata, *Anticorps*, op.cit., p. 25.

¹⁶¹⁸ Réponse à une question de Laetitia Allal « Si votre travail devait laisser une trace dans l'histoire de la photographie, vous aimeriez que ce soit quoi ? ». Laetitia Allal, « Ice – Antoine D'Agata », en ligne, URL : <http://destrictedrevue.com/photography/740711.html> (dernière consultation le 10/03/2016).

2- « Pierre Guyotat, la matière de nos œuvres », exposition du 22 avril 2016

Le 22 avril 2016, une exposition intitulée *Pierre Guyotat, La matière de nos œuvres* débute dans la galerie du couturier Azzedine Alaïa. Elle constitue la dernière et importante étape de notre travail de recherche dans cette seconde partie et vient s'inscrire logiquement dans le développement que nous cherchons à construire car elle présente des dialogues entre une œuvre qui s'est inscrite dans le temps et des artistes contemporains sur une « scène » tout à fait particulière : la salle d'exposition. Nous allons donc ici rendre compte de notre propre visite.

Le parcours conçu par Donatien Grau, le commissaire de l'exposition, engage la même problématique que notre seconde partie de travail, à savoir les réactions, parfois provoquées, d'artistes de diverses générations à l'œuvre de Pierre Guyotat dont des manuscrits et dessins inédits sont également donnés à voir. Cette exposition montre donc le relais, que l'on peut envisager comme étant pris à divers stades – car, comme le Livre est infini, sa réception se doit d'être infinie – et selon des partis pris esthétiques précis, explorant les arts visuels, donc les diverses pratiques de stimulation de l'œil.

D'un côté, un écrivain solitaire qui se souvient d'avoir voulu être peintre, auteur d'une œuvre sans concession, perturbante sans jamais chercher à être provocante, chargée de cruauté mais n'ignorant pas la tendresse, qui opère un travail unique sur la langue sans dédaigner son usage le plus classique. De l'autre, un groupe d'artistes qui ont en commun d'avoir reçu l'œuvre de Pierre Guyotat comme un choc et qui, même lorsqu'ils n'ont pu en avoir qu'un aperçu partiel ou filtré par la traduction, ont ressenti d'emblée plus qu'une affinité, une sorte de fraternité avec l'auteur¹⁶¹⁹.

C'est donc de nouveau cette notion de « choc » qui ressurgit, accompagnée d'une réaction dont l'immédiateté donne parfois lieu à des travaux étonnants, qui permet un voyage et un dialogue entre des univers souvent très différents. Après notre travail sur le dialogisme et l'intertextualité auxquels fait appel l'œuvre, nous allons nous focaliser sur un dialogue concrètement transdisciplinaire où « l'idéal et le choc ne sont pas déliés, mais, au contraire, entretiennent une relation intime¹⁶²⁰ ».

¹⁶¹⁹ Bruno Racine, « Préface », in Donatien Grau (dir.), *Pierre Guyotat, La matière de nos œuvres*, *op.cit.*, p. 11.

¹⁶²⁰ Donatien Grau, « L'admiration des artistes », in *Ibid.*, p. 17.

L'exposition est conçue selon un cheminement chronologique – cher à l'auteur – et se veut un parcours dans cette œuvre qui a démarré il y a maintenant plus de 50 ans, en partant de la première œuvre publiée : *Sur un cheval* et allant jusqu'à la dernière, *Joyeux animaux de la misère*. Elle met habilement en regard des manuscrits de ces textes, que Bruno Racine considère comme « trait d'union¹⁶²¹ » dans ce dialogue, issus du fonds de la Bibliothèque Nationale de France, et des réactions (dessins, peintures, installations, photographies) d'artistes qui nous semblent former différents réseaux : le premier est constitué d'amis de Guyotat (le photographe Éric Rondepierre, Klaus Rinke, Daniel Buren et le peintre Bernard Dufour) qui ont interagi avec l'œuvre en y marquant de grandes étapes. Et il faut noter l'implication de Pierre Guyotat envers ces artistes, qui est bien rendue : la composition d'une préface pour un catalogue d'exposition de Rondepierre, un texte d'ouverture pour celui de Klaus Rinke – l'importante *Découverte de la logique*, repris dans *Vivre*, et dont nous découvrons le manuscrit original – et une lecture en Latin du *De rerum natura* de Lucrèce pour une exposition de Daniel Buren au Grand Palais en 2012¹⁶²² ; ce sont donc des entreprises très rares qui prouvent l'attachement de l'auteur à ces artistes. Le second réseau, international, est celui d'artistes qui ont été influencés d'une façon ou d'une autre par l'œuvre de l'auteur : *Éden, Éden, Éden* avec Michael Dean, *Prostitution* avec Jean-Luc Moulène, *Le Livre* avec Cerith Wyn Evans, *Coma* avec Juliette Blightman, *Arrière-fond* avec Elijah Burgher et *Joyeux animaux de la misère* avec Paul McCarthy, notons également la présence de Miquel Barceló, qui réalise des portraits de Guyotat, et auquel une exposition est consacrée presque simultanément à la Bibliothèque Nationale de France. Se trouvent donc des artistes très jeunes ainsi que certains qui ont une renommée internationale. Cependant, ce second réseau peut apparaître comme étant davantage proche de Donatien Grau que de Pierre Guyotat,

¹⁶²¹ Bruno Racine, « Préface », in *Ibid.*, p. 12. Bruno Racine ajoute, à propos de ces manuscrits et en soulignant à son tour un lien avec Mallarmé et le travail de la main, que « La beauté de l'écriture, le soin apporté au biffage lui-même, le souci de la mise en page et le passage du texte linéaire à la disposition en versets [...] font penser au Mallarmé du *Coup de dés* : cette maîtrise de la main qui dompte la violence du texte n'est-elle pas la marque d'un artiste visionnaire comme il en est peu ? », *Ibid.*

¹⁶²² Cette lecture, initialement intime et devenue publique, s'est tenue dans le cadre de l'exposition *Monumenta* de Daniel Buren. Une vidéo de la lecture est disponible : *Les soirées de Monumenta #3 : Pierre Guyotat lit Lucrèce*, en ligne, URL : <http://2012.monumenta.com/fr/videos--lecture-de-rerum-natura> (dernière consultation le 25/04/2016).

ce qui peut poser la question d'un quadrillage dans un corpus probablement plus large d'œuvres et de réactions artistiques.

L'exposition permet la mise en place d'un dialogue entre la visualité de l'œuvre de Guyotat, dessins et textes, et celles de ces artistes proches ou éloignés. Cette pratique du voir et de la visualité – et même de la physicalité – est bien appréhendée et prend beaucoup de sens dans un événement de ce type, une exposition. La disposition, dans la galerie d'Azzedine Alaïa, donne l'impression d'un livre avec un centre, un cœur : des pages à droite et à gauche, symétriquement, et le corps nu de l'auteur peint au centre par Bernard Dufour, un tableau imposant de deux mètres de haut, dans le fond, posant un regard fixe sur le spectateur qui entre dans la salle ; et comme dans un livre, nous naviguons de la gauche à la droite. À chaque grand mur blanc correspond une œuvre et une réaction, ce qui témoigne d'une construction continue et du relais.

La liste d'artistes est donc hétéroclite et réfléchie, même si certaines œuvres peuvent poser des questions de légitimité : des liens très forts unissent des œuvres mises en regard alors que d'autres peuvent donner l'impression d'avoir été « forcés » pour l'exposition. Paul McCarthy, par exemple, qui a une actualité importante lors de l'exposition, après une installation qui a fait scandale à Paris¹⁶²³ (et ce que nous appelons un « buzz » médiatique), fait de rapides dessins sur iPad à partir d'une traduction du final de *Joyeux animaux de la misère*. Quant à Christoph von Weyhe, le lien peut paraître assez lointain car sont exposés deux dessins, l'un composé au moment où est paru *Sur un cheval* et l'autre, antidaté, qui est une réminiscence de 1999 mais une composition de 2015.

La première œuvre de la visite est un autoportrait photographique de Pierre Guyotat datant de mars 1962, juste avant son arrestation en Algérie – « c'est une prise de conscience de ce qu'il voit, et de lui-même¹⁶²⁴ » – cliché qui est déjà présent dans l'essai de Catherine Brun et qui dialogue ici avec deux portraits de Miquel Barceló, à la technique mixte, sur toile : « je vois qu'il fait avec les mots ce que j'essaie de faire avec la peinture ; les utiliser comme une matière sensuelle¹⁶²⁵. »

¹⁶²³ L'installation d'un godemichet géant place Vendôme en 2014.

¹⁶²⁴ Miquel Barceló, « Entretien avec Donatien Grau », in Donatien Grau (dir.), *Pierre Guyotat, La matière de nos œuvres, op.cit.*, p. 42.

¹⁶²⁵ *Ibid.*, p. 41.

La version non définitive et en palimpseste de *Sur un cheval* qui est exposée donne à voir les essais de titres : *Valentin l'obscur ou les mensonges de l'élève Donalbain*, *Donalbain* (avec une première version corrigée par Jean Cayrol) ; et superpose manuscrit et tapuscrit. À ses côtés, les dessins, à la plume, de Christoph von Weyhe, le premier date donc de 1957, « fait au moment de la genèse de *Sur un cheval*, et qui n'a jamais été montré, et un dessin tout récent, de 2015, lui-même antidaté de 1999, qui est la date du modèle à partir duquel j'ai travaillé¹⁶²⁶ ».

Le dispositif photographique de Rondepierre est habile et fait écho de façon originale au texte exposé. En effet, le manuscrit de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* fait apparaître un véritable palimpseste : les ratures¹⁶²⁷, dans lesquelles nous pouvons lire, voir ou deviner une première version abandonnée, sont conservées, au-dessus d'elles se trouvent de nouvelles phrases de ce qui deviendra la version finale. Les photographies montrent des soldats effacés, des clichés imperceptibles mais empruntés à un des premiers films, peu connu, de Stanley Kubrick : *Fear and Desire*, qui suit des soldats et une femme dans une guerre sans nom et sans lieu ; ces photographies, aux « technique et format non définis¹⁶²⁸ », présentent une abstraction très significative quand les deux œuvres des deux artistes sont mises en écho : elles fonctionnent et prennent un certain sens en fonction du manuscrit guyotatien. Rondepierre extirpe certaines couleurs, le vert et le bleu, notamment, et les deux univers artistiques dialoguent, se répondent, s'invitent l'un l'autre sur une scène hétérotopique permise par le mur blanc de l'exposition.

Je l'ai choisi [*Tombeau pour cinq cent mille soldats*], parmi les possibilités qui m'étaient offertes, à cause du manuscrit raturé, composé de couples de lignes alternées dont certaines étaient totalement illisibles. Donc de l'attrait visuel de cette sismographie et aussi, sans doute plus ou moins consciemment, pour l'impact que ce texte a eu (qu'il continue d'avoir), son caractère fictionnel et testimonial, le mouvement de l'écriture qui respire à travers un tissu d'événements mis sur le même plan, dans un présent qui éclaire tout¹⁶²⁹.

¹⁶²⁶ Christoph von Weyhe, « Entretien avec Donatien Grau », in *Ibid.*, p. 49.

¹⁶²⁷ Olivier Py, grand lecteur de Guyotat, écrit quant à lui : « je peux demander à la littérature d'être la rature du monde », « Je rêve de faire de ma blessure une bouche plus parlante que les grands livres », « [...] ratures, ratures, [pages] raturées jusqu'au sang des mots ». Olivier Py, *Le cahier noir*, Paris, Actes Sud, 2015, p. 76-77 et 129.

¹⁶²⁸ Éric Rondepierre, *DSL*, 2016, repris dans *Ibid.*, p. 56.

¹⁶²⁹ Éric Rondepierre, « Entretien avec Donatien Grau », in *Ibid.*, p. 58.

L'histoire de l'installation de Michael Dean nous paraît parfaitement s'inscrire dans cette thèse de relais artistique que nous cherchons à soutenir. En effet, est exposé un exemplaire très abîmé d'*Éden, Éden, Éden* en anglais, et pour cause : celui-ci a été retrouvé par le futur artiste, à l'âge de 14 ans, dans une boîte de conserve, telle une relique, trempée par la pluie, dans la rue, comme si ce lieu devenait terre d'accueil d'un trésor qui sera édifiant dans le cheminement artistique de Dean. L'installation présente donc ce livre qui semble encore mouillé, tâché, avec l'inscription en Tifinagh et les mots anglais qui seront aussi les matières de la textualité composite de Kathy Acker. De plus, Michael Dean engage de véritables partis pris artistiques et un geste symbolique : le livre éreinté est peint en rouge (avec une sorte de jus de betteraves), comme pour signifier en même temps toute la douleur des corps ou du corps multiple (le livre, les figures, l'artiste) et le paroxysme que l'objet représente, tout en inscrivant, métaphoriquement et concrètement, le livre comme objet de l'œuvre de l'artiste, comme un *ready-made* : il s'agit donc bien d'une réappropriation qui peut tout à fait faire écho au travail de Kathy Acker. La découverte de l'objet, puis la découverte qui suit du texte sont des chocs, et la réaction de Michael Dean sera d'intégrer ces chocs à sa propre création artistique en transformant l'objet fatigué en œuvre de ses *Analogue Series*. Cette installation donne à voir la physicalité de l'œuvre : le livre devient un objet culte, une relique, sa découverte, son aspect, comptent autant que sa lecture, c'est un grand ensemble que concentre un objet réapproprié. S'opère alors une sorte de mise en abyme : le livre semble sorti du livre, ayant subi ses intempéries, ses opérations climatiques, ses boursoufflements, il est un corps malmené, utilisé, usé, par la vie, par l'usage. Dean, à 14 ans, est donc *tombé* sur le livre à voir autant qu'à lire, et cette découverte a été décisive dans sa vie d'artiste.

Par ailleurs, le catalogue de l'exposition rend compte d'un véritable travail d'écriture de la part de ce jeune artiste. En effet, Dean répond ainsi aux questions de Donatien Grau :

Donatien Grau : Comment avez-vous rencontré pour la première fois l'œuvre de Pierre Guyotat ?

Michael Dean : Comme une tonne de briques dans une boîte dehors donc écoutez. J'ai cette histoire de comment j'ai trouvé *Éden, Éden, Éden* quand j'avais quatorze ans ou quelque chose comme ça. Écrire avait toujours été un secret douloureux que j'ai préservé de tous autour de moi donc trouver Guyotat dans une boîte trempée de

pluie a changé toute putain de chose. Putain, je ne veux pas le dire. C'est ma putain d'histoire et qu'est-ce que vous allez faire avec, putain ? Je voulais juste...hmm je veux dire putain j'étais un putain d'enfant ensuite putain qu'est-ce que je suis censé dire, putain...[...] Qu'est-ce que je peux dire d'autre, putain ? Je n'étais plus seul. Allez vous faire foutre.¹⁶³⁰

C'est comme si cette découverte fondamentale faisait automatiquement appel à une création sur plusieurs plans, et comme si cette découverte ne pouvait se dire que dans une langue très personnelle, difficile d'accès, tout en cherchant à conserver un secret dans l'indicible comme dans la boîte reliquaire. À la seconde question, « Comment considérez-vous la spécificité de cette œuvre ? Qu'est-ce qui vous y attire ? », il fait une longue citation du livre, et à la troisième, « Vous réagissez à *Éden, Éden, Éden*. Comment interagissez-vous avec l'œuvre ? », il répond :

Du sang pour un muscle.¹⁶³¹

Le sang, c'est cette matière totale qui recouvre ici le *ready-made*, le muscle, c'est l'œuvre elle-même.

Le manuscrit extrêmement chargé de *Prostitution* donne à voir son aspect composite, les langues, les couleurs, les commentaires et les notes s'y mêlent dans l'inextricable.

Ce texte est fait de plusieurs niveaux de textes d'époques différentes : il est composite. Les corrections ont été faites pour unifier le tout : c'est par ces corrections que j'ai transformé ce texte en langue sur épreuves. [...] On y retrouve ce plaisir de refaire ce qui existe déjà. J'ai taillé les mots avec logique : c'est là que le rythme s'est imposé.¹⁶³²

Jean-Luc Moulène expose près de lui une photographie provocatrice d'un nu d'une prostituée d'Amsterdam, datant de 2010 et qui porte le titre suivant : *Drawing for Usure*, de l'autre côté du manuscrit, un dessin au crayon représente des corps nus plus abstraits, des corps déformés, comme des horribles travailleurs, issus peut-être du monde du rêve. L'artiste souhaite ainsi répondre, par des sortes de métaphores brutales aussi, au concept guyotatien de prostitution généralisée, avec cet absolu du corps, près d'une œuvre qui engage une totalité, historique et anthropologique :

¹⁶³⁰ Michael Dean, « Entretien avec Donatien Grau », in *Ibid.*, p. 64-65.

¹⁶³¹ *Ibid.*, p. 65.

¹⁶³² Pierre Guyotat, *Pierre Guyotat, La matière de nos œuvres, Guide des documents de l'exposition par Pierre Guyotat, op.cit.*

« Jusque dans le traitement de cette prostitution généralisée, la conscience de l'histoire de l'art, la place du médium viennent incarner une interrogation métaphysique en même temps que sociale [...] ¹⁶³³ ».

L'exposition, et son catalogue, reproduisent le texte complet de *La découverte de la logique* en un tapuscrit rempli de notes et commentaires. Près de lui, l'imposant dessin de Klaus Rinke, qui nous semble retranscrire l'inextricable et l'enchevêtrement, il s'agit d'une encre sur photographie, donc les supports s'additionnent et travaillent ensemble, un corps squelettique est inscrit dans un écheveau de fils noués. « Comme [Guyotat], j'ai la volonté depuis le début de faire de l'art : toute mon abstraction vient du corps humain. Plus j'avance en âge, plus je fais des tableaux symboliques de la création de l'être humain », « Notre amitié est forte et s'est exprimée avec une photo avec son crâne rasé, et moi, derrière lui, avec beaucoup de cheveux : je donnais mes cheveux » ¹⁶³⁴.

Le manuscrit des *Histoires de Samora Machel* (notons que l'accent circonflexe n'est pas présent) forme une grande barre verticale, d'environ deux mètres également, c'est la seule archive qui a été prêtée par Guyotat lui-même, parce qu'il s'agit encore d'un document de travail : l'œuvre est « en cours » depuis des décennies, « le texte inédit, "sous-marin" de la langue française, qui, quand il surgira, changera l'ordre des mots : pour la mise en verset, on voit bien la technique de la dactylographie ordonner tout, et tout ensuite se modifier subrepticement ¹⁶³⁵ ». Le texte s'impose, comme un grand corps, et attire l'œil, un mur lui est dédié, sa taille métaphorise son contenu : immense, voire infini. Comme le texte, est matérialisée l'idée d'une œuvre totale, absolue, qui ne peut s'achever, qui aura même probablement une existence posthume complexe – comme les écrits de Kafka – tant l'œuvre est multiple, plurielle, dispersée (les carnets à la BNF, les pages chez l'auteur), de même, l'œuvre exposée rend compte de la verticalité de l'œuvre : sa grandeur, son élévation, par opposition à une horizontalité. La transgression, c'est aussi cette verticalité qu'impose l'œuvre, nous y reviendrons plus longuement en conclusion, qui monte de plus en plus, comme le monticule de chié dans *Joyeux*

¹⁶³³ Donatien Grau, « Pierre Guyotat avec Jean-Luc Moulène », in *Ibid.*, p. 73-74.

¹⁶³⁴ Klaus Rinke, « Entretien avec Donatien Grau », in *Ibid.*, p. 81-82. Cette photo est reproduite dans Catherine Brun, *Pierre Guyotat, essai biographique, op.cit.*, pages centrales.

¹⁶³⁵ Donatien Grau, « L'admiration des artistes », in Donatien Grau (dir.), *Pierre Guyotat, La matière de nos œuvres, op.cit.*, p. 16.

animaux de la misère. Ici l'œuvre est plus à voir qu'à lire : les mots sont là, mais la disposition rend compte de ce qu'est cette œuvre, un au-delà des mots, un appel d'un ailleurs, d'un Éden. Cette œuvre est peut-être la tour centrale de l'exposition, sa tour de Babel. La physicalité de l'œuvre est ainsi donnée. Ce manuscrit se trouve évidemment non loin du mur de *Coma*, car il a été responsable de la dépression. Cette œuvre-installation est accompagnée d'un *in situ* de Daniel Buren qui considère *Histoires de Samora Machel* comme « une sorte de pierre brute difficile à percer. Puis, petit à petit, avec effort on arrive à la sculpter, on entre dedans et tout devient fluide, la poésie jaillit.¹⁶³⁶ » C'est aussi un objet mystérieux, selon lui, qui se dévoile au fur et à mesure, comme ses installations : ici, un côté du mur blanc divisé par trois bandes rouges, *Sur les Marges* (terme clé à envisager de façon polysémique), qui oblige à une remise en perspective et qui peut, comme le texte, ne pas être « vu » d'emblée mais découvert plus tard, lors de la visite, par surprise.

L'œuvre de Pierre Guyotat est stricte et foisonnante à la fois. C'est une œuvre dans laquelle on peut se perdre, qui vous prend par surprise, pleine de richesses et de recoins cachés. C'est une œuvre non seulement odoriférante mais également musicale. C'est un rythme, soutenu, haletant, ce sont des sons¹⁶³⁷.

Nous pouvons justement nous perdre dans le manuscrit complexe du *Livre*, dont est exposée « la première version d'une première lancée¹⁶³⁸ » à laquelle réagit Cerith Wyn Evans avec deux tableaux en argent comportant des inscriptions difficilement lisibles, faisant ainsi écho au texte : sa préciosité et sa déconstruction, son aspect monumental et sa difficulté à le pénétrer (comme à le composer). Evans propose donc deux blocs, notion centrale qui évoque l'œuvre de Guyotat, infinie et infiniment incomplète. À la question « pourquoi avoir réagi au *Livre* ? », il répond :

Le Livre paraît fournir des espaces fermant un espace incompréhensible, contingent et disponible...en d'autres mots. Ceci, et l'opportunité de se lier aux différentes textures matérielles et immatérielles du manuscrit. S'engager par la réflexion et l'interrogation dans l'ombre du texte¹⁶³⁹.

Juliette Blightman dresse une grande toile représentant des toilettes, ainsi que des dessins (une scène de copulation et des ustensiles de cuisine au milieu desquels se

¹⁶³⁶ Daniel Buren, « Entretien avec Donatien Grau », in *Ibid.*, p. 88.

¹⁶³⁷ *Ibid.*, p. 87-88.

¹⁶³⁸ Pierre Guyotat, « Manuscrit du *Livre* », in *Ibid.*, p. 91.

¹⁶³⁹ Cerith Wyn Evans, « Entretien avec Donatien Grau », in *Ibid.*, p. 95.

trouve un godemichet), interagissant avec *Coma*. Ces tableaux s'inscrivent dans une série qui se nomme *Still life* et peut exprimer la quotidienneté perturbée de l'être, celle de l'auteur dans *Coma*, notamment.

Elijah Burgher a vécu, littéralement, sur sa toile, *Temples underfoot*, pendant plusieurs mois. Elle est elle aussi imposante, très complexe et elle enchevêtre plusieurs couches d'éléments et de symboles forts. Cette œuvre travaille avec *Arrière-fond*, elle est donc très intime et très personnelle, il y est question du « je » et de sa place dans la vie et dans l'Art. Bien plus qu'un dialogue, l'œuvre se veut une connexion. Rappelons qu'*Arrière-fond* use souvent du mode interrogatif et introspectif, il en va de même avec la toile de Burgher qui est une des plus insaisissables de l'exposition mais qui interroge le spectateur en même temps que l'artiste. Le fait de vivre sur l'œuvre répond à la position radicale de Guyotat de vivre le Livre. Cela matérialise, très concrètement, le fait que l'œuvre est là, présente en permanence, que l'artiste vit avec et que ce qui se passe dans le réel peut être sublimé dans l'œuvre.

J'avais lu toute l'œuvre de Cooper, ainsi que la plus grande partie de celle de Genet, de Burroughs, de Samuel Delany et d'un certain nombre d'autres auteurs « transgressifs » dans l'écriture desquels les pulsions de sexe et de mort s'unissent au point de ne plus pouvoir être distinguées. L'œuvre de jeunesse de Guyotat le fait également, mais sans l'humour noir des auteurs susmentionnés. L'œuvre de Guyotat est grave : elle ne s'excuse pas (elle peut aussi être assez tendre). Cela a peut-être à voir, néanmoins, avec les éléments qui sont perdus dans la traduction vers l'anglais. Mon intuition, pourtant, est que ce n'est pas le cas.¹⁶⁴⁰

Burgher mentionne donc ce transfert culturel et sa lecture tout à fait particulière de l'œuvre en anglais, donc d'une matière déjà transformée. Il ajoute aussi que « lire *Tombeau* ou *Éden* est un exercice d'endurance mais, et c'est important, à la différence d'un film, on n'est pas un spectateur passif mais un lecteur actif¹⁶⁴¹ », rappelant les conceptions de Kathy Acker et les choix qui peuvent être faits dans les lectures et ses différents processus : de naviguer, quitter ou relire le texte.

Une partie de mon travail est basée sur une forme de magie développée au début du XX^e siècle par l'artiste et occultiste Austin Osman Spare, et appelée « magie sigillaire ». Elle implique d'atteindre l'orgasme en se concentrant sur un glyphe de sa

¹⁶⁴⁰ Elijah Burgher, « Entretien avec Donatien Grau », in *Ibid.*, p. 105.

¹⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 106.

propre invention qui symbolise un vœu ou un désir. En fait, une abstraction, dont on active le contenu psychique en s’y masturbant. La pratique de Guyotat rassemble aussi les plus sublimes objets de culture – la littérature, l’art – avec les gestes et les substances de la sexualité ; un produit de la sublimation – dans ce cas, un récit – est dépassé, englouti, poussé par la libido à vif, dont l’énergie détournée a rendu possible l’œuvre de culture qui précède. Ce n’est pas de la désublimation, c’est le rassemblement des opposés, le haut et le bas, le vertical et l’horizontal.¹⁶⁴²

Sa toile est emplie de ces glyphes et des contenus de la quotidienneté (restants de bougie, traces, saletés, impuretés, etc.) inscrits dans ce processus d’abstraction-sublimation.

L’autre lien à Guyotat est que les sigils¹⁶⁴³ sont créés en recombinaison des lettres énonçant un vœu et un désir : ils coupent le langage, le broient jusqu’à ce qu’il ne soit pas reconnaissable. Je pense que c’est analogue à l’expérience d’*Éden*, qui trouve sa source dans la pratique de son cahier.¹⁶⁴⁴

La toile est « une peinture de sigils sur de la mousseline non tendue, à l’échelle du mur où elle sera présentée avec le manuscrit digital de Guyotat¹⁶⁴⁵ », un arrière-fond, littéral, de l’écriture numérisée est ainsi impliqué. « Il est possible que je dorme, que je baise et que je travaille sur cette feuille de mousseline, que je la porte avec moi, que je vive sur elle, comme une façon de la marquer encore davantage¹⁶⁴⁶ ». Il ajoute qu’il veut « que l’iPad sur lequel le manuscrit est présenté soit “branché” dans la peinture » et souhaite « connecter littéralement [s]on travail [à celui de Guyotat], créer un canal »¹⁶⁴⁷.

Cette numérisation permet aussi de voir que l’œuvre évolue et que son élaboration s’inscrit dans son temps, avec les nouvelles technologies. Le manuscrit laisse donc place au numérique, mais les deux se rejoignent dans le fonds « Guyotat » à la Bibliothèque Nationale de France. L’iPad permet de faire le constat de diverses pratiques de la main, par l’auteur, puis du voir, par le spectateur-lecteur ; il est un nouvel objet d’art, et un nouveau subjectile, impliqué dans ce réseau qui comprend

¹⁶⁴² *Ibid.*, p. 107.

¹⁶⁴³ Un signe cabalistique, du registre de la magie.

¹⁶⁴⁴ Elijah Burgher, « Entretien avec Donatien Grau », in Donatien Grau (dir.), Pierre Guyotat, *La matière de nos œuvres*, *op.cit.*, p. 107.

¹⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 108.

¹⁶⁴⁶ *Ibid.*

¹⁶⁴⁷ *Ibid.*

feuilles, toiles, objets de différents types (dont le livre lui-même avec Michael Dean), etc.

C'est justement sur iPad que se feront les dessins de Paul McCarthy et sur écran numérique qu'ils seront exposés. Ils sont très instinctifs, pris sur le vif, au gré de ses écoutes répétées du final de *Joyeux animaux de la misère* qui, nous le rappelons, a aussi fait l'objet d'une lecture par Stanislas Nordey. Une large palette de couleurs est exploitée : du violet, au jaune, en passant par le rouge et le noir, les dessins peuvent surprendre par leur simplicité et leur aspect bâclé. L'œuvre se nomme *Continuig Drawings from the Last Page of Joyeux animaux de la misère by Pierre Guyotat*, c'est dont cet aspect continu qui est rendu ici, intriquant l'œuvre et ce qu'elle fait ressurgir lors des pratiques de la main d'un artiste par la technique du croquis, extrêmement rapide. Paul McCarthy, qui se réclame souvent d'Otto Mühl¹⁶⁴⁸, est le second à proposer un véritable exercice d'écriture dans le catalogue de l'exposition, mais avec un texte à part entière : « Chanter ceci...¹⁶⁴⁹ », qui enchevêtre les typographies (écritures romane, italique et soulignée) en même temps que des notions fortes de l'univers artistique – dont nous avons parlées – (« [...] merde merdre péché g mercidfgnn9df je mange ma merdre maladie et crainte [...]¹⁶⁵⁰ »), de l'univers de Guyotat (son nom, parfois modifié, ainsi que « l'arrière-fond », l'Éden).

[...] baisez-moi il est un écrivain écrivain de quoi quoi quoi un quoi quoi estw dfnous
uno écrivai gfhg Don Won comment n'as-tu pas rencontré re-rencontré moi homme
à manger Gu8yotat Guyotat pourquoi nous [...]¹⁶⁵¹

Paul McCarthy développe un travail de réaction par transformation, y compris des questions de l'entretien avec Donatien Grau, transgressant les codes de ce péri-texte de l'exposition.

Sur les murs du fond, aux côtés du portrait de Dufour, se trouvent à gauche des dessins de jeunesse de Pierre Guyotat, dont nous avons un peu parlés ici : des paysages de ses visions de Bourg-Argental, un portrait de Louis XVII et de

¹⁶⁴⁸ Les photographies présentées dans le catalogue montrent une performance de 2015 à Berlin, où l'on voit l'artiste nu, dans une baignoire : *Rebel Dabble Babble, Re-Action*, et rappellent effectivement les actions de Mühl.

¹⁶⁴⁹ Paul McCarthy, « Chanter ceci... », in *Ibid.*, p. 113-115.

¹⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 114.

¹⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 113.

Schumann – un artiste total de la « chaîne » personnelle de l’auteur – et, à droite, des compositions récentes, des documents – au sens où l’entendait aussi Artaud –, des essais de scènes après la composition de *Joyeux animaux de la misère II*, en 2015, à paraître en octobre 2016, les traits sont simples et le tout épuré, n’intégrant que très peu de couleurs, hormis les glands des pénis et les anus, qui sont colorés en rose clair ou en rouge.

On peut penser qu’il s’agit d’une sorte de défoulement, et d’une réponse à une attente de plusieurs années de certains amis. J’étais réticent, au début. Puis je me suis mis à ces dessins que j’ai faits avec beaucoup de plaisir : ce ne sont pas des illustrations de mon monde, des scènes. Ce monde ne tient que par les mots – la parole. Je ne peux même pas mettre des bulles aux bouches de mes figures dessinées. Il s’agit là d’une autre utilisation de la main et de l’esprit.¹⁶⁵²

L’urgence des traits témoigne de l’effervescence créative et correspond à la « langue aisée » du livre, bien que ces scènes semblent avoir été longuement pensées et envisagées, nous pouvons les percevoir comme des schémas scéniques d’une pièce en préparation : Guyotat met ses figures dans des postures, des positions, expérimente différents gestes, sur une scène *autre*, qu’il pratique depuis son adolescence : la page de dessin. Ainsi un pont se construit entre matière dessinée et matière textuelle, ou plutôt entre les pratiques, bien qu’il ne s’agisse pas du tout d’illustrations, la page de dessin offre de nouvelles possibilités d’émergence.

Les dernières scènes que j’essaie de faire en ce moment, la montée à femelle des putains mâles, est une scène centrale de tout ce que j’écris en fiction depuis *Progénitures*, même avant, et à laquelle je vais consacrer une sorte de recueil de saynètes en langue, sous le titre *Femelles* : il y a eu ces derniers temps une interaction entre les deux. Le dessin faisait apparaître quelque chose que je pouvais formuler en mots ; et inversement.¹⁶⁵³

Il faut par ailleurs noter la présence d’un texte très original de Marianne Alphant dans le catalogue de l’exposition. Ce texte, intitulé « Images, Images, Images » fait bien sûr écho à *Éden, Éden, Éden* et juxtapose, et fait un inventaire, des images issus de l’univers de cette œuvre. Mais cette juxtaposition a du sens :

¹⁶⁵² Pierre Guyotat, *Pierre Guyotat, La matière de nos œuvres. Guide des documents de l’exposition par Pierre Guyotat, op.cit.*

¹⁶⁵³ *Ibid.*

c'est à la fois un hommage, se passant ici de commentaires critiques, d'un ton académique, et revenant à la matière textuelle, creusant le texte et creusant dans le texte ; c'est aussi une suite d'images extirpées qui pourrait être celles d'un film. Ces images extirpées rappellent donc toute la visualité du texte, exprimant sans le dire l'infinitude de l'imagerie et de cette scène totale et absolue qui pourra prendre plusieurs formes, se développer selon plusieurs aspects.

Images, images encore et encore, entrelacs prodigieux des postures qui se font et se défont sans pauses.

Le pied-bot enculé dans le chiotte au-dessus des excréments, piqué par des guêpes qui s'en échappent et que le frisé lui écrase sur le corps.

Un crapaud sorti du borbier de fosse, se faufilant par la jambe retroussée du jeans, ressortant par l'ouverture de la braguette et s'appuyant, pour sauter, sur l'amas sexuel.¹⁶⁵⁴

On pourrait se demander si cette exposition, avec son appareillage, catalogue, entretiens, guides, vernissage, ne constitue pas une étape particulière de la réception de l'œuvre en soulevant le problème de son éventuelle institutionnalisation. Car il persiste cette problématique des lieux de la transgression, problématique à laquelle nous avons tenté de répondre ici. La transgression peut perdre de son intensité quand elle est réutilisée par des personnes et des espaces qui pourraient la bloquer. Il est tout de même étonnant de voir que personne n'a parlé, lors de cette exposition, des problèmes de lecture(s), du danger lié à celle(s)-ci, de la virulence des images, du choc – bien plus qu'esthétique. L'œuvre n'a été semble-t-il envisagée que sous son aspect « culte » et monumental et non pas sous l'angle du scandale et de la dimension transgressive de sa lecture. La page, le livre, sont déjà eux-mêmes des espaces d'exposition, où se pratiquent la visualité. Mais l'exposition est une scène, comme le livre, c'est donc un espace où va pouvoir se déployer l'œuvre, et même où l'imaginaire subversif de cette œuvre va pouvoir se confronter à un « réel » : celui de l'institution, de l'exposition comme étape de réception de l'œuvre. La salle d'exposition, comme scène, permet un *travail* de l'œuvre, en sortant de la relation entre le lecteur et le livre, excluant

¹⁶⁵⁴ Marianne Alphant, « Images, Images, Images », in Donatien Grau (dir.), *Pierre Guyotat, La matière de nos œuvres*, *op.cit.*, p. 173.

l'auteur, il y a ici une spatialisation et une nouvelle fragmentation : sur les murs et en dialogue avec les œuvres d'autres artistes.

Comme dans toute exposition de ce type, une liste de noms peut permettre de s'intéresser aux absents, ici, ce seront pour nous certains dont nous avons parlé dans ces pages, même s'ils ne sont pas forcément proches de Pierre Guyotat, qu'ils sont décédés, ou qu'ils n'ont pas l'actualité de certains : Michel Journiac, Antoine d'Agata, ou encore Chantal Montellier. On pourrait également s'étonner de ne pas trouver de lithographies de son ami Sam Francis, avec qui il a collaboré en créant *Wanted Female*.

L'exposition monopolise de nouvelles scènes et permet un autre déploiement de l'œuvre de Guyotat. À nouveau, c'est l'œil qui va être stimulé. Pour se faire, l'aspect polytechnique est essentiel et bien impliqué. Dès l'invitation pour le vernissage, nous recevons une reproduction en couleurs de la gouache de Pierre Guyotat du frontispice d'*Éden, Éden, Éden* enfermée dans une reproduction d'une page manuscrite de *Progénitures* et de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* qui montre littéralement un palimpseste : un premier texte a été rayé pour laisser place à un autre. L'exposition va multiplier les possibilités de stimulation de l'œil par l'œuvre : à travers le manuscrit, le tapuscrit, les dessins de l'auteur, les travaux d'autres artistes, mais aussi en utilisant les nouvelles technologies : avec la numérisation des textes et versions sur iPad ou tablettes. Là encore, le texte rencontre de nouvelles scènes. Toutefois, le lieu de l'exposition qui concentre ces scènes peut étonner. Car transgression peut signifier aussi franchissement des barrières de l'œuvre elle-même, comme le font à leurs façons Joseph Briansec et Kathy Acker, c'est-à-dire une réappropriation qui peut ne pas convenir au commissaire de l'exposition ou à l'auteur lui-même.

Nous pouvons retenir l'idée de Tal Beit Halachmi, émise lors d'un entretien personnel, selon laquelle l'œuvre de Guyotat est trop forte, trop solide, et qu'elle résiste, en tant que matière, à des initiatives de récupération. Dans la conclusion de son essai *Corps, sexe et art*, Lydie Pearl dit aussi que les œuvres résistent grâce à leur « structure polysémique¹⁶⁵⁵ » et c'est bien cela qui nous apparaît très nettement lors de l'exposition. Et, encore une fois, ce qui est peut-être institutionnalisé ou

¹⁶⁵⁵ Lydie Pearl, *Corps, sexe et art. Dimension symbolique, op.cit.*, p. 223.

plutôt « démarginalisé », comme l'expliquait à sa façon Joseph Briansec, c'est avant tout le péri-texte, tout l'autour de l'œuvre : sa légende, son histoire, ses contextes, etc. Mais ce qu'il reste, c'est la matière, inébranlable. Et puis, il se construit ainsi une distinction physique et culturelle, simple en apparence mais essentielle : l'underground contre le grand public, l'institutionnel.

Nous constatons ainsi qu'il y a une ambivalence entre des lieux vraiment underground *versus* des lieux commerciaux, voire mondains, ce sont deux extrêmes de diffusion(s) de l'œuvre mais les deux offrent des possibilités différentes et permettent de nouveaux publics et lecteurs, et cette ambivalence n'est pas forcément un problème, elle permet plusieurs perspectives d'études et de lectures de l'œuvre. En l'occurrence, l'œuvre de Pierre Guyotat, par sa nature, rencontre ces publics diversifiés, et l'année 2016 permet ce constat : les spectacles de Tal Beit Halachmi et du duo Emmanuel Fleitz/ Sayoko Onishi dans des petites salles et théâtres et cette exposition-hommage, dans un lieu de vogue et de mode. Cette ambivalence est peut-être nécessaire, et fonctionne bien ici, l'œuvre a plusieurs scènes pour plusieurs lecteurs, et c'est cette multiplicité de lectures qui permet de dire que la littérarité est présente, en mouvement et en renouvellement permanents.

Cette problématique d'une institutionnalisation dénaturant la transgression est centrale. Mais au-delà des initiatives, le résultat est le suivant : comme observé précédemment, il s'agit bien de réactions, d'expériences de lectures, y compris, bien souvent, dans les articles de *Critique*. Il faut donc davantage s'attacher à cette notion d'expérience. L'expérience peut être authentique – comme, si ce n'est pas une légende construite, l'histoire de la rencontre singulière de Michael Dean avec le livre *Éden, Éden, Éden* – ou bien commercialement provoquée dans le but d'offrir plus de publicité à l'événement. Nous pouvons aussi dire que l'exposition fait tout de même appel à des lectures, et celles-ci se font dans une autre sphère, sur une autre scène possiblement hétérotopique, parce que ce sont avant tout les aspects visuel et physique de l'œuvre qui sont engagés, nécessitant une reconsidération de sa place de lecteur. Le voyage dans cette œuvre est donc multiple, et il faut constater qu'elle réunit ici des êtres d'univers et de cultures tout à fait différents : du mondain à l'intermittent du spectacle qui s'engage vers la création absolue plutôt que vers le commercial ; l'œuvre n'a certainement pas à choisir son camp, le lecteur, peut-être.

Toutefois, la liste d'artistes peut apparaître comme très subjective, et, même si elle permet de voir de quelle façon la matière guyotatienne est devenue matière artistique dans laquelle puiser pour d'autres, le « second degré » d'une œuvre importante nécessite peut-être davantage une distance critique qui pourrait aussi permettre de plus grandes connexions. Comme le disait Frédéric Acquaviva, l'intérêt d'une œuvre s'appuyant sur une précédente (et Giraudoux, nous le rappelons, considérait que toute œuvre est palimpseste) réside dans la transformation et dans la mutation dans une autre sphère, contribuant à un second choc. Ce second choc n'est peut-être pas toujours présent dans le corpus proposé avec cette exposition, et les liens d'amitié prévalent parfois sur les liens entre œuvres, ce qui obstrue l'émergence de véritables partis pris esthétiques et de transformations radicales de l'œuvre. Un tel sujet fait appel à un plus large réseau, avec probablement des artistes plus radicaux. Plusieurs artistes insistent sur la radicalité de cette œuvre et sur son aspect transgressif en continu, mais trop peu s'inspirent de cette radicalité et de cette transgression. Une telle thématique devrait davantage prendre en compte des artistes proches de l'underground, peu connus et hors des circuits envisagés ici. Ainsi, il faut être clair : cette exposition se fait *avec* l'auteur, c'est un bel hommage, et elle est nécessaire à ce stade de la continuité d'une œuvre importante, peut-être qu'une seconde exposition pourrait se faire, *sans* l'auteur, mais toujours *avec* l'œuvre. Pour voir ce que l'œuvre guyotatienne provoque chez les autres, il faut creuser en profondeur pour voir s'ils creusent eux-mêmes profondément dans le texte.

Sur Internet, nous pouvons croiser divers autres travaux inspirés de l'œuvre de Pierre Guyotat. Internet est un espace ouvert, nous l'avons vu avec le texte de Briansec, où de nouvelles textualités peuvent s'expérimenter et où les arts peuvent se conjuguer, en s'affranchissant des contrôles éditoriaux. Et c'est aussi, il faut le noter, le lieu d'une très grande transgression à plusieurs niveaux (pornographie, violences extrêmes, politiques radicales), cela se vérifie chaque jour, et où peut aussi naître une nouvelle littérature.

Krunoslav Ptičar est un artiste pluridisciplinaire, à la fois vidéaste et musicien utilisant l'ordinateur et l'électroacoustique. La vidéo va devenir une scène totalisante où le texte de Guyotat va encore se transformer. En 2010/2011, l'artiste

réalise une vidéo/musique à partir (et ce « à partir » est profondément lié à une expérience de lecture très intimiste) de l'ouvrage de Pierre Guyotat :

Eden est inspiré de l'œuvre de Pierre Guyotat, et notamment de son livre éponyme. *Eden* combine le son et la vidéo par l'écriture du geste. Écrite sur le moment, élaborée mais improvisée, la partie audio est basée sur un travail d'édition et de juxtaposition des éléments¹⁶⁵⁶.

Dans cette expérience visuelle, « la danse de la lumière et les ombres transforment la matière. Par les gestes et le rythme, la lumière révèle et transforme sa réalité physique et apparente, en lui donnant mouvement et durée¹⁶⁵⁷ ». C'est un enchevêtrement multiple auquel nous assistons, à la fois sonore, créant une véritable matière faite de bruits, d'insectes, de la nature, de divers animaux et d'objets, rappelant les conceptions de la musique concrète : car c'est cette concrétude qu'il faut toucher et transformer en matière artistique puis en expérience totale et transdisciplinaire. Cette matière sonore utilise aussi violon, violoncelle, saxophone, flûte, piano, percussion et un dispositif électroacoustique. Plusieurs couleurs vont se faire écho dans la vidéo, le bleu intense sous plusieurs formes : celle d'une flamme, la plus chaude, celle du métal dans la nuit ; puis le vert et le rouge. *Eden* montre bien un monde insituable, nouveau, c'est une expérience visuelle.

¹⁶⁵⁶ Krunoslav Ptičar, *Eden*, en ligne, URL : www.krunoslavpticar.com/374/ (dernière consultation le 07/03/2016).

¹⁶⁵⁷ *Ibid.*

Ces différentes ramifications de l'œuvre de Pierre Guyotat au-dehors d'elle-même posent la question du ou des dehors de l'œuvre. La littérarité de ces textes se mesure aussi à ces « quelque chose » qui se passent dans les œuvres d'autres, entre les mains des artistes : engageant la *praxis*, et permettant une confrontation d'une œuvre et d'une vie d'un auteur à celles d'autres. L'œuvre guyotatienne opère un important phénomène de transmutation où le lecteur sent qu'il doit faire *quelque chose* de sa lecture, comme une impulsion ou une évidence (selon les mots d'Emmanuel Fleitz). Ce que nous avons présenté ici, c'est que ces divers « quelque chose » donnent naissance à des expériences tout à fait singulières. Kathy Acker, auteure new-yorkaise charismatique, réinvestit le texte guyotatien et l'intègre à sa propre textualité, à son œuvre qui n'est pas à concevoir comme un texte mais comme objet d'art, à voir, à manipuler et même à utiliser : son œuvre fait appel à une poursuite, par le plagiat éventuellement, mais aussi par des collaborations. Ce texte guyotatien transformé et fondu, incorporé dans une masse plus large reliant plusieurs hypertextes, de divers genres ou périodes, qui n'ont parfois à voir entre eux que selon le sens que leur donne l'artiste, Kathy Acker, va progressivement se ramifier et devenir ackeresque, elle va alors l'utiliser dans des chansons, l'actualisant ainsi, dans des lectures publiques. Tout en sachant qu'elle transmet elle-même un relais, elle a eu une grande influence sur plusieurs artistes de sa ville. Ici, c'est la forme qui se radicalise, mais avec Joseph Briansec, auteur inconnu, avec un texte publié sur Internet, « remixant » *Éden, Éden, Éden*, c'est bien le fond qui sera amplifié, cherchant à aller plus loin que l'hypotexte, le manipulant et l'actualisant, là-encore, utilisant des outils et *topoi* de sa propre génération. Après le statut superposant de lecteur/écrivain/traducteur de l'œuvre (de Maroussia Klimova, par exemple), se trouve celui de lecteur/(ré)écrivain/plagiaire (donc criminel)/traducteur ou re-traducteur d'artistes comme Kathy Acker ou Joseph Briansec. Ces superpositions peuvent aussi aider à lire l'œuvre, tout en l'aidant, selon nous, à l'inscrire davantage culturellement, en l'ouvrant encore plus. Acker est donc dans l'Enfer de la Bibliothèque, en tant qu'auteure et en tant que lectrice, dans un Enfer qu'elle exploite et dans lequel elle écrit directement. Ainsi, l'Enfer crée, littéralement, une œuvre. De plus, elle attaque toute la paratextualité (quatrième de couverture, épigraphes, citations, etc.), en transformant ainsi le livre en objet de l'Enfer et fantasmant, à son tour, son passage vers ce lieu de transgression.

Ce « voir » activé par l'œuvre peut aussi donner lieu à des images, nous avons donné les exemples de Chantal Montellier, qui compose une page de BD résultant de sa lecture de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* (et du spectacle d'Antoine Vitez), ainsi que d'Antoine D'Agata, dont l'art photographique est profondément inspiré par ses lectures de plusieurs grandes figures dont Guyotat, Artaud, Bataille ou Selby.

Une autre possibilité de réception de cette œuvre passe par le corps. Les danseurs se laissent traverser par ce texte, ils l'incorporent, littéralement, le vivent sur scène : c'est le cas de Bernardo Monet, Sayoko Onishi et Tal Beit Halachmi, bien que *Progénitures* inspire à cette dernière une création totale, à l'image de ce qui est traqué avec l'œuvre, un triptyque où le corps *danse* et porte vocalement le texte. Elle met ainsi *Progénitures* à l'épreuve de toutes les possibilités des arts : musique, danse, théâtre, sculpture. La conception de Beit Halachmi est donc intéressante dans le sens de cette totalité, d'une œuvre qui a engendré une totalité, qui a inspiré une artiste dans tous les arts, y compris dans ceux qu'elle ne maîtrisait pas forcément au préalable. En cela, la lecture d'une telle œuvre relève de l'expérience, en premier lieu, et de l'expérience totale, en second lieu, c'est-à-dire qu'elle ne se contente pas de donner naissance à de nouvelles œuvres, d'être féconde, mais elle *invite*, en passant le relais, l'artiste *touché*, pour reprendre ce verbe essentiel de notre étude et de celle d'Antoine Boute, à se surpasser, à traquer une grandeur dans sa propre création, à se mettre à la recherche de l'absolu avec ses propres moyens, ses propres outils et ses propres connaissances. Il y a donc bien quelque chose d'ordre physique dans cette lecture, la danse absolue qu'est le butô le montre bien, il faut pouvoir y faire face en mobilisant des outils qui ne sont plus ceux de d'habitude, en allant sur la scène.

Après ce travail explorant toute la diversification de l'œuvre ainsi que les « lectures » et réactions-créations de plusieurs artistes, nous pouvons faire le constat d'un grand nombre de réactions-créations très originales d'artistes femmes, ce qui pourrait faire l'objet d'une autre étude, engageant d'autres problématiques. L'œuvre se rencontre et se lit donc de façon plurielle dans les écritures chorégraphiques et scéniques de Maria Faustino, de Tal Beit Halachmi, de Sayoko Onishi, dans les écritures nouvelles de Kathy Acker, ou de Chantal Montellier. Ces

écritures féminines sont autant de performances diversifiées du texte, avec des artistes issues de cultures différentes, ayant des origines différentes.

Nous avons cherché à étudier les « écrire avec » et les signatures de divers artistes à travers des créations récentes ou très récentes. Il nous apparaît très clairement qu'il n'y a jamais vraiment de tentative d'adaptation ou d'adaptation de l'œuvre de Pierre Guyotat mais bien des créations originales qui permettent à de nouveaux univers artistiques de se déployer sur diverses scènes : livres, salle de concert, plateau de théâtre, salle d'exposition. Nous avons ainsi vu que se met en place tout un système de ré-interrogation de son propre art qui passe par la découverte de l'ouvrage d'un autre. Il y a littérarité quand il y a des littérarités de ce type, et ce sont ces explorations scéniques qui montrent aussi la littérarité de l'œuvre elle-même. La scène devient le lieu de rencontres de ces singularités. Les réactions du public, pour les spectacles auxquels nous avons assisté, sont souvent difficiles : incompréhension, difficulté à pénétrer l'univers et même frayeur ; souvent, le public rit doucement lorsqu'il semble ne pas comprendre, phénomène intéressant de pertes de repères et de difficulté, probablement, à saisir l'abolissement des frontières génériques et artistiques. Mais l'expérience reste positive car il s'agit avant tout de « traversées corporelles » d'une œuvre complexe et exigeante, qui nécessite un engagement total et qui fait appel à la créativité de l'artiste et à l'investissement d'une scène totale, malgré les risques qu'elle implique.

Notons également que plusieurs artistes mènent des projets sociaux en parallèle, vont sur le terrain et ne se contentent pas de leurs créations isolées ou solitaires, nourrissant ainsi leurs créations de diverses approches, de rencontres. Cela est corrélatif du fait que l'œuvre se développe collectivement et que sa lecture est plurielle et qu'elle est de l'ordre de la transmission.

Le deuxième constat de cette exploration de corpus est que deux œuvres semblent profondément inspirantes, *Éden, Éden, Éden* et *Progénitures*. Cela est sans nul doute d'abord lié au péritexte qui s'est mis en place, *Éden, Éden, Éden* a obtenu un statut culte et a fait scandale, il marque une étape importante dans l'histoire littéraire, avec les problèmes que cela implique. *Éden* fait aussi montre d'un entre-deux, et le butô s'y prête tout particulièrement, l'Éden est d'ailleurs l'un de ses thèmes de prédilection, comme en témoigne le spectacle *Le Dernier Éden* qui fut un choc en France dans les années 1970. *Progénitures* impressionne par sa

monstruosité à plusieurs niveaux et peut être conçu, selon les propos de l'auteur lui-même, comme une expérience théâtrale à part entière. Le fait est que ces deux œuvres en particulier, mais toute l'œuvre en général, constituent des terrains gigantesques d'expérimentations scéniques et artistiques diverses, des univers propices à une exploration très large de la scène, de la salle de spectacle et de leurs possibilités et il nous apparaît comme une nécessité de poursuivre les recherches dans cette voie, dans ce lien si intense et créatif entre une œuvre et des artistes issus de diverses disciplines, car le futur des littératures et des recherches réside dans cette étude plurielle, nécessitant une obligatoire sortie hors du livre.

Lors de la soirée du 16 mars 2016 à l'Odéon-Théâtre, pour le lancement du numéro de *Critique* qui lui est consacré, Pierre Guyotat a parlé de cet absolu de l'art qu'il conçoit sans début ni fin, ce sur quoi il cherche à tendre en permanence dans ses textes, et qui devrait être pour lui l'art « idéal », donc d'une sensation infinie et d'infini que seuls les grandes œuvres seraient en mesure de rendre – il évoquait alors le *Parsifal* de Wagner, qui donne cette impression d'infinitude totale et où chaque note est presque testamentaire, comme étant « La » note – mais cet infini a pour lui des limites dans la littérature qui sont d'ordre éditorial, malgré ce travail au présent continu et continue, malgré les nombreuses virgules, malgré les points de suspension et les signes infini. Voilà pourquoi nous estimons que cette traque de l'infini, de l'œuvre totale d'une certaine façon, trouve son écho dans ce relais artistique : l'infinitude et l'absolu de l'œuvre sont possibles grâce à ce relais, cette chaîne créatrice. D'ailleurs, l'écrivain Tristan Garcia, auteur d'un article dans la revue, posait une question ce soir-là à propos du *Livre* et affirmait qu'il rêve souvent de voir cette œuvre prolongée ou se prolonger, voir « quel au bout » il pouvait attendre : utopie de l'art total ?

Le Livre, ce sont les lecteurs, artistes, et ce qu'ils font de leurs lectures, Le Livre est un palimpseste en ce sens-là.

D'ailleurs, une épigraphe du *Livre*, qui n'apparaît pas dans la version éditée, filmée

dans le documentaire de Ludwig Trovato¹⁶⁵⁸ et présentée lors de l'exposition¹⁶⁵⁹, indique :

Le Livre : sans début ni fin, ni titre, fait pour n'exprimer rien : fondations éternellement fondatrices, donc anonymes.

Et est ainsi signée :

Pierre Guyotat, années 70 années 80¹⁶⁶⁰.

Miquel Barceló parle quant à lui d'un théâtre perpétuel à propos de la langue guyotatienne : « Ce n'est pas la littérature elle-même : c'est la langue, que l'on peut imaginer mise en scène, dans un théâtre perpétuel¹⁶⁶¹ », sorte de scène absolue que nous avons exploitée ici et qui fera, logiquement, son apparition dans *Par la main dans les Enfers* paru en octobre 2016 avec la figure du petit danseur.

Cette seconde partie a ainsi permis la mise en place d'une constellation de notions de cette totalité artistique et de la transgression/des transgressions qui lui sont inhérentes : l'in-citable/incitable, l'irreprésentable, l'inatteignable, ouvrant alors la voie à de nouvelles formes, de nouvelles pratiques, engageant de nouveaux enjeux et produisant ce que nous avons appelé des littérarités (où la littéralité et sa sortie définitive ne sont jamais loin) : qui rapprochent, en explorant toutes les limites et tous les bords, de cette potentielle utopie. Il y a aussi, et cela est essentiel, la réévaluation permanente du pacte auteur/lecteur. Nous l'avons vu avec les œuvres de Kathy Acker, de Chantal Montellier tout comme avec celles de Pierre Guyotat : l'auteur ne pense pas (c'est-à-dire dans l'idée d'un pacte et d'une commercialité de l'œuvre) au lecteur, ce qui rejette une distance en obligeant presque le lecteur à faire partie de l'univers créé et pose alors ce grand problème de la ou des lecture(s) de l'œuvre, poussant certains à taxer l'œuvre de Guyotat d'illisible, ce qui est foncièrement et littéralement faux, Guyotat s'en est expliqué à de nombreuses reprises, et Kathy Acker le rejoint dans son travail, le texte est *lisible*, au sens strict,

¹⁶⁵⁸ De plus, le film lui-même est conçu selon cette idée capitale, « démarrant » sur une lecture d'un passage – et non pas le début – d'un texte publié et s'« achevant » sur la création en direct de *Wanted Female*. Le documentaire de Trovato saisit donc bien cette volonté d'infinitude tout en donnant à voir une œuvre en mouvement permanent.

¹⁶⁵⁹ Il nous semble que c'est d'ailleurs le deuxième grand « monument » de l'exposition, avec la barre verticale de Samora Mâchel, tant ils centralisent tous les deux des thématiques et des concepts forts de l'œuvre abordés ici.

¹⁶⁶⁰ Ludwig Trovato, *Pierre Guyotat : 52 minutes dans la langue*, *op.cit.*

¹⁶⁶¹ Miquel Barceló, « Entretien avec Donatien Grau », in Donatien Grau (dir.), *Pierre Guyotat, La matière de nos œuvres*, *op.cit.*, p. 42.

mais il engage de nouvelles pratiques de lectures et du *voir* tant et si bien que le lecteur n'interroge plus seulement l'œuvre ou son auteur mais bien lui-même et, pour aller plus loin, sa culture, son appréhension de l'Art, etc. Ce sont ces renouveaux des pratiques de lectures (que nous envisageons alors au sens large : les lectures d'une œuvre musicale ou théâtrale interviennent aussi) que nous avons voulu développer ici comme principe à interroger perpétuellement de la transgression dans les littératures et dans les arts. Subvertir le sens d'un texte, c'est aussi en subvertir ses lectures, donc subvertir le statut du lecteur. Il n'y a donc pas de début ou de fin d'une lecture, celle-ci est continue et, par là même, transgressive puisque dépassant à chaque fois de nouvelles limites. L'effet transgressif du texte réside aussi dans ses relectures par l'auteur lui-même, qui impliquent des risques et des excès corporels, nous avons insisté sur ce point, ce qui montre en somme que transgresser c'est aussi engager un nouveau pacte entre l'œuvre et son auteur, un pacte presque faustien.

À plusieurs reprises, Pierre Guyotat citera cette phrase importante qu'il faut relire à chaque nouveau travail de lectures de son œuvre, relecture(s) qu'il propose déjà dans *Vivre avec Bond en avant* : « "Maintenant il me reste à vivre mes livres", phrase qui n'était pas jetée en l'air. Ce texte, *Bond en avant*, est le résultat, quelques années après, de cette phrase-là ; il faut le prendre à la lettre.¹⁶⁶² »

Finissons sur cette réflexion, qui peut être ouverte, de Kathy Acker qui pousse un peu plus loin le rapport de l'auteur au texte et, éventuellement, au lecteur :

When you write, are you controlling a text ? When you're really writing you're not, you're fucking with it¹⁶⁶³.

¹⁶⁶² *Vivre*, p. 43.

¹⁶⁶³ Kathy Acker, *Hannibal Lecter, My Father, op.cit.*, p. 22. « Fucking with it » peut être entendu et traduit de deux façons : littéralement, c'est-à-dire avec la métaphore sexuelle, ou alors selon une expression américaine qui pourrait signifier « se confronter à », « se froter à ». Kathy Acker s'engage dans une relation sexuelle avec les textes de sa bibliothèque, et elle les frotte entre eux, les fait « baiser » ensemble ou se confronter. C'est une transgression des rapports entre les textes, une transgression d'ordre intertextuel et une transgression de la relation de l'auteure au(x) texte(s), qui jouit, littéralement ou pas, des ouvrages de sa bibliothèque (c'est une bibliophile, au sens sexuel du terme).

CONCLUSION GÉNÉRALE

Il nous reste à vivre le livre

Cette barre verticale que forme l'ensemble manuscrit des *Histoires de Samora Mâchel* – texte capital de l'œuvre de Pierre Guyotat – dans l'exposition *Pierre Guyotat, la matière de nos œuvres*, nous semble concentrer des problématiques de cette thèse : dans une première perspective, la remise en question du support, de la lecture et de l'approche du lecteur. Symboliquement, la lecture est rendue difficile par l'écriture manuscrite complexe d'un corps abîmé qui se lit en filigrane et qui se regarde comme l'œuvre, mais aussi, concrètement, par la disposition : les pages en hauteur sont inatteignables par l'œil, comme le haut d'une tour de Babel, comme une zone utopique, elles demandent au lecteur, ou visiteur de l'exposition, de *monter voir*. La seconde perspective est celle d'une réflexion de Guyotat qui est absolument essentielle : celle de la verticalité *versus* l'horizontalité. Car pour lui, en effet, la littérature n'est considérée que dans son horizontalité et jamais dans sa verticalité. Ce qui demande au lecteur de reconsidérer ses pratiques de lectures, son attitude face au livre, qu'il lui faut désormais retourner. La plus grande transgression de l'œuvre de Guyotat se trouve peut-être ici, dans cette verticalité d'une œuvre qui est en quête d'une grandeur, du sublime (« rien n'est grand qu'il soit grand de mépriser »), traquant une totalité. Cette recherche multiple passe, nous l'avons vu, par des figures complexes particulièrement travaillées à partir de concepts, d'idées fortes, de maux de l'Histoire, de mots décloisonnés (putain), et par une « stylistique » liée, un travail éprouvant de la langue française, dans ses méandres, avec une recherche chirurgicale appliquée, traquant les phonèmes les plus singuliers dans ses moindres recoins, faisant rejaillir l'importance de ses racines gréco-latines. L'œuvre de Guyotat est une Histoire de la langue française, et même, comme l'indique le titre d'un recueil, un ensemble de leçons *sur* la langue française. Et ce « sur » n'est pas anodin, il signifie aussi ce travail de l'artiste qui utilise une matière, qu'il adjoint à celles des corps de ses fictions, matières souvent viles qui sont allégorisées, à la fois littérales et métaphoriques, des matières porteuses d'une vérité nue, d'une vérité du corps, de l'humain, de l'Histoire. Le putain est un « horrible travailleur », un corps déshabillé

jusqu'à la merde, un absolu. Nous avons étudié un triple retournement : du mot, du corps (de l'artiste, de l'humain, des figures, du Christ) et de la scène, ainsi que la relation transgressive que ces éléments capitaux entretiennent entre eux. Ainsi, si l'auteur « emprisonne » ses figures dans un corps, celui du putain, esclave absolu, et dans un espace, le bordel, institution extrême, c'est pour mieux opérer ce triple décloisonnement. En cela, putain et bordel, espaces d'emprisonnement et de violences extrêmes, sont comparables au livre : support qu'il faut transcender et sublimer jusqu'à l'éclatement du sens, le retournement de la chair, du langage et des yeux du lecteur.

La tour de Samora, dont la verticalité rappelle celle de la Croix du Christ ainsi que la tour de Babel (et son équilibre précaire), est la matérialisation d'une expérience du vertige (avec de nouveau l'association virtuosité/verticalité/verticité). C'est un substantif dont use également Jean-Baptiste Gauvin commentant les manuscrits de cette exposition : « À les regarder de près, ces manuscrits donnent le vertige de la mise en abîme, de l'œuvre ininterrompue, témoin d'un mouvement perpétuel. Ils disent aussi combien l'entreprise d'écrire est une œuvre rebattue sans cesse par le geste de l'écrivain qui ne se contente pas de remettre en cause un mot, mais l'ensemble textuel comme une chose organique : d'un mot à changer, il faut changer tout le reste.¹⁶⁶⁴ » Chose organique, effectivement : Samora Mâchel, que Guyotat s'oblige à *inscrire*, plutôt qu'écrire, de jour comme de nuit, en s'attachant à sa chaise de travail avec un harnais, est l'incarnation de l'« épreuve de la transgression », pour reprendre le titre de l'introduction de l'ouvrage *Paradoxes de la transgression*. Il révèle le danger de la frontière entre vie et création, parfois infime ou brisée. De plus, cette verticalité-verticité contrecarre la position horizontale du corps plongé dans le coma. Samora est aussi, semble-t-il, l'incarnation de la littérarité liée à la transgression, c'est un personnage conceptuel qui montre ce basculement brutal, cette rupture, ce moment ultime où la vie et l'œuvre se confondent, ce moment aussi où le texte, y compris dans sa visualité et dans le biographique qui l'accompagne, va renseigner sur un double choc : celui de la vie de l'artiste qui transgresse jusqu'à une quasi mort, et celui de l'œuvre qui est un point créatif absolu, qui touche à un « quelque chose » et provoque un « quelque

¹⁶⁶⁴ Jean-Baptiste Gauvin, « Les mots rayés de Pierre Guyotat », Le Point Culture, 11/05/2016, en ligne, URL : <https://unpointculture.com/2016/05/11/les-mots-rayes-de-pierre-guyotat/> (dernière consultation le 29/09/2016).

chose » extrêmement violent dans le corps du créateur. La littéarité consiste en l'expérience de l'effraction d'une limite dans un texte, dans une œuvre. Le texte de Samora Mâchel est le *fruit* de la transgression, et ce moment radical où, comme Flaubert, l'artiste dit « ma créature, c'est moi ». Et l'expérience de lecture du texte guyotien est une expérience de la transgression. La littéarité est peut être aussi ce « quelque chose » que l'on voit sur le corps de l'artiste, comme une blessure, voire une mutilation (l'oreille de Van Gogh, la main de Schumann), une trace de l'œuvre : cette trace a été particulièrement violente lors de la dépression de Guyotat confronté à son Samora. La littéarité est cette transgression qui se voit sur le corps de l'artiste. Les enfermements multiples de grands auteurs *sont* aussi cette littéarité : Artaud dans son asile, Sade et Genet dans leurs prisons. La littéarité est ce qui rend non seulement l'œuvre unique mais aussi l'artiste et son corps, c'est ce que nous avons cherché à démontrer, avec ce corps qui peut se *lire* ou se *voir* dans l'œuvre ; c'est la verticalité et l'anormalité (y compris au sens foucauldien du terme). Elle est donc cette inscription, profonde et en profondeur, dont parlent Guyotat et Barthes, l'inscription des figures, des corps et des mots est une inscription de l'œuvre car, pour l'auteur, une œuvre d'art se grave, comme le mot putain qui s'inscrit dans les mémoires et les bouches des lecteurs. De plus, cette tour, comme le monolithe de *2001*, monument inébranlable, se devait d'être présente dans cette exposition, c'est comme si l'artiste devait la garder près de lui, près des autres œuvres engendrées. Et puis l'*Histoire de Samora Mâchel* s'est inscrite dans le propre Enfer de son créateur, c'est une œuvre brûlante, vers ou dans laquelle il a du mal à revenir.

Samora Mâchel, ou le putain, rejoint pour nous une constellation de personnages importants de la littérature qui sont des « chairs pensantes », des pensées incarnées et des martyrs ultimes qui présentent, par leur corps décrits ou leur corporéité, une souffrance pensante et un « quelque chose » qui « s'ajoute au désordre du monde ». Cette constellation de corps-martyrs allégoriques implique donc le putain, les différents K. des romans de Kafka (en particulier celui de *La Colonie Pénitentiaire*, chair torturée pensante qui *dit* l'Histoire), la Marquise d'Ô de Von Kleist, la Justine de Sade, le corps embourbé des *Materialaktionen* d'Otto Mühl, qui font écho à des figures bibliques comme le Christ, bien sûr, mais aussi Job, sur son tas d'excréments. C'est aussi une sorte de *freak*, un anormal, que traquent plusieurs

artistes : Mühl avec l'action matérielle, ORLAN avec sa recherche d'un corps-support artistique, Acker avec le paria, le pirate ; car le transgresseur voit dans son corps les travers de la société, il incarne et *pense* le quelque chose qui se passe et qui dérègle.

Voici donc ce que nous lisons dans cette tour Samora Mâchel, figure totale et texte qui ont presque détruit l'artiste, et œuvre qui restera sans doute en état manuscrit et non publiée, difficile à atteindre, difficile à lire. Le corps *en* souffrance du putain est symétrique à celui de l'artiste, la langue française subissant ce que ces corps ont subi ou subissent, jusqu'à faire éclater la vérité. Des violences extrêmes qui contribuent à faire de cette œuvre une œuvre inscrite plutôt qu'écrite. Ce que dit encore cette tour-Samora, c'est sa dissémination : l'œuvre est présente dans plusieurs espaces, des cahiers, des morceaux de papiers, des notes, des chutes de textes, ce sont donc des fragments difficiles à relier, comme ce fut le cas pour *Le Livre* de Mallarmé. Mais elle est aussi inachevée, difficilement localisable et d'une lecture ardue. La langue française est torturée, retournée, et le putain est un corps retourné. Ce retournement est multiple et s'anime continuellement par de grandes métaphores filées. Ainsi, la métaphore oculaire explique le travail d'écriture de Guyotat, où l'on trouve des images puissantes qui éveillent la conscience du lecteur. Le mot total, le néologisme, le mot retourné, sont comparables à l'œil surréaliste d'*Un chien Andalou* dans ce processus d'écartement et de rupture à la fois littérale et métapoétique. Les yeux révulsés – en lien avec l'expérience intérieure et l'expérience de la transgression de Bataille – du danseur butô symbolisent cette liaison de la littérarité et de la transgression par un appel à un regard autre, à un voir de l'intérieur. Le « Is it new ? » de Kazuo Ohno repris par Bernardo Montet en est une définition, le texte littéraire se doit de poser en permanence cette question, voilà pourquoi Kathy Acker a fait du MAKE IT NEW d'Ezra Pound son crédo artistique. La langue de Guyotat est un retournement du corps et de l'Histoire. Antonin Artaud, dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, écrivait :

Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes,
alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté.

Alors vous lui réapprenez à danser à l'envers
comme dans le délire des bals musette
et cet envers sera son véritable endroit¹⁶⁶⁵

Le butô est cette danse du crime de l'envers-endroit qui avance dans les ténèbres les yeux retournés pour voir en soi-même, la langue de Guyotat est la langue du crime, retournée, révoltée, pour voir en soi-même, et pour voir de quelle transgression nous sommes faits. Les figures de Guyotat, comme les danseurs butô, incarnent un juste-avant-la-mort et montrent les extrêmes limites du corps. Le butô recherche, par le corps et sa rébellion, le point extrême de la souffrance, l'agonie, rejouant la torture subie par la chair dans l'Histoire.

Cette verticalité refuse la linéarité et induit que le lecteur, au statut redéfini, doit radicalement changer sa vision de l'œuvre, son travail de l'œil : il doit lire verticalement et non plus horizontalement.

Le vertical, ce n'est pas facile de s'y vouer. On a envie de rester dans l'horizontal et de ne pas bousculer le lecteur. On a envie d'y rester à vie, de faire des jolies choses, complètement en surface, sans aucune verticalité. Rester sur la croûte. Ce n'est pas très drôle de descendre dans les profondeurs. Le rythme, c'est les profondeurs.¹⁶⁶⁶

C'est la force transgressive de cette œuvre, comme Buñuel en son temps tranchant le globe oculaire d'une femme dans son propre film pour changer la conscience en profondeur. Donc le problème du lisible/illisible est à poser en d'autres termes : cette œuvre dit plutôt qu'il faut lire autrement, c'est une transgression de la lecture instituée elle-même. Lire verticalement consiste en une métaphore d'une lecture nouvelle, qui se fait dans le paratexte aussi, dans l'autour (Guyotat le répète : *Littérature interdite, Vivre, Explications, Humains par hasard* font complètement partie de l'œuvre), lire l'œuvre ce n'est pas seulement lire le texte : l'objet finalisé, c'est un appel à lire tout cet autour. La qualité subversive et l'acte transgressif du texte se mesurent à ce qu'ils provoquent chez les lecteurs-créateurs. Ces réactions visent à un dépassement.

L'illisible, c'est aussi ce qui n'est pas encore lisible, ce qui va être créé par l'artiste ou par d'autres. Ce que dit l'œuvre de Pierre Guyotat, c'est qu'il faut vivre le livre,

¹⁶⁶⁵ Antonin Artaud, « Pour en finir avec le jugement de Dieu », in *Œuvres, op.cit.*, p. 1654.

¹⁶⁶⁶ Donatien Grau, « Entretien avec Pierre Guyotat », in Donatien Grau (dir.), Pierre Guyotat, *La matière de nos œuvres, op.cit.*, p. 25.

y compris l'après-lecture, car lui aussi le vit, souvent de façon extrême, par un « écrivivre¹⁶⁶⁷ » dirait Julián Ríos, car « le texte, c'est le monde¹⁶⁶⁸ ». L'essai de Marghescou sur le concept de littéarité se concluait sur un « il faut apprendre à lire », c'est aussi ce qui est au centre des essais de Maurice Blanchot et Christian Prigent : lire n'est pas une chose fixée, et le livre n'est pas, ne peut pas être fixe.

[...] si *Progénitures* est illisible, c'est que toute la littérature française est illisible aussi. Dans son histoire langagière, dans son mouvement rhétorique, politique, métaphysique.¹⁶⁶⁹

Il y a ainsi un palimpseste de la lecture, avec l'Histoire de la littérature dans cette œuvre, d'où sa grande littéarité aussi. *Le Livre* exulte cette Histoire plurielle. C'est aussi un « informe », au sens de Bataille, de la lecture, qui n'est pas fixée : qui est en palimpseste. Il s'agit d'« atteindre ce qu'on appelle son illisibilité pour parvenir à une lisibilité plus universelle¹⁶⁷⁰ ».

La littéarité est la blessure de l'œuvre : l'œuvre blesse et est blessée. La blessure peut se transformer en choc, en censure, en interdiction, en mis au ban, et cette blessure deviendra signifiante. Les œuvres de l'Enfer sont des blessures, infligées aux lecteurs, à la lecture, à la Bibliothèque, à la loi et à la littérature. Et l'Enfer montre que les œuvres *s'écrivent avec* les lecteurs. Voilà pourquoi le lien entre transgression et littéarité nous paraît tenace. Quant à l'œuvre blessée, c'est une œuvre qui a travaillé, au sens étymologique, et dont ce travail se voit. La littéarité est le dérèglement de tous les sens, « sens » comme l'entendent les linguistes : dérèglement de tous les sens d'un mot, dérèglement de l'œuvre, la littéarité est ce qui dérègle la littérature et ses sens, la mettant sens dessus dessous.

Il s'agit d'examiner comment un texte expose, voire « théorise », explicitement ou non, la lecture ou les lectures que nous en faisons ou que nous pouvons en faire ; comment il nous laisse libres (nous *fait* libres) ou comment il nous contraint. [...] Dans la lecture, par la lecture, tel texte se constitue comme littéraire ; pouvoir

¹⁶⁶⁷ Julián Ríos, *La Vie Sexuelle des Mots*, *op.cit.*, p. 39.

¹⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 43.

¹⁶⁶⁹ Pierre Guyotat, « Entretien avec Michel Surya », *op.cit.*

¹⁶⁷⁰ Mathieu Lindon, « Guyotat en coma surpassé », *Libération*, 20/04/2006, en ligne, URL : http://next.liberation.fr/livres/2006/04/20/guyotat-en-coma-surpasse_36873 (dernière consultation le 27/09/2016).

exorbitant, mais compensé par ce fait que le texte « ordonne » sa lecture. [...] la lecture fait partie du texte, elle y est inscrite.¹⁶⁷¹

Donatien Grau va encore plus loin en détournant la grande question d'Adorno : « Comment écrire après Pierre Guyotat ?¹⁶⁷² » Celle-ci, malgré la violence de ce qu'elle implique, nous semble pertinente (mais nous pourrions dire : comment écrire après cette œuvre ?), et les réponses se dégagent avec les idées de scriptible et d'« écrire avec » de Barthes. Car le scriptible, c'est aussi le lecteur en train d'écrire, c'est l'œuvre qui se (dé)compose dans le corps du lecteur. Tal Beit Halachmi pose la question autrement : « que faire avec cette œuvre ?¹⁶⁷³ » Question centrale de notre réflexion.

En fait, dans l'ensemble de ses productions artistiques (fictions, essais, textes pour la scène et la danse), c'est toujours à travers l'appel sous-jacent à la censure que Pierre Guyotat revendique le droit de tout dire, de tout faire sentir ou faire entendre, comme s'il s'agissait de concevoir une œuvre qui dépasse toute aptitude du sujet collectif ou individuel à la recevoir sans répondre de représailles juridico-légales ou de résistances psychiques, autrement dit sans réagir par l'un des visages que prend le refus de lecture (censure, rejet moral, réduction à la représentation pornographique, etc.).¹⁶⁷⁴

Il reste les objets édités, que peut-on là-encore y transgresser ? Nous avons apporté quelques éléments de réponses à travers les débordements de Kathy Acker, les expériences de Joseph Briansec, de Dominiq Jenvrey, les planches de Chantal Montellier. Mais aussi dans cette perspective de trouver un relais au livre : le CD intégré à *Progénitures*, les spectacles vivants (qui portent bien leur nom) où le corps peut se faire le relais du texte, mais aussi dans l'avant-livre : la dictée, l'improvisation.

Nous avons également essayé d'analyser, dans notre travail, les transgressions envers l'œuvre et son créateur : la censure, l'interdiction, la mise au ban, la régression (par exemple la réduction au pornographique), le refus radical de lire, la brûlure. Mais aussi des actes plus violents commis par l'artiste lui-même : l'automutilation, l'autocensure (*Histoire de Samora Mâchel* inséré dans une sorte

¹⁶⁷¹ Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, op.cit., Avant-propos, p. 9.

¹⁶⁷² Donatien Grau, « Pierre Guyotat professeur », La Règle du Jeu, 13/12/2011, en ligne, URL : www.laregledujeu.org/2011/12/13/8120/pierre-guyotat-professeur/ (dernière consultation le 04/11/2016).

¹⁶⁷³ Entretien personnel du 02/11/2016.

¹⁶⁷⁴ Katerine Gagnon, « La scène à l'épreuve. Réflexions autour de *Bond en avant* de Pierre Guyotat », op.cit.

d'Enfer de sa propre production complète), l'entrée par effraction de la fiction dans la réalité. Nous voyons à quel point cette œuvre présente une trajectoire, comme l'explique Catherine Brun, régie par des transgressions. C'est une œuvre qui se radicalise au fur et à mesure de son écriture, de son inscription mais aussi de sa lecture. Avec des grands moments de crise : *Coma* relate une crise profonde de l'être, quelque peu corrélative de la crise de vers mallarméenne.

La grande question qui demeure, plus générale car elle concerne aussi les grands mouvements artistiques transgressifs, est : dépasser et transgresser jusqu'à quel stade ? Nous avons vu quels étaient les enjeux et les perspectives avec l'œuvre de Guyotat, avec la mort ou quasi-mort, le juste-avant-la-mort (Samora), l'œuvre infinie mais inachevée (*Le Livre* et d'autres), où la discipline ne suffit plus, et où elle fait appel à d'autres espaces ou scènes. Certains artistes sont réellement morts pour leur œuvre, dans *Le triple jeu de l'art contemporain*, Nathalie Heinich évoque, rapidement, le cas d'un peintre japonais qui s'est défenestré pour atterrir sur sa toile, il en va de même dans *Corps, sexe et art* où Lydie Pearl écrit, parlant du *Saut dans le vide* d'Yves Klein : « Cependant, dans cette même période, un jeune artiste japonais, se jette du haut d'un bâtiment sur une toile posée sur le trottoir¹⁶⁷⁵ ». Nous ne trouvons rien de plus à propos de lui, même pas son nom : qu'est-ce que cela signifie ? Pourquoi ce paroxysme est-il passé sous silence ? Certains voient aussi le suicide de Rudolf Schwarzkogler, actionniste viennois, comme une action ultime, point discutable car fragile mais tout de même intéressant. « [20 janvier] 1969. Schwarzkogler saute dans le vide. Pour *de vrai*. Tant de rêves étales sur le pavé brut : le corps sans organes, l'art sans icônes, la vie sans Auschwitz. *Crime* de la peinture ?¹⁶⁷⁶ », et Régis Michel ajoute même : « Il a le bon goût de mourir sur le champ. On se gardera d'épiloguer. Le saut dans le vide, ça n'est jamais qu'une métaphore. Ultime performance enfin réussie. Dernier crime de la peinture...¹⁶⁷⁷ » Günter Brus l'expliquait aussi, il y a un stade de la déformation du corps pour l'Art qui ne peut que conduire à la mort. Otto Mühl, qui aura tout de même passé beaucoup de temps enfermé à cause de son art, cherchait à dépasser toutes les limites esthétiques par l'actionnisme, et souhaitait réunir la vie et l'Art, mais ce

¹⁶⁷⁵ Lydie Pearl, *Corps, sexe et art. Dimension symbolique*, op.cit., p. 40.

¹⁶⁷⁶ Régis Michel, *La peinture comme crime ou La part maudite de la modernité*, op.cit., p. 9.

¹⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 338. « La Peinture comme crime (*Malerei als Verbrechen*) » est l'unique phrase (en haut à gauche d'une page blanche) d'un manifeste de Schwarzkogler.

dépassement de frontière est une rupture qui semble trop radical. Samora Mâchel est ce corps-putain absolu qui a failli tuer Guyotat, peu d'artistes, semble-t-il, peuvent prétendre à un tel dévouement à leur œuvre. Il y a eu, en France en particulier, en Autriche avec l'actionnisme, aux États-Unis avec quelques figures assez isolées, un vrai investissement physique avec l'art corporel, qu'il nous a semblé utile d'interroger dans cette étude, à travers notamment les œuvres de Michel Journiac, Otto Mühl ou encore Gina Pane.

En plus de la mort, il y a cette question du silence, qui nous semble essentielle. Avec des figures mythiques comme Œdipe, ou littéraires comme Bartleby, transgressif jusqu'au silence absolu, qui est peut-être un silence sonore et porteur de sens comme développé par John Cage. Parce que l'autre grande question du Livre, du total, de l'absolu, c'est aussi cette œuvre qui n'est pas encore écrite, qui est littéralement et anti-littéralement illisible au sens propre : on ne peut pas la lire car elle n'existe pas encore, mais elle est induite, en étant avouée l'impuissance de la littérature à produire cet objet grandiose, comme l'entendait Mallarmé, dont *Le Livre* n'existe pas véritablement. « Mallarmé sait qu'il ne pourra accomplir *le Livre* : du moins assigne-t-il à toute la littérature après lui l'impossible comme but.¹⁶⁷⁸ » Mais cette impuissance et cette induction sont peut-être tout ce qui fait la force de l'Art en permettant son avancement. John Cage a dit : le silence a un son, et Guyotat dit que le son a un sens mais aussi que le sens a un son. Le fait qu'une œuvre comme celle de Samora Mâchel ne soit pas publiée la rend encore plus forte, qu'elle soit disséminée également, *idem* pour l'infini induit par *Le Livre*. Dans cet élan post-mallarméen, Guyotat a su tirer de sa propre côte une œuvre édifiante mais qui s'ouvre indubitablement vers l'impossible jusqu'au moment fatal où elle se retourne contre son créateur.

La question que pose l'art corporel, mais aussi le butô, ainsi que l'œuvre de Guyotat, est celle du dépassement du statut d'artiste tel que nous l'entendons habituellement, il faut qu'il devienne celui qui vit l'œuvre, corporellement, que l'œuvre soit la vie. Le danseur butô est danseur butô à vie, il ne l'est pas seulement sur scène. Comme les corps d'ORLAN ou de Journiac sont modifiés à vie. Comme Guyotat sort les mots de leur encyclopédisme, de leur prison, en quelque sorte, ces

¹⁶⁷⁸ Philippe Sollers, *Logiques, op.cit.*, p. 111.

artistes, chercheurs d'une grandeur, décloisonnent la notion d'artiste elle-même, « littérature », « danse » et même corps, n'ont plus le même sens, ils sont à réinterroger continuellement.

Ainsi, plusieurs notions se sont dégagées dans ce travail s'intéressant au corps (l'œil et la main), métaphoriquement ou littéralement, celles de lisible-illisible, d'infraction et d'effraction, d'outrage, de « quelque chose » qui serait de l'ordre de la littérarité. Le point décisif où se rejoignent les notions de transgression et de littérarité est trouvable dans l'œuvre de Pierre Guyotat.

Une problématique s'est dégagée autour des scènes de l'œuvre, de ses corpus et lieux d'exposition, avec tout un parcours. L'œuvre devient aussi une œuvre à voir plus qu'à lire, et donc à vivre, littéralement : il faut pour saisir cette œuvre aller dans ces salles d'exposition, ou dans L'Enfer. Il faut traverser ainsi cette œuvre, ou se laisser traverser par elle, comme le danseur sur scène, ou comme la scène elle-même, il faut aussi oser la toucher, c'est ce que font plusieurs artistes, dans leur propre discipline, ce qui prouve que le texte guyotatien est hors frontières. Et il y a un rapport multiple au toucher dans cette œuvre, Antoine Boute l'explique bien, il faut toucher au livre, car c'est un livre qui nous « touche ». Un « toucher » polysémique, avec les relations entre les corps, le toucher du putain, qui n'est là encore pas seulement littéral, le « toucher » de l'œuvre, c'est aussi sa littérarité. La littérarité indique que le texte est en sueur, le *su* (la sueur du mot), le muscle et le sang (Journiac) interviennent dans la création. La littérarité est alors l'épreuve de ce « toucher » qui fait suer le texte et le lecteur, l'engageant corporellement dans l'œuvre (et jusqu'à quel stade ? Les spectacles étudiés montrent que les artistes vont loin dans ces rapports, comme Kathy Acker qui affirme que (ré)écrire un texte c'est « baiser avec »). Littérarité et transgression engagent ainsi de nouveaux rapports à l'œuvre : il faut la danser (Maria Faustino, Bernardo Montet, Tal Beit Halachmi, Tanaka Min), s'y frotter (Sayoko Onishi), la « baiser » (Kathy Acker) – donc voir quels sont les possibles de ce « toucher » et de l'effraction de ses limites – ce sont des rapports excessifs, et le texte se met à exister dans le corps du lecteur ; le lire, c'est accepter cet excès et accepter de le toucher.

Toucher, c'est toucher à une limite, la limite de l'intouchable de l'autre, de l'autre en tant qu'intouchable, et c'est en même temps, dans le même mouvement, faire

l'épreuve de sa propre limite en tant que touchant non-immédiatement présent au touché.¹⁶⁷⁹

C'est cela, l'effraction de cette œuvre, ce *kairos*, moment décisif d'une interaction entre lecteur complètement reconsidéré et œuvre, moment de la transgression et de la littérarité, moment où il se passe « quelque chose », donc, dans les corps et dans l'œuvre. Moment où il s'agit de « Toucher à de l'intouchable, de violer l'inviolable¹⁶⁸⁰ ».

À la fin du XIX^e siècle et dans les premières décennies du XX^e, l'art moderne est né par effraction, dans une convulsion douloureuse, une rage solitaire, à moins que ce ne fut dans un tohu-bohu d'injures et de moqueries. Ce moment, en tout cas, a laissé dans la conscience populaire comme dans le récit des historiens, la trace d'événements spectaculaires. George Bataille n'a-t-il pas daté la naissance de l'art moderne du grand éclat de rire qui accueillit l'*Olympia* de Manet ?¹⁶⁸¹

L'effraction par le rire est aussi une constante de l'œuvre de Guyotat, où les figures sont souvent secouées par le rire, où le comique est intégré parfois de façon brutale dans un monde foncièrement violent. Le rire est aussi l'ultime recours dans l'illisible, devant l'incompréhensible ou dans l'incompréhension, c'est une convulsion, un indice que le corps a subi un choc, qu'il a été secoué par l'œuvre et qu'il ne sait pas ce qu'il doit faire. Le rire témoigne de ce « quelque chose » qui se passe dans le corps et par l'œuvre. La question ouverte et bien plus générale que va poser cet ensemble de faits réside alors dans la place de l'humain face à l'Art contemporain.

Dans *Le cinéma, art subversif*, Amos Vogel donne cette citation capitale :

L'image de lui-même que l'homme actuel découvre dans l'art contemporain n'est pas celle, idéalisée, d'un dieu, conforme à la tradition classique, mais celle d'une victime des cataclysmes actuels, victime brisée, rompue, déchirée par des forces dont la puissance dépasse son entendement ; c'est une image sinistre, torturée par l'angoisse et l'affliction, privée de toute espérance.¹⁶⁸²

Or l'œuvre de Guyotat donne aussi à lire un corps, celui du putain qui est dans une position rédemptrice, comme corps universel, cosmique, christique, martyr, qui

¹⁶⁷⁹ Antoine Boute, *Du toucher, essai sur Guyotat, op.cit.*, p. 66.

¹⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 142.

¹⁶⁸¹ Catherine Millet, *L'art contemporain en France, op.cit.*, p. 13.

¹⁶⁸² Amos Vogel citant Alan Solomon, « The New Art », in Gregory Battcock, *The New Art*, New York, Dutton, 1966, p. 68.

rejoue continuellement par un asservissement absolu qui n'est donc plus seulement littéral, les désastres et catastrophes de l'humanité. Il est entre le divin et l'animal, il est une convulsion de l'humanité, son rire extrême et ses larmes, déshabillé jusqu'à la merde de l'humanité, il est aussi l'effraction : l'intromission brutale du dehors dans le dedans, l'introjection scandaleuse et violente, par le coût absolu qui rejoue l'asservissement dans toute son évolution historique, sous toutes ses formes. Le putain est à la fois le Christ, Adam et Ève, Job, les grands transgresseurs, et ce corps absolu, cet absolu, sur une scène hétérotopique : le bordel, entité signifiante qui concentre donc toutes ces exactions, ces sacrifices purificateurs, ces rédemptions au travers du corps du putain, corps en souffrance permanente. Ce qui se joue alors sur cette triple scène/corps, par des modalités différentes, c'est cet absolu de la vie : par le bordel centralisant, espace extrême, excessif, intemporel, par le corps du putain, en souffrance, couvert de crasse significative, par le livre, support ultime, non-littéral, qui se couvre comme le corps du putain, de la pire vilénie, d'un désordre, d'un chaos, des cataclysmes, c'est une écriture des cataclysmes que le corps du putain incarne. Ce qui se joue aussi dans ce français retravaillé, dans ce grand fracas de langue, c'est cette interrogation du lecteur sur sa propre position, comme l'homme actuel devant l'art contemporain, anti-idéaliste. Le problème de la lecture est donc nécessaire, il faut lire l'illisible dans un livre qui donne à voir, en images et jusqu'au sublime et l'exaspération de l'Image, l'inimaginable, et l'exaspération de l'imaginable. C'est un quadruple parcours extrême : de l'artiste, de sa figure, le putain, du livre, corps-martyr aussi mais occupant une place dans la littérature française, et du lecteur dans un travail d'interrogation excessif, expérience de l'angoisse/langoisse permanente. Apprentissage, expérience, il faut vivre le livre, donc. Et vivre est un verbe décloisonné, dans une constellation de mots réinvestis de Guyotat, y compris les plus vulgaires de la langue française : putain, bordel, acmé (ce moment fort du coût est-il cette convulsion de l'Art ? L'Art est-il l'acmé de l'existence humaine qui prend la forme d'œuvres ?), Livre. Le Livre où s'exprime tout ce que peut (faire, se faire, nous faire) un corps, comme la danse perpétuelle du putain dans cet espace où il doit se passer quelque chose.

Mais cet apprentissage s'effectue avec lenteur. C'est ce qui explique que, au tréfonds de l'art moderne, on trouve des concepts qui provoquent encore chez beaucoup le mépris ou la peur, parce qu'ils contestent la notion conventionnelle de « réalité ».¹⁶⁸³

Le Livre est encore à venir, mais « Le monde et le livre se renvoient éternellement et infiniment leurs images reflétées¹⁶⁸⁴ ». C'est une œuvre qui conteste le monde, et l'homme avec.

Il faudra récréer un ailleurs de l'Enfer pour Le Livre, quand il viendra. Et il faudra se confronter au livre, malgré son illisibilité et son gigantisme, malgré sa monstruosité, sa densité.

L'illisible n'est plus alors synonyme d'échec (de la part du livre ou du lecteur) mais nouvelle dimension du livre, c'est la somme des « plis » que nous n'aurons jamais le temps ni le droit de déplier, comme si le livre possédait en lui une faille, et que ça ne cessait de fuir par cette faille, nous comme lui. Mais cette éventuelle « illisibilité » née du gigantisme, qui n'est pas comme on l'a souligné constat d'un échec ou simple trace d'une négativité, se veut en réalité porteuse d'un projet autrement plus ambitieux : remettre en cause la notion de lecture telle que nous la concevons ordinairement, c'est-à-dire en termes de linéarité.¹⁶⁸⁵

Christian Prigent disait aimait « par-dessus tout des œuvres qui ont fait œuvre de l'impossibilité de faire œuvre¹⁶⁸⁶ », et l'impossible est une notion centrale de la pensée de Bataille. Guyotat a produit une œuvre importante, et peut-être que « Nous ne savons pas encore le lire.¹⁶⁸⁷ » Il ne faut donc pas le lire, mais vivre son œuvre.

La liberté n'est rien si elle n'est celle de vivre au bord des limites où toute compréhension se décompose¹⁶⁸⁸.

¹⁶⁸³ Amos Vogel, *Le cinéma, art subversif*, op.cit., p. 24.

¹⁶⁸⁴ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, op.cit., 132.

¹⁶⁸⁵ Claro, *Le clavier cannibale*, op.cit., p. 46.

¹⁶⁸⁶ Christian Prigent, *Une erreur de la nature*, op.cit., p. 10.

¹⁶⁸⁷ Claro, *Le clavier cannibale*, op.cit., p. 56.

¹⁶⁸⁸ Georges Bataille, *L'impossible, Histoire de rats suivi de Dianus et de L'Orestie*, op.cit., p. 48.

Annexe 1

Entretiens avec les artistes

Entretien avec Pierre Guyotat

Durant le festival « Manifeste », vous avez fait une belle lecture d'*Éden, Éden, Éden*, texte paru il y a 44 ans, ayant un contexte très particulier. S'agissait-il d'un choix de votre part ou était-ce une commande des organisateurs? (liée notamment à l'hommage rendu à Michel Foucault, défenseur du texte). Quel effet cela vous a-t-il fait de lire ce texte durant cette soirée? La salle est également importante pour vous, vous y avez donné plusieurs lectures, réalisé des improvisations...Était-ce une volonté de votre part de faire entendre ce texte dans ce lieu si particulier ?

L'IRCAM a décidé de faire un hommage à Foucault, pour son « anniversaire ». Foucault était très mélomane, il a dû participer à des événements de l'IRCAM, je ne sais plus très bien. Il était sollicité pour écrire une des 4 préfaces prévues dans l'accord entre Leiris et Gallimard. La parution devait se faire sous la garantie de ces 4 préfaces. Nous nous sommes rendu compte que 4 préfaces étaient un peu trop et Foucault a préféré que son texte paraisse dans la presse du moment. Je ne sais plus pourquoi cela s'est fait de cette façon, mais ce devait être une décision de lui. Il y avait une forte entente entre les trois préfaciers. Leiris est à la base de tout cela, il a fait beaucoup pour moi, Sollers aussi, après.

Foucault a été bouleversé par *Prostitution*. Et il a eu une grande importance dans l'affaire de Marseille, ce fut donc normal qu'il y ait un partage, une rencontre. Il a fallu faire vite, le directeur de l'IRCAM m'a appelé parce qu'il n'avait pas envie d'inviter les habitués foucauldien. Il y a eu une possibilité de faire la lecture à la maison de la poésie, un lieu pas très marrant où je suis allé une fois, je préférais Beaubourg ou une salle de l'IRCAM, des lieux effectivement importants pour moi. Stanislas Nordey proposait une lecture et préparait un spectacle de *Joyeux animaux de la misère*, j'ai donc dit que je ne choisirais pas ce texte, je ne voulais pas faire de pied de nez...Donc j'ai choisi *Éden*. Mais il ne s'agit pas du texte par lequel j'ai rencontré Foucault, il a déjà été impressionné par *Tombeau* ; peu de temps après

Les mots et les choses, sa venue sur le terrain, il m'a écrit une lettre magnifique. J'ai voulu choisir le début que j'aime lire, que j'ai d'ailleurs lu aux États-Unis, puis j'ai choisi la fin, qui a donné lieu à une belle lecture que j'ai également faites aux États-Unis. J'ai eu beaucoup de mal à lire, ce final est très dur à lire. J'ai donc décidé de me coltiner cette fin qui est très difficile, dure mais très belle, puissante, et la scène est écrite dans un état particulier à l'époque. Composé en Mars 1969 et terminé au printemps 69, je l'ai lu aussi pour ça, parce que j'ai écrit *Éden* à Vitry, on ne voit pas du tout le Sahara, dans un IRM tout à fait ordinaire. Je vivais avec une amie, le secrétaire de cellule – ah non je ne vivais pas encore avec cette amie, on était en collocation de colocs avec trois amis – avant la fin il est arrivé quelque chose de très étrange, quelque chose dont je n'ai jamais parlé auparavant, je suis allé à une conférence de Tel Quel (une fois tous les deux mois, Tel Quel organisait des conférences qui étaient très suivies à Saint Germain), il s'agissait d'une conférence de Philippe Sollers, sur le matérialisme, mais c'était pour le voir lui aussi parce que l'on se voyait souvent à cette époque, j'étais en plein travail, j'ai rencontré une fille extraordinaire, au fond de la salle, une kabyle comme on en fait plus, très folklorique, pleine de bijoux, je suis parti avec elle, je suis rentré. Elle vivait place de la nation, j'habitais à Vitry, en banlieue, loin, et elle vivait dans une des maisons Colonne 3 en face de là où je suis maintenant. Son père était balayeur de la ville de Paris, c'est pour cette raison, je crois, qu'elle vivait ici. J'ai attendu longtemps en bas de chez elle, il faisait froid, ses frères me disaient qu'elle arrivait, et elle n'est jamais arrivée... Toute cette figure de la fin, c'est elle, vraiment elle. C'est pour cette raison que ce lieu de Paris, Nation, est important pour moi. Donc toute la fin est influencée par cette figure, elle devient la figure finale de la femme. Ce qui arrive souvent, quand j'ai une figure entre les mains, c'est que je rencontre dans le réel une figure qui lui ressemble, une figure réelle qui vérifie cette figure imaginaire. C'est intéressant parce que je ne l'ai jamais dit, il faudrait voir mes notes de l'époque. Elle s'appelait Malika, c'est un nom courant dans le monde arabe, qui signifie « la princesse » je crois. J'ai eu des nouvelles d'elle, après. Elle était vraiment très belle, elle a vécu avec un Polonais qui l'a faites souffrir. Les bijoux étaient très beaux. C'est pour ça que quand j'ai lu cette fin j'ai pensé à tout ça, et cela m'a bouleversé. Malika Candry, qui doit être une grand-mère maintenant, je ne l'ai jamais revue, je l'ai peut-être croisée dans le métro sans la reconnaître. J'ai un ami qui a connu sa jeune sœur. C'est intéressant puisque j'habite maintenant

en face de cet endroit où j'ai attendu comme une andouille. Je n'ai donc pas lu le texte innocemment, et je n'étais pas bien après, pendant longtemps, les lectures fortes me mettent dans cet état. Et je pense que cette lecture était le meilleur hommage que je puisse rendre à Foucault.

J'aimerais vous poser une question qui peut paraître un peu étrange mais qui m'intéresse beaucoup (et qui ne vous a jamais été posée il me semble). Avez-vous des mots « fétiches » (je ne trouve pas de meilleur terme et je ne sais pas s'il est approprié) ? Des mots qui vous reviennent souvent sous les doigts ? Qui se doivent de resurgir dans l'œuvre ? J'ai repéré, durant mes lectures, un « stock lexical » important : par exemple, le « remugle » est un substantif qui revient très souvent (et qui se métamorphose perpétuellement dans l'œuvre : « r'mugl' » dans *Progénitures*, par exemple), ainsi que tout un vocabulaire corporel spécifique qui est rarement exploité dans les œuvres d'autres artistes, je pense notamment aux genoux, qui ont une grande importance et qui sont souvent envisagés de façon originale, notamment dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats* (avec le triple geste final), insufflé d'une sensualité toute nouvelle, ou parfois lieu de violences diverses. Des termes comme « amas sexuel » dans *Éden, Éden, Éden* (et bien d'autres). Et puis, bien sûr, il y a cet ensemble de termes très beaux qui apparaissent dans *Joyeux animaux de la misère* (le « mowey », le « mandrin », « dessus »). Je pense aussi à toutes les notions scientifiques qui occupent une place importante. Quel « rapport » entretenez-vous avec ces vocables ?

C'est une question difficile. Oui, il y en a, mais j'essaye de les éviter. Je sais que j'en ai et que je les utilise, et dans le dénier il y en a beaucoup que je n'utilise plus. Ce n'est pas le même monde, ce n'est plus nécessaire, ce ne sont donc pas les mêmes mots. Les musiciens ont des accords fétiches, des notes fétiches qui reviennent souvent, des formules, des rythmes, des timbres fétiches. Oui, le mot « genoux » est effectivement très important, il est comme un lieu. Il y a aussi l'aine dans *Joyeux animaux de la misère*. Les genoux, pourquoi ? Ils représentent la servitude par la gèneflexion. Il y en a beaucoup. C'est intéressant que vous l'ayez évoqué. Les genoux sont très utilisés quand on est enfant, ils sont éraflés, on tombe sur les genoux. C'est vraiment le lieu où l'on tombe, un lieu très costaud mais mystérieux, une articulation, très solide mais dangereux si l'on se le casse, c'est la

généflexion, et ce qui sort des culottes courtes, c'est important, c'est aussi sur ses genoux que l'on met un livre ou un carnet, pour ma part je mettais ma planche à dessiner ou à peindre. C'est sur les genoux qu'un enfant apprend à se mouvoir. Je ne peux pas vraiment en dire plus. Il y a aussi la nuque, tout ce qui est attache, intermédiaire, fragiles aussi, ce qu'il y a de plus sensualisé aussi. Je recherche dans le corps ce qu'il y est le plus chargé de volupté. Nous avons chacun nos lieux, j'ai connu des lieux avec lesquels on peut faire beaucoup de choses : écarter, vêtir, etc. L'aine : c'est une déformation, enfin ce n'est pas tout à fait exact, c'est la hanche, le creux, pas tout à fait l'aine. La peinture c'est ça : ce creux qui est très important, commun aux mâles et aux femelles, pas meublés de la même façon, qui se ferme, s'ouvre, etc. La hanche est une belle partie du corps, évidemment. Les rides sont importantes aussi, puisqu'elles représentent la conjonction de la jeunesse d'un corps et une vieillesse à venir... je ne fais pas quelque chose d'érotique, c'est un *éros* social, tout ce qui peut signifier un état social, donc les rides sont importantes, un corps de mannequin est impensable, ne présentant aucun intérêt, dans la peinture non plus je pense, les corps de Watteau sont marqués, les corps sont souvent marqués : par l'extase mystique, par le travail, il n'y a pas de corps idéaux, c'est faux, cela n'existe pas, pas vraiment...

Le *mowey* est un mot que j'ai inventé, mais qui signifie quelque chose dans la réalité, en hindî, la signification n'est pas très éloigné de l'usage que j'en fais, c'est mystérieux. Cela vient beaucoup des enfants, qui sont forts pour trouver des mots, des mots très signifiants et qui s'approchent de la vérité, le *mowey* c'est cela, un mélange chez moi de ce terme enfantin... Un terme qu'on aurait pu inventer avec mon frère, un mot clandestin, qui échappe aux parents, un mot entre nous, entre amis. C'est d'ailleurs une grande tristesse quand cette complicité meurt, quand ces mots communs déformés, ces *private jokes* finissent par disparaître, parce que quand on les essaye sur les autres ils ne marchent plus, ils sont donc liés à la complicité.

Par ailleurs, vous utilisez, dans vos *Leçons sur la langue française*, un adjectif qui a particulièrement retenu mon attention et qui me semble original et bien choisi. Il s'agit d' « athlétique », dont vous vous servez dans vos commentaires de certaines œuvres, notamment celle de Chateaubriand. Est-il possible de proposer une définition spécifique de ce terme ? Il me semble que votre œuvre

est très athlétique également, avec, bien sûr, ce grand enchevêtrement des corps, d'images, de figures, de sons, mais concernant aussi, je crois, l'artiste.

Mon athlétisme à moi, je le mets dans ce que je fais, je ne suis pas athlète du tout, je n'ai jamais cherché à l'être. Effectivement, ça pose le problème du sport, plus généralement quand on est enfant et qu'on a déjà des dons, j'en avais pour la peinture, j'avais une oreille, je savais raconter une histoire même quand j'étais petit, et d'ailleurs je continue, avec plus de dons que j'en avais à l'époque. On se pose des questions sur la nécessité de l'effort, c'est très important ça, ce n'est pas une réflexion altière, pas du tout. Personne ne m'a expliqué qu'il était normal de faire un effort pour apprendre, je n'avais pas de problèmes pour les histoires, pour mémoriser des dates, comprendre les musiques, mais pour la science, les mathématiques, et les sports d'adresses, d'athlétisme, et comme je ne savais pas faire cela tout de suite personne ne m'a jamais dit que c'était possible, même ma mère ne m'a pas dit que c'était normal et qu'il n'y avait pas de honte à progresser. Donc la question de l'effort : je me pensais en faute. Le mot athlétisme, je l'ai mis dans mon œuvre, je regarde le sport, il y a des choses d'athlétisme que je trouve extraordinaires, le saut à la perche, je trouve cela magnifique, ça me plaît d'imaginer ce qui se passe dans la tête de quelqu'un qui en fait, pas pour en faire bien entendu. L'effort, tout le monde passe par là. Je sentais que j'avais des dons pour certaines choses... Je savais qu'il fallait que je progresse. Il y a cette étrangeté de l'adolescent quand vous faites une peinture, c'est très étrange, je n'ai rien lu là-dessus : le fait que quelqu'un qui débute, qui veut faire sa vie, connaît cette étrange dichotomie, à la fois il considère que ce qu'il a fait est extraordinaire et en même temps quelque chose lui dit que ce n'est pas ça... C'est un âge où l'on rejette tout ce qu'on a fait la veille et ça passe dans la nuit, je suis comme ça avec ce que je fais, j'ai beaucoup de doutes sur ce que je fais, ça m'est assez insupportable d'aller lire ce que j'ai fait avant, mais ça me saute au visage, je dis souvent que j'ouvre la boîte de Pandore, « c'est moi qui ai écrit ça » ? Ce n'est pas tout à fait une forme de folie mais pas loin, une schizophrénie, enfant on croit qu'on a écrit le poème le plus beau du monde alors qu'en fait on a composé au mieux l'égal du modèle qu'on a suivi, et on passe à autre chose, ça va très vite, à 15 ans on écrit une prose. La poésie est plus facilement mettable dans l'âme, la peinture c'est pareil, normal qu'il y ait ça, c'est normal qu'un poète trouve son poème formidable, l'acte n'est pas banal et il est

beau, ce n'est pas tous les enfants qui se mettent devant un paysage et qui le peignent. J'ai eu envie de redessiner et de repeindre, ça me prend tous les ans, parce que c'est un acte magnifique mais un acte que l'on était très peu à faire, avec cette constance, si c'était raté j'étais malheureux comme les pierres...Il fallait qu'une œuvre nouvelle recouvre une autre, c'est comme ça que je considère l'art, c'est aussi une forme de folie un peu...Il faut creuser un peu. Je suis moins dans ces dispositions maintenant, à cause de l'activité que j'ai depuis un certain temps, j'en connais les rues, etc.

Le barbelé constitue également une image qui traverse toute votre œuvre. Elle est très importante et chargée d' « Histoire », si je puis dire.

Cela a disparu maintenant, je crois. Oui, parce que j'en ai fait du barbelé, c'est un épisode étonnant d'ailleurs. Il y en avait beaucoup après la guerre en France, partout. Cela a été inventé par les anglais, pour les camps de concentration dans l'Afrique du sud, pour les boers, il y a aussi les barbelés électrifiés, dans les champs, etc.

Dans vos *Carnets de bord*, nous distinguons plusieurs artistes qui ont une importance à un moment ou à un autre, sans oublier les auteurs que vous commentez dans vos *Leçons sur la langue française*. De même, quelles sont les œuvres qui vous ont marqué, récemment, et durant les travaux en cours ? C'est une question que l'on vous pose très peu également.

C'est vrai que c'est une question qu'on ne me pose jamais. C'est difficile, j'en parlais avec Éric Rondepierre, mon ami, on parlait de Picasso, et je crois qu'il m'a beaucoup influencé. Quand je vois une œuvre, elle confirme ce que je suis en train de faire, comme je le disais plus haut pour les figures. Picasso, c'est très important, j'en regardais dans les livres quand j'étais enfant, mes premières toiles je les ai vues très tard, je les voyais dans des catalogues, des livres d'art, elles ont une importance très grande pour moi. Le Picasso des premières périodes, le Picasso *misérabilis*, avec les figures du cirque, des saltimbanques, des bohémiens, c'est quelque chose qui correspondait à ce que qui me touchait et que je voulais faire, les figures marquées, socialement indéfinies, j'en étais, sexuellement sollicitées, les arlequins et les saltimbanques de Picasso, usés par quelque chose, usés par l'usage, par l'usage sexuel, beaucoup, et puis par leur fatigue, certainement, là où la famille est

moins prenante et où la sexualité est plus diffuse. Et puis la forme de Picasso évidemment, et la transformation, et la grande peinture évidemment. Il était en pleine activité et je commençais à écrire, il ne faut pas l'oublier.

La musique, la peinture, beaucoup de romans, et beaucoup de choses totalement différentes de ce que ce que je faisais, qu'y-a-t-il de commun entre *Le Lys de la vallée* et ce que je faisais ? Hormis la parabole de l'inceste. C'était le livre préféré de ma mère.

Quand je commençais, j'ai beaucoup lu Apollinaire, c'est sûr, c'est un auteur très accessible à quelqu'un de jeune, la forme est assez molle, c'est son défaut, on a l'impression qu'on peut rentrer là-dedans comme dans un moulin, il a une intelligence phénoménale mais la forme est vague, il n'a pas créé de forme. Il y a la configuration bohémienne et la comptine française, la chanson, et la formidable facilité de style, je le relis en ce moment, il y a l'imagination mais il manque la forme. Chez Picasso c'est formidablement dessiné, tout est impeccable. J'ai beaucoup lu Cocteau quand j'ai commencé à faire de la poésie, il est très fascinant, il m'a beaucoup touché, moins maintenant. Les poèmes, le théâtre, le cinéma : il faut faire un effort, comme pour Apollinaire, il faut surmonter un premier mouvement, une première gangue chez eux, il faut aller au cœur de la chose. En 1955, quand je commençais, les surréalistes étaient encore vivants et opérationnels, Cocteau était encore vivant : et ses films sont importants, une fois passé ce bric-à-brac on trouve des choses très intéressantes, c'est fascinant, j'ai revu *Le sang d'un poète* il y a peu de temps, c'est vraiment un grand cinéaste, internationalement, il a inventé plein de choses, il faut passer par sa mythologie embêtante, toutes les œuvres l'ont, même celles de Mozart, par un peu d'athée aussi, même chez Picasso, une fois qu'on a passé ça...

Il y a les œuvres musicales, bien entendu. Mais pour l'aspect formel, ce qui m'a beaucoup influencé, et cela ne bouge jamais, c'est ce qu'on lit enfant et adolescent : Perrault, les Fabliaux du Moyen-âge, *Le roman de Renart*, Molière, Rabelais, La Fontaine, la littérature familière. Je relis des choses du Moyen-âge : c'est évident, tout est là. Moins dans les premiers textes mais depuis *Prostitution* c'est là, le goût des farces, des blagues, de la comédie et même le jeu avec les mots, plus je relis et plus je me rends compte que c'est là que ça a commencé, c'est une influence qui ne

bouge vraiment pas. Et puis il y a le grand Shakespeare, c'est colossal, Molière, Racine même avec sa fluidité.

Des œuvres de musique me servent de modèles, *Les Noces* de Stravinsky par exemple est une œuvre qui perdure dans mon système, *Le songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, *Mc Beth* aussi, *La tempête*, le texte de Ramu et *Les Noces* de Stravinsky, beaucoup, *Wozzeck*. Mais mon modèle c'est moi, on n'en sort pas...

Ce qui se fait dans les fabliaux, tout le jeu avec la nourriture, les lieux, est très important, Molière doit bien venir de là, c'est incroyable qu'on ait en France une littérature aussi diversifiée, les fabliaux c'est très vieux, dès le début de la langue, moins chez les grecs, plus chez les romains, sans la religion, c'est même presque antireligieux, les lieux où l'on mange bien sont les monastères, c'est une littérature très laïque, très populaire, pas libertine, c'est une littérature de la bonne vie, de l'idéal, tout est là. Là il y a un souci de la nourriture et de la vie agréable, de tromper l'autre. Les animaux deviennent tout de suite des figures. *Le roman de Renart* c'est très ancien. À côté de la littérature religieuse, Chrétien de Troyes par exemple, il y a une littérature populaire, qui prend les gens comme motifs. L'histoire d'Isengrin roulé par Renart, ça m'a marqué, l'histoire de la queue coupée par le gel, c'est formidable, pour un enfant les animaux sont capitaux, ce sont des êtres vivants qui ne sont pas traités comme des êtres humains donc il y a un mystère, mais des êtres vivants : on peut les toucher. Dans cet ensemble de fabliaux, que ce soit les animaux qui prennent le relais c'est curieux, pourquoi on n'ose pas dire le roi, l'empereur et qu'on prenne l'animal considéré comme le plus rusé et le moins fiable ? Il n'est pas fiable, il n'est jamais fiable, pourquoi ce héros-là, non fiable ? Il roule tout le monde, et dans certaines fins il se fait rouler aussi, il est condamné à mort, il est exécuté, comment se fait-il qu'un enfant ait une grande passion pour cette figure, non pas une affection mais c'est lui qu'on applaudit, pourquoi c'est le plus intelligent ? Il roule tout le monde. C'est d'une certaine façon l'enfant absolu, qui roule les parents. Il a eu une influence très grande. La musique aussi, chez moi les timbres deviennent des timbres de mots, je vois très vite la correspondance qu'on peut faire entre les détails de la musique et de la langue, et de la peinture, la sculpture aussi bien sûr.

Dans *Joyeux animaux de la misère*, je crois que le lecteur peut être rapidement saisi voire sidéré par cet impressionnant travail de construction de propositions subordonnées. L'enchevêtrement, déjà présente dans les fictions précédentes, prend une tournure nouvelle. Comment vous est venue, sous les doigts, ce « que/qui » ? Avez-vous pensé une relation de cette récurrence du « que » à la prononciation de Nordey ? (puisqu'il s'agissait d'une commande). Ou alors est-ce un nouveau travail labyrinthique de répercussions des bouches et des voix comme vous le présentez avec *Samora Mâchel* ? Avec cette nouvelle forme du dialogue : les « jactances ».

Ce n'est pas vraiment une commande. J'ai une commande de spectacle, pour lequel j'ai choisi Nordey, mais on a commencé avec un autre, Frank Madlener pensait à quelqu'un et moi je ne le voyais pas trop...On pouvait choisir un passage de *Géhenne* et puis j'ai pensé que c'était difficile de choisir quelque chose, et une nuit ce texte est venu et j'ai continué, et la commande s'est déplacée. Ils auraient peut-être préféré que je reste sur *Géhenne*, quand j'ai vu que je pouvais aller loin avec ce texte, en 6 ou 7 mois, je me suis dit qu'on resterait sur ce texte-là. Et Nordey est arrivé à ce moment-là, voire un peu avant. Il ne voulait pas un texte forcément neuf mais un fragment de *Géhenne*. Et je n'ai rien fait pour susciter cette commande. Le « que » est d'ailleurs déjà très présent dans *Progénitures*, donc ça n'a rien à voir.

Qu'en est-il des *Histoires de Samora Mâchel* aujourd'hui? Vous avez dit dans *Coma*, il me semble, qu'il s'agissait d'une énorme masse textuelle de 1500 pages.

Samora Mâchel c'est autre chose...Il est toujours là. C'est difficile de reprendre un texte issu de circonstances très difficiles. Je ne sais pas s'il fait 1500 pages. À l'époque je voyais les choses en grand. On a fait une transcription sur disquette, mais de l'époque, on a voulu les rétablir, ça n'a pas marché, je ne sais pas si c'est aussi long, c'est long oui, à l'époque j'écrivais très petit ; je n'avais pas encore retrouvé mon appréciation des proportions, mais il est possible que ce soit très long. Mais la totalité de *Progénitures* est énorme, il y a beaucoup à faire, de même que *Géhenne* est énorme aussi, très tassé, si je l'aère ce sera très grand. Les 1500 pages s'adressent à ce qui se fait après. *Samora Mâchel*, c'est un conte, il y a des mules, des animaux, c'est très désespéré, c'est un texte très sombre, très mélancolique, et

des figures qui sont...on ne sait pas très bien. Je ne sais pas en quoi faire, est-ce qu'on le publie comme ça ? est-ce que je rétablis les diphtongues ? je n'en sais rien, je n'ai pas le temps du moins, il me faudrait un assistant. Ces choses-là, les artistes ne les font jamais seuls, contrairement à ce qu'on dit, c'est trop difficile, je suis en plein dans une suite de *Joyeux animaux de la misère*, si en plus il fallait que...mais les textes sont là, et d'autres aussi, des tas, j'ai beaucoup de chutes de textes.

Et *Basic text* ?

Basic text c'est une expérience, c'est très expérimental. Je travaille comme un artiste, avec des choses dans un coin de l'atelier, je ne suis pas un écrivain qui fait son roman annuel. *Samora* est long, c'est vrai, c'est quand même quelque chose.

Vous parlez, dans plusieurs textes, de l'important travail polyphonique que vous mettez au point à partir de cette figure, Samora Mâchel. Ce grand élan de répercussion des voix, ce système d'échos et de déploiement d'une multiplicité à partir du corps physique de la figure (de ses reins). Démarche d'ordre poétique, comme vous le précisez dans *Vivre*, de transvasement des voix. Quand est-il aujourd'hui de cet immense travail de polyphonie par transvasement...Peut-il être vu comme corrélatif de l'hyper-subordination (si je puis dire) travaillée dans *Joyeux animaux de la misère* ? Ou comme un cheminement symétrique de travail du dialogue ?

Oui, maintenant ce sont les répliques, la question est réglée, je fais le contraire de ce qui me paraissait idéal à l'époque, un récit sans interruption, maintenant ce sont des répliques. Dans *Joyeux animaux 2* je mets les répliques à la ligne, c'est plus lisible, sauf quand les répliques sont à l'intérieur d'une réplique. Je reprends des figures.

Existent-ils des captations du spectacle *Bond en avant* ? Des archives ?

On n'en faisait pas à l'époque, peut-être qu'il y a des films, il faudrait trouver les archives de France 3 de La Rochelle. Le spectacle a été enregistré par eux, il a fait scandale, ils ont sûrement des bouts de films. Il faudrait voir les archives de Claude Samuel, qui dirigeait à l'époque. Donc il y a sûrement des choses, c'était un drôle de spectacle, immense, dans un gymnase, le spectacle se faisait sur la piste avec des gens sur les gradins, j'étais sur la scène, une étrange époque.

Le fascicule est hors de prix, c'est curieux. On m'a piqué des choses, des fragments, qui se payent très chers, mêmes les éditions anglaises d'*Éden*, coutent déjà très chers, c'est curieux, j'ai presque tout donné, à la BNF, ça se sait, les gens pensent que ce qui a échappé à la BN est de valeur, mais tout est là-bas.

Bond en avant, il y a peut-être des choses, La Rochelle, du côté de la TV régionale, FR3, ce serait intéressant de trouver. J'ai un ami, Jean-Michel Maurice, un garçon épatant, un artiste, qui gagne sa vie en étant documentariste, il était avec ses enfants à la première de la Rochelle, peut-être qu'il a filmé, parce qu'il filmait beaucoup, lui c'est un athlète, il a fait de grands films, formidables, sur la mafia, il a un culot incroyable, je l'ai connu par Jacques Henric et Catherine Millet, il est venu avec ses enfants et sa femme, il a fait un film sur l'Algérie, il y a deux ans, j'ai fait un bout d'interview. Il y a donc plein de points qu'on peut trouver. C'est bien de faire des recherches et ce n'est pas si compliqué que ça, on peut suivre des pistes intéressantes, il y a des choses que j'ai oubliées, des gens que j'ai connu dont je ne me souviens plus, mais *Bond en avant*, j'aimerais voir, c'est un moment de folie, étrange. Il y a aussi tout un fonds de photos de Bernard Dufour, à la BNF. Ainsi que des photos de Pierre Bourgeade je crois, elles sont quelque part, il en a peut-être fait don à la BN, par Bernard interposé, beaucoup de gens ont vu ce spectacle. C'est une histoire insensée, comme beaucoup de choses de cette époque. Cela tenait aussi de l'installation, mais ce sont des moments difficiles tout de même. Il y a pas mal de choses à la BN dont je ne me rappelle pas. Il faut voir avec Guillaume Fau, un des types les plus fiables que je connaisse, il est formidable, d'une précision et d'une honnêteté totales, on se voit régulièrement, il est incroyable, il ira loin, un type très bien, un ami. Je ne sais pas comment c'est classé à la BN, il y aurait sûrement beaucoup de choses à faire. Il y a plein de chutes de texte là-bas aussi, de *Progénitures 3* notamment, beaucoup de choses en numérique, j'envoie directement maintenant, quelqu'un fait un logiciel de consultation, il vient me prendre tous mes textos et mails, il prend tout, sur mon iPhone, après il faut trier, j'ai beaucoup de correspondances, plus que par écrit autrefois, je suis une génération qui est à la limite de ça. Je suis un des premiers à avoir utilisé un ordinateur, j'aime beaucoup ça, les trucs nouveaux, les machines. *Wanted Female*, je l'ai dicté à mon amie Annie André, elle le tapait sur ordinateur, après j'en ai eu un, en 1985, très peu en avait, en France en tout cas. C'est venu très tard. J'ai eu un Psion, puis un Wang qui faisait

imprimante en même temps, c'était délirant. Maintenant c'est une tablette. J'écris très peu. J'ai le texte tout de suite, c'est formidable, il y a des gens des services d'archives qui sont emmerdés, ils sont navrés de cet état de choses parce qu'ils n'ont plus rien. C'est un vieux truc la machine à écrire, il y a des lettres de Schoenberg qu'il a tapées, il ne faut pas croire... Je me demande si la fameuse lettre à Kandinsky il ne l'a pas tapée, parce qu'on a les doubles. Un double de manuscrit tapé c'est aussi beau qu'un vrai manuscrit, c'est très beau, on s'aperçoit d'une chose aussi, cette histoire de manuscrits c'est bien beau mais beaucoup de textes non pas été écrits par les auteurs, les manuscrits ont disparus, ils ont été dictés, on serait étonné de constater que ce n'est pas de la main de l'auteur, quand on dit ça les gens sont très déçus, il y a des textes de Victor Hugo connus seulement de Juliette Drouet, les textes de Rameau ne sont connus que par les copistes, il y a peu de partitions. Pascal non, c'est évident, les grands mystiques écrivent. Les manuscrits de Pascal sont très beaux, c'est de lui, c'est le premier manuscrit qu'on m'a montré à la BN. Cette religion du manuscrit c'est émouvant c'est vrai mais il y a plein d'autres choses émouvantes. Beaucoup de rois, de ministres n'écrivaient pas, ils dictaient, même les *Mémoires d'outre-tombe* ont été beaucoup dictées, la *Chartreuse de Parme* je ne sais pas, ça a été écrit très vite par Stendhal, en 50 jours, certains disent que non, je ne sais pas. Hugo c'est évident, il donnait à Juliette Drouet, et que devenait le manuscrit ? Chateaubriand c'est évident aussi, beaucoup de lettres aussi étaient dictées. Le phénomène de la dictée est étrange, on m'a posé beaucoup de questions là-dessus, les gens ne comprennent pas que le texte peut passer par la voix, Flaubert faisait passer ses phrases par son gueuloir, Flaubert gueule mais il peut dicter aussi. C'est une opération d'une simplicité totale, quand on a l'habitude d'écrire ça ne pose plus de problèmes de dicter, un livre on le fait intérieurement, il y a beaucoup de gens, mêmes proches, pour qui c'est un mystère, ils n'arrivent pas à saisir. Il y a des films qui ont été fait où l'on voit que je n'ai rien entre les mains, c'est une invention, ça pose problème. Comment les gens imaginent-on qu'on écrit ? C'est étrange... c'est une idée tellement conventionnelle.

Ce sont des questions originales, nouvelles, parce que j'y pense en ce moment. Il y a des choses que je n'ai jamais dites. Je réponds selon ce que je lis en ce moment, sur ce que je travaille. C'est un peu dur en ce moment, ça ne sort pas facilement, moins que le dernier, c'était formidable, un vrai exercice de détente, là

aussi mais c'est plus dur, quand ça marche c'est formidable, c'est en fin de journée, avant j'ai la trouille, j'ai moins d'intérêt ; quand je vais passer a des figures nouvelles ça ira mieux, là je reviens sur Rosario, la même petite figure, que je transforme, il y a la même verve, les mêmes obsessions, mais c'est très différent, j'en ai pour un an, voire plus, pour *Joyeux animaux de la misère 2, Géhenne* je ne sais pas on verra, c'est un gros morceau, j'ai envie de continuer *Joyeux animaux*, pas que ce soit plus facile mais je n'ai pas envie de quitter ce monde-là, c'est plus agréable. J'ai tout un passage dans les répliques où l'on évoque *Géhenne*, le lieu de *Géhenne*, tout un passage où Rosario évoque *Géhenne*, un monde dont il a entendu parler par des hommes, dans JA, il fait allusion à ce lieu terrible qui s'appelle « Géhenne », un lieu très haut dans la montagne, donc j'y vais progressivement, j'y rentre petit à petit.

De la même façon, Samora Mâchel apparaît dans *Progénitures*.

Oui, c'est vrai. C'est drôle. Là c'est vraiment « on m'a dit que...ça se passe comme ça...ils ont une langue différente », il y a tout un travail sur la langue, j'ai fait ce passage il y a dix jours, ça m'a beaucoup amusé, ce n'est pas le premier, je vais même y revenir et y aller carrément, voire faire une scène là-haut, dans la langue de *Joyeux animaux*, y monter, Rosario dit « ils sont comme ci comme ça ».

On rentre dans un monde par un autre.

Voilà. Il a eu vent de ce monde-là, un monde réel, un lieu, un quartier qui s'appelle *Géhenne*, d'ailleurs il ne dit même pas qu'il s'appelle Géhenne, il dit « Géhenne » comme si c'était normal. Avec ces jeunes figures d'humains qui s'embauchent, c'est très curieux, c'est comme l'intrusion d'une œuvre précédente dans une autre. Il y a cela aussi en musique, bien sûr, dans les livres et dans la peinture. Mais à l'intérieur d'une œuvre c'est plus rare. Ça m'amuse parce que je retourne dans ce monde mais en spectateur, en écouteur, alors que quand j'y suis vraiment j'y suis en donneur de voix. J'ai quitté ce passage avec regrets mais je pense faire monter cette figure là-haut. Ce qui ne veut pas dire que j'abandonnerai *Géhenne*, mais ce sera drôle, une façon de dire, si je disparaissais avant, voilà : je continue à y penser, j'en fais parler, il y a les lieux, le bagne, il y a les animaux, les portes, tout ça, les forêts, tout est là. Mais lui dit « c'est ce que j'ai entendu dire », surtout à propos de la langue. La langue...Ce n'est pas facile quand même.

[Nous parlons de plusieurs auteurs et la discussion se porte sur Jean Genet]

Genet, ce qui est beau, ce sont les romans. Quand je l'ai rencontré la première fois, il y a 40 ans, en 1974, on allait en face de la gare de Lyon, à « L'Européen ». C'était un personnage émouvant, touchant et très intelligent. Le reste, je ne veux pas savoir, je m'en fiche. J'ai trouvé un homme émouvant, très seul, malgré sa célébrité. Il aimait beaucoup mon car, je le ramenaient souvent. Une fois, je lui ai dit – et je lui ai parlé comme d'égal à égal tout de suite, avec lui il n'y avait aucun problème, il admirait mon œuvre aussi – on sortait de chez Gallimard et on parlait de fric, il a dit « le théâtre c'est vraiment bien on gagne beaucoup d'argent », je lui ai répondu « oui, mais c'est quand même vachement moins bien que les romans ». Et ça l'a fait rire, c'est sorti comme ça, il s'en fichait, aussi parce que c'était moi qui le disais... Je le pense vraiment. Ses romans sont vraiment originaux, mais quand même, j'ai lu, quand j'étais chez un ami en Bretagne et que je finissais *Arrière-fond* – enfin la dictée de la pré-fin d'*Arrière-fond* – mon ami avait des livres de son grand-père, il y avait une édition originale de *Jésus-La-Caille*, de Francis Carco, c'est extraordinaire... c'est un livre extraordinaire, et tout Genet est là, c'est Genet ! C'est plus rapide, moins oratoire, il faut le lire, ça date d'avant la guerre de 14, c'est époustouflant. Je l'ai dit à Albert Dichy, un spécialiste de Genet de l'IMEC, un ami, je lui ai dit et il n'était pas content. C'est très fort, c'est le monde de Genet avec une grande puissance de suggestion. Il était gêné, tout Genet est là, c'est évident qu'il l'a lu, cela se passe au même endroit que *Notre-Dame-des-fleurs*, il n'y a pas la même ampleur c'est sûr, mais c'est encore plus audacieux, et ça date de 1913. Cocteau, Carco, ça fait beaucoup de choses... il a bien lu, Genet. Et puis, tout poète français « retourne » à Villon, évidemment, les poèmes, c'est l'un des plus extraordinaires, l'un des premiers, je me sens très proche de lui, je viens de Villon, le monde de la charogne, de la pitié, de la misère, en plus c'est très beau, il y a des couleurs, des décors, de beaux vêtements, c'est formidable, c'est une poésie déchirante, je descends de là, on descend tous de là, Genet c'est évident, c'est plus ample, moins matériel que Villon, plus oratoire et plus précieux. Les romans de Genet sont magnifiques : *Notre-Dame-des-fleurs*, *Pompes funèbres*, *Miracle de la rose*, c'est merveilleux, c'est un homme qui a souffert, Genet. Je suis écœuré par la polémique qu'il y a eue il y a plusieurs années, sur son antisémitisme supposé, auquel Sollers a pris part, Henric aussi, j'ai trouvé ça abject, je l'ai dit, j'ai dit

« Genet serait vivant vous ne diriez pas ça » parce qu'il était redoutable, de silence, au fond ; c'était un enfant abandonné à la naissance, normal qu'il se foutait de tout, il y avait ça chez lui, il était désarmé, c'est pour ça que c'est très émouvant. Par moment, il était perdu. Quand il montait dans mon car il était très content. Je l'avais emmené au bois de Vincennes, il voulait voir des trucs, il était ému, je l'ai baladé, il était content. Il m'a dit « tu conduis très bien », je suis allé au Sahara, et j'aimais bien conduire, je ne conduis plus du tout maintenant. Il a eu une réaction différente de Barthes quand je l'ai emmené voir *Bond en avant*, Genet avait des foulards partout, dans le car il faisait froid, Barthes était affolé parce qu'il y avait mon chien derrière, il léchait tout le monde, Genet était ravi par contre, il y avait une grosse différence... Après *Éden*, je les invitais beaucoup dans mon appartement : Barthes, Kristeva et tout, ils venaient souvent, ils sont tous venus : Baudry, Sollers... J'avais beaucoup d'animaux chez moi : j'avais un varan, qu'on m'avait rapporté, parce que j'avais un cousin germain conservateur au muséum et qui avait un don pour ramasser les animaux, il était dans un truc grillagé avec des cailloux, il était dans une chambre, il mangeait de la viande. À un moment donné Barthes se lève pour aller aux toilettes, il a traversé la chambre et j'ai entendu un cri, il m'a dit « comment vous faites pour élever des animaux comme ça ?! ». J'avais une pie, une roussette, ces grandes chauves-souris, un galago, qui a fait couler beaucoup d'encre à l'époque, une sorte de petit primate, un petit marsupilami, il avait une cage, et il sortait la nuit, c'était le délire, ça se savait et ça a ajouté au mythe.

Barthes était exquis, d'une grande courtoisie. Genet était habitué à la matière, à la merde, plus rien ne l'étonnait. Dans mon car mon chien léchait Barthes, mais il le prenait quand même bien. C'était une drôle d'époque, on riait beaucoup, nous étions drôles, avec Sollers notamment, on se voyait presque tous les jours, on était très proches, on passait des vacances ensemble. C'était un de ceux dont j'étais le plus proche, ça a duré ce que ça a duré, pas longtemps mais quand c'était là c'était très fort. Je suis allé chez lui à l'Île de Ré, il m'est arrivé une chose étrange d'ailleurs : sa mère, au déjeuner, nous a ramené des palourdes crues, au bout de 5 heures j'étais malade comme un fou, ça a duré deux jours, le jour de Pâques, je me souviens, un médecin est venu, et il ne savait pas qui nous étions. Il y avait Kristeva, qui était très gentille, on s'entendait très bien. Quand j'ai mal je suis euphorique, je m'amuse beaucoup, je théâtralise pour éviter la douleur, ils étaient pliés par le rire, le médecin

est venu et m'a fait une piqûre, il a fait une remarque sur l'écriture, et Sollers lui a dit « si vous saviez à qui vous parlez docteur ». Quand nous sommes revenus, le milieu, très méchant, a créé plusieurs rumeurs, le fait que j'étais avec Sollers et Kristeva...c'était l'époque lacanienne, donc le moindre lapsus était analysé, la palourde avait disparu, tout était analysé, ça avait pris une étrange tournure, les gens font encore des interprétations maintenant... Après nous nous sommes brouillés avec Sollers, mais ce n'était pas une raison, j'étais content d'être là-bas, on s'amusait beaucoup, c'était sympathique, on a beaucoup ri, même si j'étais malade.

Pierre Guyotat – Transgression et subversion. Texte établi à partir de propos recueillis le 27 octobre 2015.

On a parlé de transgression et de subversion à mon sujet. Maintenant on dit « *transgression* », c'est plus *soft*, comme on dit. À l'époque, quand les temps étaient plus politiques, on parlait de subversion. Mais c'est très difficile pour moi de définir ce qui m'est naturel. Je ne m'efforce pas à être transgressif ou à transgresser. Cela se fait tout de suite et ça s'est fait très vite avec moi. Je considère que c'est l'état naturel de la ou des littérature(s), enfin de ce qu'on appelle littérature...mais la littérature qu'est-ce que c'est ? je me situe bien au-delà. Je crois que les classiques les plus éprouvés étaient des transgressifs.

C'est une question d'organisation aussi, est transgressif ce qui est posé fictionnellement, comment les choses sont organisées : c'est ça qui fait la transgression. Etant donné des lieux principaux de ce que j'écris est le bordel je ne vois pas comment ça pourrait être autre chose.

Je ne peux rien dire là-dessus, ce sont aux lecteurs de dire quelque chose, de dire si c'est subversif ou transgressif, c'est très difficile de connaître l'effet que produit l'œuvre que l'on fait. C'est l'effet de transgression, et cet effet je ne peux pas le connaître. Je me rends bien compte que ce n'est pas de tout repos, je me doute que ce n'est pas le monde que l'on voit et qu'on nous présente comme idéal, la question n'est pas là...

Subversif en quoi ? Pourquoi ? Un effet de subversion sur un esprit, ça oui. On en revient au fait que ce sont les lecteurs qui font la transgression. C'est un effet sur le lecteur, je ne cherche pas à transgresser, j'ai vu des gens bouleversés par ce que je faisais, physiquement. Est-ce un effet de transgression ou de subversion ? Je ne sais pas.

C'est à partir des réflexions que l'on me fait, ce fourmillement de matières, d'organiques, que ce que je fais a attiré au terrible. Mais je le vois de l'intérieur avec une douceur et une drôlerie. Ça peut provoquer une grande inquiétude dans un esprit, des gens sur qui ça a eu un effet sur leur vie. Dans ce sens oui. Blanchot en

a parlait. Bataille je ne connais pas assez, je n'ai lu aucune fiction. Ça me paraît très loin de moi.

Que ça subvertisse la forme littéraire traditionnelle, oui. Que ça puisse faire l'objet, dans un régime fasciste ou stalinien d'un internement psychiatrique c'est évident, en ça c'est subversif, mais je ne l'ai jamais cherché. Il n'y a rien de plus bête que les soupçons de provocation qu'on a pu faire à mon sujet. Moi je sors le monde que j'ai au fond de moi, ça sort avec une loi et une forme, ça ne sort pas comme ça. Ça subvertit une bonne partie de la littérature actuelle, même la plus crapoteuse. Je pense à Bukowski, je ne connais pas très bien, c'est du réel possible, du vraisemblable, la folie ordinaire, c'est très naturaliste et autobiographique. Il n'y a pas de monde organisé, chez moi il y a monde, une hiérarchie, avec des castes, ce n'est pas pareil. C'est peut-être régressif plus que transgressif, et ce n'est pas agressif non plus.

L'artiste ne peut pas se définir comme transgressif. Je connais assez mal l'effet de ce que je peux produire, parce que les gens ne m'en parlent pas ou en parlent entre eux. J'ai vu des effets physiques. Moi, j'ai été très bouleversé par ce passage des histoires des Girondins de Lamartine, je me suis évanoui et je ne pense pas que Lamartine ait voulu épater son public. Transgressif parce que c'est fort et puissant au fond, et parce qu'on y croit : c'est ce que Blanchot disait à propos d'*Éden*, « c'est parce que c'est trop fort », c'est vrai. C'est même ce que me disent des gens qui relisent le texte en ce moment, c'est même encore plus fort maintenant.

On vit dans le brouillard quand on crée, on est à la fois très conscient mais on ne connaît pas l'effet de ce qu'on produit. Et c'est vrai qu'à une époque, à l'époque telquelienne et après, c'était de bon ton, pourquoi pas, on disait que c'était subversif à cause de la politique. Et quand on voit ce qui se passe aujourd'hui on se dit qu'au fond... Comme il y avait un grand désir de changement presque ontologique de l'être et de la politique, les textes produits étaient de la même veine, ça faisait partie d'un ensemble auquel on croyait vraiment. C'était alors courant de parler de subversion. Et j'avais sûrement cette impression à l'époque que je n'ai plus du tout, parce qu'il y avait un but politique à ce que nous faisons, mais ça ne changeait en rien mon approche. Si j'avais voulu être utile au parti communiste je n'aurais pas écrit ce que j'ai écrit, ça m'aurait conduit en hôpital psychiatrique, du reste ici ça

n'a pas été très loin, des gens ont parlé de folie, j'ai longtemps été considéré comme tel. Il y avait ici une vulgate, une prada, maintenant n'en parlons pas, il n'y a que ça. Ça rentrait dans un système paranoïaque, un système de mise en écoute presque, durant une époque assez policière, il ne faut pas l'oublier, d'où ces mots, parce que l'époque pouvait le justifier. La preuve : il y avait une interdiction. Je ne parle jamais de subversion et de transgression alors que j'ai été interdit. J'ai même toujours dit d'ailleurs que c'était de bonne guerre, ce qui est reconnaître implicitement que c'est transgressif, que c'est dangereux. La notion de danger. Les quotidiens allemands reviennent justement là-dessus : le texte dangereux. Tout texte fort est dangereux, un jeune qui lit le *Rouge et le Noir*, c'est tellement admirablement fait, c'est terrible. Un jeune qui a une force intacte. Qui veut dire si vous allez au bout de cette affaire... Tous les grands livres sont dangereux, c'est évident. Je crois qu'il y a plutôt un phénomène de peur ou de dégoût aussi, est-ce que c'est une subversion ou de transgression, je ne sais pas. Une crainte liée à un excès, mais c'est parce que le texte est fort.

Qu'est-ce qui est transgressif par les temps qui courent ? ça pouvait plus facilement se dire à l'époque pour un livre comme *Éden*. Maintenant ce qui reste c'est l'incroyable rigueur de la forme, et la puissance de la phrase et même de la scène. À l'époque il y avait l'environnement politique, l'aspect policier, l'interdiction, la censure, l'affolement de la presse, la gêne même. Est transgressif peut-être un texte dont on ne peut pas citer trois phrases *in extenso* : c'est ça le problème. On peut prendre un morceau de Modiano ou Clézio, il n'y a pas de problèmes, mais moi c'est très difficile de sortir un paragraphe entier, même avec ce que je fais maintenant.

Est-ce cela qui est subversif ou transgressif ? Je ne sais pas, pour moi c'est la vie qui l'est.

Il y aussi une chose, si en France il y a tous ces grands écrivains subversifs, avec Sade qui est le plus grand de tous, c'est bien parce que ce qui domine c'est le naturalisme, le réalisme, qui est très fort, tout ce qui transcende le réel. Du coup cette mesure et cette espèce d'écrasement produisent de grandes individualités. Ce qui ne veut pas dire que ce que je fais aurait été plus accepté ailleurs, mais le fond

est naturaliste en France. C'est pour ça que Stendhal a mis beaucoup de temps à être compris, il le savait très bien, il était tellement intelligent.

Il y a une sorte de présence hallucinatoire des choses et des faits, c'est trop pour le lecteur naturaliste moyen, cela je le sais.

Qu'est-ce qui serait transgressif ou subversif ? une littérature qui serait pédophilienne ou antisémite ? Un auteur qui sortirait des choses qui ne sont pas bonnes à dire. Je n'en sais rien, on ne sait jamais ! C'est toujours au niveau de l'effet, je ne l'aurais pas voulu. Quelque fois je me restreins, pour moi, je pense que ce n'est pas digne de moi, trop dur, trop méchant, je ne le fais pas, c'est une autocensure normale, je ne crains pas pour les gens mais c'est pour moi. Je ne sais pas ce que je fais finalement, je ne le saurais jamais, il vaut mieux peut-être, je le fais et c'est tout, et j'ai de temps en temps des effets. Comme j'ai dit les gens ne me disent pas tout. Il y a une reconnaissance même si les gens qui sont contre, on ne dit plus que je provoque, mais ça n'a aucune importance, ce reproche ne m'a jamais touché, je trouve cela idiot et tellement loin de la réalité et de la création. C'est considérer la littérature comme une communication, pour moi ce n'est pas ça, avec un livre on ne parle pas à des lecteurs, on n'écrit pas pour les lecteurs, on écrit des choses qui seront lues par les lecteurs. Il y a beaucoup de livres qui fonctionnent très bien comme ça. Moi le lecteur je le prends en main aussi, comme c'est du présent, c'est une façon de prendre le lecteur éventuel par la main et l'amener à écouter ce que disent ces figures, ces figures le font du reste, elles prennent à témoin. Comme au théâtre.

Transgresser pour quoi ? Dans quel but ? Transgresser pour faire la nique à l'autorité, à la bienséance, à la morale ? Subvertir pour renverser le pouvoir ? Il faut savoir ce que cela veut dire et pourquoi on le voudrait et pour quels résultats. Moi je ne cherche aucun résultat. Je pense que je produis comme peu ont produit avant moi, comme les « inspirés », je fais mon travail dans cette lignée, en sachant que j'en fais partie, mais eux-mêmes qu'en ont-ils pensé ? C'étaient essentiellement des poètes, c'est-à-dire des gens qui peuvent traiter de n'importe quoi parce que la langue est lumineuse, la langue est belle et a de l'éclat et du charme. Et c'est un privilège, c'est rare : Baudelaire, Rimbaud et Lautréamont. Je crois être dans cette chose-là, c'est déjà pas mal, quant à savoir si c'est transgressif...

Si Baudelaire a pris cette place dans le cœur des gens c'est bien qu'il y a quelque chose, c'est parce qu'il transfigure, notamment le réel, on ne peut pas demander plus à un être humain, certains transfigurent et d'autres non, ils transfigurent tout le laid, le Mal, tout, d'autres non... C'est peut-être une question de charme et de comportement dans la vie. Moi on peut dire tout ce qu'on veut sur ce que je fais mais à aucun moment il n'y a l'idée d'un monde opposé à celui-là, pas de monde du bien. Il y a beaucoup de gens qui cherchent une morale, moi-même quand je lis un roman policier – je ne lis rien d'autres en romans – je suis désolé de ce qui arrive, je suis en attente non pas d'une fin heureuse mais d'une sorte de transformation morale. Ça me gêne toujours d'être en présence de gens mesquins. C'est aussi ça être un transfigurateur : c'est prendre l'être humain comme une logique, tout est explicable, tout peut être éphémère, vraiment, un être humain peut changer, quelqu'un peut être subverti par une lecture ou un acte qu'il peut faire sans le savoir. Il m'est presque impossible de condamner un individu par un mot. C'est une question d'intelligence : les choses ne sont pas fixes, quelqu'un n'est pas quelque chose.

Des gens sont méchants parce qu'ils ont plus l'occasion de l'être dans leur vie. Effectivement, la communauté humaine ce n'est pas drôle non plus, toutes ces subjectivités qui s'affrontent tout le temps.

Je crois que je transcende un peu tout ça, j'ai toujours pensé qu'il y avait au fond de tout être quelque chose qui peut être développé et le délivrer de son Mal et de sa cruauté. Mais c'est très chrétien, je le sais, mais j'assume tout à fait, c'est un héritage de la Raison aussi. Les philosophes des Lumières n'ont pas considéré que l'homme était fixe, qu'il était condamnable. Est-ce qu'il faut réagir ? À quoi ? Au Mal qui est fait, oui, mais sans pour autant condamner à être seulement l'auteur de ce méfait.

Je crois énormément à la transformation. Très jeune j'ai été fasciné par ce petit passage du chemin de Damas de Saint-Paul, qui est un persécuteur au départ, et qui a cette illumination sur le chemin et qui devient le Saint que l'on connaît, et qui a d'ailleurs gardé sa méchanceté, toute sa vie, mais ça a tourné. Cet exemple est très important. Et comme je n'ai jamais eu l'impression d'être un homme parfait cela ne me pose pas problème, je ne me suis jamais considéré comme un être d'élite

donc cela ne me gêne pas de dire ça. Je ne sais pas ce que je ferais dans certaines conditions dramatiques, je n'en sais rien.

Ce qui est insupportable ce sont ces gens et leur certitude, gens dont vous savez qu'ils ne feront absolument rien parce qu'ils sont des pétouchards de première, et qui se demandent comment en 1940 les français n'ont pas tous été résistants, ah mon dieu ! Et que l'on trouve aujourd'hui à peu près indifférent au drame des migrants, par exemple, sans penser que dans une génération ou deux on pourra leur reprocher de les avoir si mal accueillis...entre autres, parce qu'il y a d'autres problèmes dans l'Histoire aujourd'hui.

Donc on ne peut pas condamner, le Pape le disait lui-même : qui sommes-nous pour condamner ? C'est vrai.

Je crois que le communisme a failli et s'est détruit lui-même en se créant des ennemis irréductibles et en fixant des catégories de gens dans ce rôle d'ennemis. Donc en condamnant psychologiquement et politiquement des gens. C'est terrifiant, alors que c'était une idéologie d'ouverture et de compréhension. Il faut éviter, dans la vie, cette agressivité, cette hostilité, cette nécessité qu'il y ait toujours deux camps. Il y a assez d'intempéries et toutes sortes de choses pour rajouter des ennemis.

Ça a commencé très tôt dans le traitement de l'idéologie et de la pensée marxiste, avant même que l'urgence de la situation politique oblige évidemment à désigner des ennemis : la nécessité de désigner des ennemis irréductibles, pas aussi irréductibles que les juifs pour Hitler évidemment, on pouvait être un bourgeois et un homme de rue et rejoindre les rues, Oulianov, Lénine, il n'y avait pas de fatalité de naissance, c'est ça la différence. Ce qui est horrible chez Hitler c'est la fatalité de naissance parce que c'est sans appel, c'est rare dans l'Histoire, à ce point-là. Par exemple, pendant la guerre de religions, quand une personne était protestante et qu'elle revenait à la foi catholique c'était une joie intense pour les catholiques, ce n'était pas une question de sang, c'est la grosse différence. Il y a des pulsions exterminatrices dans les guerres de religions, on tuait les bébés des protestants et des catholiques, mais c'est assez rare. Mais c'est la religion, c'est autre chose, c'est tellement important pour les gens. Le drame du communisme ça a donc été ça : considérer en bloc deux classes (bourgeoisie et petite bourgeoisie) comme ennemis,

ça a été ça sous la Révolution française sous la terreur : les aristocrates, mais ils ont été de bons révolutionnaires, il n'y a pas la fatalité d'Hitler. Avec Hitler il faut faire un effort supplémentaire, non pas pour s'identifier (même si on peut, ce n'est pas interdit) pour comprendre comment ça a pu germer et devenir une chose à faire. On est obligé de réfléchir encore plus. Tout ce qu'on peut penser sur les dictateurs est réduit à néant avec lui, c'est ce qu'il cherchait du reste, il est d'un autre type. Prendre la décision de liquider toute une population : tous les juifs d'Europe, mais il voulait le faire avec les russes, ou asservir ce qui revient au même. Qu'on le lise dans des textes, hélas...ça c'est subversif, mais qu'on le fasse ! Qu'il l'ait fait ! Avec une telle froideur. Il faut faire un effort pour imaginer la pensée et la subjectivité de cet homme, vraiment c'est surprenant. Ce n'est pas éloigné de ce que nous disons, c'est le même topo : il y a un acte surhumain.

Je crois qu'il connaissait la Bible mieux que ce qu'on pensait. Je pense qu'il a pris au sérieux certaines choses de la Bible qui sont très curieuses, avec un luxe de détails extraordinaire, c'est très violent la Bible, on a l'impression qu'il réalise tout ça : l'extraordinaire perversion des spoliations payées, il y a une imagination... Les *Sonderkommandos* : c'est fou d'imposer à des gens un boulot pareil. Il y a des choses qui s'apparentent à cela dans les bagnes, y compris dans celui de Cayenne, mais ce n'est pas exterminateur, c'est asservisseur, ce n'est pas aussi sadique qu'Hitler. C'est une énigme mais ça l'est moins quand on pense que tellement de gens ont marché avec lui, et plus ça va plus on découvre que le peuple allemand était très complice et qu'il achetait leur silence, c'est démoniaque. On a l'impression qu'il les a impliqués malgré eux dans tout ça. Mon frère Régis réalise un ouvrage, qu'il a presque terminé, de la correspondance de ma famille pendant la guerre, c'est immense, donc sur mon oncle Hubert, il a des renseignements sur le camp où il est allé, c'est terrifiant, il dit qu'au fond les gens qui étaient chefs du camp étaient des gens normaux, du coin, il y avait une férocité incroyable. Ce qui veut dire qu'Hitler les a achetés avec du travail et de l'argent, sans hausser les impôts, il a envoyé des colis de Noël, il a tout organisé, les gens n'ont pas manqué. Car il tenait absolument à sa popularité, il n'était pas sûr de l'avoir à chaque fois, donc il a dû lâcher du L'est car il craignait de se croire non populaire. Donc contrairement à ce qu'on a dit, cette folie a concerné tout le monde, dans tous les boulots et états de la société : il les a impliqués. Si on parle simplement de ces

complices directs, c'est autre chose : Himmler, c'est aussi une énigme absolue, il a moins d'éclat d'Hitler. C'est effrayant. Il y a une espèce d'effacement du jugement : quelle horreur.

Entretien avec Tal Beit Halachmi – Juillet 2015

Vous avez été danseuse et interprète dans le spectacle *Issé Timossé*, pouvez-vous quelque peu revenir sur cette expérience ? Comment l'avez-vous vécue et a-t-elle influencée, d'une manière ou d'une autre, l'approche chorégraphique de *Progénitures* que vous avez développée ?

Le spectacle *Issé-Timossé*, donné au Théâtre de la Ville, a été une grande expérience, avec beaucoup de spectateurs. Il s'agissait de l'endroit où se passaient les choses intéressantes, que l'on aimait ou pas. Cela a dû changer je pense. Je me souviens de la présence et de la voix qui justement peut-être me berçait, une voix avec la nappe, quelque chose d'envoutant, il y a un rythme de vie, c'est vivant, il me semblait impossible de vivre sans cela. Je crois que j'ai été frappée par cet élément, par cette lecture de Guyotat, je n'ai jamais été témoin d'une chose aussi entière : cela peut paraître prétentieux de dire qu'il s'agit là de l'art par excellence, mais cela me paraît vrai, il n'y a plus de frontière entre le créateur, la création, l'œuvre elle-même, et tu le vois, tu le sens, tu es « saisi », tu es pris des orateils à la tête. Cela devenait une présentation et non pas une représentation, quelque chose de vital qui se passe sur le moment, différent de la lecture, et encore... J'ai assisté à la BNF il y a quelque temps à la lecture d'un texte de Guyotat, un texte qui n'est pas dans « la langue », un texte presque documentaire. Pendant la lecture, j'ai enlevé mes chaussures... C'est ce type de réaction que tu peux vivre en tant que spectateur, une réaction presque épidermique, tu te donnes la possibilité de rentrer, d'être dans une activité de la lecture, de cet ordre-là, j'avais besoin de ça, ça m'a fait ça, c'est formidable, c'est quelque chose qui te traverse. Tu vis la lecture. En cette période du Théâtre de la Ville, la réception d'*Issé Timossé* a été difficile, il y avait des sifflets, les gens criaient : « musique ! », « on s'ennuie » !, donc c'étaient de fortes réactions, une véritable expérience, nous étions très près des gens, ces nuits-là... Peut-être aussi que les lumières, les coulisses, et l'environnement étaient tellement forts que je ne me sentais pas « là », j'étais complètement ailleurs, c'est toujours un autre climat. Il est possible de quitter un environnement durant un spectacle, avec lui c'était le voyage le plus lointain dans ce dans quoi j'ai participé. Donc cette langue est restée longtemps, le texte m'était donné, dans un rapport

immédiat et sur le long terme, la présence et la voix ont changé ma vie, quelque part... Mais cela a pris des années avant d'imaginer le porter moi-même, c'est sûr. Il y a eu beaucoup de temps avant de me retrouver en solo, ce n'est pas le premier, mais le fait de me mettre en scène seule, c'est venu assez tard, d'autres le font tôt ou jeunes, mais cela a été un long processus pour moi, le fait de me mettre en scène : c'était quasiment mon premier, bien que j'ai fait deux solos avant. La grande question que pose *Progénitures* c'est : qui peut le porter ? et en a-t-on le droit ? comment ? Assez vite j'ai arrêté d'écouter les enregistrements de Guyotat, il le fait et il le fait d'une manière tellement personnelle. Plusieurs personnes, même très proches de moi, m'ont dit ou me disent, qu'ils préfèrent entendre Guyotat ; peut-être, oui, mais c'est autre chose ! Ce n'est pas un spectacle. Je confronte les gens, les spectateurs, les réactions, ce qui est une nouveauté par rapport à la pratique de la lecture. *Progénitures* n'est pas intouchable, il faut oser prononcer ce texte, c'est un tel grand artiste mais à ceux qui s'approchent du texte quelque chose peut leur être donné, j'ai ainsi envie d'utiliser les mots « étude » et « jeu », la porte d'entrée était comme ça mais le respect est obligatoire et ne fait que grandir, ce n'est pas le problème, il est obligatoire de rentrer par une porte. Je crois que « respect » n'est pas le bon mot, il faut se mettre au service du texte, être au service de tout. Peut-être qu'au lieu de couper le texte il s'agit de se couper soi-même ou plutôt de se secouer soi-même, ce qui est normal, de se trouver dans une autre situation : je suis toujours la même avec le même respect, mais dans une autre situation. Tu te rends compte que le tabou c'est nous-mêmes, c'est ça le pire, et en voulant ne pas trop y toucher on passe à côté de choses. Donc moins de peur et plus de liberté. Le fait de vouloir tellement défendre le texte venait d'une sorte de manque de confiance de ma part, enfin pas tout à fait mais c'était un rêve et un choc en même temps d'interpréter *Progénitures*, donc...

Lorsque je lis les descriptions de votre spectacle, je vois beaucoup les verbes « saisir » (notamment que *Progénitures* vous a « saisi », c'est très fort) ou bien que vous vous êtes « emparée » du texte de Guyotat. Ce sont des verbes intéressants, me semble-t-il, puisqu'ils signalent cet investissement corporel, ce besoin d'appropriation par un autre vecteur artistique et par un corps. Ressentez-vous votre interprétation de cette même façon ? Par une première

action corporelle qui est celle de s' « emparer » d'un texte qui vous a, préalablement, « saisie » ?

L'important c'est ce processus à traverser auprès de ce texte, en tant que lectrice, metteur en scène et comédienne, encore plus dans cette œuvre-là. On se sent grandie et je me sens plus intelligente avec ce texte. On grandit beaucoup. Ce texte donne énormément mais il demande aussi, c'est une sorte d'activité d'une permanente stimulation. Pour la troisième partie, je vais me faire bercer par ce texte, je dois sentir qu'il peut me protéger, jusqu'à maintenant il était quelque chose à traverser, auquel faire face, c'était d'abord très physique, effectivement, il traverse ton corps, je peux le sentir non pas comme un texte doux (la douceur je l'ai vue depuis le début, comme l'amour et l'humour que j'ai bien sentis), mais une dimension protectrice qui est assez « nouvelle » peut venir dans le spectacle. Avant je devais le défendre, tout donner jusqu'à la mort pour voir, pour ne pas seulement le traverser moi-même mais le donner, le faire entendre, sur scène, je me sens encore petite, ce n'est peut-être pas le bon mot, mais on se sent minuscule dans ce texte-monstre, dans le bon sens évidemment pour moi, j'ai l'impression aujourd'hui de mon point de vue uniquement qu'il est là et que je n'ai plus à le défendre, c'est presque inversé même. Je ne sais pas d'où ça vient, j'ai peut-être moins peur, je ne sais pas... Je découvre sans cesse aussi, je vois sa beauté sans cesse, je suis bercée au-delà de la chose rythmique du texte. J'ai la sensation d'une chose d'une telle beauté qu'il ne faut pas lui résister. Je n'ai d'ailleurs pas senti que je résistais, pour le donner profondément et jusqu'au bout il a fallu se l'approprier complètement, c'est peut-être ce qui est nouveau, je mure avec le texte, ma lecture mure aussi... Le texte se déplace. Il ne s'écarte pas, au contraire, il se déplace pour être encore plus au cœur, je parle d'une chose circulaire presque fermée (qui délimite un espace), les spectateurs sont peut-être juste au bord du cercle, j'ai l'image de quelque chose de circulaire, d'une grosse montre qui bouge et qui dessine peut-être le temps, avec des mots qui circulent, mais en même temps nous sommes dans un endroit délimité, il est assez clair. Donc il y a ce côté un peu « bercif », dans le sens protecteur, il est le cœur, le centre, on est au centre et personne ne s'échappe ! Est-ce quelque chose de l'ordre du coma ? Cela est peut-être plus fort avec ce duo (*Progénitures* III), ou couple, avec un ange musicien. Il y a un espace très clair, une scénographie dessinée, une architecture, mais dans ce simple cercle il y a une concentration et un

besoin de l'autre qui accroît. L'anti-individualisme, le déchirement : je sens un besoin plus grand et plus fort de partager, ce qui tombe bien, c'est une raison de concentrer les choses... Il s'agit de se mettre tous autour du texte, spectateurs inclus, et passer deux heures de jeu (normalement moins mais pourquoi pas), passer à un jeu de *Progénitures*. « Jeu » qui est très loin d' « exercice ». Il s'agit de savoir comment être dans l'appétit, de savourer le texte, cela peut paraître idiot, mais il y a beaucoup de langue donc il faut exalter tout ce qui est oral.

J'ai eu la sensation, lors des deux répétitions publiques, que le livre, *Progénitures*, était comme « personnifié », vous dites « lui » : « nous ne pouvons pas tout nous permettre avec lui » et qu'il vous habite... D'ailleurs, le texte imprimé sur de grandes pages et installé sur un pupitre sur la diagonale rejoint cette idée : il est présent, sur la scène, il est visible en tant que troisième intervenant.

Par rapport à cette présence physique du texte sur scène, oui, je suis plus à l'aise pour le montrer, on a traversé les choses et on sait mieux de quoi il s'agit, et on s'ouvre forcément, on se relâche dans certaines choses, dans l'écriture... Je suis très fière de travailler sur cette matière et je veux la partager, et cela est beaucoup plus clair aujourd'hui, et l'approche du spectateur sur scène : c'est touchable, il faut que je développe encore les enjeux, mais la direction, l'intention est claire. Puis je trouve que c'est un texte qui pourrait être donné dans un pays non-francophone et être entendu, sans sous-titrage – de toutes façons on ne va pas le sous-titrer – je pense à l'Allemagne qui aime donner à entendre le français, ça aurait été génial de donner à entendre cette musicalité, cette ouverture.

Ainsi, comment vous êtes-vous confrontée aux mots de Guyotat pour les faire devenir, les transformer par un autre vecteur, la danse ?

Par rapport à la danse, pour moi... j'allais dire l'idéal mais qu'est-ce que l'idéal ? J'aurais aimé danser *Progénitures*. Quand j'ai démarré le travail, des gens donnaient des points de vue, par exemple ici, au démarrage à Tours, j'entendais que le texte était très fort mais que la danse n'était pas au niveau, évidemment il est plus écrit que ce que je faisais ; j'entendais que le texte était plus avancé. Mais je pense que ce qu'ils voulaient dire c'est que je devais trouver une langue dansée, par rapport à la langue sur scène dites et entendue. Et j'entendais ça très bien, par

rapport à un texte si travaillé le décalage est grand mais en même temps quelle danse, surtout, peut naître de ce texte et de cet univers ?

Mais en même temps, j'ai tout le temps senti que la danse était déjà là et je le pense vraiment. Après le Théâtre de la Bastille, quelqu'un du ministère de la danse m'a dit : « un peu plus de danse aurait été bien », et j'ai toujours entendu ça alors que pour moi j'aurais pu faire moins, parce que le corps est tellement engagé, et pour moi c'est la danse, mais si on l'entend au sens de tourner, bouger non ce n'est pas là, c'est vrai. J'étais un peu déçu qu'on ne sente pas tout de suite la physicalité et la viscéralité du texte. J'ai dû redescendre encore plus dans le texte, et réintégrer le micro à la bouche que j'avais quitté puis remis. Mais je pense que ce sont des fausses questions, on découpe aujourd'hui la danse, le texte, le théâtre, le chant, ça doit être nommé, découpé, reconnu, que l'on reconnaisse ce que l'on voit, et moi j'ai assez vite senti qu'il n'y avait pas ces frontières, ces nominations.

Il y a un passage à la scène et au « spectacle » avec une durée, une dramaturgie avec une logique propre au spectacle aussi, il y a besoin de cela. Mais si on parle de matière, cette danse là j'aimerais la voir, au niveau de l'intensité : tu te tiens verticale puis tu vas au sol, le texte est là, à tenir. Je me couche aussi en disant le texte, je sens que le texte me traversait... Il avait des postures différentes pour moi, c'est ce que j'ai voulu faire dans la première partie, il y a eu ces couches ou ce relief. Le texte voyageait pour moi, donc il dansait, il est la danse, il devait forcément danser, après aussi, dans l'espace. La question était de savoir comment faire évoluer le texte pour moi et à travers moi ? L'idée est juste, c'est un texte rythmé, très musical : et si je le chantais ? La seconde partie démarre par un chant qui sort naturellement du texte, et là-dessus il y avait une composition, là il y avait une musicalité qui rentrait. Après je peux dire que le texte est hyper résistant, il est tellement costaud, tellement fort que si tu essayes de le manipuler tu te manipules toi-même, c'est presque contradictoire car circulaire, répétitif, mais très dense, mais il est solide comme du roc en même temps qu'il est fluide, tu ne peux rien faire car c'est toi qui te ridiculises assez vite. C'est aussi pour ça que j'ai pris l'idée de le porter comme si j'étais une figure-putain, une bête, une sorte de molécule intérieure, j'étais obligée de le prendre comme ça au début, par cette mesure-là, ce qui n'empêche pas de chanter, mais d'autres choses ne peuvent pas marcher, parce que moins fortes, moins écrites. Il y a un moment où je sors de l'araignée, au fond en

contrejour où il y a cette petite danse qui sort comme ça puis tu es à nouveau aspirée par l'araignée, tu te retrouves dans ton environnement, dans l'endroit où tu dois être. J'ai bien aimé cela, le sentir et le vivre. C'est pour cela que chanter allait aussi puisqu'il s'agit d'intervenir, non pas sur l'écriture mais sur la « proposition ». Ce qui m'attend dans la troisième partie va être quelque part malgré tout plus difficile, je serai moins seule dans la « solitude » et dans la difficulté. Je n'ai pas joué jusqu'à maintenant, mais des idées ont jailli. Maintenant il faut repartir, et comment repartir ? Il faut partir du texte, c'est évident, mais assez vite, quand on est 1, 2, on part dans la création, il y a l'espace, la durée, c'est énorme. Mais je sortais d'une certaine route qu'il fallait prendre, s'imprégner du texte et le laisser faire, la troisième partie m'intéresse beaucoup, c'est une certaine prise d'air, c'est agréable, partagé, je peux être plus facilement dure avec moi-même et avec les autres. Je n'ai pas encore rencontré des personnes autour de moi, des personnes qui étaient imprégnés du texte autant que moi...non, ce n'est pas juste... Il y a quelqu'un qui a flippé, il y a des réactions au texte, Jonathan Merlin au son est très proche de moi et du texte, de ce qu'il se passe. Mais c'est un monument, est-ce qu'on peut toujours affronter un monument ? Je me souviens quand j'habitais à Brest face à la mer à Le Conquet, le matin quand je descendais je voyais l'océan trop bleu face à moi, et parfois je me disais que c'était trop énorme, je me disais c'est presque trop, c'est trop beau, c'est énorme, je veux un truc plus « moche », un truc pour qui je suis, je me souviens que j'avais du mal, c'est peut-être pareil pour le texte qui est un monument de la nature. Quand j'ai démarré le texte j'avais des rêves pleins d'animaux, pleins de nature, si on avait eu un décor sur scène il fallait découvrir la nature, il y a un élément, juste là, autour, ce sont des consciences de l'animal que j'ai prises avec le texte, j'avais cette compassion avant mais c'est quelque chose qui s'est amplifié au fur et à mesure...tu es dans un environnement et tu es dans un climat et ça rentre dans la vie d'une manière très forte.

Lors de la répétition publique du 24 novembre à Tours, il me semble que vous aviez expliqué que, dans ce troisième volet, plusieurs personnages seront « suivis ». Avez-vous déjà idée des figures qui vont être impliquées dans cette dernière partie ? *Progénitures III* voit-il apparaître de nouvelles figures ?

J'aurais pu, par exemple, décider d'une pièce de théâtre avec le petit Bachir. Je pense qu'avant de démarrer il y a un travail de dramaturge, que je ne suis pas, un

travail de dramaturgie extraordinaire à fournir pour être adapté au théâtre ou dans un pièce, et ce n'est pas une chose qui m'attire, j'aime le texte tel qu'il est, ce serait dommage de l'adapter à la lettre, tu peux avoir des éléments, la grande caissière et son comptoir, là j'essaye carrément de faire sortir ou de souligner des dialogues, c'est vers cela que je vais. S'il fallait véritablement traduire le livre dans une pièce de théâtre, forcément tu ne peux prendre qu'une partie, l'ensemble est possible mais avec quels moyens (pas seulement financiers) ? Quelles personnes ? Et n'est-ce pas mieux par exemple que Sebti reste dans le texte, ou Wali avec les poils frisés de l'aine ; j'adore ce que dit Guyotat : « les figures que je traîne », ces figures qui hantent, t'habitent, qui sont hors de toi ou qui sont toi, en fait, ce sont des parties de nous-mêmes en tout cas. Je ne pense pas suivre des figures, ou un parcours clair de quelqu'un. Ou bien une seule et la suivre du début à la fin, mais ça ne sera pas ça, pas comme ça... C'est bien aussi de rêver, je ne fais que ça, enfin je fais, je réalise des choses, mais le rêve dépasse presque la réalité, j'ai envie de travailler avec mes moyens aussi, quand même. C'est une frontière délicate, ce n'est pas pour dire je reste là, non, tu te pousses loin et ça peut être risqué.

Il y a avait une période où j'hésitais à faire un solo dans une douche au lieu de la suite de *Progénitures*, j'allais travaillé du texte, de la danse, des voix en lien direct avec les chambres à gaz d'Auschwitz, cela n'avait rien à voir, mais c'était une question de faisabilité, l'idée était là, avec la douche qui devait être fabriquée, et j'avais quelques mois pour travailler, l'idée est là, tu es fermée, le travail vocal (plus de travail vocal que de texte), la lumière, etc. Je me trouvais pour la première fois de ma vie face à une grande difficulté (par rapport à la pièce de la douche), et être face à ça pose problème : pourquoi tu te fais ça ? pourquoi avoir envie de porter le malheur, c'est simple, enfin, pas du tout, pas à vivre, comme il y a une compassion envers les animaux, les enfants, les vieux, plus tu vois le monde plus tu le connais mais il y a une chose à vivre, et je vis difficilement avec ça : le Mal, je ne m'y adapterai jamais, pas seulement ce qui se passe dans le monde mais aussi ce qui se passe en moi, il y a le Mal dans *Progénitures* aussi, beaucoup. C'est une chose, j'ai travaillé avec d'autres personnes, chacun son degré, chacun sa volonté, sa volonté de sauter, je pouvais comprendre, ce n'est pas quelque chose de chaque instant, de tous les jours, il y a une préparation, une disponibilité. Je ne sais pas pourquoi je parlais de ces douches mais j'ai toujours été attiré par le fait de parler du Mal et de

la guerre, que j'ai vécu en tant qu'enfant toute ma vie, les bombes, les abris, que j'ai traversés physiquement et mentalement, et la conscience constante de la Shoah, des camps et des ghettos, et cette volonté aussi de me confronter à tout cela pour avec la poésie et l'artistique *dépasser*, sans résoudre évidemment, mais j'avais besoin d'attendre un moment, au moment de la seconde partie de *Progénitures*. La douche aurait fait un spectacle à part, avec un travail vocal surtout, un processus de solo qui pouvait être fort. J'ai compris le danger, pour la première fois de ma vie, j'ai toujours travaillé là-dessus, des choses, dures, la guerre, la prostitution. C'est pour ça la volonté de faire la troisième partie moins « lourde », peut-être un peu moins sérieuse... Le sujet l'est, l'écriture, enfin sérieux ce n'est peut-être toujours pas le bon mot. Mais il ne faut pas oublier de sourire et de prendre des distances avec le texte, il ne faut pas oublier cela, parfois il y en avait pas, j'étais trop collée au texte, il ne faut pas trop approcher ou alors en laissant une porte ouverte et revenir avec une dynamique, c'est donc un jeu et complètement de l'exercice, je ne pourrais pas ne pas être sincère... Parfois je sens des choses arrogantes, il n'y a pas de place pour ça, il faut être humble et le plus au contact des autres interprètes, c'est pour ça que le partage arrive maintenant, il faut être dans la physicalité, le contact, je m'offre un cadeau en partageant le texte, d'autant plus que les dialogues arrivent et c'est génial. J'ai commencé à travailler sur *Progénitures* en 2011, ce n'est pas si vieux, mais c'était la première semaine que j'ai démarré avec la grande caissière, et j'imaginai un homme qui mettait les mains dans les poches et qui me répondait... C'est lui qui dit... Il parle, il dialogue, c'était une évidence, je l'ai presque vu rentrer, ça m'a traversé l'esprit et je me suis dit non il y a l'araignée, mais l'envie de dialoguer a vraiment été là, c'est évident, il faut le faire. C'est une partie de ce que je m'offre, parler avec quelqu'un du « Guyotat », parler dans la langue, ça va être nouveau, et du coup je cherche des phrases pas trop longues, sans monologues, dans l'inter-échange, les phrases courtes pourraient être les plus intéressantes dans le sens du dialogue, mais dans ces zones de dialogues il faut que je construisse de façon très dynamique et rapide et sans blanc, sans arrêt, où quand ça s'arrête c'est parce que l'ange a parlé ou que la situation fait qu'ils ne dialoguent plus. Il faut vraiment chercher les dialogues. On a fait avec Benoît Résillot une petite vidéo où le cercle est déjà présent, mais ce n'est pas ça le dialogue, c'était un découpage du texte entre deux personnes. J'ai bien aimé ce petit clip, je voulais que

la caméra tourne plus lentement, mais au bout d'un temps il se fatiguait, mais j'aime beaucoup déjà le cercle.

Du coup j'ai envie de faire plein de choses avec *Progénitures*, ce clip a été fait à Micadanses, un lieu qu'on nous a prêté pour deux heures, c'était bien, mais on veut le faire à Rungis dans les marchés, je voulais, avec Benoît, Thomas et une autre fille, nous filmer, sur cette partie « un' band' » parce que je trouve cette musicalité sublime, je voulais le faire dans un frigo, de viande, mais je ne cherchais pas l'esthétique du carrelage, je voulais de la buée, je voulais partir au Nord, et puis la matière du souffle... On a eu l'accord mais on ne l'a pas fait, on aurait dû le faire, même à deux, on aurait senti un autre entourage, et la buée ne se voyait pas du tout. Il fait quand même très froid à l'intérieur, il n'y avait pas de buée, c'était l'atmosphère boucherie qui allait très bien avec *Progénitures*. Mais un clip, pourquoi pas, j'imagine un travail dans la durée. Peut-être pas tout le temps et que ça.

Quand je vois que l'on retrouve tous ces mots et tout ce travail de décortication, c'est pour ça que je parlais de la Bible aussi, il y a un travail de lecture et de relecture pour parfois comprendre autre chose, pour se sentir surpris et découvrir sans cesse. C'est pour ça que c'est un livre énorme, complet

Avec ce *work in progress*, vous développez un art total, ce que revendique aussi Guyotat. Pouvez-vous revenir sur l'intégration de la musique et sur votre rencontre avec Mathieu Desbordes, multi-instrumentiste (rencontre qui est d'ailleurs mise en scène dans la pièce par un rapprochement final) ? Les instruments et objets utilisés sont très intéressants, je retiens notamment cette grande feuille de métal et l'archet pour reproduire le bruit de la foudre ainsi que le *sampler* Roland Sp-404 qui permet aussi l'intégration de l'électronique. Le choix de cet instrument est-il significatif ? Est-ce que, par exemple, les *samples*, les boucles et l'enregistrement en temps réel d'un « paysage » sonore peuvent faire écho aux « pavés » textuels ? Ou encore à l'aspect cyclique très important dans l'œuvre de Guyotat ?

On va reprendre la foudre, c'est sûr, la plaque, l'archet et la vibration, c'est une plaque d'imprimerie en métal, il y en a beaucoup en Touraine, il a cherché pour avoir ça, c'était le son, la foudre, le geste. Après si *Progénitures* devient

complètement électronique ça me plairait beaucoup parce qu'il y a un contraste avec quelque chose d'archaïque comme le corps, c'est un outil formidable pour ce qui est répétitif, et en boucle effectivement, c'était une idée de départ de restituer comme une matière que tu pourrais comprendre et redistribuer, il n'y a pas un son, et même parmi les multi instruments il y avait cette idée de présence, il y avait cette idée de procès, « Tu ne feras pas de faux témoignage » : j'ai vu la scène peuplée par des voix, c'était très clair depuis le début. Avec l'idée que la batterie est une frappe, une percussion, c'est un son qui ne dure pas, si le texte est percussif il fallait quelque chose pour le soutenir sur des longueurs, pas percussif comme la voix, mais un moment où on est percussif ensemble, ça peut durer tout le temps mais on aurait perdu quelque chose de la percussivité et de la musicalité du texte, et puis c'est un double langage, c'est intéressant. J'avais pas envie de le fermer dans un concept, de trop le serrer, d'où cette grande ouverture avec voix, danse et tout mais il faut que j'arrive à centrer les choses sur cette deuxième partie, la première je n'y toucherai pas elle est là depuis longtemps.

Par rapport à l'ange musicien et le poète, c'est intéressant d'en parler, je n'ai pas travaillé en faisant le putain ou l'humain ou l'être humain, je travaillais ma réception de *Progénitures*, mais je suis travaillé par ce texte, je suis content de travailler avec deux homosexuels sur la deuxième partie, la question du franchissement, des frontières, et en tant que femme, mais ce n'est pas seulement pour ça, depuis *Progénitures* je ne me sens pas forcément femme sur scène alors que j'ai beaucoup appuyé sur ça, je ne suis pas un homme, ou ni l'un ni l'autre ou les deux à la fois, il y a eu une période où j'ai voulu travaillé le masculin, mais c'est dans le texte, il y a une multitude de figures, j'ai voulu m'imprégner de tout le monde, la grande-caissière, par exemple, tu es tout le monde, tout le monde te traverse ; avec le musicien c'est différent, il a une zone pour lui, c'est bien sûr un duo, mais on a des approches et des outils différents, on a des langages différents, des fonctionnements différents, mais là je n'aurais rien, ce que j'aurais les autres l'auront et inversement, on va être sur le même fonctionnement, le même statut, je serai sur l'ange mais les autres aussi, et celui que j'imagine n'est pas si ange que ça, je trouve que... je n'ai pas envie de dire que l'homosexualité ne fera rien, je crois que quelque chose peut se faire, il y aura une ouverture, un endroit où les choses pourront se faire face, se franchir, se questionner, peut-être un peu plus largement,

et si on a un couple sur scène je trouve ça très intéressant, un homosexuel, une femme hétérosexuelle, est-elle hétéro ? On a l'habitude de travailler dans la danse avec des homosexuels, l'homosexualité peut sortir par des approches, mais là ça pourrait peut-être faire partie de la matière, je crois que ça aura une place, il ne faudra pas fermer les oreilles ou les yeux, et cela sera nouveau pour moi, il y a la question de sexualité, alors on y va, on pose les questions, on ne va peut-être pas y répondre mais elles seront là...

Entretien avec Tal Beit Halachmi – Novembre 2016.

Dans cet entretien, nous demandons à Tal Beit Halachmi de faire une sorte de « bilan » de ce premier cycle de représentations des pièces du triptyque séparées. Ce qu'elle a découvert pendant le travail, en elle, dans l'œuvre, dans son spectacle. Et en portant un regard sur l'avenir de cette création, notamment sur la circularité que va amener l'ensemble des trois pièces, sur ce qu'elle ressent ou pressent de cette représentation complète.

Aujourd'hui, l'œuvre est un peu laissée...Mais il y a quelque chose de très intéressant dans le processus dans le fait de « laisser » une œuvre, de la laisser un peu de côté, de la laisser et de se laisser faire. Il y a un soulagement, déjà, parfois on peut en être lassé. Et il y a quelque chose de très beau dans l'après, de reposant.

Matthieu voulait enregistrer le récital, je voulais faire venir un ami violoncelliste, pour avoir un autre type de son et donner un peu de corps. Est-ce vraiment terminé ? C'est ce que je me demande, mais en même temps je le sais, je sais que ce n'est pas terminé. Mais après la dernière représentation tu sais que tu es dans une dynamique, une énergie, il aurait peut-être fallu faire l'enregistrement après cette dernière, car tu as pratiqué, expérimenté, travaillé cette matière. Mais en même temps, je sens que ce temps à m'éloigner presque volontairement du travail, de ne pas y revenir d'une façon facile et directe peut me faire, je crois, que du bien. Il y a une certaine distance prise, mais de toute façon c'est toujours radical avec ce texte : soit tu plonges soit tu es complètement dehors, on ne peut pas faire autrement. Malgré l'incarnation et le besoin de porter ce texte physiquement, une distance du temps est nécessaire et ne peut être que bénéfique, je ne m'occupe pas quotidiennement de cette œuvre, de l'écriture, de la matière, du travail. Mais d'un autre côté elle est là, évidemment, puisqu'elle est en moi. Cela te colle à l'intérieur, tu traverses une chose et tu ne sors pas indemne de cette traversée.

L'apprentissage de ce texte, bien que colossal, permet aussi de l'avoir complètement en soi, une fois qu'il y est, il ne bouge plus. Je peux le ressortir maintenant. Il y a des moments au démarrage que j'ai pu oublier, mais des passages complets, pas un mot remplacé par un autre, jamais.

Jonathan Merlin est celui qui m'a le plus accompagnée, c'est lui qui est allé le plus loin dans ce texte avec moi. Son fils s'appelle Bachir, comme par hasard. On était en train de plonger dans le texte et son fils est arrivé 6 mois plus tard, et il s'appelle Bachir, c'est trop beau. D'ailleurs, il ne pensait plus travailler sur ce projet avec moi, mais il est revenu 4 ou 5 mois après, son fils était né, il était très jeune, et dans cette partie de *Progénitures* Bachir revient souvent. Il y a des appels « Ô Bachir ! », c'est très émouvant. Il creusait beaucoup dans le texte et le son. Beaucoup lui ont dit : il y a un magnifique travail du son.

Je suis donc sûre de la nécessité de prendre ces trois parties ensemble, de faire circuler cette langue et cette forme, dans une dynamique cyclique. Tu ne sais plus où est le démarrage et où est la fin. Avec presque l'envie de le faire sur trois jours non-stop. Je pense qu'il faut faire ce triptyque de trois heures et les temps d'arrêts entre ces trois parties sont les temps d'arrêts des changements de décors et de costumes, ou d'autres choses. Je le vis comme un événement et je pense que cela doit être événementiel. Comme si le spectateur devait participer à un événement, et je veux développer cela davantage. Je veux rapprocher les parties, faire les changements de plateaux devant les gens, que l'on soit témoins, parties, du déroulement de la chose. Je trouve cela intéressant que le spectateur ne vienne pas s'asseoir tranquillement, ou râler que ce n'est pas assez compréhensible ou que le texte est trop éloigné, mais qu'il assiste à la fabrication du triptyque. C'est un rêve.

Ce mot de fabrication est important. Dans le récital on ressent cet effet de fabrication. On voit le texte traverser un corps, se former.

Oui, et je le vis vraiment comme ça, je ne le joue pas. Il y a ce rêve de la première fois. On essaye d'être toujours dans cet état sur scène. Il y a quelque chose de primaire dans cette partie de la fabrication. Il y a presque quelque chose de l'étonnement, c'est un mot qui me vient mais je ne sais pas s'il est bon. Quelque chose de la découverte, rien n'est posé là évidemment et banalement. J'aime bien l'étonnement parce qu'il y a un air que l'on prend, quand je donne des cours de danse je le fais travailler, cela te prend physiquement. Il y a ce choc, positif. On est étonné profondément, ce n'est pas un choc violent, c'est une chose primaire, très forte dans le début de la seconde partie.

C'est la figure qui n'est pas qu'humaine qui m'a intéressée dans la première partie, pour arriver à une chose plus acceptée. Le processus inverse pourrait être intéressant. Mais j'allais beaucoup dans la chronologie malgré tout. Mais Pierre Guyotat m'a dit que le début de *Progénitures* a été écrit à la toute fin. Donc peut-être qu'il faut que je casse cette chronologie évidente, y compris dans le découpage de texte. Tu peux être là, au théâtre, et arriver, au contraire, à cette figure. Comme si tu partais de la guerre pour aller au premier homme. Et tu ne fabriques pas, tu aspirés, tu enlèves. Comme le dit Peter Brook : je ne construis pas un mur, je le défais. Cette approche m'intéresse, je la trouve intelligente. Pourquoi commencer de la figure pour aller à une vue plus urbaine ? Pourquoi ne pas commencer par le contemporain pour aller à la cage ?

Aller du Macintosh de la troisième partie à la Vanité de la première, au crâne.

Oui, complètement. L'idée de départ était d'aller vers l'avenir, mais peut-être que l'avenir c'est le passé. Dans la société, on le sent dans le quotidien, on revient en arrière, on cherche à retourner vers des sensations d'avant. Tout le monde dit : il faut avancer, il faut avancer... Mais pourquoi ? Je le vis vraiment aujourd'hui, c'est le mouvement inverse. C'est peut-être pour cela que je n'ai pas de dates aujourd'hui, que le spectacle n'est pas vendu.

Je suis fatiguée par la question de l'acceptation. Il faut avoir une certaine force pour résister à cela, il faut de la détermination et/ou de la foi. C'est la question qui me préoccupe autant aujourd'hui. Pour faire revivre ce spectacle, comment faire si tu ne peux pas le faire...

Il faut peut-être s'entourer davantage. Quand on voit ce qui marche aujourd'hui... Les gens ont peut-être plus d'envie de légèreté, de rire. Pourtant, il y a des choses populaires que j'adore. Les forces, souvent, viennent du peuple. J'ai envie de mettre le doigt sur quelque chose, ou sur quelqu'un. Tu as envie de comprendre ce qu'il se passe, ou ce qu'il ne se passe pas. Souvent, les gens sont ouverts et souhaitent entendre cela, ils découvrent. Mais je suis fatiguée du milieu. Et je ne peux plus être seule, j'ai besoin d'un soutien. C'est la scène. Tu peux performer en dehors du théâtre mais tout de même, on est rapidement confronté aux autres.

C'est tout de même difficile de parler d'un avenir alors que je suis dans un présent bloqué. Je ne cherche pas de coupables. Je suis bloquée, ou je me bloque. Mais pourtant je sens complètement nécessaire de ne pas le laisser s'évaporer. Je ne veux pas seulement rêver mon métier.

Je peux envisager de faire 3-2-1 dans le triptyque, ou comment constituer une journée, parce que je ne vois pas forcément cela dans une soirée, ou comme une boucle, si c'est possible. Je vois des moments dans la journée, je vois quelque chose de lié, justement, au chantier, aux ouvriers. Je ne vois pas forcément un théâtre. C'est pour ça que je parle de processus et de travail. Tout cela se construit.

Je me souviens de la première représentation, de la première partie donc, au Théâtre de la Bastille : tu es toute seule sur scène, tu marches dans le noir sur des hauts talons vers le micro. Tu es quasiment sûr, pour la marche, parce que tu la travailles depuis des années, que tu dois être au bord du gouffre. Tu te dis : quand vais-je tomber ? C'est évident que si je ne tombe pas aujourd'hui je tomberai un autre jour. Tu portes un fardeau, c'est énorme.

Je ne connais pas vraiment les écritures d'aujourd'hui. Je lis, en français, Baudelaire, Lautréamont et Guyotat. J'ai lu Paul Celan et Céline, aussi. Mais quand je reviens à des œuvres ce sont ces trois-là. *Les Chants de Maldoror*, je m'y plonge. Je passe certainement à côté de belles choses.

On m'a proposé d'appeler le spectacle « lecture ». Ce n'est pas une lecture ! C'est la mode je crois. La lecture-performance. Tout est lecture, à part les spectacles. Moi je ne fais pas de lecture. Même quand je suis au micro, au début, que c'est le texte pur, pour moi c'est très physique, c'est vocal, et je vais au sol, ce n'est pas rien.

C'est intéressant de faire un bilan. Je n'y ai pas pensé, peut-être parce que je suis encore dedans. On peut aussi faire un bilan au milieu du travail.

Je me suis rasé le crâne récemment. J'ai pensé à la première partie. Cela donne évidemment un côté masculin. Avec le costume en cuir, tu ne sais pas vraiment, tu quittes la problématique de l'homme/femme, tu utilises les deux. Et c'est un cadeau. Et si je reprends la première partie je souhaite retraverser cette question de l'identité sexuelle.

Je ne peux pas faire une chorégraphie de ce texte. Tu peux danser à côté mais tu ne peux pas le chorégrapier. Tu es sur un fil, c'est compliqué. Déjà dans *Issé Timossé* il était difficile de danser sur le texte. Cela demande énormément. Le texte reste, c'est toi qui te perds, il ne faut pas être très malin pour le comprendre, dès le début tu le sais : c'est comme si tu essayais de frapper une montagne en espérant qu'elle s'effondre. Mais tu peux y trouver des petites failles, des fissures, tu t'éclipses sur cette montagne. C'est un peu ce que j'ai essayé de faire avec l'araignée. En revenant en arrière il y a des choses que j'aurais modifiées. J'aurais sali davantage la cage.

Je suis fière d'avoir embarqué des gens avec moi dans cette expérience. Il y a ceux qui sont partis. Jonathan a été important. Il a été très attentif au texte, c'est sans doute celui qui l'a le plus aimé. C'est un vrai partenaire, avec une grande patience, il pouvait travailler pendant des heures. Le matin il allait enregistrer des bruits de couteaux, pendant longtemps.

C'est le bilan d'une très grande période de ma vie. Mon ordinateur, mes notes, mes cahiers : tout était envahi par *Progénitures*. Il n'y avait pas un atelier, une note d'intention qui n'était pas lié à *Progénitures*. Et toutes les rencontres autour de cette flamme. Après, le bilan concret est difficile. Il faut tout de même parler de la difficulté de diffusion, c'est important. Cela fait partie de l'œuvre, de son sort en tout cas. Il faut le dire. Ce n'est pas la question de savoir à qui elle est destinée mais de savoir ce que je fais avec cette œuvre. Ou ce que je ne fais pas, et pourquoi je ne le fais pas. Comment porter, sur scène, cette œuvre : c'est une suite de cette grande question, que faire avec cette œuvre ? Je crois que si tu ne sais pas répondre à cela tu n'as pas encore commencé ta création. Tu peux y répondre même intimement, mais il faut y répondre. Même aujourd'hui : que fais-je avec ce triptyque ? C'est au-delà du contemporain. J'ai l'impression d'avoir tenu une chose pendant longtemps ou qu'une chose m'a tenue pendant longtemps, et je me sens quelque peu orpheline, il y a quelque chose de la perte. Je ne sens pas un vide, mais pire. Un endroit d'où des choses pourraient naître, mais peut-être pas n'importe comment. Pour moi il y avait deux dynamiques pour *Progénitures*. D'un côté tu as envie de populariser le texte : goûtez-le, dégustez-le. Et d'un autre côté il y a cet aspect monumental, ne pas ouvrir le livre n'importe quand. Ce sont deux dynamiques contradictoires, ce sont deux pôles qui te tirent et qui confrontent des

gens qui sont vraiment spectateurs, qui ne se mêlent pas, qui éventuellement écoutent. Et cela revient à la question de ce qu'on fait avec l'œuvre. J'aime cette contradiction.

Le putain porte les paroles divines. Mais tu t'ouvres au public, c'est ici que cela devient dangereux. Si pour toi la grande question n'est pas claire, alors ce n'est certainement pas clair pour le public aussi. Il y a certaines questions que j'ai résolues. Il y en a d'autres dont je ne sais pas si je connaîtrais la réponse. Il y a une phrase de Pierre Guyotat que je peux entendre toute la journée : « Vous savez combien de figures je traîne derrière moi ». Je trouve cela magnifique. Je vis une partie de cela. Donc oui, une question immense : que fait-on avec cette œuvre. Parce qu'elle nous dévore aussi, elle nous coûte cher.

Faire ce triptyque, envisager d'autres parties, c'est comme faire un autre enfant. Tu bâtis quelque chose. Je dis cela parce que je suis mère. Mais c'est évident : tu sais ce que c'est de faire un enfant, et tu veux en faire un autre, c'est très important. Le triptyque, c'est comme une signature, c'est comme avoir une empreinte. Tu tiens les choses et tu les reformes. C'est une œuvre, mais au sens d'« œuvrer », c'est cela le bilan : il y a quelque chose de très fort qui reste.

Entretien avec Frédéric Acquaviva – Mai 2014

Comment avez-vous « rencontré » l'œuvre de Pierre Guyotat? Quel texte vous a marqué en premier? Qu'avez-vous ressenti lors de la lecture?

Un ami, Patrick Audel, dont la compagne Annie André avait été l'assistante de Pierre Guyotat, m'avait parlé avec insistance de son œuvre, c'était vers le milieu des années quatre-vingt et j'en étais resté plus ou moins là, car je vivais alors une situation assez compliquée, je venais d'arriver à Paris et abordais la composition musicale en autodidacte, après l'étude du violon et de la guitare électrique. J'ai dû enregistrer sur La Sept le passage du film de Ludwig Trovato sur Guyotat en 1990 et je me souviens l'avoir regardé avec stupeur, découvrant Guyotat par sa voix. Ce qui m'avait le plus frappé était la séance d'écriture en direct et l'incroyable musicalité qui s'en dégageait. Mon goût profond de l'oxymore était sollicité de tous côtés. Guyotat écrivait tout en improvisant, et cette langue me semblait intemporelle, comme le lieu où il se trouvait, tout en étant hyper contemporaine, à l'image de l'ordinateur retranscrivant le mouvement de sa pensée. Je ne crois pas avoir eu si souvent un choc de cet ordre, et qui m'a stimulé au point de vouloir en proposer un contrepoint créatif, quelques années plus tard. Marc'O (le producteur du film d'Isidore Isou *Le Traité de bave et d'éternité*) a une très belle définition de ce qu'est un créateur : celui qui sait rendre les autres créateurs. On croise beaucoup de gens sur terre, mais certaines rencontres sont capitales et en faire l'économie serait renoncer à vivre.

Quelles sont vos influences musicales, en particulier, et artistiques, en général?

Je préfère me tenir à l'écart de ce terme d'« influences », car j'ai toujours visé à être moi-même et c'est d'ailleurs pour cela que j'ai abordé la composition en autodidacte absolu, et surtout en rencontrant de vrais artistes d'autres disciplines que la mienne. J'ai avancé en crabe car j'ai une vraie horreur des académismes. Mais être autodidacte ne signifie pas ne pas avoir de connaissances, au contraire, j'estime que c'est une chance, car la soif de connaissances, la curiosité, ne s'arrêtent jamais, elles ne sont sanctionnées par aucun diplôme qui dispenserait de se déployer à l'infini. Cette curiosité peut pousser à aller voir au-delà de ce qui constitue ses

propres goûts – qui d’ailleurs évoluent puisque je n’ai plus tout à fait les mêmes, par exemple, qu’à l’époque de la rencontre avec l’œuvre de Guyotat –, et en réalité il faut connaître et donc comprendre l’histoire du domaine qui nous concerne. C’est cela qui m’intéresse et en ce sens, l’influence ultime, c’est l’« histoire de la musique » et des apports de compositeurs d’avant-garde comme par exemple Pérotin, Machaut, Josquin des Prés, Lassus, Gesualdo, Purcell, Bach, Beethoven, Wagner, Schoenberg, Ives, Webern, Varèse, Cage, Xenakis, Stockhausen... Après, tout dépend de ce que l’on entend par « influence ». Ça peut être aussi la confirmation de ce que l’on cherche ou de ce que l’on est, ou porte en soi, parfois à son insu. Par exemple, ayant donné en 2012 un concert de trois heures à l’Experimental Intermedia de Phill Niblock à New York, je crois pouvoir dire que j’aimerais assez, à son âge, pouvoir traiter des jeunes compositeurs comme lui l’a fait avec moi. On peut aussi rappeler qu’en 1993 j’ai rencontré le cinéaste Marcel Hanoun, alors tout à fait marginalisé. Il l’est peut-être encore aujourd’hui, mais j’avoue me foutre désormais totalement de la place qu’accordent les gens à ces créateurs d’exception et ne me fie qu’à mes propres critères. Il est en tout cas le premier qui m’aura marqué durablement car c’est le premier créateur d’envergure que j’ai rencontré et avec lequel j’ai collaboré musicalement, du reste avec une ébauche de la partition « Coma » avant que celle-ci ne se transforme pour accueillir la voix de Guyotat. La rencontre avec Guyotat et son œuvre, la façon qu’il a eu d’aller de l’avant – quand on regarde son chemin, par exemple de *Sur un cheval* à *Le Livre*, sa volonté très « pédagogique » de mettre la barre toujours plus haut (c’est-à-dire de tourner le dos aux mascarades littéraires) a été aussi naturellement pour moi une leçon d’une clarté totale, je n’ai eu de cesse de pratiquer de la sorte et de tenter d’approfondir mon langage musical et aussi de continuer à rencontrer des créateurs qui me semblaient avoir une exigence au moins comparable, tels qu’en premier lieu Isidore Isou, que j’ai connu et fréquenté pendant les dix dernières années de sa vie, ou bien Henri Chopin, Bernard Heidsieck, Maurice Lemaître. Quand on a la chance de rencontrer ou travailler avec ces artistes-là, on trouve les autres bien fades. Mais la liste ne s’arrête pas et quelqu’un comme Jean-Luc Parant a une place toute particulière dans ma constellation, de même qu’un artiste de ma génération – à contrario de tous les autres –, l’inventeur du bio art, Eduardo Kac. Une autre rencontre capitale a eu lieu pour moi avec l’œuvre de Gil Wolman que je n’ai pas rencontré, mais qu’importe. Mais je pourrais aussi tout simplement citer

Marcel Duchamp, Mondrian, Picabia, Russolo, Satie... J'ai écouté des musiques de toutes sortes et continue à le faire, je m'amuse beaucoup lorsqu'on me demande ce que j'écoute car en entendant ma musique, il semblerait que la question puisse se poser, ce que je considère être un gage d'ouverture a minima. Une musique « trans-genre », comme on me l'a fait remarquer et c'est très bien comme cela car pour moi, être de son temps ce n'est pas refaire ce qui a été fait, ça c'est bon pour les étudiants des conservatoires ou les compositeurs néo-académiques. Je suis tout de même frappé de la perte du sens historique qui fait que la majorité des gens ne connaissent ou ne lisent que les œuvres de leur époque. J'aime le dialogue actif avec les œuvres de toutes époques, la création ne s'arrête jamais. C'est aussi une des choses qui m'a frappé chez Guyotat et naturellement encore davantage chez les lettristes et Isou en particulier, ce sens de l'Histoire. Très différent du « robinet » internet, que par ailleurs j'adore, mais avec un sens critique.

Pouvez-vous décrire le processus musical d' « adaptation » (je ne sais pas si le terme est approprié) de textes littéraires, en particulier des textes lettristes comme ceux d'Isidore Isou ou bien ceux de Pierre Guyotat ? Le contact du texte vous inspire-t-il musicalement ? Ressentez-vous une forme de « force » musical, ou bien un potentiel musical au moment de la lecture ?

Le terme me semble impropre et votre question mixe deux choses bien différentes. D'une part ma création, si l'on parle de *Coma* avec le texte et la voix de Guyotat, de *K. Requiem* avec le texte et la voix de FJ Ossang ou bien de *Musique Acataleptique* avec le texte et la voix de Jean-Luc Parant. Et d'autre part, les réalisations sonores des symphonies historiques des lettristes Isou, Gabriel Pomerand et Maurice Lemaître, datant de 1947 ou 1952 ou celle du Concerto de Broutin de 1976 et que personne n'avait eu la curiosité de vouloir faire entendre. Il y a aussi des choses entre ces deux cas extrêmes, par exemple la symphonie n°4 *Juvenal* d'Isou que j'ai orchestrée (avec des voix pour seuls instruments, s'agissant de « Lettrisme »), voire la symphonie n°5 dont j'ai proposé l'idée à Isou, vu son état d'alors. Mais dans tous les cas, je n'ai pas co-signé ces œuvres car je considérais que ce n'était pas ma création, étant donné que les lettristes se prétendent compositeurs. J'ai l'orgueil de croire que je n'ai pas besoin de cela, que cela aurait été une facilité, une malhonnêteté – que j'observe par ailleurs chez d'autres – dont je ne serais pas sorti grandi. Et en ce qui concerne mes propres compositions, j'ai

donc naturellement choisi de travailler avec des créateurs vivants à travers leurs voix et même l'enregistrement de celles-ci étant donné que je considère qu'une création musicale doit être totalement autonome et n'avoir qu'un rapport assez éloigné avec le texte en question, je ne crois pas aux rapports de soumission ou d'esclavage. Il s'agit plutôt d'une convergence artistique et de l'utilisation de voix dans l'action même de la création et non celles de comédiens car toutes mes créations tentent de conserver un aspect documentaire en ce sens que je travaille à partir d'enregistrements fixés et que pour moi, la seule solution pour éviter qu'une chose soit totalement morte à l'écoute, c'est de la saisir au moment même de sa conception. Ainsi, lorsque j'ai voulu travailler avec Pierre Guyotat, il m'est apparu nettement plus intéressant de lui demander d'utiliser l'enregistrement où il improvisait, dictait puis relisait *Wanted Female*. Si je lui avais demandé de relire, j'aurais eu l'impression de m'adresser à un comédien. Or ce qui m'intéressait, c'est justement de travailler avec la voix de l'écrivain. Il était inconcevable cependant d'utiliser cette bande pour la métamorphoser sans lui demander la permission car j'ai horreur du *sampling* généralisé et je voulais absolument faire comprendre à Pierre Guyotat que ce qui me motivait était bien autre. Cette façon de proposer était assez neuve je crois et ce n'était pas moins intéressant que de le faire réenregistrer quelque chose, bien au contraire. Je travaille sur une œuvre et m'arrête quand je ne peux plus rien enlever, je suis un compositeur qui soustrait et se soustrait au monde musical. De plus, tout dans la musique travaillait à ce rapport ou au contraire à cette absence de rapports – sinon aux deux simultanément –, de la musique au texte. Bien évidemment, respectant – c'est du reste la seule chose que je respecte sur terre – la volonté des créateurs, je n'avais pas envie de musicaliser ceux qui travaillent la matière sonore (tels que Henri Chopin ou Bernard Heidsieck par exemple) ou ceux qui se disent compositeurs (tels que Isou, Lemaître ou Pomerand). Ma marge d'action était donc réduite – puisque j'excluais les comédiens – aux poètes ou écrivains dont j'estimais l'œuvre ou la voix voire les deux. Selon moi, il fallait que la chose soit validée du vivant des deux artistes sinon, cela n'a aucun sens, aucune portée. Une œuvre doit être une rencontre, sinon ce n'est pas une œuvre. Mais cette rencontre peut aussi être le lieu d'une incompréhension quand l'écrivain découvre ce que son texte est devenu, étant donné qu'il doit avoir muté dans une autre sphère. Si on prend le cas de Ossang ou Parant, je crois pouvoir dire qu'ils ont été assez surpris de l'usage que j'ai fait de leurs textes. Mais cela ne me dérange pas de savoir

qu'ils ont pu ne pas l'apprécier et j'irai même jusqu'à dire que c'est la garantie que j'en ai fait quelque chose de totalement différent et personnel. Naturellement, ici je ne parle que de ces quelques œuvres qui travaillent cet aspect particulier, mais j'ai fait bien d'autres choses.

Vos travaux prennent en compte la spatialisation, on ressent une sorte de besoin performatif qui va au-delà du simple concert, cette volonté de donner l'œuvre d'une façon nouvelle me semble corrélative de celle de Guyotat qui retient l'aspect performatif du texte, le besoin de l'entendre, etc.

Je pense que, même si certains compositeurs continuent à travailler pour l'orchestre et l'instrument traditionnel – ou si à l'opposé des gens de l'électronique n'ont pas de culture historique –, la musique a continué de se développer avec de nouveaux outils et qu'on ne peut revenir en arrière. Cela ne veut pas dire que les instruments traditionnels sont morts, mais ils doivent se réinventer avec de nouveaux rapports sonores ou formels. Si j'ai été instrumentiste et ai décidé de bel et bien stopper net toute performance instrumentale, c'est que j'ai considéré la composition comme une pratique également corporelle. Au-delà de la spatialisation lors de concerts ou d'installations sonores (qui peuvent être des installations que j'ai appelées chronopolyphoniques car travaillant, outre la spatialisation désormais banalisée, la temporalité même d'une œuvre en en diffusant dans trois espaces simultanés le début, le milieu et la fin), j'ai tenu également à investir de manière toujours différente (je suis obsédé par le processus de constante métamorphose) le corps de mes compositions. Il m'est arrivé par exemple de jouer des instruments dont j'ignore la technique (le clavecin par exemple), ou bien de me faire construire un générateur sonore déclenché avec le geste et la lumière (photosensible). Toujours, j'enregistre puis retravaille à l'ordinateur sur un temps très long, afin de ne garder que ce qui constitue pour moi l'essence de la pièce en question, par un très long travail d'auto-critique et auto-analyse par l'écoute même. Mais comme je cherche à me renouveler, il faudrait discuter de chaque pièce en question, car à chaque fois, le protocole varie et pas qu'un peu. Certaines pièces, par exemple, n'existent qu'à travers le corps de l'écouter (c'est le cas de *Musique Cabalistique* ou de *Musique Pédagogique*) ou dans la négation de cette corporalité (*Oreilles Vides*, *Exercice Spirituel* ou bien *Et...et...et*). Avec *Aatie*, j'ai interrogé la musicalité et l'invention d'instrumentistes que je n'avais pas choisis, lors d'un symposium auquel je

participais en Autriche, et auxquels je faisais entendre au casque ma pièce précédente afin qu'ils réagissent – en dehors de ma direction et de mes remarques en temps réel –, avant de retravailler ces enregistrements et les confronter à d'autres. Par exemple, j'ai été enregistrer dans une mosquée à Londres. Avec *Loré Ipsum*, j'ai travaillé avec la mezzo-soprano Loré Lixenberg à partir de nos deux noms, en établissant des correspondances musicales avec les lettres qui les composent ou les décomposent (par exemple, « créer » ou « écrire » dans « Frédéric »), en travaillant des prises de sons dans des espaces et situations bien particulières à Venise. Le froid, lors d'enregistrements en extérieur par exemple, permet de changer la tonalité de la voix. Avec *K. Requiem*, j'avais fixé des micros sur le corps de la chorégraphe Maria Faustino afin d'enregistrer un autre « point de vue » corporel que celui de micros statiques devant l'orgue de l'église de Dieppe sur lequel je jouais et où j'étais alors en résidence de création. Mais c'est avec *Le Disque* que je suis, je pense, allé le plus loin dans cette recherche de la « corporalité compositionnelle », car j'ai choisi de m'enfermer pendant deux mois sans sortir et sans prendre l'air, ni voir le jour dans le « donjon » de mon amie Maîtresse Cindy, une domina qui voulait par dérision vis-à-vis des résidences artistiques, m'offrir la possibilité de me concentrer sur ma création. Naturellement, j'en ai profité pour capter quelques rares sons de « jeux » que je pensais pouvoir être intégrés dans la structure de la pièce, une pièce assez complexe qui est en huit parties de 40 minutes chacune et dont la création a eu lieu dans huit villes différentes dans le monde et en streaming sur internet simultanément. Quant au besoin de l'« entendre », puisque vous faites allusion à cette nécessité qui est également celle de Guyotat, je crois qu'il est très clair pour moi qu'une musique se doit de sonner dans l'espace et ne peut être seulement qu'un projet de partition, mais qu'en même temps, elle se doit également de dépasser ce stade et se méfier de la facile puissance de ce corps sonore, ce que permet l'enregistrement et le long travail de composition que je fais, afin de mettre à distance cette physicalité. Je crois que l'on en revient encore à l'oxymore. Pour moi, une chose n'est forte que si elle contient en puissance son contraire, sa négation.

Quels seraient vos moyens privilégiés (ou « utopiques ») pour faire écouter votre musique ? Avez-vous des projets ou des envies particulières de nouveaux moyens de spatialisation de l'œuvre ?

Mes moyens privilégiés et utopiques, ce serait d'avoir accès à des gens curieux, qui ne pensent pas la réception d'une œuvre musicale comme ressortissant d'une recherche d'un état plus ou moins lié à un simple plaisir d'écoute. En bref, de tomber sur des paires d'oreilles qui pensent et se pensent, se ré-inventent. Et puisqu'il s'agit de pensée, et bien, ils pourraient écouter ma musique sous des formes assez diverses et complémentaires. Par exemple, j'ai publié des notes directement en anglais sur ma musique, qui s'appellent « Ideas worth Noting » et « Ideas woth Nothing », ou publié les commentaires des autres avec *Musique Pédagogique*, j'édite aussi de temps à autres des posters avec les auditeurs d'une pièce qui ne subsiste que par la présence de cette affiche pliée et qui s'appelle *Musique Cabalistique*, que j'ai récemment donnée à Tel Aviv et que j'espère redonner à Pékin dans un mois. Sinon, je crois toujours au concert, mais j'apprécie l'absence de scène et un public qui est libre de son corps et de son esprit, qui peut se mouvoir comme on se meut librement dans un musée et non à rester statique, prisonnier de sa chaise dans une salle de spectacle. Pour moi, le spectacle de mes musiques aux corps invisibles mais présents, ce sont les auditeurs qu'il m'arrive de filmer. Dernièrement, j'étais invité à créer une musique dans un garage en activité et au lieu de rajouter du son et des lumières, j'ai utilisé les haut-parleurs de plusieurs voitures et les phares d'autres. Au milieu du concert, où les gens donc pouvaient se déplacer librement, mais ils n'aiment pas cela, ils préfèrent être captifs, quelqu'un m'a demandé quand le concert commençait. Ça m'était arrivé à New York lorsque j'avais « réquisitionné » une boutique vide sur Broadway, mais avec des enceintes à l'extérieur... J'aimerais beaucoup pouvoir présenter sous la forme d'un concert spécial la septième et la huitième partie de *Le Disque* (encore un rapport avec *Le Livre*, celui de Guyotat, ou bien celui de Mallarmé) en spatialisant avec au moins huit enceintes (une diffusion au Palais de Tokyo par Jonathan Prager l'a fait entendre sur une centaine) en y ajoutant cette fois-ci les huit vidéos des huit villes où se déroulait en même temps les huit différentes parties, qui toutes passaient au même moment, c'est-à-dire que nulle part ne passait la même chose. C'est l'idée d'une mondialisation telle que je veux la vivre, – ou plutôt d'une « mondialité » comme le dit Glissant – qui est l'inverse d'un même pour tous. C'est peut-être aussi pour cela que j'aime tant l'écriture de Pierre Guyotat car elle incarne selon moi l'aspect le plus positif de cet ensemble cosmique des langues qui nous constituent.

Elle est l'inverse de cette réduction lamentable des cultures. Elle nous maximalise et nous rend multidimensionnels.

Pour en revenir aux conditions d'écoutes dont je souhaiterais bénéficier, ce n'est certes pas le concert acousmatique traditionnel, devant les trois pelés habitués à apprécier ce genre de manifestations prêtes à congeler. J'ai toujours aimé les rencontres inopinées et j'aimerais beaucoup avoir un auditoire diversifié, pas seulement de musiciens mais naturellement d'artistes d'horizons et de pratiques différentes. Je crois aussi toujours aux disques, sous quelque forme que ce soit, car le flux continu ne favorise pas la concentration, même s'il sied à certaines applications. Je travaille d'ailleurs à mes prochaines éditions car je crois beaucoup à l'auto-édition, comme Raymond Roussel, les lettristes, Chopin... Pour Guyotat, je suis content que quelqu'un de sa stature puisse avoir des éditeurs si grand public. C'est un cas fort rare et je me suis réjoui, dans les années 2000, de le voir quitter cette malédiction provisoire que connaissent tous ceux qui ont le courage de ne pas marcher au pas. Pour certains, cela semble continuer après leur mort, mais en réalité le temps lui aussi fera son œuvre. En ce qui me concerne, j'ai plusieurs projets de concerts tels que je voudrais les faire et notamment sous la forme d'une exposition muséale dans une trentaine de pièces avec une trentaine de dispositifs différents, chacun pour une composition spécifique. J'ai aussi choisi, car j'aime être autonome et n'entends faire aucune concession, de monter un lieu pour pouvoir faire des événements autour de ma musique et de celles de certains autres dont j'estime le parcours ou l'œuvre, mais aussi autour d'éléments d'ordre plastique ou poétique qui ont également intégré dans mes archives, au fur et à mesure de mes rencontres. J'ai dû quitter Paris pour faire cela à Berlin où le prix de l'immobilier permet encore d'avoir des envies de lieu alternatif, au sens d'« avant-garde », pas de l'alternatif en tant que genre. Ça s'appellera « La Plaque Tournante » et je compte faire la première manifestation, sans soutien ni subvention d'aucune sorte, en juillet ou en août.

Je vais maintenant m'intéresser en particulier à la pièce *Coma*. Pouvez-vous revenir quelque peu sur le processus de création de la pièce ? Quelle a été l'idée de départ ?

Tout d'abord, j'ai écrit entre 1991 et 1992 *Coma* pour un orchestre de flûtes, de 16 flûtes. Il y avait à cette époque un ensemble de ce genre qui aurait pu la jouer. J'avais rencontré son directeur, le flutiste contemporain Pierre-Yves Artaud, mais ce n'était envisageable selon lui qu'avec un certain budget. Ce côté vénal de certains interprètes m'a décontenancé et même découragé car je ne pouvais rien y faire n'ayant ni argent, ni contacts avec des gens pouvant m'aider. Je suis resté comme ça pendant plusieurs années, jusqu'en 1994 et puis justement parce que j'en avais marre d'attendre (en réalité j'ai compris alors qu'il ne fallait jamais attendre et je ne l'ai plus jamais fait) il s'est produit un changement. J'avais changé, justement j'avais rencontré Marcel Hanoun qui entretenait des rapports très complexes avec la musique dans ses films et j'avais compris le parti incroyable à en tirer pour mes propres compositions, en travaillant sur la dimension textuelle associée à la musique, non pas comme texte séparé mais comme un tout, un objet hybride, nouveau. D'une certaine manière, maintenant j'y vois ce que j'observe dans la peinture avec la plastique lettriste, à savoir qu'après la figuration et l'abstraction, un troisième courant est né qui est basé sur les signes de la communication, les textes en tant que matière plastique. Je dois dire qu'une musique pure, instrumentale (d'aujourd'hui, pas ancienne, naturellement) ne me touche plus du tout et que je considère qu'une œuvre contemporaine se doit d'avoir traversé ces nouveaux apports et technologies. Enfin bref, j'avais évolué et il s'est passé quelque chose de déterminant, en 1994, Marcel Hanoun m'avait laissé chez moi un magnétophone direct-to-disk, que je mentionne dans les notes du livret du CD tellement j'étais fou de joie de pouvoir avoir un enregistreur de cette qualité, moi qui n'avait aucun moyen financiers... maintenant c'est à la portée de n'importe qui avec un simple ordinateur.. mais qu'en font-ils ? À cette époque je m'étais intéressé aussi à la pratique de la guitare électrique dans la musique contemporaine et avais entendu des œuvres pour ensemble de guitares électriques, celles de Rhys Chatham, Glenn Branca, Kasper Toeplitz et aussi *Electric Counterpoint* de Steve Reich, qui m'avait plus intéressé car elle ne se basait pas sur l'instrument en tant que symbole d'un rock complètement galvaudé pour moi – déjà à cette époque et que revendiquait les autres compositeurs – , du reste cela était sensible car ce n'était pas une œuvre scénique mais « enregistrée », ce qui rejoignait mes propres préoccupations. Et pour avoir joué un an plus tard, en 1995 dans l'orchestre de guitares électriques formé à l'occasion par Kasper Toeplitz, j'avais pu vérifier que ce n'était pas du tout ce que

je cherchais et du reste le niveau des instrumentistes était trop bas car ma pièce était vraiment complexe, puisqu'initialement écrite pour seize flûtes en quart-de-tons. Donc tout ceci a mûri dans ma tête et j'ai enregistré entre 1994 et 1995 les seize parties, puis j'ai eu l'idée de la transformer pour la faire coller à ce qui m'intéressait, à savoir ne plus simplement faire une musique de « notes », mais de lui ajouter cette dimension textuelle afin de la faire basculer au-delà du sonore (beaucoup de gens qui se réclament de Duchamp devraient s'interroger sur leur fascination du sonore pur, cette musique immersive, que je considère être l'équivalent du « rétienien » tant décrit par lui). J'ai alors eu l'idée de travailler à partir de la bande vidéo de *Trovato*, mais en enlevant l'image, donc d'en faire quelque chose de différent, sur un autre plan. Je crois me souvenir que j'avais pris cette bande uniquement pour faire un essai préparatoire, mais que subitement j'ai compris tout le parti créatif que je pouvais en tirer. Bien évidemment, je ne voulais pas faire de la musique pour vidéo, mais au contraire utiliser la voix pour la métamorphoser, la plonger dans un bain totalement différent, avec toutefois la validation de l'auteur. Si Guyotat, que j'ai rencontré à cette occasion et qui m'a donné son accord n'avait pas voulu, je crois qu'à cette époque, j'aurais jeté ma composition au feu car je n'en dormais plus tant j'étais surexcité par ma « nouvelle » version et tout en moi prenait forme car je comprenais vraiment tout l'intérêt qu'il y avait à séparer et concevoir les choses en soi, indépendamment. C'est le principe plus généralement de ce qu'Isou a appelé le « discrétant », mais qu'on retrouve par exemple de manière exemplaire dans *Duhring Duhring* de Wolman où les images et les mots sont assemblés avec des rapports très complexes et simples à la fois. Je me souviens aussi que m'avaient frappés les nombreux rapports qui naissaient avec le montage de la voix par rapport aux plages harmoniques de ma pièce. C'était d'une grande richesse mais il faut véritablement atteindre la fin de la pièce pour en comprendre la portée. À ce moment-là, la voix relit le texte, qu'elle ne crée plus, mais la musique, elle, évolue vers quelque chose de tout à fait différent, avec un très long contrepoint. Je dois aussi ajouter que puisque j'avais décidé d'adapter à la guitare électrique (l'instrument que je jouais alors) les 16 parties écrites pour différentes flûtes, j'avais un problème de câbles, travaillant dans un grand dénuement, involontaire, mais qui est devenu une condition préalable à toute création en ce qui me concerne. Ainsi, lorsque j'enregistrais les seize différentes parties, je jouais avec un métronome, mais n'avais pas les câbles nécessaires pour pouvoir écouter les autres parties en

même temps. Qu'importe, puisque je pensais en termes d'isolation des parties, de super indépendance, d'autonomie totale. Ce n'est qu'à la fin que j'ai pu entendre l'intégralité de la pièce, son ultime visage, ses mouvements internes. J'ai beaucoup travaillé sur cette pièce et je dois dire que c'est avec grand intérêt que je réponds aux toutes premières questions que l'on me pose sur celle-ci, vingt-trois ans après le début de sa composition. Comme me le dit Lemaître (à qui Isou le disait lui-même) : « Merci d'exister » !

En fait, il pourrait y avoir une triple dimension artistique si l'on considère la « rencontre » des œuvres : le texte *Wanted Female*, votre utilisation du matériau vocal (et il ne s'agit pas d'adaptation au sens strict puisque votre pièce est une œuvre à part entière) mais aussi les lithographies de Sam Francis qui accompagnent les mots de Guyotat. Ces dernières ont-elles également influencé, d'une manière ou d'une autre, la composition (et si vous en aviez connaissance durant cette période) ?

Non, pas du tout. Je ne les connaissais pas je crois et je n'ai du reste jamais tellement apprécié Sam Francis, je ne suis pas attiré par le problème de la couleur et de son corolaire, le son pur. Je suis attiré par le problème de la forme, des structures, de la variation, de l'intelligence qui est en jeu dans l'art. Maintenant, si j'aime Guyotat toujours autant et suis toujours frappé en voyant ses livres – surtout avec ma grande pratique du Lettrisme que j'ignorais totalement à l'époque de l'écriture de *Coma* –, j'aime encore moins Sam Francis, aujourd'hui, même si j'aimerais vraiment bien avoir le portfolio de *Wanted Female*...

La voix a joué un rôle important dans la composition, vous écrivez dans le livret : « Obsession de la Voix (ou plutôt de la parole authentique) ». Comment avez-vous travaillé la matière sonore à partir de cette voix? Les voix (ainsi que le multilinguisme – c'est une « œuvre-monde » – et la polyphonie) sont également très importantes dans une œuvre comme *Aatie*, pouvez-vous expliquer votre approche des voix (chantantes ou non) dans votre travail ? Qu'est-ce qui participe, selon vous, de l'authenticité de la parole ?

Ce que j'appelais alors avec une certaine maladresse, la « parole authentique », c'est justement ce dont je parlais précédemment, à savoir une voix qui ne serait pas celle, jouée, d'un comédien, mais celle d'un créateur captée lors de ce moment

unique de l'écriture, de la formation d'une pensée. Quant à mon obsession de la voix, elle n'a fait que croître. Et dans chacune de mes pièces d'après, je travaille ce matériau inépuisable, jusque dans mon *Exercice Spirituel*, une œuvre avec pour unique « son » un vingt-quatrième de seconde d'une voix, volontairement utilisée pour représenter toute la matière sonore du monde.

Pour travailler la matière sonore, je procède par écoute et analyse. J'ai beaucoup progressé par cette méthode d'auto-analyse que je pratique depuis toujours. Je suis mon premier auditeur et je me critique, j'agis par rebonds et par extension. Si je considère qu'un son est trop pur, alors je salis celui-ci en le mettant en relation avec un autre, dégradé ou dégradant. Le contraste entre le timbre des guitares électriques et celui de la voix de Guyotat est assez inédit. Je ne connais pas d'autre exemple de ce genre, même encore aujourd'hui. J'ai eu tout de même des réactions assez intéressantes avec cette pièce. Un compositeur m'a dit avoir compris que quelque chose se passait de nouveau dans le champ de la musique électronique, lors de la sortie du CD en 1996, un CD de musique contemporaine autoproduit, ça ne se faisait pas trop à l'époque, les compositeurs attendaient chacun leur tour les subventions de MFA, des nuls planqués dans les Ministères et autres Instituts Français. Récemment, j'ai diffusé *Coma* en Serbie sur un pont, la nuit, lors d'un festival et le maire de cette ville m'a dit qu'il avait revécu toute la guerre récente à travers ma pièce. J'ai pensé que c'était étrange de se « superposer » sur une œuvre qui, à ma connaissance, mais je suis bien placé pour le savoir l'ayant écrite, n'avait aucun rapport avec ce qu'il me décrivait. Mais finalement c'est le propre d'une œuvre d'ouvrir sur l'imaginaire des gens et une œuvre qui ne le fait pas ne mérite sans doute pas cette appellation.

En ce qui concerne *Aatie*, la grande nouveauté pour moi, c'était donc de travailler avec une chanteuse lyrique, de très haut niveau puisque Loré Lixenberg est vraiment la digne héritière de Cathy Berberian. Son timbre est d'une volupté confondante et il n'y a rien qu'elle ne peut faire, ce qui m'a abasourdi en même temps qu'un peu inquiet. En écoutant ce que devenait ma pièce, j'ai pris conscience que je voulais « salir » sa voix en la faisant dialoguer avec toutes sortes de voix, de langages différents. En fait c'est comme cela que je travaille, je suis à l'écoute du matériau, je crois qu'il faut une certaine souplesse créatrice afin d'accueillir tous les sons du monde dans sa composition. La rigidité préalable d'une

conception fermée, je n'y crois pas du tout. C'est un peu comme si quelqu'un qui déménage et veut refaire la même maison partout en faisant se plier tous les matériaux à sa volonté. J'ai l'optique (sonore) différente, j'écoute le matériau qui me parle et excite ma curiosité, ma créativité. Je procède ainsi pour me renouveler tout en m'approfondissant. *Aatie* est un peu un autoportrait, de mes rencontres, de ma nouvelle vie car j'avais commencé à voyager pas mal et être véritablement ce que j'étais de manière latente, potentielle, au fond de moi, à savoir un hyper-cosmopolite. J'ai construit une narration poly-vocale, avec notamment des voix prélevées sur internet, car je voulais intégrer cette boîte à sons qu'est internet, mais d'une manière créatrice. Encore une fois, l'« authenticité » dont il est question n'est autre que le fait d'utiliser de vrais fragments de réalité, par biopsies et complètement recontextualisés, dans le domaine musical. Si j'osais une analogie, ce serait du côté des tableaux d'art scotch de Gil Wolman, qui du reste, dépasse le lettrisme dont il avait fait partie pour envisager de manière plus large ce phénomène d'intégration des nouveaux média textuels dont j'ai parlé précédemment. Un autre paramètre nouveau pour moi était l'utilisation de langues différentes. Et comme dorénavant je parle davantage l'anglais que le français, mais que je reste lié que je le veuille ou non à cette langue, sinon à cette culture, (enfin tout du moins seulement par ces saillies, ces crêtes que sont ces artistes hors normes que la France a su produire en les rendant fous, en les obligeant à traverser le désert alors qu'ils représentent les seules choses valides de demain), j'ai donc utilisé l'anglais et aussi une traduction simultanée en français, mais aussi beaucoup d'autres langues, africaines, espagnoles, arabes...

Dans *Coma*, il y a également un autre élément, c'est la machine à écrire et la personne qui tape à partir de la dictée de Guyotat (vous signalez dans le livret : « Pierre Guyotat : voix, les doigts de Annie André »). Pourquoi vouloir faire intervenir les sons particuliers de cette machine à écrire et la dictée en plus de la prononciation du texte ? Faudrait-il retenir une conception méta-artistique (donner à entendre à l'auditeur le processus même de création de l'art) ? En fait, ce qui est donné à entendre n'est pas une version finale du texte mais bien un extrait de sa conception; pouvez-vous expliciter ce choix ? Je pense qu'il y a une relation méta-artistique aux doigts créateurs : les doigts-écrivain/tapant

ainsi que vos « doigts-guitares ». De plus, dans un entretien, Guyotat parle d'un « sixième doigt » : le doigt créateur de texte.

Oui, c'est exactement cela. Le doigt créateur, producteur de son ou sens, cela va de soi avec la musique, l'instrument. Mais j'aime aussi écrire des textes sur la musique, j'ai l'impression en effet de penser avec mes doigts. Pour moi, la musique doit avoir cette charge corporelle qui fait cruellement défaut à bon nombre d'entreprises contemporaines, mais en même temps elle se doit de s'adresser à l'intelligence et pour cela, elle doit se détruire, se dé-composer.

Ainsi, on distingue plusieurs « couches » sonores qui s'harmonisent efficacement : la voix et le texte de Guyotat, la machine à écrire (peut-être prise comme instrument musical ?), les guitares, etc. Il y a une structure très travaillée dans la pièce. Premièrement, une phase introductive (plutôt courte), de montée, faites d'un silence sonore (paradoxe intéressant rappelant John Cage), avec la respiration de Guyotat puis sa voix grave qui arrive ; ensuite, un point culminant, un paroxysme plus long que la phase précédente, une longue phase plus bruitiste mais complexe dans son élaboration (des effets de descentes et de montées, etc.) avec l'utilisation de 16 guitares, et, enfin, une phase finale, descendante (mais pas forcément « conclusive » au sens strict puisqu'elle me donne l'impression d'être ouverte, de conduire à un après-écoute, peut-être une phase d'introspection personnelle relative à l'auditeur, et puis il y a le « final » qui réunit efficacement les guitares paroxystiques et le texte prononcé). Pierre Guyotat pourrait parler d'acmé, au sens de « phase aiguë », de montée en puissance, avec, donc, une période « préacméenne » et « post-acméenne ». Ressentez-vous les choses de cette façon ? Cette phase centrale, bruitiste et évolutive, est-elle une sorte de « retranscription » du coma (ou en tout cas du sommeil comateux qui pourrait imposer un silence assourdissant, pour reprendre cette antithèse) ? Étant donné que le corps d'une personne se trouvant dans le coma correspond à un état particulier, il me semble que cette phase bruitiste vise aussi à plonger l'auditeur dans un genre de coma musical, ou en tout cas dans un état corrélatif.

Tout d'abord je tiens à préciser que je n'ai jamais composé d'œuvre similaire à *Coma* par la suite, à sa structure si spécifique. C'est ma seule pièce « continue »,

même si en réalité elle ne l'est déjà pas tout à fait parce qu'avec différentes ruptures dont vous faites état. Donc cette sorte de retranscription du coma, c'est quelque chose que je n'ai pas voulu faire, car je déteste l'illustration, l'explicite. Du reste, j'ai beaucoup travaillé mes titres par la suite. Cette pièce reste unique pour moi, à beaucoup de titres. Elle n'a d'abord été donné qu'une seule fois en concert, le 5 avril 1996 avec une chorégraphie de Maria Faustino (qui fût de ce fait la première à tenter un travail de danse autour du texte de Guyotat, une année avant Bernardo Montet), avant d'être rejouée quelquefois dans des festivals, dans une forme de concert dit acousmatique. J'ai fait entendre ma pièce à une personne ayant traversé un coma et celle-ci m'a dit que ma musique lui rappelait tout à fait ça. Mais en même temps elle évoque la guerre en Serbie au maire de Vladicin Han. Moi, je ne sais pas et en vérité ce n'est pas mon problème, ce n'est pas ce que j'ai voulu faire; ce que j'ai voulu faire en définitive c'est travailler le rapport entre deux pratiques artistiques, donner du sens au son et du son au sens. Avoir une direction musicale, et quand je dis direction, c'est encore du sens qu'il s'agit.

En ce qui concerne le silence du début, c'est tout sauf un silence (la pièce 4'33'' est également ceci sauf ce qu'elle n'est « que » cela, ce qui dans mon esprit n'est pas péjoratif, bien au contraire, mais c'est juste pour pointer du doigt la différence). En vérité je voulais d'une part qu'on entende le souffle d'un ordinateur, je voulais que l'ordinateur soit présent, mais sans qu'on le voit. Je voulais que cette pièce ait un aspect moderne par sa technologie, mais je ne voulais pas que ce soit ostentatoire. Idem avec les guitares électriques, je voulais ce nouveau son, mais je ne voulais pas que l'on voit un orchestre de guitares sur scène et de toute façon ça aurait été trop compliqué de trouver des guitaristes pouvant jouer cette partition. Et puis il y avait aussi le fait de mêler le souffle de la machine, de l'ordinateur au souffle humain, de Guyotat. Souffle sur souffle. Humaniser les machines et rendre l'homme machine. C'est simple mais je crois que ça fonctionne très bien. Dans toute la pièce de toute façon, il s'agit d'apparition-disparition, présence-absence. Je me souviens avoir écrit à Guyotat et l'avoir rencontré la première fois lors d'une lecture qu'il devait faire au Jeu de Paume. En fait, le hasard a fait que c'était le jour de mon anniversaire, le 20 janvier, en 1996. Et alors là, je me pointe, avec l'idée de lui parler (peut-être, sans doute, lui avais-je déjà écrit à cette date, il faudrait que je fouille dans mes archives) et qu'est-ce que j'entends, le texte de *Wanted Female*,

exactement ce que je voulais utiliser. Ça m'a fait tout drôle. Après on s'est rencontré plusieurs fois et j'étais très impressionné, comme lorsque j'ai rencontré Isou deux ans plus tard, seul et oublié dans sa petite chambre de 24m² à Saint-Germain-des-Prés. Je me souviens être allé chez Guyotat afin qu'il me prête le texte que je voulais retranscrire dans le livret du CD. On s'était vu dans un bar aussi à la Nation pour discuter des modalités du livret, notamment. Il avait eu cette très bonne idée – car elle était liée à ce que j'avais fait de son texte –, de l'insérer au beau milieu de mon texte de présentation et non de le séparer à la fin. Le CD est sorti en avril 1996, à 500 exemplaires, je l'ai auto-édité, en même temps qu'un autre, *Sens Unique(s)*, tout à fait différent. Il est épuisé depuis longtemps et devenu complètement introuvable. Cette mode fétichiste idiote du vinyle fait qu'on n'expose pas ou ne collectionne pas les CDS, mais moi je suis content de ne pas l'avoir édité en vinyle car à cette époque cela n'aurait eu aucun sens pour moi. Je m'intéresse aux formats du futur.

Pourquoi ce titre, *Coma* ? (Vous présentez la polysémie du terme dans le livret du disque).

C'était aussi pour beaucoup l'utilisation des micros intervalles (il y a pas mal de quarts de tons, de commas, dans l'œuvre, ce qui m'avait demandé pas mal de boulot lors de l'adaptation à la guitare électrique). Mais aussi, je dois le dire, j'avais l'impression de sortir d'une phase de coma prolongé parce qu'en vérité je m'ouvrais seulement à la vie étant donné que je venais à peine de débiter une vie créatrice (ma première création conservée : *O(e)uvre* date de l'année précédente, de 1990). Je voyais mon enfance et spécialement la petite ville dont j'étais issu comme propice à un coma intégral. Cette ville, Montargis, symbolise tout ce que je déteste, l'enfermement, l'inculture. Puis je suis parti à Paris et maintenant que je suis à Berlin, une ville vraiment étonnante, c'est sur Paris que je reporte ce que j'éprouvais de Montargis.

Guyotat préparait un texte homonymique dans le même temps de composition de la pièce...Vous a-t-il présenté ces travaux pendant la composition ? Vous ont-ils influencé pendant l'élaboration ?

Non, il m'avait parlé dans le bar du projet d'opéra qu'il évoque souvent, et qu'il avait proposé à Boucourechliev. J'étais timide et puis, de toute façon, ma pièce était

terminée avant que je ne rencontre Guyotat et le titre *Coma* datait de 1991. Je lui avais envoyé une bande démo que j'avais mixée chez moi, mais après je suis allé mixer l'œuvre en studio, une fois que j'étais certain d'avoir son accord.

Pouvez-vous revenir sur votre rencontre avec Guyotat pour la composition ? Comment a-t-il perçu et reçu la pièce ? Sachant qu'il est plus proche de la musique que l'on dit « classique », il explique d'ailleurs qu'il tente de « calquer » des mouvements de Monteverdi dans sa matière textuelle...

Je crois savoir qu'il l'avait écouté en présence de quelqu'un mais je ne sais pas de qui il s'agit. En tout cas, il avait accepté que je fasse sortir ce CD, ce qui pour lui était totalement inédit je crois, en tout cas sur un enregistrement public puisqu'Aperghis avait je crois composé la musique de scène de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* pour Vitez, alors que ma pièce était une musique tout à fait indépendante. Par rapport à votre question et Monteverdi, je dois dire que pour moi, la musique contemporaine est la suite de ce que l'on nomme la musique classique alors que ce vocable est erroné et devrait ne concerner que la période dite classique, une période très courte dans l'histoire de la musique et totalement surévaluée à mon sens. Et ma pièce était alors totalement écrite sur partition, procédé que j'ai largement fait varier par la suite considérant l'ordinateur, avec lequel je travaille depuis 1989, comme une super-partition. Dans le cas de Guyotat, je ne puis qu'admirer son écriture qui est en effet, c'est le moins qu'on puisse dire, très musicale. Pas étonnant qu'elle ne me pose aucun problème, au contraire de ces français coincés qui veulent toujours tout comprendre. Mais Guyotat l'a bien compris, écrire c'est de l'art. C'est tout de même effrayant de voir qu'aujourd'hui, cette France que j'ai quittée consacre une nullité telle que D'Ormesson dans la collection de la Pléiade alors que Guyotat, Wolman ou Isou devraient en faire partie. De toute façon, ce n'est qu'une question de temps, mais peut-être que cette collection disparaîtra car désormais elle ne signifie plus rien.

Dans votre œuvre *Aatie*, il est expliqué que le DVD, sans son, peut être synchronisé ou non avec le CD. C'est intéressant puisque l'œuvre peut ainsi être appréhendée de plusieurs façons. Effectivement, l'expérience sans son est impressionnante dans le sens où elle en vient à solliciter l'imagination (d'autant plus si les deux, DVD et CD, sont écoutés/regardés complètement

séparément), c'est quelque chose que l'on peut retrouver à travers les écrits de Guyotat : il y a aussi quelque chose de très visuel, qui peut arriver avant l'intelligibilité, l'œuvre se regarde autant qu'elle s'écoute. D'autant plus que la seconde partie du DVD présente la pièce avec la caméra tournée vers le public et non pas vers les musiciens, est-ce une volonté de pousser l'auditeur vers une sorte d'introspection musicale ? Une idée de miroir artistique ? Voire une expérience cathartique (vous parlez de « corps sonore » dans le livret de *Coma*, le vôtre mais peut-être aussi celui de l'auditeur) ? Il s'agit, il me semble, pour vous comme pour Guyotat, d'introduire le lecteur/spectateur directement dans l'œuvre par divers processus.

Souvent, mes pièces peuvent être envisagées de plusieurs façons. J'ai fait des installations sonores (chronopolyphoniques) sur certaines de mes pièces. Je fais une présentation sous la forme d'une critique de la performance avec mon *Exercice Spirituel* et dans *Aatie* en effet, l'édition permet d'y synchroniser le DVD de l'enregistrement de la création intégrale au Conservatoire de Paris, lors de master classes que j'y donnais, moi l'autodidacte absolu, grâce au compositeur Denis Dufour, qui a failli avoir quelques ennuis à cause de moi.

Pour aller plus loin, l'interface du DVD permet de choisir si l'on veut voir les auditeurs (c'est le spectacle qui me fascine le plus et j'y vois le plus beau dispositif d'opéra possible) ou bien les instrumentistes. Seulement, le DVD est muet et il faut alors tenter de le resynchroniser avec le CD. Ce qui n'est pas dit, c'est qu'en réalité les instrumentistes ne jouent pas et ne jouaient pas lors de la création – pas plus que lors de l'extrait créé au Teatro de la Fenice à Venise et sur lequel j'ai réalisé un film visible sur mon site –, mais pour aller encore plus profond dans ces rapports, certains instruments correspondaient à ceux que l'on entend, d'autres pas. En fait ma musique tente de provoquer de manière subtile l'intelligence de l'auditeur, le forcer à se positionner, à changer sa position, lui faire faire sa révolution mentale. Et en effet, c'est une manière de forcer l'auditeur à rentrer dans ma musique. Il y en a beaucoup d'autres ; ce sont des outils que j'ai développés avec le temps. Pour moi qui ai travaillé avec des machines, des media, depuis 25 ans, il est nécessaire de ne pas couper les ponts avec le corps de l'autre, que ce soit celui de l'instrumentiste – car ma musique est instrumentale même si le corps de l'instrumentiste disparaît au moment de la diffusion et encore plus avec la

présentation du concert de *Aatie* qui atteignait un point extrême, je pense, de la diffusion dite acousmatique. Le corps de l'auditeur doit aussi faire partie de l'expérience du concert. J'ai dit que j'aimais que les auditeurs soient libres. Ils peuvent marcher lors de mes concerts, ou parler et même téléphoner. Je demande souvent à ce que les portes et les portables restent ouverts car je ne crois pas du tout à une société répressive, je suis hyper élitiste mais je crois à une élite pour tous. La connaissance apporte la joie, il y a très peu de choses qui comptent sur terre pour moi ; seulement celles qui nous transforment. Les écrits de Guyotat ont indéniablement eu cet impact sur moi. Il faut savoir se souvenir du niveau qu'atteignent certaines œuvres et se garder de toute facilité.

***Wanted Female* est une expérience du mot à écouter encore plus qu'à comprendre, il y a, bien sûr, l'usage d'une langue française déformée et d'une désyntaxisation, mais il y a aussi l'expérience corporelle du son provenant d'un corps humain.**

Oui, c'est un texte éblouissant. Je n'en ai volontairement conservé que son commencement car c'est une œuvre en soi et je voulais en faire autre chose. Quand j'y repense, je me félicite d'avoir eu l'audace, cette inconscience, ou bien alors la super-conscience de le solliciter pour qu'il accepte que j'atomise son texte. Au fond, vingt ans après (et beaucoup de choses se sont passées dans ma vie artistique depuis), je m'aperçois que seules ont été importantes pour moi ces rencontres avec des créateurs, au fond ce sont les seuls juges que j'accepte, avec eux, tout est possible. Avec les programmeurs, les conservateurs, les institutions, rien ne l'est. Du reste, sur la centaine de concerts que j'ai donnés, la plupart sont de mon ressort ou d'invitations d'artistes. Les institutions se réveillent lorsqu'il est très tard.

Vous présentez *Coma* comme un « manifeste de body art virtuel ». Cela est très intéressant, pouvez-vous revenir sur ces termes ? Ainsi que sur la notion de « heurt » pour votre musique ? Je suppose que cette appréhension du mot, de la lettre (je fais référence à votre travail avec Isidore Isou) passe par une expérience « corporelle » ou physique, le fait d'utiliser cet ensemble comme matière à part entière...

Oui, c'était cette idée de vouloir être de son temps, un peu comme un travail de téléprésence, garder une distance avec la matière sonore. Quant à ce que j'appelle « heurt », c'est un des procédés pour maintenir en éveil l'auditeur.

Vous parlez également d' « opéra-monde », pouvez-vous revenir sur cette dénomination ? Encore une fois, cette idée me paraît corrélative de l'œuvre de Guyotat, qui compose de véritables livres-monde, si je puis dire.

Si j'aime tant son écriture, c'est que j'y perçois des correspondances avec ce que je veux réaliser, même si c'est dans un domaine différent – le texte ou la musique –, même si lui se pense en tant que musicien. On peut dire qu'il est impressionnant dans le rythme par exemple, les accents. Si on compare ses livres avec la pauvreté d'inspiration de certaines poésies lettristes – je ne parle pas d'Isou qui est hors concours –, alors on voit bien qu'il a réussi quelque chose de très rare. Et quand on a la culture de la poésie concrète, des avant-gardes, ou même d'un *Grabinoulor* sans ponctuation, ne serait-ce que tenir *Le Livre* entre les mains procure un plaisir physique qui vous saisit totalement, et vous enchante par son invention et sa radicalité, sa joie. Si une nullité comme Jean-Louis Aubert a mis en musique l'autre nullité Houellebecq, je suis content d'avoir pour ma part pu réaliser cette pièce avec la voix et le texte de Guyotat.

J'ai l'impression que votre œuvre témoigne de la rencontre de deux univers artistiques avec, d'un côté, la musique « expérimentale », noise / musique concrète, et, de l'autre, la littérature, mais prise dans sa matérialité avec ses formes nouvelles, la langue française évolutive, donc la mise en espace sonore de la lettre, du mot. Ce qui m'a beaucoup plu, c'est cette « harmonisation » (je ne sais pas si c'est le bon terme) du matériau sonore (les instruments utilisés), et le matériau textuel, cette capacité à créer une œuvre qui va au-delà de la pièce musicale simple, il y a rencontre parfaite de deux vecteurs artistiques...

En ce qui concerne la littérature, je pense qu'en réalité je suis nettement plus attiré par la poésie – j'ai passé l'âge d'entendre des « histoires » –, ou alors une prose poétique, un entre-deux qui serait les deux à la fois, ce qu'accomplit Guyotat avec *Le Livre* ou *Wanted Female* ou encore *Bond en avant*.

Pour moi, toute musique se doit d'être expérimentale. Gesualdo en son temps c'était plutôt expérimental. Plus que musique concrète – que finalement j'écoute peu – je

dirai que c'est l'aspect du montage comme procédure fondamentale de l'écriture d'une œuvre qui m'intéresse. Mais le montage, on le trouve aussi dans *Les Quatre Saisons* de Vivaldi qui est une sorte de *cut-up* avant l'heure. Dans la musique concrète ou d'ordinateur, ce qui m'a intéressé avant tout c'est la possibilité de l'écoute et de l'auto-analyse. Il n'est pas vrai qu'on puisse tout entendre avec une partition ou alors on n'écrit que ce que l'on connaît déjà et ça n'a pas d'intérêt. En revanche, les allers-retours incessants entre ce que l'on crée et son écoute, c'est cela qui m'a permis toujours d'aller de l'avant.

L'axe musique-son, au sens de réflexion sur le sonore et d'un autre côté textuel (d'un sens précis à son atomisation), c'est en tout cas ce qui m'a constitué. Je ne veux pas être enfermé dans la case « musique », surtout quand je vois ce qu'on y associe habituellement. Pour moi, créer c'est faire disparaître les frontières ; une pratique dangereuse pour soi et pour autrui.

Entretien avec Maria Faustino – Novembre 2016

En premier lieu, pouvez-vous présenter et décrire votre parcours, votre travail et parler de vos œuvres, de vos concepts et idées ?

Je suis née au Portugal (Mira de Aire) dans un milieu pauvre, élevée par mes grands-parents maternels paysans. Mon éducation a été chaotique et violente.

Je ne connaissais pas mon père, car il a dû quitter tôt le Portugal après avoir été victime d'une vendetta, pour échapper à 12 ans de Prison. Cela a été un facteur évolutif et déterminant. L'appel à la danse à l'âge de trois ans est entré en moi, pieds nus, dans les sentiers de mon enfance et, ne maîtrisant pas encore l'usage de la parole à cette époque, en observant des bohémiens, dans les maquis de mon enfance, au contact de la nature, des animaux et en évoluant, aux sons d'hurllements, d'égorgements de porcs, de chèvres, moutons et autour de grandes flambées devant lesquelles j'entrais en transe aux sons de l'accordéon de mon grand-père sous le regard émerveillé de ma famille, j'inventais une danse, ressemblant au flamenco que je ne connaissais pas encore...C'est ainsi que me fut transmis mon premier choc fusionnel environnemental avec l'appel de la danse.

Ma mère a rejoint mon père réfugié en France en 1968, j'avais alors 5 ans. Cela fut une expérience déchirante car je ne revis plus mes grands-parents. Mon second choc se fit, placée sur les genoux d'un inconnu (mon père) dans un taxi parisien Boulevard de la Villette, par une nuit glaciale d'hiver.

Mon adolescence se fit marquée au fer rouge par la brutalité de mon père, élevée dans l'inculture. Mon père m'empêchait d'étudier, il ne supportait pas de me voir lire.

C'est dans les poubelles de mon immeuble, à 12 ans, que j'ai pu me cultiver. En lisant Sade à la lueur d'une lampe de poche cachée sous les couvertures et faire mon éducation sexuelle sur Walter, *Histoire d'un libertin sexuel au XIX^e siècle*.

Je fis une expérience Ovni dans mon village natal de Mira de Aire à l'âge de 16 ans, en 1975. Cette expérience n'a jamais abandonné mes pensées et fut importante pour l'élaboration de mes concepts artistiques.

Mon père voulait me faire travailler très jeune sous des menaces et coups. Je dansais et je participais en cachette de ma famille à mes premiers cours gratuits de danse moderne jazz, je suis tombée sur un enseignant ouvert. À l'âge de 16 ans je commençais à travailler, vivant de petit métiers.

J'ai pris, à 18 ans, mon indépendance. J'ai vécu de multiples sous-métiers. Je vécus durant 7 ans avec le parolier de Jacques Dutronc rencontré au sein de VSD, journal dans lequel je travaillais. Avec lui je découvris d'autres cultures par de nombreux voyages à l'étranger (déserts du Gobi et Takla-Makan, Japon, Chine, Mongolie, Yémen...).

Je vécus une séparation brutale en 1990 et fit une NDE [expérience de mort imminente] déterminante car je ne m'alimentais plus.

Jusqu'au jour où je décidais de donner des cours de danse dans des écoles à Paris en alternant avec un métier d'assistance à personnes âgées le soir. Tout en travaillant mon art dans un gymnase parisien, une salle que j'avais trouvée à Montreuil.

À 28 ans, en 1991, je rencontrais Frédéric Acquaviva. En tombant sur une annonce artistique dans le quartier parisien du Marais où je vivais à l'époque dans un grand centre de danse.

En matière de danse, vous êtes autodidacte, comment s'est développée votre gestuelle, comment appréhendez-vous cet art ?

Mon travail artistique s'est élaboré en autodidacte. Élevée dans un milieu de violence, j'en étais devenue autiste, seul mon corps répond par la danse. Je crée actuellement des Arthochorégraphies (arthrose-graphe-corps). Mes concepts se sont élaborés autour du mot « apatride » ; dans apatride : j'ai l'appât, les leurres, le tri sélectif de tout ordre et les dés, le hasard. J'ai exposé, à la Galerie Satellite à Paris, *ElasticRecord*, qui est une Arthochorégraphie qui parle de postures en milieu ouvrier et les maladies et cancers qui en résultent, ainsi que d'un conditionnement lié au stress et gestes répétitifs à la chaîne.

J'ai donc aussi exposé un travail avec un vêtement indéchirable d'usine en matière légère sur lequel j'ai exposé mon *curriculum vitae* de chorégraphe et mes noms et prénoms, codes de toutes sortes (pôle emploi, carte d'identité, passeport, cartes bleues...) numériquement. Il s'agit d'un vêtement nomade et étriqué à travers lequel je parle de l'immigration et de l'écologie ainsi que du nucléaire et de la perte d'identité, exposé en 2015, c'est aussi une Arthochorégraphie. Vêtements nomades et étriqués qui répondent à mes Arthochorégraphies Nomades et Etriquées.

J'ai comme laboratoire, pour mes recherches chorégraphiques, la rue. En travaillant auprès de gens en fin de vie, j'ai trouvé ma matière chorégraphique en lavant ces corps et en observant des gestes quotidiens.

Mes idées viennent, comme dans *Sens unique(s)* [pièce réalisée avec Frédéric Acquaviva en 1994-1995], en étudiant un insecte ou une feuille de laurier et écorce d'une mandarine qui ont pour point commun les spores. Le vol d'une mouche, le tracé en zigzag peuvent m'aider comme dans *Sens unique(s)*, ou en contemplant *L'Espoir du condamné à mort* de Miró. Mais aussi les travaux de grands peintres tels que Francis Bacon, le photographe Eadweard Muybridge, ou le dictionnaire médical. La vie politique m'inspire, en mimant les dictateurs au pouvoir, leurs gestes absurdes évoqués dans GLBH.6 [chorégraphie réalisée en 2000] ainsi que *Le chant de la Carpe* de Ghérasim Luca. Je m'inspire de mes noms de famille et prénoms comme CONCEPT-ION, idée à partir de laquelle j'ai construit mes « danses zygomatiques ».

Mes travaux Arthochorégraphiques sont comme une sorte de journal intime.

Mes travaux chorégraphiques se sont élaborés dans les contraintes en passant à travers les mailles du filet. J'ai commencé à travailler très jeune et j'ai arrêté l'école. Mes études se sont faites dans la rue, dans ma vie, dans mes recherches, en travaillant et répétant la danse sans savoir où j'allais et en poursuivant mes recherches tout en m'occupant de personnes malades et rencontrant le compositeur Frédéric Acquaviva qui a su m'ouvrir les portes de cette culture que j'ignorais ; cela a pu clarifier mon regard et la dégager de mon *pathos* chorégraphe.

Vous dites, dans un entretien avec Maîtresse Cindy, que Marcel Hanoun a transformé la contrainte en « acte positif créateur ». De quelle façon cette assertion est-elle également au cœur de votre travail et de votre conception de l'Art ? Plusieurs éléments semblent essentiels dans votre œuvre, comme les contraintes, les maladies (avec la pièce *Cow-Pox*), les difficultés. De plus, il me semble que vous recherchez ou traquez la chorégraphie, ou le potentiel chorégraphique, dans chaque objet, chaque élément, chaque membre (dans la voix et la bouche, par exemple, souvent oubliées des danseurs) malgré ces contraintes et difficultés qui s'imposent.

Ma rencontre avec Marcel Hanoun a été déterminante pour la construction de mon écriture chorégraphique. J'ai appris à écouter et j'étais plongée durant des nuits blanches en assistant au montage de certains de ses films. Cela a été un sublime cadeau de pouvoir assister à ses montages. J'ai aussi bruité une très grande partie de ses films et c'était une expérience intense grâce à l'apport de Frédéric Acquaviva. C'est ainsi que j'ai pu construire *A Flor Encarnada* [pièce réalisée avec Frédéric Acquaviva en 1992-1993 pour un film de Marcel Hanoun] comme écriture cinématographique. Je répétais à l'époque dans la salle de la Bellevilloise à Paris. Marcel Hanoun est arrivé avec sa générosité et sa passion et m'a filmée et cela a été fusionnel. Ensuite, je suis passée, avec ce travail, à la Maison du Portugal (Cité Universitaire). Je suis contente de ce portrait cinématographique d'une grande finesse de Marcel Hanoun. Seul mon résultat chorégraphique ne semblait pas à l'image de ce que j'espérais. J'ai rencontré des gens d'une grande férocité d'esprit sur cette pièce. Cela était effectivement, avec le recul, chargé à mon sens de *pathos*, mais il en reste une force et seules la caméra et l'intelligence de Marcel ont su témoigner de cela, avec le compositeur Frédéric Acquaviva. C'était ma première chorégraphie, se basant sur une histoire de couple dans laquelle j'ai parlé de toute mon enfance et adolescence. Mon corps était encore imprégné de ce passé douloureux et il fallait le faire jaillir.

Dans *Sens unique(s)*, je me basais sur un fait divers, de *human bomb*, la forme chorégraphique était épurée et éclatée, dépouillée totalement de cette histoire tout en étant basée sur des études de corps de Francis Bacon et d'Hans Bellmer avec sa Poupée ainsi que des gestes quotidiens captés dans la rue, des études des corps humains, de grands malades et des crises d'hystéries. J'ai répété un *work in progress* de *Sens unique(s)* dans un bateau m'amenant à Bastia. Je travaillais en même temps sur *Coma*. Avec cette pièce, j'ai obtenu le prix de la Fondation Beaumarchais, ce qui m'a permis de mener à bout ce travail.

J'avais lu *Ashby* et *Sur Un Cheval*, lu des documents, et assisté à des conférences avant ce projet chorégraphique. J'ai assisté à de nombreuses lectures de Pierre Guyotat et son aura, cette force qui émanait de lui, dépassaient tout ce que je connaissais dans le milieu poétique littéraire à cette époque. Frédéric Acquaviva me fit rencontrer Guyotat alors qu'il donnait une lecture à la Bibliothèque Nationale. Je voulais pour ce travail chorégraphique ne pas illustrer la musique de

Frédéric Acquaviva et l'écriture de Pierre Guyotat. Je travaillais sans musique dans un squat à Issy-Les-Moulineaux en prenant les gestes du quotidien de mes performeurs coréens [Cho & Yun] et en filmant. Dans ces travaux j'inclus mes planches, ébauches et dessins, comme je le dis dans l'interview de Maîtresse Cindy. J'étais à ce moment-là fascinée par le butô de Kazuo Ohno et Carlotta Ikeda ainsi que par l'expérience de NDE que j'avais eue. J'étais plongée dans *Le Livre Noir* d'Ilya Ehrenbourg et Vassili Grossman. J'ai répété tous mes travaux dans des conditions dépouillées d'aides financières, sans ateliers, devant en plus vivre de petits métiers pour pouvoir créer ! C'est dans ces conditions que sont nées mes Arthochorégraphies, sans moyens, et les idées pour élaborer mes concepts se sont développées en lisant et écoutant Deleuze, Spinoza et Platon.

Les échos sur mes démarches artistiques, de toutes mes créations, ont été brutaux et déstabilisants. Des chorégraphes de la danse contemporaine et de la scène artistique française m'ont cassée, à l'époque, ainsi que des critiques ! Mais j'ai avancé en inventant une autre forme de penser la danse à travers ces épreuves. Et Frédéric Acquaviva et Pierre Guyotat ont été une bombe révolutionnaire, pour moi, dans leur ouverture d'esprit.

Quels sont les autres artistes, œuvres ou rencontres artistiques qui ont été marquants ou déterminants pour vous ?

Quels sont vos projets actuels ?

Actuellement je traverse une période sombre, financièrement, de mon existence. Ne sachant si je vais devoir me retrouver exclue de mon logement. Mais cela ne m'empêche pas d'avoir des idées créatives que je note, et essaye de réaliser.

Dans mes vingt dernières années, j'eus la chance de rencontrer Isidore Isou, Marcel Hanoun et Henri Chopin, ainsi que Maurice Lemaître, Bernard Heidsieck.

J'ai voulu faire un travail de création avec Isidore Isou mais je voyais beaucoup de vautours autour de lui alors qu'il était très fragile et malade mais très lucide. J'ai été chargée de lui amener durant une année des livres de la bibliothèque Malraux à Paris, pouvant ainsi échanger culturellement avec lui. Tous ces échanges et rencontres m'ont fait évoluer et ainsi j'ai vu comment Marcel Hanoun, sans rien à l'époque, a pu faire ses travaux. Cela me guida pour ma création ainsi que mes

anciens maîtres spirituels comme Sergueï Paradjanov qui en prison cachait ses travaux dans des boîtes d'allumettes et formait des prisonniers culturellement. J'espère me sortir de cette épreuve qui accable ma vie actuellement pour témoigner de mon parcours, mener mes travaux et concepts, tels que *Wanted Chorégraphe* (qui témoigne de mes sales métiers alimentaires) et *ElasticRecord* à bout.

J'ai été inspirée par les travaux de Franz Xaver Messerschmidt, Les POF Show de Fabrice Hybert, Paul McCarthy, Manuel de Oliveira, João César Monteiro, Helena Almeida, Valie Export, Ana Mendieta, Robert Filliou, Eduardo Kac, l'exposition *Hors limites*, les chorégraphes Anna Halprin, Trisha Brown, Simone Forti, Valeska Gert, et l'exposition *Danser sa vie*. Par Oscar Schlemmer, Michel Journiac, ORLAN, Adolf Wölfli, Samuel Beckett, Bob Wilson, Frédéric Bruly Bouabré, Raoul Haussmann, Pierre-Albert Birot...Yannis Xenakis, Steve Reich, Philip Glass, Karlheinz Stockhausen. J'ai fait, à l'âge de 20 ans, deux rencontres fortes, celles de César et de Théodore Monod.

Je contemple la nature, prends souvent une loupe quand je pars en campagne et j'étudie le rapport entre une feuille de laurier et une écorce de mandarine. Je vois des cellules, les mêmes cellules que sur la peau humaine (spores) et ces mêmes spores dans l'espace et l'univers. J'ai appris récemment que de l'urée était dans l'univers, entre les étoiles. J'ai un arbre dans la forêt que je contemple souvent, c'est un chêne, sur son écorce se trouve un visage comme la plus belle des sculptures que j'ai pu observer dans ma vie !

Entretien avec Emmanuel Fleitz – Juillet 2016

Cet entretien a lieu en fin de saison, après plusieurs représentations d'*Eden, Eden, Eden*. Emmanuel Fleitz revient sur la genèse du projet, sur les premiers retours, sur cette expérience qui va se poursuivre, sur les problèmes rencontrés, etc.

Nous avons démarré ce projet il y a environ deux/trois ans, à partir du duo MA2, formé par Sayoko Onishi et moi-même. Dans le nom et l'identité de ce duo, il y a l'idée du « Move Art », Man'ok signifiant « Move Art Now Zero Killed », et lorsque nous avons commencé un projet qui se nomme *Vu, Revu et Transformé*, avec Melting Pol et Sayoko, cette dernière a proposé d'utiliser ce MA, ce « Move Art », en mettant « 3 ». La création de MA2 avec Sayoko est une plus vieille histoire que MA3 mais elle n'avait pas trouvé ses moyens de production. Les premiers moyens permettant la collaboration ont été dans le projet MA3 qui fait qu'on a pu développer par la suite ce projet qui s'appelle *Kwaïdan*.

Kwaïdan est une pièce autour d'un livre de Lafcadio Hearn, auteur irlandais qui a fait des collectes de contes japonais autour des fantômes. Ce que j'en ai retenu, c'est que ça a un rapport à l'intensité de la relation et du vécu au quotidien, et comment la chose est vécue de la manière la plus intense dans une relation à l'autre mort. Je m'explique : il y a cette histoire de couple, d'amour, qui s'use comme habituellement, avec la séparation, et la personne qui reste est seule, puis il y a ce retour, en l'occurrence ici d'un homme, un samouraï dans l'histoire, qui retrouve sa femme dans cette maison qu'il avait laissée il y a des années, et ils se retrouvent de façon fabuleuse, ils vont jusqu'à faire l'amour, mais il se réveille le lendemain matin et il s'aperçoit qu'à côté de lui il y a un tas d'os, que la maison est un tas de ruines, et que tout ce qu'il a vécu et qu'il nous a fait traverser ou partager en tant que lecteur, ou en tant que spectateur si on regarde le film, c'était du fantasme par rapport à une relation avec un fantôme de cette femme qu'il avait délaissée. C'est un exemple. Il y a aussi l'histoire de ce musicien aveugle qui fait des concerts pour des gens qui n'existent pas et qui sont en fait des morts qui reviennent et qui l'appellent. *Kwaïdan* est donc naît du mélange de toutes ces histoires. Évidemment nous ne sommes pas là pour raconter ou remettre en musique ou en danse cette histoire mais pour savoir comment nous pouvons recréer cette relation d'intensité

du vécu au travers du fantôme, tout en sachant qu'il y a une apparence – ce que je dis n'engage que moi, il y a plusieurs écrits sur le butô, j'en connais très peu de choses si ce n'est ce que j'en ai vu et mes sensations – et il y a un rapport au fantôme dans le travail du butô, il y a un côté irréel dans la relation au corps, dans la relation au mouvement, qui fait que ce genre d'histoires devient naturellement possible dans le fait de monter un spectacle avec une danseuse butô.

Il faut savoir deux choses : *Kwaïdan*, ce sont des contes qui sont racontés aux enfants à l'école primaire au Japon, ce qui paraît odieux chez nous, bien qu'on en ait d'autres qui sont assez terribles chez nous aussi, et l'autre point c'est que c'était une proposition de Sayoko, à partir de là, j'avais comme une petite « revanche » à prendre.

Donc, dans la relation à ce livre, *Eden, Eden, Eden*, c'est Valérian Lallement qui est l'initiateur, il a rencontré Pierre Guyotat, et il travaillait à l'époque dans un collectif qui s'appelait Hermaphrodite, qui développait environ tous les trois mois des revues thématiques, et Valérian a fait une thèse sur Guyotat. Cela m'a permis de découvrir cet auteur, ainsi qu'à travers un autre écrivain, ami de longue date, Éric Noël, qui m'a mis ce livre dans les mains, et là, c'était une évidence...ce n'est pas un calcul, c'était une évidence : il y avait quelque chose à voir avec MA2, ce n'était pas quelque chose de stratégique. Je l'ai proposé à Sayoko. Elle a eu beaucoup de difficulté à trouver le livre dans une version qui lui convenait, parce que l'anglais était trop doux dans sa forme d'écriture par rapport au français, en italien elle ne l'a pas trouvé, et en japonais elle l'a trouvé mais trop « poétisé », et le frontispice, la première phrase, n'y apparaît pas, « Et maintenant nous ne sommes plus esclaves », en Tifinagh, cette absence donne un autre sens à la lecture du livre. Elle a tout de suite adhéré au projet. Adhérer c'est une chose mais comment faire c'est autre chose, c'est un peu plus compliqué.

Il y a eu une première résidence, en décembre 2015, à Kufa, à Esch-Sur-Alzette, et on avait une semaine, en se posant la question de comment rentrer dans le corps avec ce texte-là. On a passé du temps avec Sayoko, notamment à ce que je lui traduise, disons littéralement en anglais le texte en français, je suis mauvais traducteur en anglais mais cela permettait d'avoir une relation plus proche au mot français que pouvaient avoir les autres traductions trouvées. Elle était très étonnée,

elle a découvert que la version japonaise était très poétique, alors que la version française est plus brute, on ne peut pas dire « trash », mais plus brutale dans sa forme d'écriture. On a essayé de travailler sur le rapport à la sexualité. On est deux, un musicien et une danseuse, mais en tant que musicien je peux laisser de côté mon instrument par des jeux de *samples*, et avoir une relation au corps, je ne me présenterai pas comme danseur comme Sayoko mais comme comédien du corps, dans un travail plus singulier et brut corporellement, intéressant dans le contraste avec celui de Sayoko beaucoup plus élaboré. On a passé une semaine à travailler là-dessus, en regardant ce que l'on pouvait faire dans le rapport à la voix, à la voix chantée, pourquoi pas, on s'est dit que cela aurait pu prendre la forme d'un chœur qui apparaîtrait ; et en se posant la question de la scénographie, ce n'est pas un gros mot, il s'agit simplement de trouver dans quel type d'espace on a envie de positionner cette performance, et quels sont les éléments qu'on a envie de transporter avec nous, parce que nous pouvons nous dire que nous n'avons besoin de rien, mais nous pouvons aussi avoir des éléments simples pour donner une signature. Une semaine, c'est trop court, mais cela a permis de toucher ces éléments. On en a discuté ensuite avec les deux artistes invités, qui n'étaient pas disponibles pour la résidence. C'est une question d'emploi du temps. Mais on voulait aussi se retrouver tous les deux, pour un temps de travail où l'on essaierait de comprendre et digérer ce qui nous donnait envie de faire ça, de manière intime, avant de travailler avec les artistes invités. Sachant aussi que le second temps était très proche, en février.

C'est la première phase physique de cette histoire. La deuxième était à Flers en Normandie, avec l'association qui s'appelle 2angles, association assez étonnante, parce qu'il s'agit de structures régionales en Normandie, qui permettent d'inviter des artistes ou compagnies pour travailler autour de la création et non de la diffusion, il y a une rencontre à la fin, autour de la création, bien sûr, mais l'objet n'est pas une restitution de spectacle. C'était une résidence avec des moyens financiers, humains, techniques, on était au théâtre de Flers et nous étions très bien accueillis, on ne pensait qu'à notre boulot, la contingence était assurée par eux. On s'est retrouvés là-haut, et les premières questions des artistes invités sont apparues : pourquoi avez-vous choisi ce livre ? Ne s'agit-il pas d'un livre *has-been* ? Ils ne l'avaient pas lu. Cela peut arriver et ne pose pas de problème en soi pour moi, mais

comment peut-on donner des avis et faire des commentaires sur quelque chose qui n'a pas été lu ou dont on parle parce que d'autres personnes nous ont dit certaines choses...Ils pensaient aussi qu'avec un livre pareil, il faudrait que le spectacle soit « trash » : on se tape la tête contre des tôles pendant une heure et le sang coule, ou bien on est tous dans le noir et des yaourts coulent sur la bouche...Pourquoi pas alors, mais comment le travaille-t-on?

La seconde chose, c'est que la production et la création sont intimement liées, et des projets peuvent être présentés dans tel ou tel type d'espace, quand on a la confiance d'un directeur d'espace – personnellement, cela regarde chacun – il ne faut pas la trahir, si la personne s'engage avant création, sur un spectacle qu'il va recevoir, connaissant l'espace, on reste sur une forme évoquée initialement, même si on est sur une étape de création, car le directeur ne l'a pas vu mais on en a parlé. La seconde chose c'est de l'assumer : se taper la tête, ok, mais il faut l'assumer, on a fait une performance, c'est tout juste si à la première bosse qu'il y a eu l'artiste danseuse invitée n'a pas pleuré en se mettant de la glace sur la figure. Donc il y a un décalage impressionnant entre le rapport à l'idée et le rapport au physique. C'était un point problématique.

Sur la partie musique, c'est plus compliqué, notamment sur comment l'artiste musicien invité définit le type de musique que je fais, quand il parle de free jazz, je ne me sens pas vraiment dedans, je pourrais m'en sentir proche, mais associer la contrebasse au jazz c'est presque primaire comme fonctionnement.

Quand tout se passe bien, les explications se transforment en objet physique, donc la compréhension se fait dans le résultat, mais quand les choses bloquent et que l'objet physique n'est pas là, on reste dans du rapport de langage, nous sommes avec une japonaise qui parle anglais et un français qui ne parle pas très bien anglais, il y a comme un *no man's land*. On a des écueils avec Sayoko mais on va les travailler. Le musicien était péruvien parlant anglais. Se posait donc la question de savoir comment traiter cette impulsion née de ce livre.

Un autre point très important pour moi : tenter des choses qui nous re-questionnent, on sait faire des choses, belles ou pas belles ce n'est pas le problème, mais des choses qu'on connaît ou maîtrise, mais dans une création il faut trouver de nouveaux chemins, tout le monde ne partage pas cette démarche, et il y a eu ce problème,

parce que c'est difficile de se donner « pas bon », au regard des autres, même dans un travail intime du petit groupe qu'on était, avec Sayoko on a l'habitude, on a une expérience par rapport à ça, on peut voir quelles sont les pistes ouvertes même si le résultat n'est pas là et est à travailler, mais avec les artistes invités c'était plus difficile, car nous nous connaissions moins, quand on faisait des improvisations, par exemple, on présentait avec Sayoko des choses qui n'étaient pas finies, alors qu'eux présentaient des choses abouties, chouettes, mais en dehors du sujet. Ainsi, la collaboration a cédé, et ça a été compliqué à digérer parce qu'en terme de production nous perdions énormément, surtout du côté du Luxembourg, nous perdions notre première qui était à Dudelange, avec la production d'Opderschmelz, et celle de Focuna, le fonds culturel luxembourgeois et le ministère de la culture au Luxembourg ; on était sur un projet à 25 000 euros au départ et on s'est retrouvé à un projet à 11 000/ 12 000. On a fait avec, mais ça questionne les relations de travail avec les gens. Après on a travaillé avec Claire Thill, avec qui Sayoko avait collaboré, une luxembourgeoise, qui est directrice de théâtre et metteur en scène, qui nous a bien aidé pendant notre temps de résidence au Trois C-L, au Luxembourg, elle est venue avec une présence légère, parce qu'elle intervenait dans un travail démarré, mais elle a su démêler des éléments de lisibilité par rapport à nos propositions. On a eu trois semaines au Trois C-L, pendant ce temps, on a travaillé avec Sayoko, Claire Thill est venue sur les dix derniers jours. La contrainte qu'on avait était celle d'une première le premier juin avec une création qui devait aboutir à un spectacle de 50 minutes, au Trois C-L le spectacle devait être en dessous de 30 min. Avec ce qu'on avait rassemblé on était sur des performances de 40 minutes. Il a donc fallu que l'on reconcentre toute la performance pour arriver à 25-27 minutes, en captation cela fait 21 minutes, donc peut-être qu'elle a été plus nerveuse, plus courte à certains moments. Claire Thill nous a aidé en tant qu'œil extérieur, en tant que personne de confiance, avec laquelle on pouvait avoir des dialogues, autant sur « pourquoi ça » que « comment met-on en forme cet objet-là » ?

En décembre on avait commencé à travailler sur la « compréhension » du livre, en tentant de s'approcher du mot juste. Il y avait ce rapport à la sexualité, comment était traitée la sexualité. La sexualité est toujours présentée à deux personnes minimum, donc comment traite-t-on cela, seul ? Ou à deux ? Soit je devenais acteur

avec Sayoko avec les *samples*, mais cela voulait dire que l'on mettait cette sexualité dans une relation garçon-fille, et on avait voulu s'en échapper en la mettant dans une relation à deux filles, en prenant une distance par rapport au livre et à la situation qui était donnée, au contexte du livre. Il y a cette guerre, elle est quelque part mais pas forcément dans le lieu, il y a ces gens autour d'une guerre, on pourrait dire de l'extérieur qu'ils ont changé, mais ils ont peut-être toujours été comme ça. On voulait mettre une distance à la relation homme-femme, donc la relation entre deux filles mettait cela comme un rapport sexuel plutôt qu'un rapport entre deux personnes. Alors, soit on le faisait avec Sayoko, donc on revenait sur le contexte initial, mais il y a eu cette idée de travailler sur l'onanisme, la masturbation, donc la sexualité devient naissance de sexualité plutôt qu'un rapport entre deux personnes.

Ce rapport à la sexualité est aussi lié à l'environnement. Moi, à la rigueur, je n'en fais pas partie, je suis autour de l'environnement, avec la musique et ce que je peux apporter. Actuellement, à cette étape de travail, je ne suis pas acteur, je suis extérieur à la situation. À la rigueur, ces places métalliques sont plus acteurs, plus présentes, même si on ne peut pas m'ignorer. Ce rapport à la sexualité se fait aussi à ces plaques, elles se frottent, c'est vraiment un rapport à l'environnement, avec cette mécanique que peuvent avoir ces plaques dans leur oscillation, c'est un élément qu'on a voulu donner.

Pour moi, c'est une performance qui est physique, dans le sens où il y a des matériaux, de la matière, donc il faut savoir quels sont les matières que l'on traite, il y a des matières très précises dans le texte : la silice, qu'on reprend, ou des éléments du sable, il y a des outils, qui sont présents, et toujours dans des usages décalés, cela a un rapport à l'activité des personnes, il y a le boucher avec son couteau. L'objet a donc été questionné. Il y a le grillage aussi, sur le corps, que l'on revoit à des endroits différents, ça fait partie de ces éléments. Quand on a travaillé à 4, il y avait des tabous avec ces objets. Avec le butô, c'est la nudité, c'est sobre, la matière apportée qui devait être transportée devient un problème. Le problème du transport devient une qualité car cela fait partie des éléments qui vont donner de la matière à l'espace. Tout n'a pas été traité, des choses sont encore dangereuses, le grillage par exemple, comment on le dimensionne pour ne pas se blesser sur les bordures. C'est cela qui est important quand on parle des éléments présents dans ce

livre, comment ça peut être des éléments qu'on utilise et comment on décide de les maîtriser. Un spectacle n'est pas un travail de sadomasochisme, même s'il y a quelque chose comme ça, mais il faut pouvoir le rejouer, donc si on est blessé à chaque représentation... C'est ce rapport à la maîtrise de l'objet.

Autre point important : c'est le découpage des idées, comment les idées sont découpées et reviennent sans qu'elles soient introduites à nouveau, elles sont là naturellement, comme si elles avaient toujours été là, on les a peut-être oubliées pendant X pages mais elles reviennent, comme si elles étaient là, en nous. Il y a cette question du temps, le temps qu'il faut pour développer des idées, ou comment on les raccourcit. Le livre est très rythmé, sur le choix de mots, les rythmes des phrases, leurs découpages, leurs longueurs : c'est parfois très courts, c'est comme une musique, il y a des tempos rapides, des tempos plus lents, ou des mélodies longues sur des tempos rapides. Se posait cette question-là. En butô et moi-même en musique : comment développe-t-on des idées ? Ou bien l'idée est-elle là naturellement et possède son rythme ? Il a fallu travailler cela. Sur la version courte il y a une certaine frustration parce que des idées demandent un plus long développement ; ne serait-ce que le début : on lance la machine, même si cela arrive comme ça dans le livre, cette arrivée de la machine demande du temps, Sayoko arrive progressivement, il y a les plaques. Quand je frotte les tôles avec l'outil, ce geste pourrait durer plus longtemps. C'est une répétition insupportable, même s'il ne se passe rien, ça fait partie de la chose. Ce sont des idées que nous avons en tête. Pour la suite, il y a ce rapport aux matières, aux disciplines, on parlait de la voix tout à l'heure, et puis cette question du découpage.

Le spectacle a été joué au Trois C-L. Il y a eu cette question de la lumière, le choix a été fait par rapport au spectacle de ne pas donner à voir. Des éléments que l'on voyait à travers les tôles, par morceaux ou par les interstices, par rapport à la lumière : il y a la question de la visibilité, qui est fixée sur les gens, non sur Sayoko, les gens sont éblouis, c'était une de nos démarches radicales.

Par rapport au son, il y a cet important rapport aux matières : la ferraille est tapée avec un marteau, avec du caoutchouc très dur. Il y a cet outil frotté contre la tôle au sol, il y a les chaînes, l'idée a été de créer un univers sonore, avec la contrebasse. Au niveau du son, il y a des choses qu'on n'a pas eu le temps de traiter, à cause de

la complexité de la production, et il y a des choses à faire au niveau des plaques, des choses qui peuvent créer un son qui ne soit pas un accompagnement de l'histoire mais agisse bien comme une espèce de bloc.

On a également travaillé le rapport à la transe, cet état où le corps parle de lui-même, où on oublie le rapport au mouvement pensé, et je dirai que ce moment est celui où j'utilise la contrebasse, pour l'amener, jusqu'à une saturation rythmique complète, ça a été travaillé avec des musiques Hamadcha, c'est une confrérie soufie, de Fez et Meknès ; on a fait une création avec eux en musique improvisée, c'est ce qu'on retrouve plus à la fin. Par rapport à la transe il est dit que c'est plutôt sur des rythmes impairs, l'Hamadcha travaille sur des rythmes en 5/4. C'est une musique soufie, musulmane, il y a le chef de la confrérie, de père en fils ou éventuellement au filleul. Le travail avec eux est fabuleux, il y a de grands moments de transe, quand on lit des textes de l'Hamadcha, la transe démarre par un personnage qui a des traits féminins, des personnages qui pourraient être mis au bord de la religion musulmane, mais là c'est un père de famille, grand et costaud, mais qui a un touché féminin, et avant la représentation, par exemple, c'est lui qui nous massait. Le travail de transe est influencé par cette question de l'arrivée à cette transe, c'est un processus, lent. Aujourd'hui, on est sur un tempo trop court pour bien développer cette partie. Et c'est un état qu'on trouve dans la lecture du livre.

Le spectacle a été joué à la Nuit de la Culture, le 7 mai, il a posé le problème de la nudité de Sayoko. Déjà au Trois C-L, les gens n'étaient pas prévenus, le directeur s'est retrouvé devant le fait accompli, parce que pour nous c'est naturel, alors que quand il y a des spectacles avec des gens nus il faut prévenir avant. Alors quand on s'est retrouvé au fonds Belaval, un fonds qui gère les anciennes usines Arcelor – avec des banques, l'université – il y a eu un vrai blanc. On nous a dit que c'était impossible, jusqu'à la veille de la représentation, où je suis allé voir la responsable pour des détails : elle m'a demandé si Sayoko dansait nue. Je lui ai répondu que non, à cause du refus, on a acheté des slips, mais ça ne sera pas naturel, et on préviendra les gens, mais à l'envers. Mais je lui ai présenté des photos, montrant que la nudité est naturelle sur le spectacle, et finalement on a convenu qu'elle danserait nue. Et elle m'a remercié de l'échange qu'on avait pu avoir avant le spectacle. C'est intéressant, il y a des espaces, des aprioris et des échanges qui peuvent modifier les perceptions. Avant la représentation j'étais devant la porte, ce

n'est pas mon rôle, mais j'échangeais avec les gens, pour expliquer. On a joué deux fois, la deuxième fois, il y avait des adolescents, il y en a deux qui sont partis en pleurs, en crise. J'ai trouvé cette réaction intéressante, bien que brutale, ils étaient accompagnés d'éducateurs, qui avaient été prévenus que c'était un spectacle particulier. Était donc déjà remué quelque chose de plus fort, alors qu'on a déjà eu des retours impressionnants. Nous n'avons pas eu d'échanges après, mais ce fut quelque chose de très fort, sachant en plus qu'on avait prévenu les gens avant.

J'étais aussi intéressé par ces notions d'évidence et d'impulsion, que vous aviez évoquées, et de ce texte que vous avait traversé et non pas adapté, il y a une constellation d'idées qui s'est mise en place, semble-t-il. Il y a cette question du démarrage, que l'on retrouve chez Guyotat, une œuvre n'a pas de début ni de fin, c'est presque antihumain de démarrer. On a donc parlé du démarrage pour la pièce, mais comment se pose la question de la fin ? Comment faire face à ce texte qui s'achève sur une virgule ?

Cette question est apparue. Pour nous ce sera une boucle, la fin va revenir comme au début, mais une boucle transformée par expérience de ce qui a été vécu, amplifiée ou fatiguée, mais en tout cas marquée. On imagine que la suite de la performance puisse être comme un redémarrage, mais avec les traces de ce qui a été déjà fait une première fois.

Il y a aussi cette question de la transe, Guyotat utilise le mot « acmé », qui est le moment fort de la phrase en linguistique, qu'il redéfinit complètement, qui devient le moment fort de la jouissance, le texte va chercher ces moments d'acmé, avec un rythme et cette musique, et ces moments de transe.

Acmé, coït, et après c'est la petite mort, il y a ces temps, ces rebondissements.

Nous parlions des outils, la contrebasse s'est aussi « transformée ».

Je suis passé de la contrebasse classique à un objet simple : la contrebasse électrique. La contrebasse, dans l'espace était un objet beau, mais beau « hors-sujet ». On s'est aperçu qu'elle n'avait pas sa place. Cela ressemble trop à un objet fini, avec une tradition de finition, alors que la contrebasse électrique est une espèce de morceau de bois, qui a davantage sa place.

Est-ce que vous vous êtes intéressés aux autres textes de Guyotat pendant la création ?

En fait je n'ai pas commencé par *Éden*. Enfin je l'ai lu en premier, mais je me suis aperçu que c'était un livre qu'il ne fallait pas lire d'un coup, mais par petits bouts, mais par contre, le fait de le lire dans des longs temps amenait des états de transe. J'ai lu *Tombeau pour cinq cent mille soldats*. Je suis tombé sur des entretiens, notamment ceux qui parlent du lien entre écriture et masturbation, cela permet aussi de prendre du recul. Mais tout cela n'était pas dans l'objet de comprendre l'œuvre, puisque nous ne sommes pas dans une adaptation.

Par rapport à ces réactions des deux adolescents, je pense aussi à Bernardo Montet qui explique avoir vomi en lisant *Éden*. Ces réactions en disent long sur l'œuvre.

Avec Sayoko, le fait qu'elle soit femme, japonaise, et ce qu'elle est, simplement, engendre des lectures différentes de la mienne, et c'est intéressant. Elle a notamment beaucoup relevé toute cette partie sur la fin où la lumière vient, qui inverse notamment le rôle de la femme par rapport à l'homme, le rapport au pouvoir, c'est la femme qui séduit, l'autre vient. Il y a ces moments où la lumière réapparaît. C'est quelque chose qu'elle a retiré de ce texte, qui l'a marquée.

Il y a aussi l'effraction, ces points, comme l'acmé. Dans le spectacle il y a Sayoko nue, la lumière, et ce temps fort où elle recule jusqu'au moment où on se demande si elle va tomber sur le public, ça rejoint l'idée d'acmé. Cela interroge le statut du spectateur, il y a ce point d'effraction, où l'on se dit « je ne suis plus simple spectateur mais je suis dans la position de quelqu'un qui va recevoir quelque chose ». La maîtrise du butô a fait qu'elle a été capable de s'arrêter à un point précis. C'est la même chose avec le texte, on sort complètement de l'objet de divertissement pour arriver à un point précis, de la grandeur de l'Art, quelque chose que l'on retrouve beaucoup dans le butô, ce point crucial où le spectateur se remet en question.

Et l'infraction... le mot est étrange et crucial. Le fait de s'offrir tel que l'on est dans le spectacle peut devenir une infraction. Cela pose la question du tabou, ce que le spectateur devrait accepter et l'impact de ce que l'on donne, sur le spectateur. Ces questions n'ont été posées à aucun moment dans la création, mais nous ont été

posées lors de notre première présentation. Dans l'étape de création nous n'avons pas été dans une démarche de provocation mais bien dans l'intimité du travail du duo. Le fait de s'offrir nu comme peut le faire le duo MA2, je ne pense pas uniquement au corps nu, mais à 2 artistes en confiance ensemble pouvant donner libre court à leur démarche sans garde-corps.

Par rapport à l'idée d'infraction, il peut y avoir une volonté d'infraction, mais il y a un rapport organique à la chose. Le mot organique est beaucoup utilisé par Sayoko, par rapport au butô, ce n'est pas l'intellect qui nous guide, mais quelque chose qu'on ne peut pas expliquer. Cela fait partie de MA2, avec Sayoko, c'est un duo de confiance, il y a des égos évidemment, mais des égos qui disent « ensemble, faisons au mieux », il y a une alchimie, il n'y a pas de recette. Ce sont des éléments qui font partie de ce duo et de cette force, cela impressionne les gens.

On ne sait pas si on a le droit d'utiliser le titre *Eden, Eden, Eden*, on a demandé, mais nous n'avons pas de réponse. Donc on est en infraction, pour le coup. On a eu des échanges assez lointains avec Gallimard.

Entretien avec Emmanuel Fleitz – Novembre 2016

Il s'agit d'une réflexion d'Emmanuel Fleitz à la suite de l'annonce du refus de Pierre Guyotat, par le biais de Gallimard, de faire usage du titre *Éden, Éden, Éden*. Fleitz présente les nouvelles orientations ainsi que les questionnements et problématiques engendrés.

Face à ce refus, il y a eu deux attitudes : la première était liée au choc de l'annonce, qui a été très surprenante. C'est la première fois que nous travaillons sur une œuvre de cette manière. *Kwaidan* était une œuvre plus ancienne, c'était un apport de Sayoko et la relation à l'auteur était tout à fait différente, les questions de droits n'étaient pas les mêmes. Par rapport à *Éden, Éden, Éden*, il y a quelque chose de l'ordre de la relation intime qui s'est créé à travers l'œuvre. Cela pose la question de l'accès aux œuvres contemporaines, alors que nous avons accès au livre relativement facilement, et il peut nous toucher. L'auteur a aussi une actualité, cela est très bien, mais peut-être que cela complexifie les relations que l'on peut avoir avec lui.

Nous ne sommes pas sur une adaptation chorégraphique et musicale d'un livre : il faut retenir cette idée d'impulsion liée au livre et à sa lecture. Plusieurs éléments se sont concentrés autour de cette impulsion, autour d'une direction, autour de notre lecture. Les éléments abordés et qui constituent le spectacle vont bien au-delà, ce sont des histoires de chacun, des rencontres personnelles. Notamment avec Hamadcha, avec la transe, que nous retrouvons dans ce livre, avec mon histoire et celle de Sayoko, nos recherches autour de la transe. Cela a permis de cristalliser des éléments que nous avions envie de traiter et que nous avons pu rassembler après la lecture de cette œuvre. Après les premiers essais que nous avons pu faire et les premières étapes de travail, nous avons choisi de garder le titre comme hommage à l'auteur, et nous nous sommes aperçus que les fois où nous avons parlé et expliqué les raisons de cette aventure, nous avons rencontré des gens qui sont allés chercher ce livre et qui ont créé des échanges autour, nous avons parlé de la relation entre ce livre et nous.

Ainsi, la première réaction a été une sorte de rejet, parce que nous nous sommes sentis incompris et mis de côté. Mais la seconde réaction a été différente. Cette œuvre lui appartient, mais cela pose la question de ce moment où l'œuvre est

devenue publique, comment elle appartient encore à l'auteur. Nous nous sommes trompés dans la relation que nous aurions pu imaginer. Mais nous n'allons pas renier le travail accompli.

J'aborde le rapport à l'œuvre non pas dans le travail d'adaptation mais dans les types de relations qu'elle peut susciter. Je prends un exemple décalé mais qui me semble important : l'œuvre de quelqu'un comme Thelonious Monk, dans le Jazz, est reprise par des gens qui font pour moi des erreurs parce qu'ils vont reproduire harmoniquement tout ce que fait Monk alors que j'ai la sensation que dans l'instant présent Monk se laisse aller à des sensations sur des couleurs, dans une relation qu'il a en direct. En la retranscrivant 50 ans après, on se trompe, parce qu'on va créer une œuvre froide, en oubliant ce qu'il s'est passé à ce moment-là. Ce que j'essaye de dire ainsi : c'est que notre travail n'a pas été de retranscrire l'œuvre mais d'étudier ce qu'elle nous a apporté et comment cela peut se transformer en spectacle.

J'ai appris de Kabyles que le Tifinagh, langue de la phrase qui ouvre l'œuvre, est la langue des hommes libres. Cela change la perception. Et cette phrase n'est pas présente dans la version japonaise.

Notre travail, maintenant, est de nous « dégager » de l'auteur, en quelque sorte, et nous ne pouvons que le remercier car, dans la seconde étape, nous devons nous confronter à ce que nous avons perçu et ce que nous avons fait jusqu'à présent. L'auteur a influencé la création, on ne peut pas nous l'enlever. Il y a aussi la transe, ainsi que ce qu'il s'est passé au Rwanda, ou les pays africains, avec les forces présentes, l'armée et les relations entre populations, dans l'actualité, et en Syrie encore plus fortement aujourd'hui. Cette cristallisation autour du titre a rassemblé un certain nombre d'idées, et maintenant il faut se dégager de ce titre et continuer l'œuvre. Cela va tout de même poser des questions de temps. Cela fait aussi partie de l'histoire de cette création. Nous allons prendre un peu plus de temps pour travailler sur la deuxième partie de l'œuvre et nous pensons à la décaler à fin 2017/début 2018.

Nous ne sommes pas dans une démarche de communication, nous avons un rythme qui nous convient et sur des créations que nous assumons pleinement. Il n'y

a pas de racolage, en prenant une œuvre qui a fait parler d'elle, mais il y a presque un lien affectif, c'est une impulsion.

Annexe 2

Album photographique

- 1- Spectacles : *Kwaidan* et *Eden, Eden, Eden* de MA2/Cie Man'ok (Emmanuel Fleitz et Sayoko Onishi).

Photographies d'Eric Doll.





© Eric Doll <http://ericdoll.bookfoto.com/>



© Eric Doll <http://ericdoll.bookfoto.com/>



© Eric Doll <http://ericdoll.bookfoto.com/>



© Eric Doll <http://ericdoll.bookfoto.com/>



© Eric Doll <http://ericdoll.bookfoto.com/>



© Eric Doll <http://ericdoll.bookfoto.com/>



© Eric Doll <http://ericdoll.bookfoto.com/>



© Eric Doll <http://ericdoll.bookfoto.com/>



© Eric Doll <http://ericdoll.bookfoto.com/>



© Eric Doll <http://ericdoll.bookfoto.com/>





2- Spectacle *Progénitures*, triptyque, de Tal Beit Halachmi (Cie Talita Koumi), avec Tal Beit Halachmi, Matthieu Desbordes, Benoît Résillot et Yoann Sarrat.

Progénitures I. Photographies : Pascal Vanneau. Emmetrop, Bourges.











Progénitures II. Photographies : Arnaud Vasseur. L'Apostrophe, scène nationale, Cergy-Pontoise.











Progénitures III. Photographies : Chloé Calvet. L'Atelier du Plateau, Paris.

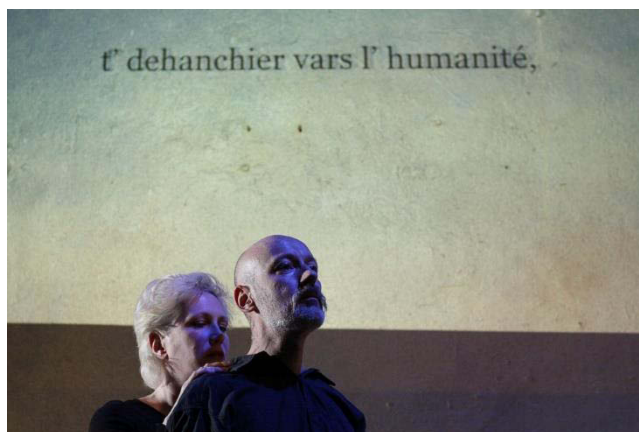
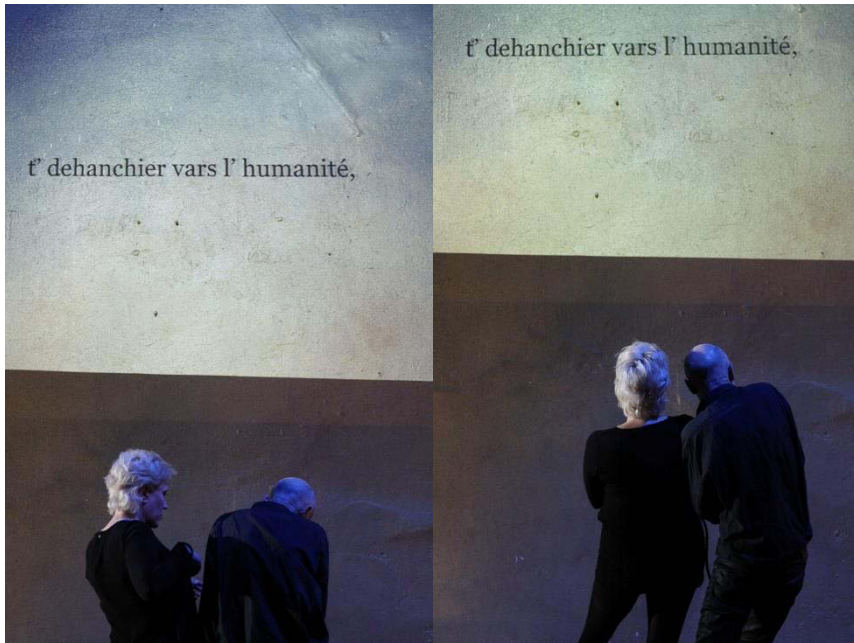


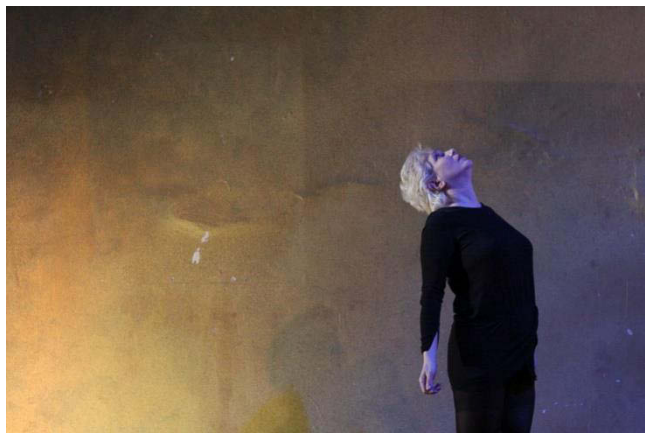














RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Par Pierre Guyotat :

Œuvres :

GUYOTAT Pierre, *L'esprit des eaux*, Paris, Les Paragraphes littéraires de Paris, 1959 (désormais introuvable)

GUYOTAT Pierre, *Sur un cheval*, Paris, Seuil, 1961 (repris dans l'édition Gallimard en 2005)

GUYOTAT Pierre, *La prison*, 1962, repris dans GRAU Donatien (dir.), *Critique* n° 824-825 *Pierre Guyotat*, Paris, Janvier-Février 2016, p. 5-19

GUYOTAT Pierre, *Ashby*, Paris, Seuil, 1964 (repris dans l'édition Gallimard en 2005)

GUYOTAT Pierre, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, Paris, Gallimard, 1967

GUYOTAT Pierre, *Éden, Éden, Éden*, Paris, Gallimard, 1970

GUYOTAT Pierre, *Littérature interdite*, Paris, Gallimard, 1972

GUYOTAT Pierre, *Bond en avant*, publié et distribué lors du spectacle éponyme en 1973, repris à la fin de *Prostitution*

GUYOTAT Pierre, *Bivouac*, 1974, inédit (consulté à la Bibliothèque Nationale de France)

GUYOTAT Pierre, *Prostitution*, Paris, Gallimard, 1975 (réédité en 1987 augmenté d'un glossaire, d'une grammaire et de traductions)

GUYOTAT Pierre, *Le Livre*, Paris, Gallimard, 1984

GUYOTAT Pierre, *Vivre*, Paris, Denoël, 1984

GUYOTAT Pierre et FRANCIS Sam, *Wanted Female*, recueil de poèmes et de lithographies, The Lapis Press, Los Angeles, 1993 (traduit en anglais par Michael Taylor en partenariat avec Pierre Guyotat).

GUYOTAT Pierre et FRANCIS Sam, *Wanted Female II*, éditions ARPAP, Toulouse-Labège, 1991/1992, (catalogue édité à l'occasion de l'exposition « Sam Francis » au CRAC du Midi-Pyrénées)

GUYOTAT Pierre, *Progénitures*, Paris, Gallimard, 2000

GUYOTAT Pierre, *Explications*, Paris, Léo Scheer, 2000

GUYOTAT Pierre, *Musiques*, Paris, Léo Scheer, 2003

GUYOTAT Pierre, *Préface à Éric Rondepierre*, Paris, Léo Scheer, 2003, p. 9-16

GUYOTAT Pierre, *Carnets de Bord volume I*, Dirigé par Valérian Lallement, Paris, Lignes et Manifeste, 2005

GUYOTAT Pierre, *Coma*, Paris, Gallimard, 2006 (Prix décembre 2006)

GUYOTAT Pierre, *Formation*, Paris, Gallimard, 2007

GUYOTAT Pierre, *Bordels Boucherie*, Roubaix, Pire Fiction, 2008 (ouvrage tiré à 50 exemplaires)

GUYOTAT Pierre, *Leçons sur la langue française*, Paris, Léo Scheer, 2011

GUYOTAT Pierre, *Arrière-fond*, Paris, Gallimard, 2011

GUYOTAT Pierre, *Pierre Guyotat, les grands entretiens d'Art Press*, Paris, IMEC, 2013

GUYOTAT Pierre, *Joyeux animaux de la misère*, Paris, Gallimard, 2014

GUYOTAT Pierre, *Par la main dans les Enfers, Joyeux animaux de la misère II*, Paris, Gallimard, 2016

GUYOTAT Pierre, *Humains par hasard. Entretiens avec Donatien Grau*, Paris, Gallimard, Arcades, 2016

GUYOTAT Pierre, *Histoire de Samora Mâchel*, Inédit.

GUYOTAT Pierre, *Géhenne/Labyrinthe*, Inédit

GUYOTAT Pierre, *Basic Text*, Inédit

GUYOTAT Pierre, *Progénitures III*, Inédit

GUYOTAT Pierre, *Samora Machel*, carnet inédit, Bibliothèque Nationale de France, fonds « Pierre Guyotat » dirigé par Guillaume Fau

GUYOTAT Pierre, *L'Autre Main Ne Branle Plus (AMNBP)* et fragment d'*Histoire de Samora Machel* (première version), carnet inédit, Bibliothèque Nationale de France, fonds « Pierre Guyotat » dirigé par Guillaume Fau

Textes publiés dans des périodiques, des ouvrages collectifs, des revues littéraires et sur des sites Internet :

GUYOTAT Pierre, « Lettre à la revue lyonnaise Résonnances » reproduite in BRUN Catherine, *Pierre Guyotat, essai biographique*, Paris, Léo Scheer, 2005, pages centrales

GUYOTAT Pierre, « Tam-tam », in LAMBRICHS Georges (dir.), *Les Cahiers du Chemin*, n°1, Paris, NRF, Octobre 1967

GUYOTAT Pierre, « Ahmed par-dessus la rivière en crue... », in DUFOUR Bernard (dir.), *Insolations*, Cahier III, Paris, Fata Morgana, 1968, « Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore »

GUYOTAT Pierre, « Bordels Boucherie », in *Tel Quel*, n° 36, Paris, 1969

GUYOTAT Pierre, « Du matérialisme, encore du matérialisme, toujours du matérialisme », in *Promesse* n° 29, Paris, 1971

GUYOTAT Pierre, « Langage du corps », in SOLLERS Philippe (dir.), *Artaud*, colloque de Cerisy-La-Salle, Paris, 10-18, 1973

GUYOTAT Pierre, « L'autre main branle », in DACHY Marc (dir.), *Luna Park 2, spécial « Graphies »*, Paris, Transédition, 1976

GUYOTAT Pierre, « On ne chie bien que le chaud », Casette 33 longue durée, in *Minuit* n° 23, mars 1977

GUYOTAT Pierre, « Un inédit de Pierre Guyotat : Histoire de Samora Machel, Cahier noir n°1 », in *Gay Pied*, 1981

GUYOTAT Pierre, « Les yeux de Dieu » entretien avec Jacques Henric, in *Art Press*, n° 53, Paris, 1981

GUYOTAT Pierre, Fragment de « L’histoire de Samora Machel », in *Art Press*, n° 53, Paris, 1981

GUYOTAT Pierre, « J’ai vécu en misérable », in *Art Press*, n° 53, Paris, 1981

GUYOTAT Pierre, « Entretien avec André Rollin », in ROLLIN André (dir.), *Ils écrivent où, quand, comment ?*, Paris, Mazarine, 1981

GUYOTAT Pierre, « Du bon usage de la décapitation », in *Le Nouvel Observateur*, n° 1022, Juin 1984

GUYOTAT Pierre, « Cette langue qui vit ma vie », in *Art Press spécial : Que peut le roman ?*, hors-série n° 5, décembre 1985 – janvier/février 1986

GUYOTAT Pierre, « se nu qu’jamas e en ont vu a en verront un’ femm’ se nue », in *Cargo*, n° 1, *Écrire le corps*, Grenoble, 1987, (Texte écrit en 1979)

GUYOTAT Pierre, « Les versets de Pierre Guyotat », propos recueillis par Jean-Paul Morel, in *Le Nouvel Observateur*, Théâtre, 6-12/11/1987, en ligne, URL : http://referentiel.nouvelobs.com/archives_pdf/OBS1200_19871106/OBS1200_19871106_017.pdf

GUYOTAT Pierre, « Wanted Female, séances publiques d’improvisation », Document de communication du Festival d’Automne, propos recueillis par Thierry Grillet, Paris, juin 1989

GUYOTAT Pierre, « Dear Salman Rushdie », in COLLECTIF, *The Rushdie Letters, Freedom to Speak, Freedom to Write*, Edited by Steve MacDonogh in association with Article 19, Lincoln, University of Nebraska Press, 1993

GUYOTAT Pierre, « Tales of Samora Machel », traduit du français par Pierre Joris, in Jerome Rothenberg et Pierre Joris (dir.), *Poems for the millennium*,

Volume Two, From Postwar to Millenium, California, University of California Press, 1998

GUYOTAT Pierre, « Issê-Timossê », in SURYA Michel (dir.), *Lignes* n° 3, Paris, Léo Scheer, 2000

GUYOTAT Pierre, « Entretien avec Michel Surya », in *L'Express*, 01/12/2000, en ligne, URL : http://www.lexpress.fr/culture/livre/pierre-guyotat_804055.html

GUYOTAT Pierre, « Entretien avec David Lespiau », in BOYER Jean-Pierre et PONSART Emmanuel (dir.), *Cahier Critique de poésie*, n° 1, Marseille, Farrago 2001

GUYOTAT Pierre, « Sur la censure », in *Art Press hors-série*, « Censures », n°6, Paris, Juin 2003

GUYOTAT Pierre, « mots au combat », article et entretien, *Les Inrockuptibles*, n° 493, 2005

GUYOTAT Pierre, « Conscience du temps » entretien avec Catherine Brun, in BRUN Catherine (dir.) *Europe* spécial Pierre Guyotat, Paris, 2009

GUYOTAT Pierre, « Quand j'écris, j'ai toute la langue française avec moi dans l'oreille », entretien avec Nathalie Crom, in *Télérama*, n° 3138, 2010, p. 20-23

GUYOTAT Pierre, « Indépendance », in *La Nouvelle Revue Française*, n° 596, Le Roman Du XX^e, Paris, Gallimard, Février 2011

GUYOTAT Pierre, « Joyeux animaux de la misère : interview avec Jaques Henric », in *Le Blog de Mondes Francophones*, 20/06/2014, en ligne, URL : <http://mondesfrancophones.com/espaces/pratiques-poetiques/pierre-guyotat-joyeux-animaux-de-la-misere-interview-avec-jaques-henric/>

GUYOTAT Pierre, « Désignations d'une guerre en cours », in BRUN Catherine (dir.), *La guerre d'Algérie. Les mots pour la dire*, Paris, CNRS, 2014

GUYOTAT Pierre, « Interview », in *The white review*, n°11, London, Aout 2014

GUYOTAT Pierre, « Les bouchères de l'interdit. Interview par Jacques Henric », in *Art Press* 2, n°35, Paris, novembre/décembre 2014, janvier 2015

GUYOTAT Pierre, « Parlerie du rat », Extrait d'une œuvre en cours : *Labyrinthe-Géhenne*, repris dans GRAU Donatien (dir.), *Critique n° 824-825 Pierre Guyotat*, Paris, Janvier-Février 2016

GUYOTAT Pierre, « Entretien avec Donatien Grau », in Donatien Grau, *Pierre Guyotat, La matière de nos œuvres*, Paris, Actes Sud/Association Azzedine Alaïa, 2016

GUYOTAT Pierre, « Pierre Guyotat, La matière de nos œuvres, Guide des documents de l'exposition par Pierre Guyotat », Propos recueillis par Donatien Grau, 2016

GUYOTAT Pierre, « Courbet au rayon X, contre la loi de censure », in *Libération*, en ligne, URL :

<http://dl.dropboxusercontent.com/u/43862545/Courbet%20au%20rayon%20X.pdf>

GUYOTAT Pierre, « Déclat sur l'infini », in *Le Nouvel Observateur*, en ligne, URL :

<http://dl.dropboxusercontent.com/u/43862545/D%C3%A9clat%20sur%20l%27infini.pdf>

GUYOTAT Pierre, « La tentation selon saint Guyotat », in *Le Matin des Livres*, 09/02/1983, en ligne, URL :

<http://dl.dropboxusercontent.com/u/43862545/La%20tentation%20selon%20Guyotat.pdf>

Documents audio :

BRUN Catherine, « L'émission de littérature. Entretien avec Dominiq Jenvrey », Radio Campus Orléans, 2005, en ligne, URL : www.emissiondelitterature.com

GUYOTAT Pierre, « EPQ (Encore Plus Que la lutte des classes) », in DACHY Marc (dir.), *Lunapark 0,10*, Sub Rosa Records, 19 Juin 1976

GUYOTAT Pierre, « *Progénitures, Incipit* », récitation publique, enregistrement inséré dans l'ouvrage GUYOTAT Pierre, *Progénitures*, Paris, Gallimard, 2000

GUYOTAT Pierre, « *Carnet de voyage : Istanbul*, avec Collette Fellous », France Culture, 26/10/2001 et 20/11/2001

GUYOTAT Pierre, « Entretien avec Alain Veinstein, *Du jour au lendemain* », France Culture, 01/10/2004

GUYOTAT Pierre, « L'émission de littérature. Entretien avec Dominiq Jenvrey. Partie 1 et Partie 2 », Radio Campus Orléans, 2005, en ligne, URL : www.emissiondelitterature.com

GUYOTAT Pierre, « Entretien avec Alain Veinstein, *Du jour au lendemain* », France Culture, 04/02/2012, en ligne, URL : <http://www.franceculture.fr/emission-du-jour-au-lendemain-pierre-guyotat-2012-02-04>

GUYOTAT Pierre, « L'émission de littérature. Entretien avec Dominiq Jenvrey. *Joyeux animaux de la misère* », Radio Campus Orléans, 2014, en ligne, URL : www.emissiondelitterature.com

GUYOTAT Pierre, « Entretien avec Alain Veinstein. Émission *Du jour au lendemain* », France Culture, 31/05/2014, en ligne, URL : <http://www.franceculture.fr/emissions/du-jour-au-lendemain/pierre-guyotat>

Films et documents vidéo :

DRIGNY Juliette, *Hommage à Pierre Guyotat, brouilleur de langue*, conférence donnée au Centre Georges Pompidou, Paris, dans le cadre du festival « Un Nouveau Festival », « Khhhhhhh : Langues imaginaires et inventées », le 25 février 2013, en ligne, URL : <http://www.dailymotion.com/video/xxvthq#.UZyxIZxLZ6b>

Émission « L'Europe des écrivains : La France de Christine Angot, Jean-Christophe Bailly et Marie Darieussecq (avec en archives et images : Pierre Guyotat, Pascal Quignard et Patrick Modiano) », Arte, 11/11/2015

Émission *Apostrophes* animée par Bernard Pivot, « Le roman dans tous ses états », avec Pierre Guyotat, 10/02/1984, téléchargeable sur le site de l'Institut National de l'Audiovisuel, en ligne, URL : <http://www.ina.fr/video/CPB84051378>

GODARD Jean-Luc, *De l'origine du XXI^e siècle, pour moi*, Avec la voix de Pierre Guyotat (lecture de *Progénitures*), Paris, 2000

GUYOTAT Pierre et FAU Guillaume, Entretien filmé à propos du don des œuvres de Pierre Guyotat à la Bibliothèque Nationale de France, en ligne, URL : http://multimedia.bnf.fr/visiterichelieu/rencontres/moc_gf_rp.htm

GUYOTAT Pierre, « Cocktail Hour Reading : Pierre Guyotat (*Coma*) », New York, Bowery Poetry Club, 29 Avril 2011, en ligne, URL : <http://www.youtube.com/watch?v=jmkcodpMRMs>

GUYOTAT Pierre, « Lecture d'un texte autour de William Faulkner », Les 40 ans d'Art Press, Bibliothèque Nationale de France, 15 décembre 2012, http://www.bnf.fr/fr/evenements_et_culture/anx_conferences_2012/a.c_121215_40_ans_art_press.html

GUYOTAT Pierre, *Les soirées de Monumenta #3 : Pierre Guyotat lit Lucrèce*, en ligne, URL : <http://2012.monumenta.com/fr/videos--lecture-de-rerum-natura>

KÉBADIAN Jacques, *Guyotat en travail*, Paris, 2011, visionné à la BNF, département de l'audiovisuel, fonds « Jacques Kébadian »

TROVATO Ludwig, *Pierre Guyotat 52 minutes dans la langue*, Paris, La Sept, 1990

Sur Pierre Guyotat :

ADELY Emmanuel, « Devenir bombe. Malraux Vs Guyotat », in *Le Magazine Littéraire*, octobre 2009, en ligne, URL : <http://www.m-e-l.fr/medias/extraits-textes/e.adely-guyotat-malraux.pdf>

ALPHANT Marianne Alphant, « Images, Images, Images », in GRAU Donatien (dir.), *Pierre Guyotat, La matière de nos œuvres*, Paris, Actes Sud/Association Azzedine Alaïa, 2016

ALPHANT Marianne, « L'enfant qui bégayait », in BRUN Catherine (dir.), *Europe spécial Pierre Guyotat*, Paris, 2009

ARVERS Fabienne, « Bernardo Montet, l'art de la chute », in *Les Inrocks*, 19/11/1997, en ligne, URL : <http://www.lesinrocks.com/1997/11/19/musique/concerts/bernardo-montet-lart-de-la-chute-11231764/>

BADIOU Alain, *S'orienter dans la pensée, s'orienter dans l'existence*, séminaire public, 2005-2006, transcription de François Duvert, en ligne, URL :

<http://www.entretemps.asso.fr/Badiou/05-06.2.htm>

BAILLY-MAÎTRE Marie-Astrid, « Pierre Guyotat/*Progénitures* », 25/03/2013, en ligne, URL : <https://typolitterature.wordpress.com/2013/03/25/pierre-guyotatprogenitures/>

BARBER Stephen, « Into the zone : Pierre Guyotat and film », in BARBER Stephen & HUNTER Jack, *Fractured eye, a journal of subversive film arts*, Volume One, UK, Creation Books, 2012

BARBER Stephen, « Les dialogues visuels de Pierre Guyotat », in GRAU Donatien (dir.), *Pierre Guyotat, La matière de nos œuvres*, Paris, Actes Sud/Association Azzedine Alaïa, 2016

BARBER Stephen, « Vers la zone », in BRUN Catherine (dir.), *Europe spécial Pierre Guyotat*, Paris, 2009

BARBER Stephen, *Pierre Guyotat : Revolutions and Aberrations*, Londres, Vauxhall & Company, 2016

BARCELO Miquel, « Entretien avec Donatien Grau », in GRAU Donatien (dir.), *Pierre Guyotat, La matière de nos œuvres*, Paris, Actes Sud/Association Azzedine Alaïa, 2016

BARTHES Roland, « Ce qu'il advient au signifiant », in GUYOTAT Pierre, *Éden, Éden, Éden*, Paris, Gallimard, 1970

BERENHOLC Mathieu, *Claro : « Six livres que j'aime ou que j'aimerais enseigner »*, in Vice, 26 janvier 2009, en ligne, URL :

<http://www.vice.com/fr/read/six-livres-100-v3n1>

BIZET François, « Les corps débités », in BRUN Catherine (dir.), *Europe spécial Pierre Guyotat*, Paris, 2009

BIZET François, *Tôzai !... Corps et cris des marionnettes d'Osaka*, Paris, Les Belles Lettres, 2013

BLANCHON Philippe, « Pierre Guyotat au cœur du Livre », in BOYER Jean-Pierre et PONSART Emmanuel (dir.), *Cahier Critique de Poésie*, n° 1, Marseille, Farrago 2001

BLANCKEMAN Bruno, « « Au lieu du palais enchanté » », in BRUN Catherine (dir.), *Europe spécial Pierre Guyotat*, Paris, 2009

BORDAS Éric, « Le laboratoire des carnets », in BRUN Catherine (dir.), *Europe spécial Pierre Guyotat*, Paris, 2009

BOURDETTE-DONON Marcel, *Les Rythmes du Corps : Céline, Fitzgerald, Borges, Calvino, Guyotat, Sollers, Pleyne*, Paris, L'Harmattan, 2002

BOURGAIN Anne, « Pierre Guyotat ou le rapport à la langue », in *Cliniques méditerranéennes* 2/2011 (n° 84), p. 19-32, en ligne, URL : www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2011-2-page-19.htm

BOUTE Antoine, *Du toucher, essai sur Guyotat*, E-Book (publie.net), 2009

BRIANSEC Joseph, « EDEN EDEN EDEN 2 », in *Les cahiers de Benjy, Reprise 10*, Janvier 2010-Décembre 2011, en ligne, URL : <http://benjamincompson.srwebworks.com/download/reprise10.pdf>

BROCHE Nanouk, « Atelier La voix-de-l'écrit », in *Le Cahier du Refuge*, n° 95, Marseille, Centre international de poésie, avril 2001

BRUN Catherine, « La force d'émouvoir », in BRUN Catherine (dir.), *Europe spécial Pierre Guyotat*, Paris, 2009

BRUN Catherine, « Nouvelles séances d'improvisations publiques de Pierre Guyotat », in *Document de communication du festival d'Automne à Paris*, en ligne, URL : http://www.festival-automne.com/uploads/Publish/archive_pdf/FAP_1992_TH_11_PRGS.pdf

BRUN Catherine, « Théâtralités », in BRUN Catherine (dir.) *Europe spécial Pierre Guyotat*, Paris, 2009

BRUN Catherine, « Les nouvelles improvisations de Pierre Guyotat », in *Le magazine*, édité par le Centre national d'art et de culture George Pompidou, n° 70, 1992

BRUN Catherine, « Monstruosités de Pierre Guyotat », in *Critique* n° 653, Paris, le Seuil, Octobre 2001

BRUN Catherine, *Pierre Guyotat, essai biographique*, Paris, Léo Scheer, 2005

BUREN Daniel, « Entretien avec Donatien Grau », in GRAU Donatien (dir.), *Pierre Guyotat, La matière de nos œuvres*, Paris, Actes Sud/Association Azzedine Alaïa, 2016

BURGHHER Elijah, « Entretien avec Donatien Grau », in GRAU Donatien (dir.), *Pierre Guyotat, La matière de nos œuvres*, Paris, Actes Sud/Association Azzedine Alaïa, 2016

BUTLER Blake, « The Multiplying Hells of Pierre Guyotat », in *Vice*, 20 Décembre 2011, en ligne, URL : <http://www.vice.com/read/multiplying-hells-pierre-guyotat>

CANAUX Julien, « Jeux de langue : Pierre Guyotat, *Joyeux animaux de la misère* », 15/04/2014, en ligne, URL : <http://www.zone-litteraire.com/litterature/chroniques/jeux-de-langue.html>

CARLAT Dominique, « Le travail poétique », in BRUN Catherine (dir.), *Europe spécial Pierre Guyotat*, Paris, 2009

CECCATTY De René, « “Arrière-fond”, de Pierre Guyotat : une théologie du désir », *Le Monde*, 01/04/2010, en ligne, URL : http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/04/01/arriere-fond-de-pierre-guyotat_1327208_3260.html

HAZELLE Audrey, « Monumenta 2012 : Pierre Guyotat et Pascal Rambert sous la nef du Grand Palais », *Inferno*, 11/06/2012, en ligne, URL : <https://inferno-magazine.com/2012/06/11/monumenta-2012-pierre-guyotat-et-pascal-rambert-sous-la-nef-du-grand-palais/>

CHÉNETIER Marion, « Deux stratégies du son dans les écritures contemporaines : les œuvres de Pierre Guyotat et de Valère Novarina », in DANAN Joseph (dir.), *Revue d'études théâtrales*, Registres 11/12, Théâtres du contemporain, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, Hiver 2006/Printemps 2007

CHÉNETIER Marion, *L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, Saarbrücken, Allemagne, Éditions Universitaires Européennes, 2010

CLARK Roger, « Three cheers for pornography », in *Independent*, 28/04/1995, en ligne, URL : <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/three-cheers-for-pornography-1617394.html>

COLLECTIF, *Tre Volte Scandalo, Pierre Guyotat o le regole dell'inferno*, Milan, Medusa, 2010

COMMENT Bernard, « Chemin faisant (avant-propos) », in GUYOTAT Pierre, *Musiques*, Paris, Léo Scheer, 2002

CROM Nathalie, « Pierre Guyotat, l'écrivain sous toutes ses facettes », in *Télérama*, 22/04/2016, en ligne, URL : <http://www.telerama.fr/livre/pierre-guyotat-l-ecrivain-sous-toutes-ses-facettes,141414.php#U8d0BeAf0Xe4JxkK.01>

CROM Nathalie, « Pierre Guyotat. *Arrière-fond*. L'été de ses quinze ans », *Télérama*, 17/05/2010, en ligne, URL : <http://www.telerama.fr/livres/pierre-guyotat-arriere-fond,56011.php>

DACHY Marc, « Gliffpower/Le chant du signe », in *Luna Park 3*, Bruxelles, Transédition, 1977

DARGE Fabienne, « Le *Coma* de Guyotat, lu par Chéreau, pour boucler la boucle avec poésie et fragilité », in *Le Monde*, 27/07/2013, en ligne, URL : http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/07/27/le-coma-de-guyotat-lu-par-cherreau-pour-boucler-la-boucle-avec-poesie-et-fragilite_3454502_3246.html

DEAN Michael, « Entretien avec Donatien Grau », in GRAU Donatien (dir.), *Pierre Guyotat, La matière de nos œuvres*, Paris, Actes Sud/Association Azzedine Alaïa, 2016

DELPEUX Sophie, « Dégradation et rédemption. Le corps dissolu dans l'œuvre d'Otto Mühl », in TABEAUD Marie et HAMEZ Grégory (dir.), *Les métamorphose du déchet*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000

DERREY Sébastien, *En vie*, Archive de spectacle, en ligne, URL : <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/En-vie/>

DERREY Sébastien, *Cie migratori K merado : En vie (titre provisoire)*, *Chemins dans la langue de Pierre Guyotat*, 2009-2010, Dossier téléchargeable, en ligne, URL : http://www.lechangeur.org/IMG/pdf/EN_VIE_-_migratori_K_merado-1.pdf

DERREY Sébastien, *En vie – titre provisoire*, Dossier de présentation, Théâtre L'Échangeur, Bagnolet, 2010, en ligne, URL : <http://www.lechangeur.org/event/en-vie-titre-provisoire/>

DOUARD Julie, « La tentation du tas », *Libération*, 19/03/2014, en ligne, URL : http://next.liberation.fr/livres/2014/03/19/livres-vient-de-paraitre_988353

DRIGNY Juliette, « Écrire en langue : langue nouvelle et subversion du français chez Pierre Guyotat », in *Fabula-LhT*, n° 12, « La langue française n'est pas la langue française », mai 2014, en ligne, URL : <http://www.fabula.org/lht/12/drigny.html>

DUMAS Roland, « Pierre Guyotat. Le chant de l'antique halluciné », in DUMAS Roland, *Dans l'œil du minotaure, Le labyrinthe de mes vies*, Paris, Cherche-Midi, 2013

DUSSIDOUR Dominique, « L'hommage du livre », in *Le Journal de Chaillot* n° 27, janvier 1986, repris ici http://remue.net/cont/Guyotat_01.html

EVANS Cerith Wyn, « Entretien avec Donatien Grau », in GRAU Donatien (dir.), *Pierre Guyotat, La matière de nos œuvres*, Paris, Actes Sud/Association Azzedine Alaïa, 2016

FAU Guillaume, « Nouvelles de Saint-Pétersbourg. Entretien avec Maroussia Klimova », in *Revue de la BNF* 2/2011 (n° 38), p. 22-25, en ligne, URL :

www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2011-2-page-22.htm

FAERBER Johan, « Portée en terre », in BRUN Catherine (dir.), *Europe spécial Pierre Guyotat*, Paris, 2009

FELLOUS Colette, « Entretien avec Blandine Masson », émission radiophonique, France Culture, 29 Avril 2009 (la transcription est disponible ici : <http://www.fabriquedesens.net/Lecture-de-Coma-par-Patrice?#nb1>)

Festival ManiFeste 2014, « Transgresser : Foucault/Guyotat », en ligne, URL : <http://manifeste2014.ircam.fr/events/event/transgresser/>

FFRENCH Patrick, « Cerisy 1972 », in BRUN Catherine (dir.), *Europe spécial Pierre Guyotat*, Paris, 2009

FOREST Philippe, « Pierre Guyotat et l'interdiction d'Éden », in FOREST Philippe, *Histoire de Tel Quel, 1960-1982*, Paris, Seuil, 1995

FOREST Philippe, « Vivre le livre », in BRUN Catherine (dir.), *Europe spécial Pierre Guyotat*, Paris, 2009

GAGNON Katerine, « La scène à l'épreuve. Réflexions autour de *Bond en avant* de Pierre Guyotat », in *Agôn*, Dossiers, n°3 : Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Représenter l'utopie sur les scènes contemporaines, en ligne, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1420>

GAGNON Katerine, *Faire chanter la langue. Approches de la défiguration dans l'œuvre de Pierre Guyotat*, thèse de doctorat nouveau régime, Québec, 2014

GALABRU Sophie, « Du toucher, essai sur Guyotat, Antoine Boute », in *La Cause Littéraire*, 05/09/2012, en ligne, URL : <http://www.lacauselitteraire.fr/du-toucher-essai-sur-guyotat-antoine-boute>

GAUVIN Jean-Baptiste, « Les mots rayés de Pierre Guyotat », in *Un Point Culture*, 11/05/2016, en ligne, URL : <https://unpointculture.com/2016/05/11/les-mots-rayes-de-pierre-guyotat/>

GEORGESCO Florent, « Pierre Guyotat se tord de joie », in *Le Monde des livres*, 27/03/2014, en ligne, URL :

http://www.lemonde.fr/livres/article/2014/03/27/pierre-guyotat-se-tord-de-joie_4390399_3260.html

GOURNAY Frédéric, *Portraits de social-traîtres*, « Pierre Guyotat ou le prostitué de Dieu », Paris, L'irrémissible, 2014

GRAU Donatien, « Pierre Guyotat professeur », in *La Règle du Jeu*, 13/12/2011, en ligne, URL : www.laregledujeu.org/2011/12/13/8120/pierre-guyotat-professeur/

GRAU Donatien (dir.), *Critique n° 824-825 Pierre Guyotat*, Paris, Janvier-Février 2016

GRAU Donatien, « L'admiration des artistes », in GRAU Donatien (dir.), *Pierre Guyotat, La matière de nos œuvres*, Paris, Actes Sud/Association Azzedine Alaïa, 2016

GRAU Donatien, « L'enfance de l'art », in GRAU Donatien (dir.), *Critique n° 824-825 Pierre Guyotat*, Paris, Janvier-Février 2016

GRAU Donatien, « Pierre Guyotat avec Jean-Luc Moulène », in GRAU Donatien (dir.), *Pierre Guyotat, La matière de nos œuvres*, Paris, Actes Sud/Association Azzedine Alaïa, 2016

GRAU Donatien, « Pierre Guyotat : lettres du voyant », in *Mensuel n°556*, avril 2016

GRAU Donatien, « Avant-propos », in GUYOTAT Pierre, *Humains par hasard. Entretiens avec Donatien Grau*, Paris, Gallimard, Arcades, 2016

GRILLET Thierry, « Parlez-vous le Guyotat ? », in *Les Inrockuptibles*, n° 237, Paris, 2000

GRILLET Thierry, « Ut pictura/ut musica poiesis », in GRAU Donatien (dir.), *Pierre Guyotat, la matière de nos œuvres*, Paris, Actes Sud/Association Azzedine Alaïa, 2016

- GRIOT Frédéric, *Refonder, notes d'écritures*, E-book, 1990-2008
- HEATCOTE Owen, « Le militaire apprivoisé ? Les soldats de Balzac, de Guyotat et de Claire Denis au service de la masculinité queer », in SCHEHR R. Lawrence (dir.) *Aimez-vous le queer ?*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2005
- HENRIC Jacques, « Préface », in GUYOTAT Pierre, *Pierre Guyotat, les grands entretiens d'artpress*, Paris, IMEC, 2013
- HENRIC Jacques, « En humble laboureur de la langue », in *Art Press* n° 322, Paris, 2006
- HENRIC Jacques, « Le drame même de la création », in *Le Blog des Mondes Francophones*, 2006, en ligne, URL : <http://mondesfrancophones.com/chroniques/la-chronique-de-jacques-henric/le-drame-meme-de-la-creation/>
- HENRIC Jacques, « La peinture mise en voix », in GRAU Donatien (dir.), *Pierre Guyotat, la matière de nos œuvres*, Paris, Actes Sud/Association Azzedine Alaïa, 2016
- HOPPENOT Philippe, *Et Pierre Guyotat la langue*, Barcelone, Colloque du GRES, juin 2003
- INDIANA Gary, « Préface », in GUYOTAT Pierre, *Coma*, Traduction en anglais de Noura Wedell, Los Angeles, Semiotex(e), 2007
- JAMOT Alain, « Pierre Guyotat. Écrire l'impensable », in *Ring*, 26/04/2010, en ligne, URL : <http://www.surlering.com/article/article.php/article/pierre-guyotat-a-crire-la-impensable->
- KÉCHICHIAN Patrick, « La littérature au bord du gouffre. Pierre Guyotat, *Coma* », in *Le Monde Des Livres*, 28/04/2006, en ligne, URL : http://www.ddooss.org/libros/766074_sup_livres_060427.pdf
- LALA Marie-Christine, « Le traitement de la matière écrite », in BRUN Catherine (dir.), *Europe spécial Pierre Guyotat*, Paris, 2009

LALLEMENT Valérian, « De la pornographie à l'écriture prostitutionnelle », in LALLEMENT Valérian (dir.), *Hermaphrodite*, n°8, « Porno(graphie) », Hermaphrodite, 2003

LALLEMENT Valérian, « Pierre Guyotat, “une parole d'avant les mots” », Texte lu le 11 Octobre 2004 à l'université de Paris VIII pour l'ouverture du cours de Pierre Guyotat, en ligne, URL :

http://sitehermaphrodite.free.fr/article.php3?id_article=658

LALLEMENT Valérian, *Pierre Guyotat, la littérature et la loi*, thèse de doctorat nouveau régime, Nancy, 2004

LAPORTE Arnaud, « Entretien avec Patrice Chéreau, Thierry Thieû Niang et Pierre Guyotat », Émission radiophonique, consacrée à la lecture de *Coma* par Patrice Chéreau à l'Odéon théâtre de Paris le 29/04/2009, transcrite par Taos Aït Si Slimane, France Culture, Fabrique de Sens, en ligne, URL :

<http://www.fabriquedesens.net/Lecture-de-Coma-par-Patrice>

LAUNET Edouard, « Trame d'écriture sur disque dur », in *Libération*, 26 mars 2013, en ligne, URL : <http://www.ecrans.fr/Trame-d-ecriture-sur-disque-dur,16145.html>

LEDUC Alain Georges, « Note de lecture à propos du livre de Catherine Brun, *Guyotat Pierre, essai biographique* », in *Acta*, 02/05/2006, en ligne, URL :

<http://blogs.mediapart.fr/blog/samuel-dixneuf/030708/prendre-et-soulever-la-matiere-pierre-guyotat-reponse-du-blindtest-l>

LEFORT-FAVREAU Julien, « Corps tout entier de langage. Au cœur du corps du texte de Guyotat », in *Epistemocritique*, 13/10/2008, en ligne, URL :

<http://www.epistemocritique.org/spip.php?article74>

LEFORT-FAVREAU Julien, « Bouter les Allemands hors de France. Jeanne d'Arc dans *Formation* de Pierre Guyotat », in *Analyses*, vol. 7, n° 3, automne 2012, en ligne, URL :

https://www.academia.edu/2041288/Bouter_les_Allemands_hors_de_France._Jeanne_dArc_dans_Formation_de_Pierre_Guyotat

LEFORT-FAVREAU Julien, *Pierre Guyotat devant l'histoire : politique du sujet autobiographique dans Coma, Formation et Arrière-fond*, Thèse de doctorat nouveau régime, Québec, 2013

LEIRIS Michel, « Préface », in GUYOTAT Pierre, *Éden, Éden, Éden*, Paris, Gallimard, 1970

LEYRIS Raphaëlle, « Des plumes françaises en leur royaume », in *Le Monde Des Livres*, 11/11/2015, en ligne, URL : http://www.lemonde.fr/televvisions-radio/article/2015/11/11/la-france-des-ecrivains_4807185_1655027.html

LIBRAIRE Ptyx, « Joyeux animaux de la misère de Pierre Guyotat », in *Librairie Ptyx*, 18/04/2014, en ligne, URL : <http://www.librairie-ptyx.be/joyeux-animaux-de-la-misere-de-pierre-guyotat/>

LIBRAIRIE Ptyx, « Revue Critique : Pierre Guyotat », in *Librairie Ptyx*, 08/03/2016, en ligne, URL : <http://www.librairie-ptyx.be/revue-critique-pierre-guyotat/>

LIGET Baptiste, « Adolescence, sexualité et sacré avec Pierre Guyotat », in *L'Express*, 15/04/2010, en ligne, URL : http://www.lexpress.fr/culture/livre/adolescence-sexualite-et-sacre-avec-pierre-guyotat_885046.html

LINDON Mathieu, « Guyotat en coma surpassé », in *Libération*, 20/04/2006, en ligne, URL : http://next.liberation.fr/livres/2006/04/20/guyotat-en-coma-surpasse_36873

LINDON Mathieu, « L'enthousiasme des corps de Pierre Guyotat », in *Libération*, 21/10/2016, en ligne, URL : http://next.liberation.fr/livres/2016/10/21/l-enthousiasme-des-corps-de-pierre-guyotat_1523510

LISA, « Pierre Guyotat, ovni littéraire ou pure provocation ? », in *Secteur Psy*, 23/10/2010, en ligne, URL : <http://secteurpsy.over-blog.fr/article-pierre-guyotat-ovni-litteraire-ou-pure-provocation-59495497.html>

- LORET Éric, « Comment l'auteur d'*Eden, Eden, Eden* a écrit tous ses livres. Entretien. Guyotat à corps ouvert », in *Libération*, 12/05/2005
- MARMANDE Francis, « Guyotat Politique », in BRUN Catherine (dir.), *Europe spécial Pierre Guyotat*, Paris, 2009
- MCCARTHY Paul, « Chanter ceci... », in GRAU Donatien (dir.), *Pierre Guyotat, La matière de nos œuvres*, Paris, Actes Sud/Association Azzedine Alaïa, 2016
- MILKOVITCH-RIOUX Catherine, *Mémoire vive d'Algérie, Littératures de la guerre d'Indépendance*, Paris, Libella, 2012
- MORALÈS Gérard, *L'écriture du réel, Pour une philosophie du sujet*, Paris, Cerf, 2010
- MOREL CINQ-MARS José, « Pierre Guyotat, *Coma*. Paris, Mercure de France, 2006 », in *Che vuoi ?*, 2/2006, n° 26, en ligne,
URL : www.cairn.info/revue-che-vuoi-2006-2-page-271.htm.
DOI : [10.3917/chev.026.0271](https://doi.org/10.3917/chev.026.0271)
- NICOLAS Alain, « *Au risque de la désolation* », *Guyotat se crée en créateur*, à propos d'*Arrière-fond* », in *L'Humanité*, 08/04/2010,
<http://www.humanite.fr/node/6673>
- NICOLAS Alain, « Pierre Guyotat, l'écriture en route vers de nouvelles aventures », in *L'Humanité*, 24/04/2014, en ligne, URL :
<http://www.humanite.fr/pierre-guyotat-lecriture-en-route-vers-de-nouvelles-aventures-522072>
- OLLIVIER Alain, « « De la parole en acte » », in BRUN Catherine (dir.), *Europe spécial Pierre Guyotat*, Paris, 2009
- ORENGO Jean-Noël, « Il se peut... », in BOYER Jean-Pierre et PONSART Emmanuel (dir.), *Cahier Critique de Poésie*, n° 1, Marseille, Farrago 2001
- ORENGO Jean-Noël, « Sur *Progénitures* », in BOYER Jean-Pierre et PONSART Emmanuel (dir.), *Cahier Critique de Poésie*, n° 1, Marseille, Farrago 2001

OUELLET Pierre, « Le logoclaste. L'entrelangue de Guyotat dans *Progénitures* », in *Protée*, Québec, vol. 29, n° 3, 2001, en ligne, URL : <http://www.erudit.org/revue/pr/2001/v29/n3/030635ar.pdf>

QUINTYN Olivier, « ne Temps n'Espaç, l'rythm' enfin ! », in BOYER Jean-Pierre et PONSART Emmanuel (dir.), *Cahier Critique de Poésie*, n° 1, Marseille, Farrago 2001

PADOVANI Delphine, *Le théâtre du monde chez les auteurs dramatiques contemporains francophones. Valère Novarina, Pierre Guyotat, Didier-Georges Gabily, Olivier Py, Joël Pommerat, Daniel Danis*, Thèse de doctorat nouveau régime, Montpellier, 2011

PORNOCHIO, « Pierre Guyotat, Coma, 2006 », in *Discipline Disorder* (Blog), 05/08/2010, en ligne, URL : <http://disciplineindisorder.blogspot.fr/2010/08/pierre-guyotat-coma-2006.html>

RACINE Bruno, « Préface », in GRAU Donatien (dir.), *Pierre Guyotat, La matière de nos œuvres*, Paris, Actes Sud/Association Azzedine Alaïa, 2016

RAWICZ Piotr, « Sur trois préfaces », in *Le Monde*, Paris, 03/10/1970, (Critique relativement virulente à l'égard d'*Éden*, *Éden*, *Éden* et de ses trois préfaces)

RICHARD Claire, « Tombeau pour 500 000 textos. "Preuves de vie" : Les SMS et E-mails de Pierre Guyotat entrent à la BNF », in *L'Obs avec Rue89*, 15/04/2015, en ligne, URL : <http://rue89.nouvelobs.com/rue89-culture/2015/04/15/preuves-vie-les-sms-e-mails-lecrivain-guyotat-entrent-a-bnf-258656>

RINKE Klaus, « Entretien avec Donatien Grau », in GRAU Donatien (dir.), *Pierre Guyotat, La matière de nos œuvres*, Paris, Actes Sud/Association Azzedine Alaïa, 2016

RONDEPIERRE Éric, « Entretien avec Donatien Grau », in GRAU Donatien (dir.), *Pierre Guyotat, La matière de nos œuvres*, Paris, Actes Sud/Association Azzedine Alaïa, 2016

RONDEPIERRE Éric, *DSL*, 2016, repris dans GRAU Donatien (dir.), *Pierre Guyotat, La matière de nos œuvres*, Paris, Actes Sud/Association Azzedine Alaïa, 2016

SAMOYAUULT Tiphaine, « Les portulans de l'écriture », in Donatien Grau (dir.), *Critique Pierre Guyotat*, n° 824-825, Paris, Minuit, Janvier-Février 2016

SÉRY Macha, « La prostitution à travers les arts : la littérature (chapitre 5) », in *Le Monde*, 03/12/2013, en ligne, URL : http://www.lemonde.fr/livres/article/2013/12/03/la-prostitution-a-travers-les-arts-la-litterature-chapitre-5_3524765_3260.html

SIVAN Jacques, « Le temps des Non-Pénétrants », in BOYER Jean-Pierre et PONSART Emmanuel (dir.), *Cahier Critique de Poésie*, n° 1, Marseille, Farrago 2001

SOLLERS Philippe, « La matière et sa phrase », in *Critique*, n° 290, Paris, Minuit, Juillet 1971

SOLLERS Philippe, « .../... », in GUYOTAT Pierre, *Éden, Éden, Éden*, Paris, Gallimard, 1970

SOLLERS Philippe, « Saint-Simon “de loin, le plus grand écrivain français” », en ligne, URL : http://www.philippesollers.net/saint-simon_le_plus_grand_ecrivain_francais.html

SURYA Michel, « Mots et monde de Pierre Guyotat », in SURYA Michel (dir.), *Lignes* numéro 3, Paris, Léo Scheer, 2000

SURYA Michel, *Matérialogies volume 2, Mots et monde de Pierre Guyotat*, Tours, Farrago, 2000

SURYA Michel, « L'autre art de Pierre Guyotat », in GRAU Donatien (dir.), *Pierre Guyotat, La matière de nos œuvres*, Paris, Actes Sud/Association Azzedine Alaïa, 2016

THIBAUDAT Jean-Pierre, « Pierre Guyotat : l'art et la matière », Mediapart, 16/05/2016, en ligne, URL : <https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/150516/pierre-guyotat-lart-et-la-matiere>

UKAI Satoshi, « “Anus Dei” », in BRUN Catherine (dir.), *Europe* spécial Pierre Guyotat, Paris, 2009

VERDIER Bertrand, « N’importe quelle bonne valeur », in BOYER Jean-Pierre et PONSART Emmanuel (dir.), *Cahier Critique de Poésie*, n° 1, Marseille, Farrago 2001

VIEL Tanguy, *Tout s’explique, Réflexions à partir d’Explications de Pierre Guyotat*, Malesherbes, Inventaire/Invention, 2000

VILAR Pierre, « Motu proprio. Le moteur Guyotat », in BRUN Catherine (dir.), *Europe* spécial Pierre Guyotat, dirigé par Catherine Brun, Paris, 2009

WEDELL Noura, « Afterword », in GUYOTAT Pierre, *Coma*, Traduction en anglais de Noura Wedell, Los Angeles, Semiotext(e), 2007

WEDELL Noura, « Chanter dans la dévastation du monde. Un portrait de la croyance », in GRAU Donatien (dir.), *Pierre Guyotat, La matière de nos œuvres*, Paris, Actes Sud/Association Azzedine Alaïa, 2016

WEYHE VON Christoph, « Entretien avec Donatien Grau », in GRAU Donatien (dir.), *Pierre Guyotat, La matière de nos œuvres*, Paris, Actes Sud/Association Azzedine Alaïa, 2016

XANTHAKOU Margarita, « Transgression, vérité », in BRUN Catherine (dir.), *Europe* spécial Pierre Guyotat, Paris, 2009

ZILBERFARB Sacha, « Boucles. Guyotat, Conrad, Kafka, Poe », in *Vacarme* 2/2007 (n° 39), p. 73-75, en ligne, URL : www.cairn.info/revue-vacarme-2007-2-page-73.htm, DOI : [10.3917/vaca.039.0073](https://doi.org/10.3917/vaca.039.0073)

Site d’archives d’avant-gardes : www.ubuweb.com, Entrée « Pierre Guyotat »

Page Wikipédia de Pierre Guyotat (régulièrement mise à jour par Guillaume Fau) : https://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre_Guyotat

Corpus secondaire :

Kathy Acker :

ACKER Kathy, *Don Quichotte*, Traduit de l'américain par Patrick Hutchinson, Paris, Sillages, 1986

ACKER Kathy, *Empire of The Senseless*, London, Picador, 1988

ACKER Kathy, *Young Lust*, Londres, Pandora, 1988

ACKER Kathy, *Algeria*, Traduit de l'américain par Thierry Marignac, Paris, Le Dernier Terrain Vague, 1988

ACKER Kathy, *Kathy goes to Haiti*, Londres, Pandora, 1989

ACKER Kathy, *Hannibal Lecter, my father*, New York, Semiotext(e), 1991

ACKER Kathy, *Pussycat Fever*, Londres, Library of Congress, 1995

ACKER Kathy, *Pussy, King of The Pirates*, New York, Grove Press, 1996

ACKER Kathy, *Bodies Of Work*, Londres, Serpent' Tails, 1997

ACKER Kathy, *Rip-Off Red, Girl Detective and The Burning Bombing of America : The Destruction of The U.S.*, New York, Grove Press, 2002

ACKER Kathy & BUCK Paul, With STEVENS Rebecca and CUSSANS John, *Spread wide*, Paris, Dis Voir, 2004

ACKER Kathy, *Sang et stupre au lycée*, Traduit de l'anglais par Claro, Paris, Désordres Laurence Viallet, 2005

ACKER Kathy, *La vie enfantine de la tarentule noire, par la tarentule noire*, Traduit par Gérard-Georges Lemaire, Paris, Désordres Laurence Viallet, 2006

ACKER Kathy, *Grandes espérances*, Traduit de l'anglais (États-Unis) par Gérard-Georges Lemaire, Paris, Laurence Viallet, 2006

BENSON Alan, *Kathy Acker*, documentaire, An LWT Colour Production, 1984

- CARR Cynthia, « Afterword », in ACKER Kathy, *Bodies Of Work*, Londres, Serpent' Tails, 1997
- DECISIER Camille, « Sang et stupre au lycée de Kathy Acker », in *Le Matricule des anges* n°60, février 2005, en ligne, URL : http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=21340
- DURAND Régis, « Kathy Acker, Je suis une personne de grandes espérances », in *Art Press* n°87, Paris, Décembre 1984
- GORDON Bette, *Variety*, Scénario de Kathy Acker, États-Unis, 1983
- HUTCHINSON Patrick, « Don Quichotte d'Amérique, ou les enfers de l'amour », in ACKER Kathy, *Don Quichotte*, Paris, Sillages, 1986
- LIMONGI Laure, *Indociles*, Paris, Léo Scheer, 2012
- ROSSIGNOL Jean-Philippe, « Kathy Acker, Animal politique », in *Art Press 2, La prostitution*
- SCHOLDER Amy et COOPER Dennis Cooper (dir.), *Essential Acker*, New York, Grove Press, 2002
- SCHOLDER Amy, « Editor's note », in SCHOLDER Amy et COOPER Dennis Cooper (dir.), *Essential Acker*, New York, Grove Press, 2002
- TOMICHE Anne, « In memoriam : de l'identité défunte, ou Kathy Acker, "auteur-éponge" », in DESHOULIÈRES Valérie-Angélique (dir.), *Poétiques de l'indéterminé*, Clermont-Ferrand, PUBP, 1998
- WINTERSON Jeanne, « Introduction », in SCHOLDER Amy et COOPER Dennis Cooper (dir.), *Essential Acker*, New York, Grove Press, 2002
- Dominiq Jenvrey :
- HANNA Christophe, « Pourquoi théorisons-nous (encore) ? », in JENVREY Dominiq, *Théorie du fictionnaire*, Mercuès, Questions théoriques, collection Forbidden beach, 2011

HOCTAN Caroline, « Compte rendu de lecture de *L'E.T, Fiction concrète* de Dominiq Jenvrey », in BRUN Catherine (dir.), *Europe* spécial Pierre Guyotat, Paris, 2009

JENVREY Dominiq, « ExTension de l'EXP.TOT. », sur le site remue.net, URL : <http://remue.net/spip.php?article1957>

JENVREY Dominiq, *L'EXP.TOT., fiction théorique*, Château Gaillard, è®e, 2006

JENVREY Dominiq, *L'E.T., fiction concrète*, Paris, Seuil, 2008

JENVREY Dominiq, *Théorie du fictionnaire*, Mercuès, Questions théoriques, collection Forbidden beach, 2011

Chantal Montellier :

GROENSTEEN Thierry, « Avant-Propos », in MONTELLIER Chantal, *La reconstitution, livre 1*, Paris, Actes Sud – l'An 2, 2014

MONTELLIER Chantal, *1996*, Paris, Les Humanoïdes associés, 1978

MONTELLIER Chantal, *Blues*, Paris, Kesselring, 1979

MONTELLIER Chantal, *Shelter*, Paris, Les Humanoïdes associés, 1980

MONTELLIER Chantal, *Lectures*, Paris, Les Humanoïdes associés, 1982

MONTELLIER Chantal, *Wonder city*, Paris, Les Humanoïdes associés, 1983

MONTELLIER Chantal, *Rupture*, Paris, Les Humanoïdes associés, 1985

MONTELLIER Chantal, *Un deuil blanc*, Paris, Futuropolis, 1987

MONTELLIER Chantal, *Voyages au bout de la crise*, Paris, Dargaud, 1995

MONTELLIER Chantal, *Les Damnés de Nanterre*, Paris, Denoël Graphic, 2005

MONTELLIER Chantal, *Sorcières, mes sœurs*, Paris, La boîte à bulles, 2006

MONTELLIER Chantal, *Tchernobyl mon amour*, Paris, Actes Sud BD, 2006

MONTELLIER Chantal, *Odile et les crocodiles*, Paris, Actes Sud – L'An 2, 2008

MONTELLIER Chantal et MAIROWITZ David Zane, *Le Procès*, D'après l'œuvre de Franz Kafka, Paris, Actes Sud BD, 2009

MONTELLIER Chantal et HUYNH Renaud, *Marie Curie, La fée du radium*, Paris, Dupuis, 2011

MONTELLIER Chantal Montellier, *L'inscription*, Paris, Actes Sud BD, 2011

MONTELLIER Chantal, *L'Insoumise, d'après le film de Marie-José Jaubert* On l'appelait Christine, Paris, Actes Sud – l'An 2, 2013

MONTELLIER Chantal, *La reconstitution, livre 1*, Paris, Actes Sud – l'An 2, 2014

Frédéric Acquaviva :

ACQUAVIVA Frédéric, *A Flor Encarnada*, avec Maria Faustino, pour un film de Marcel Hanoun, Paris, Casus Belli, 1994

ACQUAVIVA Frédéric, *Coma*, Paris, Casus Belli, 1996

ACQUAVIVA Frédéric, *Sens unique(s)*, Hörspiel (1994/1955), Paris, Casus Belli, 1996

ACQUAVIVA Frédéric, « Monomédia », in CHOL Isabelle et MONCELET Christian (dir.), *Les écritures radiophoniques*, Clermont-Ferrand, CRMLC, 1997

ACQUAVIVA Frédéric, *K Requiem*, Paris, Al Dante, 2001

ACQUAVIVA Frédéric, *X, 4, 3*, Paris, Casus Belli, 2006

ACQUAVIVA Frédéric, *4 études animales*, Paris, Casus Belli, 2008

ACQUAVIVA Frédéric, *Musique acataleptique*, Paris, Casus Belli, 2009

ACQUAVIVA Frédéric, *Exercice spirituel*, Paris, Casus Belli, 2009

ACQUAVIVA Frédéric, *Le Disque*, 8 CD, Milan, Casus Belli, 2009-2010

ACQUAVIVA Frédéric, *Aatie*, CD + DVD, Paris, Casus Belli, 2012

ACQUAVIVA Frédéric, *Musique Pédagogique*, Paris, Editions AcquAvivA, 2012

ACQUAVIVA Frédéric, *Musique Cabalistique* (2012), 11 affiches éditées entre 2013 et 2014, B@£, Berlin

ACQUAVIVA Frédéric, *Musique Athlétique*, Création 2014

ACQUAVIVA Frédéric, *Lore Ipsum*, Berlin, B@£, 2015

ACQUAVIVA Frédéric, *O(e)uvre*, (1990), Berlin, B@£, 2015

GIRARD Bernard, *Dissonances : Frédéric Acquaviva*, Script de l'émission radiophonique, en ligne, URL : <http://dissonances.pagesperso-orange.fr/Acquaviva.pdf>

Programme du festival Kontakt SonoreS Volume 3, Musiques éclectiques et électriques, Chalon-Sur-Saône du 4 au 9 avril 2011, en ligne, URL : <http://desartsonnants.over-blog.com/article-chalon-sur-sons-avec-kontakt-sonores-68799740.html>

Maria Faustino :

ACQUAVIVA Frédéric, *Maria Faustino, une schizo réussie*, en ligne, URL : <http://www.galeriesatellite.com/faustino.html>

COURANT Gérard, *Maria Faustino (2012) by Gérard Courant - Cinématon #2631*, en ligne, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=1vRqSigIHnU>

FAUSTINO Maria, *Manifeste de la danse zygomatique*, en ligne, URL : http://www.akenaton-docks.fr/DOCKS-datas_f/collect_f/auteurs_f/F_f/FAUSTINO_f/ACTION_F/Manifestezygom.htm

Bernardo Montet :

BARRÉ Laurent, « Portrait » in VINCENT Geneviève (dir.) assistée de CHEVALÉRIAS Nadia, *Bernardo Montet*, Tours, La Maison d'à Côté, 2014

BARRÉ Laurent, « Portrait », in VINCENT Geneviève (dir.) assistée de CHEVALÉRIAS Nadia, *Bernardo Montet*, Tours, La Maison d'à Côté, 2014

BLANCHET Marc, « Bernardo Montet est un batracien », in VINCENT Geneviève (dir.) assistée de CHEVALÉRIAS Nadia, *Bernardo Montet*, Tours, La Maison d'à Côté, 2014

FILIBERTI Irène, « Issê Timossé, L'urgence à écrire le corps », Programme du Théâtre de la Ville n° 120, 1997

GUYOTAT Pierre, MONTET Bernardo et VINCENT Geneviève, « Conversation », Enregistrée à Paris en 2011, in VINCENT Geneviève (dir.) assistée de CHEVALÉRIAS Nadia, *Bernardo Montet*, Tours, La Maison d'à Côté, 2014

LOUARN Madeleine, MONTET Bernardo et VINCENT Geneviève, « Conversation, 11 février 2013 », in VINCENT Geneviève (dir.) assistée de CHEVALÉRIAS Nadia, *Bernardo Montet*, Tours, La Maison d'à Côté, 2014

MONTET Bernardo, « Le corps manifeste », in VINCENT Geneviève (dir.) assistée de CHEVALÉRIAS Nadia, *Bernardo Montet*, Tours, La Maison d'à Côté, 2014

MONTET Bernardo, « Le corps manifeste, Propos recueillis par Patrick Bossati », in VINCENT Geneviève (dir.) assistée de CHEVALÉRIAS Nadia, *Bernardo Montet*, Tours, La Maison d'à Côté, 2014

MONTET Bernardo, « Un état de conscience », in COLLECTIF, *Butô(s)*, Paris, CNRS, 2004

VERRET François, MONTET Bernardo et VINCENT Geneviève, « Conversation », in VINCENT Geneviève (dir.) assistée de CHEVALÉRIAS Nadia, *Bernardo Montet*, Tours, La Maison d'à Côté, 2014

VINCENT Geneviève (dir.) assistée de CHEVALÉRIAS Nadia, *Bernardo Montet*, Tours, La Maison d'à Côté, 2014

Tal Beit Halachmi :

COUTIER Delphine, *Amateurs, Tal Beit Halachmi vous tend la main*, La Nouvelle République, 10/09/2015, en ligne, URL :

<http://www.lanouvellerepublique.fr/Indre-et-Loire/Loisirs/Theatre->

[danse/n/Contenus/Articles/2015/09/10/Amateurs-Tal-Beit-Halachmi-vous-tend-la-main-2458601](#)

HALACHMI Tal Beit, « Progénitures 2^{ème} partie », Flyer de la répétition publique à Emmetrop, Bourges, 5 décembre 2014

HALACHMI Tal Beit, « Progénitures I & II », Dossier de presse du spectacle des 21 et 22 janvier, Cergy, L’apostrophe, 2014

HALACHMI Tal Beit, « Progénitures III », Site internet de l’artiste, Répertoire, URL : <http://www.talbeithalachmi.org/#!/blank/a50xm>

OLCÈSE Smaranda, « *Progénitures* : Tal Beit Halachmi s’empare du texte de Pierre Guyotat », *Inferno*, 19/02/2013, en ligne, URL : <https://inferno-magazine.com/2013/02/19/progenitures-tal-beit-halamachi-sempare-du-texte-de-pierre-guyotat/>

MA2 (Emmanuel Fleitz et Sayoko Onishi) :

Dossier de communication d’*Eden*, *Eden*, *Eden* téléchargeable sur le site internet de la compagnie, URL : http://www.manok.org/sites/default/files/manokcie_ma2_eden_eden_eden_diff.bd_.pdf

Man’ok, « Actualité n° 401 Bis », 18 mars 2016, en ligne, URL : <http://www.manok.org/actu>

Antoine D’Agata :

ALLAL Laetitia, « Ice – Antoine D’Agata », en ligne, URL : <http://destrictedrevue.com/photography/740711.html>

D’AGATA Antoine, AKA ANA, Paris, Blaqout, 2010

D’AGATA Antoine, *Anticorps*, Paris, Xavier Barral, 2013

Trailer de « The Cambodian Room – Situations with Antoine D’Agata », 2009, En ligne, URL :

https://www.youtube.com/watch?v=9hBN_1YWyOs&list=PL8F0CEB4746E66557

Littérarité :

CHARLES Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977

GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991

GREIMAS Julien Algirdas, *Du sens, essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970

GREIMAS Julien Algirdas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, « Langue et langage », 1966

JAKOBSON Roman, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977

KRISTEVA Julia, *Semeiotikê. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969

KRISTEVA Julia, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 1985

MARGHESCOU Mircea, *Le concept de littérarité, Critique de la métalittérature*, Paris, Kimé, Nouvelle version, 2009

MARLAIR Sébastien, « La littérarité en questions », in *Acta fabula*, vol. 10, n° 8, Essais critiques, Octobre 2009, en ligne, URL : <http://www.fabula.org/acta/document5208.php>

MOLINIÉ Georges, *La stylistique*, Paris, PUF, Que sais-je ?, 1989

RIFFATERRE Michel, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979

TODOROV Tzvetan, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, « Langue et langage », 1967

Transgression :

ALCALDE Maxence, *L'artiste opportuniste, Entre posture et transgression*, Paris, L'Harmattan, 2011

ARDENNE Paul, *Extrême, esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2005

- BALANDIER Georges, « La transgression dans l'itinéraire et le projet d'un anthropologue-sociologue », in HASTINGS Michel, NICOLAS Loïc, PASSARD Cédric (dir.), *Paradoxes de la transgression*, Paris, CNRS, 2012
- BARRÉ François, « Avant-propos », in Collectif, *Hors limites, L'Art et la vie, 1952-1994*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1994
- BATAILLE Georges, *L'érotisme*, Paris, 10-18, 1957
- BATAILLE Georges, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954
- BATAILLE Georges, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957
- BATAILLE Georges, *La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh*, Paris, Allia, 2014, première édition : Paris, revue « Documents », 1930
- BRENEZ Nicole et MARINONE Isabelle (dir.), *Cinéma libertaires – Au service des forces de transgression et de révolte*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2015
- COLLECTIF, *Hors limites, L'Art et la vie, 1952-1994*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1994
- COLLECTIF, *L'Art au corps*, Marseille, Musées de Marseille – Réunion des musées nationaux, 1996
- DONGUY Jacques, « Entretiens & textes », in COLLECTIF, *L'Art au corps*, Marseille, Musées de Marseille – Réunion des musées nationaux, 1996
- DOREY Roger (dir.), *L'interdit et la transgression*, Paris, Bordas, 1983
- DROUHET Geneviève, *Transgression, un Trajet dans l'œuvre de Jan Fabre*, Paris, Cercle d'Art, 2004
- ESTELLON Vincent, « Éloge de la transgression. Transgressions, folies du vivre ? De la marche vers l'envol », in *Champ psy* 2/2005, n° 38, en ligne, URL : www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2005-2-page-149.htm. DOI : [10.3917/cpsy.038.0149](https://doi.org/10.3917/cpsy.038.0149)

- FAUPIN Savine, GERSEN Nicole, PEYRISSAC Stéphanie, AIZPURU Margarita, « Chronologie », in COLLECTIF, *Hors limites, L'Art et la vie*, 1952-1994, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1994
- FLECK Robert, « L'actionnisme viennois », in COLLECTIF, *Hors limites, L'Art et la vie*, 1952-1994, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1994
- FLECK Robert, « L'actionnisme viennois », in COLLECTIF, *L'Art au corps*, Marseille, Musées de Marseille – Réunion des musées nationaux, 1996
- FOUCAULT Michel, *Les Anormaux*, Cours au collège de France, 1974-1975, Hautes Études, EHESS, Gallimard, Seuil, 1999
- FOUCAULT Michel, « Préface à la transgression » in *Critique*, n° 195-196, Hommage à Georges Bataille, Paris, 1963
- FREUD Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1905-1924
- FREUD Sigmund, *Totem et Tabou, Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1977 (première édition : 1913)
- HASTINGS Michel, NICOLAS Loïc, PASSARD Cédric (dir.), *Paradoxes de la transgression*, Paris, CNRS, 2012
- HASTINGS Michel, NICOLAS Loïc, PASSARD Cédric, « Introduction. L'épreuve de la transgression », in HASTINGS Michel, NICOLAS Loïc, PASSARD Cédric (dir.), *Paradoxes de la transgression*, Paris, CNRS, 2012
- HEINICH Nathalie, « Aux frontières de la morale », in ROUCHY Jean-Claude (dir.), *Connexions*, n°87, *Érotisme et transgressions dans les productions culturelles contemporaines*, Paris, Érès, 2007
- HEINICH Nathalie, « De la transgression en art contemporain », in HASTINGS Michel, NICOLAS Loïc, PASSARD Cédric (dir.), *Paradoxes de la transgression*, Paris, CNRS, 2012

- HEINICH Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998
- JULIUS Anthony, *Transgressions, The Offences of Art*, Londres, Thames & Hudson, 2002
- KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980
- LABELLE-ROJOUX Arnaud, « Performance attitude. Regard sur l'art-performance européen de 1966 aux années quatre-vingt », in COLLECTIF, *Hors limites, L'Art et la vie, 1952-1994*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1994
- LALVÉE Brigitte, « Silvia Lippi : Transgressions. Bataille, Lacan », in *Figures de la psychanalyse*, 2/2009, n° 18, en ligne, URL : www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2009-2-page-243.htm.
DOI : [10.3917/fp.018.0243](https://doi.org/10.3917/fp.018.0243).
- LEMAITRE Sophie et CÉLADON Frédéric (pseudonymes), « Le sujet, entre risque et transgression. Improbable rencontre entre Bataille-Blanchot et Deleuze-Guattari sur fond de Nietzsche-Sade », in *Chimères*, n° 65, 2007, en ligne, URL : www.cairn.info/revue-chimeres-2007-3-page-102.htm.
DOI : [10.3917/chime.065.0102](https://doi.org/10.3917/chime.065.0102).
- LIPPI Silvia, *Transgressions. Bataille, Lacan*, Toulouse, ERES, « Point Hors Ligne », 2008
- LOISY Jean de, « “Bouleversements de situations” », in COLLECTIF, *Hors limites, L'Art et la vie, 1952-1994*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1994
- LUC Virginie, *Art à mort*, Photographies de RANCINAN Gérard, Paris, Léo Scheer, 2002
- MICHEL Régis, *La peinture comme crime ou La part maudite de la modernité*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001
- Catherine Millet, « L'espace du corps », in COLLECTIF, *L'Art au corps*, Marseille, Musées de Marseille – Réunion des musées nationaux, 1996

- PEARL Lydie, *Corps, sexe et art. Dimension symbolique*, Paris, L'Harmattan, 2001
- PFEFFER Susanne (dir.), *You killed me first, The cinema of transgression*, Berlin, Kw Institute For Contemporary Art, Koenig Books, 2012
- PUJADE Robert SAGAZAN de Olivier, *Propos sur la violence de l'art, la violence dans l'art*, Arles, L'Art-Dit, 2016
- RESTANY Pierre, « 1960 : l'année hors limites », in COLLECTIF, *Hors limites, L'Art et la vie, 1952-1994*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1994
- ROLNIK Suely, « Lygia Clark et la production d'un état d'art », in COLLECTIF, *L'Art au corps*, Marseille, Musées de Marseille – Réunion des musées nationaux, 1996
- ROUCHY Jean-Claude (dir.), *Connexions, n°87, Érotisme et transgressions dans les productions culturelles contemporaines*, Paris, Érès, 2007
- SARGEANT Jack, *Deathtripping. The Cinema of Transgression*, Londres, Creation Books, 1995
- SCHLATTER Christian, « Motifs & teneurs en fragments pour corps et traces », in COLLECTIF, *L'Art au corps*, Marseille, Musées de Marseille – Réunion des musées nationaux, 1996
- SOLLERS Philippe, *Logiques*, Paris, Seuil, 1968
- SOLLERS Philippe, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968
- SOUCHAUD Pierre (dir.), *Artension, n°33, La transgression en art*, 2007
- SPENCE Jo, *Cultural Spining, The art of transgression*, Londres, Routledge, 1995
- STOICHITA Victor. I., *Figures de la transgression*, Genève, Droz, 2013
- VERGNE Philippe, « En corps ! », in COLLECTIF, *L'Art au corps*, Marseille, Musées de Marseille – Réunion des musées nationaux, 1996

VOGEL Amos, *Le cinéma, art subversif*, Paris, Capricci, 2016, (Première édition en 1974)

WEISS Peter, *Cinéma d'avant-garde*, Paris, L'Arche, 1989

ZEDD Nick, « The Cinema of Transgression Manifesto », in Susanne Pfeffer (dir.), *You killed me first, The cinema of transgression*, Berlin, Kw Institute For Contemporary Art, Koenig Books, 2012

L'Enfer de la Bibliothèque :

APOLLINAIRE Guillaume, *L'Enfer de la Bibliothèque nationale : bibliographie méthodique et critique de tous les ouvrages composant cette célèbre collection*, Paris, Bouquet, 1913

DESCAVES Delphine, BRIANT Gwenna, CHANTRAU Ketell, CORCORAL Stéphane, « L'Enfer de la Bibliothèque Nationale », L'Œil électrique, en ligne, URL : <http://oeil.electrique.free.fr/article.php?articleid=108&numero=13>

Dossier de presse de l'exposition « L'Enfer de la Bibliothèque, Eros au secret », du 4 décembre 2007 au 2 mars 2008, en ligne, URL : http://www.bnf.fr/documents/dp_enfer.pdf

HENRIC Jacques, « Préface : De Socrate à Rushdie », in *Art Press hors-série*, « Censures », n°6, Paris, Juin 2003

JOUBERT Bernard, *Dictionnaire des livres et journaux interdits par arrêtés ministériels depuis 1949 à nos jours*, Paris, Cercle de la Librairie, 2007

LASOWSKI WALD Patrick, « Les Enfants de la messe de minuit », in QUIGNARD Marie-Françoise et SECKEL Raymond-Josué (dir.), *L'Enfer de la Bibliothèque. Éros au secret*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2007

LE BRUN Annie, « La profanation de l'Enfer », in QUIGNARD Marie-Françoise et SECKEL Raymond-Josué (dir.), *L'Enfer de la Bibliothèque. Éros au secret*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2007

- LIÈVRE Éloïse, « À propos du nom d'une exposition », in COLLECTIF, *L'Art dégénéré*, Actes d'une exposition : L'Art dégénéré, Aix-en-Provence, juin 1998, Paris, Al Dante / Caac, 1998
- PIA Pascal, *Les livres de l'Enfer, du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, Fayard, 1998, édition revue et augmentée, première parution en 1978
- PIERRAT Emmanuel, *100 Livres censurés*, Paris, Chêne, 2010
- PRINZHORN Hans, *Expressions de la folie*, Paris, Gallimard, 1984
- QUIGNARD Marie-Françoise, « André Thirion, *Le Grand Ordinaire* », in QUIGNARD Marie-Françoise et SECKEL Raymond-Josué (dir.), *L'Enfer de la Bibliothèque. Éros au secret*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2007
- QUIGNARD Marie-Françoise, « Où l'on ne parle pas encore d'Enfer mais d'ouvrages licencieux », in QUIGNARD Marie-Françoise et SECKEL Raymond-Josué (dir.), *L'Enfer de la Bibliothèque. Éros au secret*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2007
- QUIGNARD Marie-Françoise, « Préliminaires », in QUIGNARD Marie-Françoise et SECKEL Raymond-Josué (dir.), *L'Enfer de la Bibliothèque. Éros au secret*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2007
- QUIGNARD Marie-Françoise, « Préliminaires », in QUIGNARD Marie-Françoise et SECKEL Raymond-Josué (dir.), *L'Enfer de la Bibliothèque. Éros au secret*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2007
- QUIGNARD Pascal, « Sur le secret », in QUIGNARD Marie-Françoise et SECKEL Raymond-Josué (dir.), *L'Enfer de la Bibliothèque. Éros au secret*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2007
- SAFAROVA Barbara, « Collectionneurs d'art brut : à la recherche de la naissance de l'art ? » in Collectif, *Art brut, Collection abcd/Bruno Decharme*, Montpellier, Fage éditions et La maison rouge, 2014
- SURYA Michel, « Georges Bataille, histoire d'un trompe-l'œil », in QUIGNARD Marie-Françoise et SECKEL Raymond-Josué (dir.), *L'Enfer de la Bibliothèque. Éros au secret*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2007

FAU Guillaume, « Pierre Guyotat », in QUIGNARD Marie-Françoise et SECKEL Raymond-Josué (dir.), *L'Enfer de la Bibliothèque. Éros au secret*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2007

« Les livres et la censure en France après 1944 », en ligne, URL :

<http://www.babelio.com/liste/668/Les-livres-et-la-censure-en-France-apres-1944>

« Banned Book List », en ligne, URL :

<http://www.bannedbooksweek.org/censorship/bannedbooksthatshapedamerica>

Butô :

ASLAN Odette, « Introduction », in COLLECTIF, *Butô(s)*, Paris, CNRS, 2004

ASLAN Odette, « Tanaka Min », in COLLECTIF, *Butô(s)*, Paris, CNRS, 2004

ASLAN Odette, « Du butô masculin au féminin », in COLLECTIF, *Butô(s)*, Paris, CNRS, 2004

ASLAN Odette, « Sexualité, peau nue et gestuelle », in COLLECTIF, *Butô(s)*, Paris, CNRS, 2004

BANU Georges, « Mythologies de la femme », in COLLECTIF, *Butô(s)*, Paris, CNRS, 2004

BARBER Stephen, *Hijikata : Revolt of the Body*, Chicago, Solar Books, 2010

COLLECTIF, *Butô(s)*, Paris, CNRS, 2004

PAGES Sylviane, *Le butô en France, malentendus et fascination*, Paris, CND, 2015

PICON-VALLIN Béatrice, « Avant-Propos », in COLLECTIF, *Butô(s)*, Paris, CNRS, 2004

SAS Miryam, « De chair et de pensée : le butô et le surréalisme », in COLLECTIF, *Butô(s)*, Paris, CNRS, 2004

TÉNENBAUM Yvonne, « Ikeda Carlotta, un art de la présence », in COLLECTIF, *Butô(s)*, Paris, CNRS, 2004

VIATTE Germain, « Mavo, Gutai, Butô. Au-delà de Dada », in COLLECTIF, *Hors limites, L'Art et la vie, 1952-1994*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1994

WAGNER Cécile, *Frapper le sol. Tatsumi Hijikata, sur la voie du butô*, Paris, Actes Sud – L'An 2, 2016

Autres ouvrages utilisés dans le travail ou qui ont aidé la réflexion :

Essais et articles :

ABASTADO Claude, *Expérience et théorie de la création poétique chez Mallarmé*, Paris, Archives des lettres modernes, 1970

AMERY Jean, *Par-delà le crime et le châtement, Essai pour surmonter l'insurmontable*, Paris, Babel, 1977

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Le livre de poche, 1990

BACRY Patrick, *Les figures de style*, Paris, Belin, 1992

BARTHES Roland, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002

BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964

BARTHES Roland, *L'Empire des signes*, Paris, Seuil, 1970

BARTHES Roland, *Le degré zéro de L'écriture*, Paris, Seuil, 1953

BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970

BARTHES Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971

BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984

BATAILLE Georges, « Informe », in *Documents*, n° 7, Décembre 1929

BATAILLE Georges, « Le sacré », in *Œuvres Complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 1970

BATAILLE Georges, *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, 1950, Editions d'art Albert Skira 1980

BÉGOC Janig, *La vraie image selon Gina Pane. Quelques réflexions pour une anthropologie des images de l'art corporel*, en ligne, URL : <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/La%20vraie%20image.pdf>

BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (première version, 1935), in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000

BENJAMIN Walter, « Petite histoire de la photographie », in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000

BERNARD-NOURAUD Paul Bernard-Nouraud, *Figure l'autre, Essai sur la figure du « musulman » dans les camps de concentration nazis*, Paris, Kimé, 2013

BIET Christian et Christophe TRIAU, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006

BLANCHOT Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980

BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955

BLANCHOT Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959

BOZON Michel, « Définir la prostitution féminine, ou l'illusion du "plus vieux métier du monde" », in HOUBRE Gabrielle (dir.), *Prostitutions, Des représentations aveuglantes*, Paris, Flammarion, 2015

BRECHT Bertolt, *Nouvelle technique d'art dramatique, Ecrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1972

BRETON André, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965 (1928)

BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985.

BROOK Peter, *L'espace vide, Ecrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 1977

BRUN Catherine (dir.), *La guerre d'Algérie. Les mots pour la dire*, Paris, CNRS, 2014

- BURKE Edmund, *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, J. Vrin, 1973
- BUTLER Judith, *Antigone : la parenté entre vie et mort*, Paris, Epel, 2003
- CAILLOIS Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950
- CALAS Frédérique, *Introduction à la stylistique*, Paris, Hachette, 2007
- CALAS Frédérique, *Leçons de stylistique*, Paris, Armand Colin, 2011
- CAMUS Michel (dir.), *Obliques : Sade*, Numéro 12-13, Paris
- CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont, Paris, 1969
- CLARO, *Le clavier cannibale*, Paris, Inculte, 2009
- CLAUDE Henri, BOREL Adrien et ROBIN Gilbert, « Une automutilation révélatrice d'un état schizomane. Séance du 31 mars 1924 », in BATAILLE Georges, *La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh*, Paris, Allia, 2014, première édition : Paris, revue « Documents », 1930
- COLOMBO Furio et FERRETTI Gian Carlo, *L'Ultima Intervista di Pasolini*, Traduit de l'italien par FRAPPAT Hélène, Paris, Allia, 2015
- COMPAGNON Antoine, « Cours : Théorie de la littérature : qu'est-ce qu'un auteur ? Deuxième leçon : La fonction auteur », Fabula, en ligne, URL : <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>
- COOPER Dennis, « Dennis Cooper's 50 Favorite Novels (in no order) », en ligne, URL : <http://www.goodreads.com/topic/show/574402-dennis-cooper-s-50-favorite-novels-in-no-order>
- CORBIN Alain, *Le miasme et la jonquille*, Paris, Flammarion, 1986
- DELEUZE Gilles, « Le schizophrène et le mot », in *Critique*, n° 255-256, Paris, Minuit, Août-septembre 1968

DELEUZE Gilles, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis, 17/05/1987, en ligne, URL :

<http://www.lepeuplequimanque.org/acte-de-creation-gilles-deleuze.html>

DELEUZE Gilles et GUATTARI Felix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002

DELEUZE Gilles, *Présentation de Sacher Masoch*, Paris, Minuit, 1967

DELON Michel, « Sade, typologie du pervers », in *Le Magazine Littéraire*, « La littérature et le Mal », n° 209, Paris, juillet-août 1984

DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Seuil, 1967

DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967

DOTTIN-ORSINI Mireille, « Dans la boue et l'ordure... », HOUBRE Gabrielle (dir.), *Prostitutions, Des représentations aveuglantes*, Paris, Flammarion, 2015

DUCROT Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984

DUMARSAIS César Chesneau, *Traité des tropes : Pour servir d'introduction à la rhétorique et à la logique*, Paris, Chez la veuve Gaspard Fritsch, 1757

DUPRIEZ Bernard, *Gradus, Les procédés littéraires*, Paris, 10-18, 1984

DUROUX Rose et URDICIAN Stéphanie (dir.), *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010

DUROUX Rose et URDICIAN Stéphanie, « Antigone. Retours sur une fascination », in Rose DUROUX Rose et URDICIAN Stéphanie (dir.), *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010

ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965

ECO Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1979

- ELLMANN Richard, *James Joyce*, Paris, Gallimard, 1962
- FANON Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, François Maspero, 1968
- FERON Etienne, *De l'idée de transcendance à la question du langage. L'itinéraire philosophique d'Emmanuel Levinas*, Grenoble, Jérôme Millon, 1992
- FONTANIER Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977
- FOREST Philippe, *Histoire de Tel Quel, 1960-1982*, Paris, Seuil, 1995
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité, Tome I : La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité, Tome II : L'Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité, Tome III : Le Souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984
- FOUCAULT Michel, « Dits et écrits, Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984
- FOUCAULT Michel, *Les Hétérotopies - Le Corps Utopique*, Paris, Lignes, 2009
- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975
- GARDES-TAMINE Joëlle, *La stylistique*, Paris, Armand Colin, 2001
- GAUVIN Albert, « Ludwig Trovato, un documentariste singulier », 06/02/2008, dossier consultable, en ligne, URL : <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article587>
- GENET Jean, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, Paris, L'Arbalète, 1963
- GENETTE Gérard, *Figures 1*, Paris, Seuil, 1966
- GENETTE Gérard, *Figures 2*, Paris, Seuil, 1969

GENETTE Gérard, *Figures 3*, Paris, Seuil, 1972

GENETTE Gérard, *Figures 4*, Paris, Seuil, 1999

GENETTE Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987

GIARD Agnès, *L'Origine du monde, version gore*, Libération, 17 décembre 2007, (mise à jour : 21 janvier 2015), en ligne, URL :

<http://sexes.blogs.liberation.fr/2007/12/17/lorigine-du-mon/>

GOLDBERG Roselee, *La Performance, du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, l'univers de l'art, nouvelle édition de 2012

GOUZEVA Alexandra, « Cinq performances à scandale de Piotr Pavlenski », Russia Beyond The Headlines, 22/10/2014, en ligne, URL :

https://fr.rbth.com/art/2014/10/22/cinq_performances_a_scandale_de_piotr_pavlenski_31263

GROSSMAN Evelyne, *La Défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Minuit, 2004

GUENIN Hélène, « Chaomose », in GUENIN Hélène (dir.), *Sublime, Les tremblements du monde*, Metz, Éditions du Centre Pompidou-Metz, 2016

HANRAHAN Mairéad, *Lire Genet. Une poétique de la différence*, Canada, PUM, PUL, 1997

HENRIC Jacques, « L'Écrit interdit ou De l'imbécillité triomphante (et meurtrière) des ministres de la mort », in GENKA Nicolas, *L'Épi monstre*, Paris, Exils, 1999 (première édition : 1962)

HOUBRE Gabrielle, PLUDERMACHER Isolde ROBERT Marie Robert, « Prostitutions entrevues », in HOUBRE Gabrielle (dir.), *Prostitutions, Des représentations aveuglantes*, Paris, Flammarion, 2015

HUGNET Georges, Livre *Onan*, Site internet andrebreton.fr, La Collection, en ligne, URL : <http://www.andrebreton.fr/work/56600100115991>

- HUNTER Jack (dir.), *Dust, A creation books reader*, Londres, Creation Books, 1995
- JARRY Alfred, « Les Monstres », in Remy de Gourmont et Alfred Jarry (dir.), *L'Ymagier*, T1 n°2, Paris, Janvier 1895
- JEDRZEJEWSKI Franck, *L'Ombre des mots, Le sens dans les écritures expérimentales*, Paris, Honoré Champion, 2013
- JOURNIAC Michel, *Écrits*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2013
- KRISTEVA Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987
- LACAN Jacques, *Le séminaire. Livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1992
- LACAN Jacques, *Le séminaire. Livre XXIII, Le Sinthome : [1975-1976]*, Paris, Seuil, 2005
- LAPAIRE Jean-Rémi, « Corps dansant, espace grammatical dansé », in TORTI-ALCAYAGA Agathe et SIMARD Jean-Pierre (dir.), *Les rythmes du corps dans l'espace spectaculaire et textuel2 : Arts ouverts*, Paris, Le Manuscrit, 2011
- LAPORTE Dominique, *Histoire de la merde*, Paris, Christian Bourgeois, 1978
- LALLEMENT Valérian (dir.), *Hermaphrodite*, n°8, « Porno(graphie) », Hermaphrodite, 2003
- LORTHIOIS Marie-Michel-Edmond-Joseph, *De l'Automutilation : Mutilations et Suicides étranges*, Paris, Vigot Frères, 1909
- LOUVEL Liliane et RANNOUX Catherine (dir.), *L'illisible*, Rennes, La Licorne, 2006
- MAINGUENEAU Dominique, *La littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, 2007
- MARC Alain, *Écrire le cri, Sade, Bataille, Maïakovski...*, Orléans, L'Ecarlate, 2000
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964

- MILLER Henry, *L'Obscénité et la Loi de Réflexion*, Paris, Eric Losfeld, 1971
- MILLET Catherine, *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, Champs arts, 1987
- MILLET Catherine, « La liberté sexuelle », in OGIEN Ruwen et BILLIER Jean-Cassien (dir.), *Revue de sociologie et de sciences sociales*, n°6, Paris, PUF, 2005
- MOLINIÉ Georges, *La stylistique*, Paris, Que sais-je ?, 1989
- MORENO Luisa Ruiz, « De la visualité », *Actes Sémiotiques*, 2008, n° 111, en ligne, URL : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/1649>
- NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, 1947
- NIETZSCHE Friedrich, *Le Crépuscule des idoles ou Comment on philosophe avec un marteau*, traduit par Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1988
- NÖEL Bernard, « Préface », in Georges Bataille, *L'Archangélique et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 1967
- O'NEILL Bob, *Variations scatologiques. Pour une poétique des entrailles*, Paris, La Musardine, l'Attrape-corps, 2005
- OCHSNER François, « La crampe du musicien. À propos de la maladie de Robert Schumann », in *Rev Med Suisse*, 2012, en ligne, URL : <http://rms.medhyg.ch/numero-323-page-66.htm>
- PANE Gina, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2003
- PAQUET Marcel, *Michel Journiac, L'Ossuaire de l'Esprit*, Paris, La Différence, Collection L'apparence, 1977
- PAVEAU Marie-Anne, *Le discours pornographique*, Paris, La Musardine, Collection L'Attrape-corps, 2014
- PIGEAUD Jackie, « Introduction », in Longin, *Du sublime*, Paris, Rivages, 1991
- PRIGENT Christian, *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L, 1991
- PRIGENT Christian, *Une erreur de la nature*, Paris, P.O.L, 1996

- PRIGENT Christian, *La langue et ses monstres*, Paris, P.O.L, 2014
- PSEUDO-LONGIN, *Du sublime*, Paris, Rivages, 1991
- QUIGNARD Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994
- RICOEUR Paul, *Philosophie de la volonté : Le Volontaire et l'involontaire*, Paris, Aubier, 1949
- RIOS Julián, *La vie sexuelle des mots*, Paris, José Corti, 1995
- ROSSI Paul Louis, *Vocabulaire de la modernité littéraire*, Paris, Minerve, 1996
- ROUSSEL Danièle, *L'actionnisme viennois et les autrichiens*, Paris, Les Presses du Réel, 2008
- SAMOYAUULT Tiphaine, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan Université, 2001
- SARTRE Jean-Paul, *Saint Genet comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952
- SCHEFER Olivier, « Sublime et cosmos, Du romantisme à l'art contemporain », in GUENIN Hélène (dir.), *Sublime, Les tremblements du monde*, Metz, Éditions du Centre Pompidou-Metz, 2016
- SIBONY Daniel, *La juive, une transmission d'inconscient*, Paris, Grasset, 1983
- SIBONY Daniel, *Le corps et sa danse*, Paris, Seuil, 1995
- SIVAN Jacques, *Machine-Manifeste*, Paris, Léo Scheer, Manifeste, 2003
- SOLLERS Philippe, « Préface » (2000), in ARAGON, *Le Con d'Irène*, Paris, Gallimard 1997 (première édition 1928)
- SOLLERS Philippe, « Joyce, toujours », en ligne, URL : <http://www.philippesollers.net/Joyce.html>
- SONTAG Susan, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgeois, 2003
- SONTAG Susan, *Le sida et ses métaphores*, Paris, Christian Bourgeois, 1989
- SONTAG Susan, *Sur la photographie*, Paris, Seuil, 1979

- SPITZER Léo, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970
- STEINER George, *Les Antigones*, Paris, Gallimard, 1986
- STORA Benjamin, *Le dictionnaire des livres de la guerre d'Algérie*, Paris, L'Harmattan, 1996
- SUTTER (De) Laurent, *Théorie du trou*, Paris, Léo Scheer, 2013
- SUTTER (De) Laurent, *Métaphysique de la putain*, Paris, Léo Scheer, 2014
- TOMASOVIC Dick, *Freaks, La Monstrueuse Parade de Tod Browning, De l'exhibition à la monstration, Du cinéma comme théâtre des corps*, Liège, Céfal, 2005
- TOMICHE Anne (dir.), *Altérations, créations dans la langue : les langages dépravés*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2001
- TOTH Lucille, « Mise en corps, mise en voix : le texte et ses apparitions sur la scène chorégraphique contemporaine », in NATCHERGAEL Magali et TOTH Lucille (dir.), *Danse contemporaine et littérature, entre fictions et performances écrites*, Paris, Centre National de la Danse, 2015
- VALERY Paul, *Philosophie de la danse*, Paris, Allia, 2015
- VAN GORP Hendrik, DELABASTITA Dirk, D'HULST Lieven, GHESQUIERE Rita, GRUTMAN Rainier et LEGROS Georges, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 1998
- VITEZ Antoine, *Le théâtre des idées, Anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu*, Paris, Gallimard, 1991
- VOSSIER Frédéric, *Stanislas Nordey, locataire de la parole*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2013
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractacus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 1993 (première édition : 1918)

Fictions :

- APOLLINAIRE Guillaume, *Alcools*, Paris, Gallimard, 1920

APOLLINAIRE Guillaume, *Les onze mille verges*, Paris, Pauvert, 1973 (première édition 1907)

ARAGON Louis, *Le Con d'Irène*, Paris, Gallimard 1997 (première édition 1928)

ARTAUD Antonin, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004, Édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman

AURY Dominique/RÉAGE Pauline, *Histoire d'O*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1954

BATAILLE Georges, *L'Archangélique et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 1967

BAUDELAIRE Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 2005

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, tome I, « Fusées », Paris, Gallimard, 1975

BECKET Samuel, *Le Dépeupleur*, Paris, Minuit, 1970

BORGES Jorge-Luis, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », in *Fictions*, Paris, Gallimard, 1957

BURROUGHS William, *Le festin nu*, Paris, Gallimard, 1959.

BURROUGHS William, *Les garçons sauvages*, Paris, 10-18, 1970

CALAFERTE Louis, *Septentrion*, Paris, Denoël, 1984

CARROLL Lewis, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, Londres, Macmillan and Co, 1865

CARROLL Lewis, *De l'Autre côté du miroir*, Londres, Macmillan and Co, 1871

CÉLINE Louis-Ferdinand, *L'Église*, Paris, Gallimard, 1952

CÉLINE Louis-Ferdinand, *Féerie pour une autre fois*, Paris, Gallimard, 1952

COCTEAU Jean, *Le secret professionnel*, Paris, Librairie Stock, 1924

COLAUX Denys-Louis, « Castigat ridendo mores (apophtegmes et aphorismes sur la pornographie) », in LALLEMENT Valérian (dir.), *Hermaphrodite*, n°8, « Porno(graphie) », Nancy, Hermaphrodite, 2003

COLLECTIF, *Fata Morgana 1966-1967*, Paris, Fata Morgana, 1976

DANIELEWSKI Mark Z., *La Maison des feuilles*, Traduit de l'américain par Claro, Paris, Denoël, 2002

DUVERT Tony, *Paysage de fantaisie*, Paris, Minuit, 1973

ESCHYLE, *L'Orestie : Agamemnon*, Paris, Flammarion, 2001

FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, I, Paris, Conard, 1926-1930

GENET Jean, *Le balcon*, Paris, Gallimard, 1956

GENET Jean, *Les paravents*, Paris, L'Arbalète, 1961

GENET Jean, *Miracle de la rose*, Paris, L'Arbalète, 1946

GENKA Nicolas, *L'Épi monstre*, Paris, Exils, 1999 (première édition : 1962)

GINSBERG Allen, *Howl*, San Francisco, City Lights Books, 1956

GIRAUDOUX Jean, *Siegfried*, Théâtre complet, Paris, la Pléiade, 1982

HARDELLET André, *Lourdes, Lentes*, Paris, Gallimard, 1969

HEARN Lafcadio, *Kwaidan ou Histoires et études de choses étranges*, Paris, Mercure de France, 1983

HENRIC Jacques, *Archées*, Paris, Seuil, 1969

HUGO Victor, *Cromwell : Préface*, Paris, Ambroise Dupont et Cie, 1828

HUGO Victor, *La Légende des siècles, Première série : Histoire - Les Petites Épopées*, Paris, Michel Lévy Frères, 1859

HUGO Victor, *L'Homme qui rit*, Paris, Albert Lacroix, 1869

JOYCE James, *Finnegans Wake*, Paris, Gallimard, 1982

- JOYCE James, *Ulysse*, Paris, Gallimard, 1957
- LABORDE Christian, *L'Os de Dionysos*, Paris, Régine Deforges, 1989
- LAUTRÉAMONT/ DUCASSE Isidore, *Les chants de Maldoror et autres textes*, Paris, LGF, 2001
- LAUTRÉAMONT/DUCASSE Isidore, *Poésies II*, Paris, Librairie Gabrie, 1870
- MALLARMÉ Stéphane, « Sonnet en yx- », in *Poésies*, Paris, Nouvelle Revue Française, 1914
- MALLARMÉ Stéphane, *Divagations : crise de vers*, Paris, Eugène Fasquelle, 1897
- MALLARMÉ Stéphane, *Le Livre*, Paris, Gallimard, 1957
- MALLARMÉ Stéphane, *Le Tombeau de Charles Baudelaire*, Paris, La Plume, 1896
- MALRAUX André, *La condition humaine*, Paris, Gallimard, 1933
- MASOCH Sacher, « La Vénus à la fourrure », in DELEUZE Gilles, *Présentation de Sacher Masoch*, Paris, Minuit, 1967
- MILLER Henry, *Lire aux cabinets*, Paris, Gallimard, 2007
- MUEHL Otto, « Lettre à Erika Stocker, 20/03/1962 », in *Viennese Actionnism*, Tome I, Klagenfurt, Ritter, 1988
- MUEHL Otto, « Échange épistolaire avec Hans-Ulrich Obrist », in COLLECTIF, *Hors limites, L'Art et la vie, 1952-1994*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1994
- MUEHL Otto, *Sortir du borbier*, Paris, Les Presses du Réel, 2001
- MUEHL Otto, « Un pied en prison. Interview par Seungduk Kim », in *Art Press*, n° 282, Paris, septembre 2002
- MUEHL Otto, *Lettres à Erika*, Paris, Les Presses du Réel, 2004

MUEHL Otto, *Lettres de prison*, Paris, Les Presses du Réel, 2004 (première édition : 1997)

MUEHL Otto, *La Scène des Profondeurs*, Paris, Bookstorming, 2005

NÖEL Bernard, *Le château de Cène*, Paris, Gallimard, 1969

OVIDE, *Les métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992

PASCAL Blaise, *Pensées*, Paris, Brunschvicg, 1670

PASOLINI Pier Paolo, *Écrits corsaires*, Traduit par Philippe Guilhon, Paris, Flammarion, Champs arts, 1976

PASOLINI Pier Paolo, *Théorème*, Paris, Gallimard, 1978

PIA Pascal, *Le verger des amours*, Paris, René Bonnel, 1924

POUND Ezra, *Les Cantos*, Paris, Flammarion, 2002

PROUST Marcel, *Œuvre complète*, Paris, La Pléiade, 1988

PY Olivier, *Le cahier noir*, Paris, Actes Sud, 2015

PYNCHON Thomas, *L'Arc-en-ciel de la gravité*, New York, Viking Press, 1973

RABELAIS François, *Gargantua*, Paris, Quatre Chemins, 1532

RABELAIS François, *Pantagruel*, Paris, Quatre Chemins, 1534

RABELAIS François, *Le Quart livre*, Paris, Alphonse Lemerre, 1552

RIMBAUD Arthur, *Poésies complètes*, « Vénus anadyomène », Paris, Le Livre de Poche, 1998

RIMBAUD Arthur, *Poésies complètes*, Paris, LGF, 1998

SADE Donatien Alphonse François (de), *Justine ou les Malheurs de la vertu*, Paris, 10-18, 1998

SADE Donatien Alphonse François (de), *Les 120 journées de Sodome*, Paris, 10-18, 1975

SALINGER J.D, *L'Attrape-cœurs*, Boston, Little, Brown and Company, 1951

SAMOYAUULT Tiphaine, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, Fiction & Cie, 2015

STENDHAL Henri Beyle, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Ambroise Dupont, 1839

THIRION André, *Le Grand ordinaire*, Paris, Eric Losfeld, 1970

VENAILLE Franck, *Algeria*, Paris, Léo Scheer Melville, 2004

VIAN Boris/SULLIVAN Vernon, *Et on tuera tous les affreux*, Paris, Le Terrain Vague, 1965

VILLON François, *Œuvres complètes*, Paris, La Pléiade, 2014

Filmographie :

ARGENTO Dario, *Deep Red*, Italie, 1975

BOKANOSWKI Patrick, *L'Ange*, Paris, 1982

BROWNING Tod, *Freaks ou La Monstrueuse Parade*, États-Unis, 1932

BUNUEL Louis et DALI Salvador, *Un chien andalou*, Paris, 1929

BUNUEL Louis, *L'âge d'or*, Paris, 1930

BUNUEL Louis, *Los Olvidados*, Paris, 1950

COCTEAU Jean, *Le sang d'un poète*, Paris, 1930

EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, *Le Cuirassé « Potemkine »*, Russie, 1925

EUSTACHE Jean, *Une sale histoire*, Paris, 1977

FRANJU Georges, *Le Sang des bêtes*, Paris, 1949

ISOU Isidore, *Traité de bave et d'éternité*, Paris, 1951

KUBRICK Stanley, *Fear and Desire*, États-Unis, 1953

KUBRICK Stanley, *2001, L'Odyssée de l'espace*, États-Unis, 1968

KUBRICK Stanley, *Orange mécanique*, États-Unis, 1971

KUBRICK Stanley, *Spartacus*, États-Unis, 1960

PASOLINI Pierre Paolo, *Accattone*, Italie, 1961

PASOLINI Pierre Paolo, *Salo ou les 120 journées de Sodome*, Italie, 1975

RESNAIS Alain, *Hiroshima mon amour*, Paris, 1959

RESNAIS Alain, *Muriel ou le temps d'un retour*, Paris, 1963

SJÖSTRÖM Victor, *Le Vent*, Danemark, 1923

VERTOV Dziga, *L'Homme à la caméra*, Russie, 1929

WATERS John, *Pink Flamingoes*, États-Unis, 1972

Index des noms propres

A

Abastado, Claude 272
 Abramovic, Marina 24, 165, 248
 Acconci, Vito 24
 Acker, Kathy 23, 173, 279, 286, 287, 294,
 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302,
 303, 304, 305, 306, 307, 309, 310, 311,
 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319,
 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327,
 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335,
 336, 337, 338, 339, 340, 341, 343, 344,
 345, 347, 348, 351, 357, 363, 369, 370,
 373, 374, 380, 383, 391, 402, 403, 405,
 438, 446, 452, 467, 484, 485, 491, 495,
 500, 504, 505, 508, 509, 513, 516, 519,
 653, 654
 Acquaviva, Frédéric 3, 279, 280, 287, 289,
 309, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406,
 407, 408, 409, 410, 411, 412, 447, 454,
 461, 483, 502, 564, 586, 587, 588, 589,
 656, 657
 Adely, Emmanuel 129
 Adorno, Theodor W 22, 516
 Aït Si Slimane, Taos 429, 647
 Aizpuru, Stéphanie 15
 Alaïa, Azzedine 3, 33, 71, 110, 243, 279,
 487, 489, 636, 638, 639, 641, 642, 643,
 645, 646, 649, 650, 651, 652
 Albert Birot, Pierre 69, 70, 590
 Albert, Henri 113, 675
 Allal, Laetitia 486
 Almeida, Helena 590
 Alphant, Marianne .. 172, 226, 292, 350, 498,
 499, 638
 Améry, Jean 103, 252, 513
 André, Annie...244, 289, 390, 400, 402, 403,
 533, 564, 576
 Angelico, Fra 240, 241, 475
 Anger, Kenneth 160
 Aperghis, Pierre 384, 580
 Apollinaire, Guillaume 36, 44, 45, 50, 64,
 104, 113, 196, 219, 529
 Aragon, Louis 58, 59, 87
 Ardenne, Paul 11, 17, 130, 386, 395, 396
 Argento, Dario 350
 Aristote 59, 454
 Artaud, Antonin 2, 4, 23, 29, 47, 56, 82,
 101, 129, 151, 160, 162, 170, 172, 174,
 176, 180, 199, 200, 203, 207, 212, 213,
 236, 237, 241, 244, 250, 255, 261, 265,
 274, 276, 286, 304, 337, 377, 397, 424,
 425, 426, 427, 428, 439, 444, 451, 474,

482, 483, 484, 485, 498, 505, 512, 513,
 514, 633, 673

Artaud, Pierre-Yves 572
 Ashley, Robert 305
 Aslan, Odette 425, 429, 430, 472
 Aubert, Jean-Louis 583
 Audel, Patrick 564
 Aury, Dominique 47, 48

B

Bach, Jean-Sébastien 565
 Bacon, Francis . 33, 173, 386, 483, 587, 588,
 671
 Bailly-Maître, Marie-Astrid 404
 Bakhtine, Mikhaïl 320
 Balandier, Georges 20
 Ballard, James Graham 371
 Balzac, Honoré de 128, 646
 Barber, Stephen 86, 171, 282, 285, 348
 Barceló, Miquel 488, 489, 508
 Barré, Françoise 12
 Barré, Laurent 436, 439, 440, 441
 Barthes, Roland.. 5, 9, 10, 20, 29, 31, 32, 54,
 70, 72, 79, 90, 111, 112, 116, 117, 126,
 128, 149, 169, 170, 181, 182, 206, 232,
 240, 242, 264, 267, 274, 280, 290, 291,
 309, 330, 334, 365, 369, 397, 398, 416,
 418, 419, 439, 454, 459, 475, 476, 477,
 478, 480, 483, 512, 516, 537
 Bataille, Georges 9, 10, 17, 20, 21, 22, 23,
 30, 31, 36, 38, 39, 42, 44, 54, 58, 63, 65,
 83, 84, 87, 101, 106, 111, 113, 114, 116,
 122, 146, 160, 175, 179, 200, 203, 205,
 210, 230, 235, 248, 249, 250, 251, 260,
 286, 302, 304, 312, 348, 360, 364, 420,
 424, 426, 427, 477, 483, 484, 485, 505,
 515, 520, 522, 540, 663, 666, 674, 675
 Battcock, Gregory 520
 Baudelaire, Charles 9, 60, 113, 149, 150,
 151, 175, 184, 188, 482, 542, 543, 561,
 680
 Baudouin, Philippe 408
 Baudry, Jean-Louis 537
 Beck, Julien 8, 19
 Beckett, Samuel 43, 174, 207, 340, 365, 590,
 673
 Beethoven, Ludwig van 565
 Beit Halachmi, Tal 3, 278, 286, 329, 350,
 367, 368, 370, 390, 399, 405, 429, 440,
 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455,
 458, 459, 460, 461, 464, 467, 480, 483,
 485, 500, 501, 505, 516, 519, 547, 558,
 613, 658, 659

- Bellmer, Hans20, 122, 453, 588
Benjamin, Walter..... 480
Benson, Alan.....295, 296, 297, 305
Benveniste, Émile 28
Berberian, Cathy 575
Berenholc, Mathieu..... 43
Berg, Alan..... 150, 153, 320
Bernard-Nouraud, Paul 167, 669
Bessette, Hélène..... 69, 298
Betancourt, Ingrid 249
Beth B 25
Beuys, Joseph 343
Billier, Jean-Cassien 65
Bizet, François398, 430, 431, 469
Blanchard, Pascal..... 419
Blanchet, Marc..... 448
Blanchot, Maurice.....10, 59, 72, 73, 81, 82,
107, 108, 110, 162, 235, 237, 238, 244,
245, 252, 271, 318, 343, 360, 363, 372,
515, 522, 539, 540
Blanckeman, Bruno 261
Blightman, Juliette 488, 494
Bloess, Georges 426
Bloy, Léon 184
Bokanowski, Michèle 440
Bokanowski, Patrick 440
Bongard, Pascal 393
Borel, Adrien 249
Borges, Jorge-Luis..... 302, 640
Bossati, Patrick441, 442, 446, 658
Boucourechliev, André 579
Boulez, Pierre 133
Bourgeade, Pierre 533
Bourgadier, Gérard 61
Bourgain, Anne..... 235, 251
Bourgeois, Louise 451, 459
Boute, Antoine 17, 28, 69, 98, 101, 130, 131,
149, 155, 245, 246, 247, 311, 337, 505,
519, 520, 644
Bozon, Michel..... 149
Branca, Glenn 572
Brecht, Bertolt..... 275
Brenez, Nicole 26
Breton, André31, 41, 58, 113, 372, 395
Briansec, Joseph279, 317, 351, 352, 353,
354, 355, 356, 357, 369, 380, 383, 473,
500, 501, 502, 504, 516
Briant, Gwenna 40
Brisset, Christine..... 373
Brod, Max 100
Brook, Peter 383, 458, 560
Brossat, Alain 415
Broutin, Gérard-Philippe 566
Brown, Chester 150,
Brown, Trisha 590
Browning, Tod.....171, 172, 484, 677
Bruly Bouabré, Frédéric..... 590
Brun, Catherine 4, 5, 6, 14, 17, 32, 51, 53,
55, 56, 71, 75, 76, 80, 83, 95, 99, 100,
104, 117, 158, 159, 172, 217, 218, 228,
230, 231, 233, 239, 240, 253, 254, 261,
275, 291, 343, 358, 367, 375, 381, 382,
383, 384, 385, 387, 388, 390, 393, 394,
472, 489, 493, 517, 635, 647, 652
Brus, Günter 15, 24, 166, 176, 517
Buck, Paul318, 328, 332, 338, 348, 349
Buirge, Susan 440
Bukowski, Charles 150, 540
Buñuel, Luis..... 19, 115, 123, 125, 136, 158,
183, 188, 190, 286, 514
Burden, Chris 24, 165, 168, 395
Buren, Daniel 488, 494
Burgher, Elijah 488, 495, 496
Burke, Edmund 111, 112, 131, 147, 196
Burroughs, William Seward 8, 23, 47, 119,
294, 295, 298, 302, 304, 312, 314, 316,
319, 321, 337, 346, 348, 371, 482, 484,
495
Butler, Judith..... 87, 139
- C**
- Cage, John.16, 372, 407, 424, 445, 518, 565,
577
Caillois, Roger 10, 430
Calaferte, Louis..... 60, 61
Callot, Jacques 476
Calvet, Chloé 623
Camus, Michel 208
Canaux, Julien..... 45
Canetti, Elias 311, 312
Carabaggio 314
Carco, Francis 536
Carlat, Dominique..... 117, 230, 233, 275
Carr, Cynthia..... 314, 316, 317
Carroll, Lewis 212, 302, 313, 372
Cars, Laurence des 55
Casanova, Giacomo 65
Cayrol, Jean 4, 54, 490
Cazalis..... 272
Ceccatty, René de..... 238
Celan, Paul 561
Céline, Louis-Ferdinand 23, 87, 219, 254,
484, 561, 640
Chantreau, Katell 40
Chapsal, Madeleine..... 57
Char, René 4
Charles, Marcel 28, 30, 516
Chateaubriand, François-René de ... 526, 534
Chatham, Rhys..... 572
Chénétier, Marion 14, 74, 231, 389
Chenevois, Agnès 3

- Chéreau, Patrice 133, 278, 391, 392, 429,
443, 642, 647
- Chevalérias, Nadia .. 436, 437, 439, 441, 442,
446, 448
- Chicago, Judy 327
- Cho & Yun..... 412, 589
- Chopin, Henri 401, 565, 567, 589
- Chrétien de Troyes..... 530
- Clark, Lygia 203
- Clark, Roger..... 111
- Claro .28, 43, 56, 86, 87, 105, 107, 108, 320,
358, 522, 639, 653
- Claude, Henri 249
- Claudiel, Paul..... 226
- Clézio, Jean-Marie-Gustave le 541
- Cocteau, Jean 59, 235, 453, 529, 536
- Cohen, Jean 27
- Colaun, Denys-Louis 68
- Coleman, Joe..... 25
- Colette, Sidonie-Gabrielle 312, 314, 644
- Colombo, Furio..... 69
- Compagnon, Antoine 316
- Cooper, Denis 23, 64, 294, 326, 339, 495,
654, 670
- Corbin, Alain 188, 191
- Corcoral, Stéphane..... 40
- Courant, Gérard 410, 657
- Courbet, Gustave 62, 636
- Courtoux, Sylvain 47
- Coutier, Delphine..... 448, 459
- Curie, Marie 373, 656
- Cuse 146
- Cussans, John..318, 328, 332, 338, 348, 349,
350
- D**
- D'Agata, Antoine.....279, 481, 482, 484, 485,
486, 505, 659
- D'Arc, Jeanne 23, 133
- D'Aurevilly, Barbey 60
- D'hulst, Lieven 304
- D'Ormesson, Jean..... 580
- Dachy, Marc 41, 114
- Dali, Salvador 41, 123, 125
- Danan, Joseph 74
- Daniel, Stéphane 278
- Danielewski, Mark Z 105
- Dante, Alighieri46, 69, 99, 385, 403, 656,
666
- David, Chapman 44
- De Vos, Patrick..... 428
- Dean, Michael..... 488, 491, 492, 497, 501
- Debord, Guy 8, 485
- Decisier, Camille 306
- Deforges, Régine 47, 59, 60, 680
- Degas, Edgard..... 15, 149, 173
- Delabastita, Dirk 304
- Delany, Samuel 495
- Deleuze, Gilles . 10, 12, 33, 43, 56, 144, 145,
146, 147, 161, 212, 386, 416, 483, 589
- Delon, Michel 100
- Delpeux, Sophie..... 181, 182
- Deneuve, Catherine..... 183
- Denis, Claire 440, 646
- Derrida, Jacques 128, 199, 212
- Desbordes, Matthieu ... 3, 453, 454, 555, 613
- Descartes, René..... 198
- Descaves, Delphine..... 40
- Desclos, Anne 47
- Deshoulières, Valérie 295
- Dichy, Albert 536
- Dickens, Charles 302, 322, 325, 328, 334
- Diverrès, Catherine 438, 440
- Doll, Eric..... 605
- Dominguez, Oskar 48
- Donguy, Jacques 47, 169, 661
- Dostoïevski, Fiodor..... 15, 146
- Dottin-Orsini, Mireille 184
- Douard, Julie 458
- Dreyfus, Charles 47
- Drigny, Juliette..... 74, 78, 79, 387, 460
- Drouet, Juliette..... 534
- Drouhet, Geneviève 12
- Dubuffet, Jean 46
- Duchamp, Marcel..... 16, 127, 173, 190, 249,
316, 566, 573
- Duchêne, Geneviève 22
- Dufour, Bernard 33, 472, 474, 488, 489, 497,
533
- Dufour, Denis..... 581
- Dumarsais, César Chesneau..... 234
- Dupriez, Bernard..... 127, 210, 214, 355
- Durand, Régis 296, 302, 305, 320, 331
- Duras, Marguerite 371, 417
- Duroux, Rose 140
- Dutrone, Jacques..... 586
- Duvert, Tony.... 23, 48, 56, 57, 69, 119, 129,
169, 639
- E**
- Easton Ellis, Bret 64
- Eco, Umberto 72, 84, 88, 90, 91, 92, 106,
170
- Ehrenbourg, Ilya 589
- Eisenstein, Sergueï..... 117
- Elias, Norbert..... 189
- Ellmann, Richard 91
- Epstein, Jean 25, 26
- Espagne, Michel..... 419
- Estellon, Vincent..... 116, 117
- Eustache, Jean 118, 119, 120, 122, 154, 160,
198, 276

Export, Valie..... 8, 590

F

Fabre, Jan..... 12, 661

Faerber, Johan..... 231

Fairbairn, Nicholas..... 26

Fanni Tutti, Cosey 26

Fanon, Frantz 377

Fau, Guillaume 2, 88, 92, 533, 633, 652

Faulkner, William 302, 638

Faupin, Savine 15

Faustino, Maria ... 3, 279, 400, 410, 411, 412, 445, 505, 519, 569, 578, 585, 656, 657

Ferenczi, Sandor 116

Feron, Etienne..... 151

Ferretti, Gian Carlo 69

Filiberti, Irène 441, 442, 448

Filliou, Robert..... 590

Fischer, Hervé..... 129, 169

Flaubert, Gustave... 43, 60, 78, 146, 170, 254, 512, 534

Fleck, Robert..... 166, 179, 180, 662

Fleitz, Emmanuel 3, 278, 397, 399, 435, 461, 463, 465, 466, 467, 469, 501, 504, 591, 602, 605, 659

Fontanier, Pierre 256

Foreman, Richard 319

Forest, Philippe 5, 253

Forti, Simone 590

Foucault, Michel ... 5, 10, 18, 54, 63, 87, 112, 154, 163, 171, 189, 205, 212, 291, 315, 316, 318, 335, 348, 396, 398, 416, 430, 523, 644

Francis, Sam ... 289, 292, 350, 380, 402, 474, 500, 574, 632

Franju, Georges..... 188

Freud, Sigmund..... 8, 13, 119, 125, 195, 199, 674

Fumery, Charles..... 48

G

Gagnon, Katerine 75, 76, 147, 396, 516

Galabru, Sophie 28

Garcia, Tristan 507

Gass, William 304

Gauvin, Jean-Baptiste 238, 239, 274, 288, 511

Gémier, Firmin 127

Genet, Jean.... 21, 23, 25, 36, 54, 61, 87, 128, 150, 155, 169, 183, 255, 264, 302, 304, 337, 338, 343, 370, 424, 426, 429, 495, 512, 536, 537, 673, 676

Genette, Gérard. 32, 286, 295, 299, 300, 301, 320, 328, 329, 333, 351, 356

Genka, Nicolas..... 48, 54, 59, 60

Géricault, Théodore 55

Gersen, Nicole 15

Gert, Valeska 435, 590

Gesualdo, Carlo 565, 583

Getter, Tamar..... 440

Ghesquiere, Rita..... 304

Giard, Agnès 327

Ginsberg, Allen 219, 298

Girard, Bernard 401

Giraudoux, Jean 315, 502

Giscard D'Estaing, Valéry..... 260

Gish, Lilian 476

Gladwell, Adele Olivia 347

Glass, Philip 590

Glissant, Edouard..... 570

Glusberg, Jorge 160

Godard, Jean-Luc... 150, 160, 279, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 414

Godet, Elisabetg..... 48

Goebbels, Joseph..... 45

Goldberg, Roselee..... 127

Gordon, Bette..... 319

Gourmont, Remy de..... 170, 674

Gournay, Frédéric 260, 269

Gouzeva, Alexandra..... 249

Goya, Francisco de..... 55, 150

Goytisolo, Juan 211

Grainville, Patrick 50

Grass, Günter 62

Grau, Donatien 33, 53, 84, 94, 107, 110, 198, 278, 279, 282, 292, 348, 396, 399, 474, 477, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 499, 508, 514, 516, 632, 636, 639, 641, 642, 643, 645, 650, 651, 652

Greimas, Julien 27

Grillet, Thierry 278, 634

Grossman, Evelyne 29, 147, 174, 678

Grossman, Vassili 589

Grutman, Rainier..... 304

Guattari, Felix 10, 145, 146, 147, 161

Guenin, Hélène 132

Guilloux, Jacqueline 421

Gysin, Brion..... 346

H

Halprin, Anna..... 590

Hamez, Grégory 181

Hanna, Christophe..... 359, 360

Hanoun, Marcel 400, 565, 572, 587, 588, 589, 656

Hardellet, André..... 48, 60, 61

Harry, Debbie..... 296

Hastings, Michel 13, 18, 20, 22, 23

Hauer, Karl..... 182

Hausmann, Raoul 590

Havoc, James 347

- Hearn, Lafcadio 462, 591
 Hebbel, Friedrich 137
 Heidsieck, Bernard...400, 401, 565, 567, 589
 Heinrich, Nathalie11, 13, 14, 16, 21, 163,
 517
 Heitz, Michael..... 85
 Henaff, Marcel 208
 Henric, Jacques 36, 53, 59, 60, 62, 107, 149,
 164, 188, 222, 259, 260, 261, 345, 472,
 533, 536, 634, 635
 Henry, Maurice 41
 Hernandez, Théo 440
 Hijikata, Tatsumi 16, 26, 419, 420, 421, 422,
 423, 424, 427, 428, 444, 464, 466, 667,
 668
 Himmler, Heinrich 546
 Hitler, Adolf 46, 188, 283, 544, 545
 Hoctan, Caroline 367
 Hoffenreich, Ludwig 166
 Holzer, Jenny 316
 Home, Stewart 347
 Hoppenot, Eric 307
 Houbre, Gabrielle 149, 184
 Houellebecq, Michel 583
 Hughes-Freeland, Tessa 25
 Hugnet, Georges 41
 Hugo, Victor 113, 173, 174, 534
 Hunter, Jack 285, 346, 347
 Hutchinson, Patrick...306, 318, 320, 322, 653
 Hutzulak, Clint 347
 Huysmans, Joris-Karl 184
 Hybert, Fabrice 590
- I**
- Ikeda, Carlotta 589
 Indiana, Gary 274
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique 55
 Irigaray, Luce 139
 Isou, Isidore 70, 400, 401, 411, 564, 565,
 566, 573, 579, 580, 582, 583, 589
 Issô, Miura 462
 Ives, Charles 565
 Iwana, Masaki 420, 423
- J**
- Jakobson, Roman 27, 28, 117, 120, 232
 Jarry, Alfred 127, 128, 131, 145, 170, 172,
 674
 Jaubert, Marie-José 373, 656
 Jean, Marcel 41
 Jedrzejewski, Franck 128, 406, 453
 Jefferson, Ann 95, 309
 Jelinek, Elfriede 62
 Jenvrey, Dominiq...32, 66, 80, 254, 279, 286,
 307, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364,
 365, 366, 367, 368, 380, 428, 516, 636,
 637, 654, 655
 Johnson, B.S 298
 Joris, Pierre 82, 634
 Josquin des Prés 565
 Joubert, Bernard 37
 ourniac, Michel 8, 15, 24, 57, 129, 168, 169,
 248, 249, 500, 518, 519, 590, 675
 Joyce, James 58, 60, 70, 88, 89, 91, 106, 212,
 219, 299, 301, 310, 391, 672, 676
 Julius, Anthony 12, 13, 63
 June Paik, Nam 424
- K**
- Kac, Eduardo 565, 590
 Kafka, Franz 7, 100, 156, 177, 194, 371,
 493, 512, 652, 656
 Kahlo, Frida 370, 411
 Kandinsky, Vassily 534
 Kant, Emmanuel 132
 Kaprow, Alan 8
 Kébadian, Jacques 279, 287, 638
 Kern, Richard 24, 64
 Kerouac, Jack 107, 146, 295
 Kim, Seungduk 183, 255, 680
 Klee, Paul 196
 Klein, Yves 517
 Klimova, Maroussia 87, 88, 504, 643
 Klossowski, Pierre 10, 149
 Kominami, Yuko 463
 Koseki, Sumako 420
 Krebs, Philippe 173
 Kristeva, Julia 10, 11, 17, 20, 27, 28, 112,
 147, 181, 184, 204, 205, 231, 236, 259,
 299, 320, 426, 537
 Kruger, Barbara 296
 Kubrick, Stanley 19, 109, 124, 286, 490
 Kuchar, George et Mike 25
 Kudo, Testumo 340
 Kuki, François 75, 472
 Kusama, Yayoï 8
- L**
- La Argentina 412, 439
 La Fontaine, Jean de 529
 Labelle-Rojoux, Arnaud 170
 LaBruce, Bruce 64, 173
 Lacan, Jacques .. 66, 119, 235, 332, 418, 663
 Laid Moussa, Mohammed 62, 258, 285
 Lala, Marie-Christine 71, 404
 Lallement, Valérian.... 14, 50, 65, 66, 68, 76,
 94, 173, 463, 465, 592, 632
 Lam, Wilfredo 474
 Lamartine, Alphonse de 540
 Lane, Helen 86
 Lang, Jack 372, 383

Lang, Fritz.....	447
Lapaire, Jean-Rémi.....	438
Laporte, Dominique.....	190, 198, 202, 429
Laporte, Arnaud.....	443
Lassus, Roland de.....	565
Launay, Isabelle.....	418
Launet, Edouard.....	97
Lautréamont/Isidore Ducasse. 30, 43, 58, 70, 206, 299, 301, 314, 315, 346, 424, 542, 561	
Lavergne, Philippe.....	88
Lawrence, Thomas Edward.....	60
Le Caravage.....	15
Lebel, Jean-Jacques.....	8
Lefort-Favreau, Julien.....	23, 272, 418
Legros, Georges.....	304
Leiris, Michel.....	5, 54, 169, 290, 292, 343, 474, 523
Lely, Gilbert.....	104
Lemaire, Gérard-Georges.....	311, 313, 320, 323, 326, 653
Lemaître, Maurice.....	400, 401, 411, 565, 566, 574, 589
Lénine, Vladimir Ilitch.....	544
Lennon, John.....	44
Lespiau, David.....	135, 635
Levinas, Emmanuel.....	151, 360
Levine, Sherrie.....	316, 402
Lévi-Strauss, Claude.....	169, 337
Lièvre, Eloïse.....	46
Limongi, Laure.....	298, 312, 316
Lindon, Mathieu.....	515
Liszt, Franz.....	247
Lixenberg, Loré.....	3, 412, 569, 575
Loisy, Jean.....	180
Longin.....	111, 131, 143, 200, 256, 675
Lonsdale, Michael.....	118
Loret, Éric.....	159
Lorthiois, Marie-Michel-Edmond-Joseph.....	251
Lotringer, Sylvère.....	302
Louarn, Madeleine.....	437
Louis XVII.....	4, 497
Loupe, Laurence.....	436
Louvel, Liliane.....	17, 674
Louÿs, Pierre.....	36, 44, 54
Lovecraft, Howard Philips.....	40
Luc, Virgine.....	11, 13, 22
Luca, Ghérasim.....	43, 587
Luciani, Marie-Antoinette.....	60
Lucrèce.....	488, 638
Lunch, Lydia.....	25
M	
MacDonogh, Steve.....	62, 634
Machaut, Guillaume de.....	565
Madlener, Frank.....	531
Maingueneau, Dominique.....	63
Mainville, Éric.....	308
Maîtresse Cindy.....	409, 411, 569, 587, 589
Malévitch, Kasimir.....	16
Malina, Judith.....	8, 19
Mallarmé, Stéphane... 7, 55, 70, 90, 93, 107, 129, 146, 271, 272, 315, 358, 409, 439, 488, 513, 518, 570, 668	
Malraux, André.....	12, 129, 238, 589, 638
Manach, Jean-Marc.....	408
Manet, Edouard.....	15, 520
Manzoni, Piero.....	160
Mapplethorpe, Robert.....	296
Marc, Alain.....	41, 114, 196, 220, 256, 401, 426, 427, 633, 636, 642, 658
Marc'O.....	280, 401, 564
Marghescou, Mircea . 27, 29, 72, 80, 90, 515	
Marinone, Isabelle.....	26
Marmande, Francis.....	14, 17, 275
Masoch, Leopold von Sacher.....	23, 56, 64, 143, 144, 145, 176, 671, 680
Massu, Jacques.....	44
Matsukawa, Yasuo.....	125
Maupassant, Guy de.....	150, 184
Maurice, Jean-Michel.....	533
Mauss, Marcel.....	18
McCarthy, Paul.....	13, 488, 489, 497, 590
McCormack, Derek.....	344, 345
McDowell, Kurt.....	25
McGee, Alan.....	346
Mekas, Jonas.....	25
Melville, Herman.....	146, 338, 682
Mendieta, Ana.....	590
Merleau-Ponty, Maurice.....	113, 196
Merlin, Jonathan.....	552, 559
Meschonnic, Henri.....	27, 28
Messerschmidt, Franz Xaver.....	590
Michaux, Henri.....	174, 196, 673
Michel, Régis...111, 166, 167, 196, 426, 517	
Michelet, Jules.....	198, 372
Migone, Christof.....	456
Milkovitch-Rioux, Catherine.....	4, 49
Miller, Henry.....	8, 60, 61, 62, 64, 130
Millet, Catherine 16, 65, 168, 170, 340, 520, 533, 663	
Min, Tanaka... 279, 414, 420, 423, 428, 429, 430, 431, 440, 472, 519, 667	
Miró, Joan.....	587
Mishima, Yukio.....	59
Mitsuyo, Uesugi.....	418
Mitterrand, François.....	260, 472
Modiano, Patrick.....	541, 637
Mohror.....	292
Molière.....	529, 530
Molinié, Georges.....	27
Molinier, Pierre.....	24

- Mondrian, Piet 566
 Monk, Geraldine 347
 Monk, Thelonious 603
 Monod, Théodore 590
 Monteiro, João César 590
 Montellier, Chantal 279, 292, 363, 370, 371,
 372, 373, 374, 375, 377, 378, 379, 380,
 394, 454, 500, 505, 508, 516, 655, 656
 Montet, Bernardo 279, 292, 380, 429, 435,
 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443,
 445, 446, 447, 448, 450, 451, 460, 463,
 469, 483, 513, 519, 578, 600, 638, 657,
 658
 Monteverdi, Claudio 580
 Moore, Alan 347
 Moralès, Gérard 100, 101
 Morelk, Jean-Paul 187, 634
 Morrissey, Paul 25
 Moulène, Jean-Luc 488, 492, 493, 645
 Mozart, Wolfgang Amadeus 133, 529
 Mühl, Otto 15, 16, 22, 24, 64, 176, 178, 179,
 180, 181, 182, 183, 184, 187, 188, 189,
 190, 192, 203, 249, 255, 412, 497, 512,
 517, 643
 Munch, Edvard 196, 423, 426, 427, 483
 Murillo, Bartolomé Esteban 15
 Musil, Robert 105
 Muybridge, Eadward 587
- N**
- Nabokov, Vladimir 59
 Natchtergael, Magali 399
 Natsuyuki, Nakanishi 424
 Niblock, Phil 565
 Nicolas, Loïc 13, 18, 20, 22, 23
 Nicolas, Alain 225
 Nietzsche, Friedrich 113, 146
 Nitsch, Herman 24, 176, 180
 Noël, Bernard 18, 54, 175, 649
 Noël, Éric 463, 592
 Nordey, Stanislas 278, 392, 497, 523, 531,
 677
 Novarina, Valère 47, 74, 209, 231, 389, 642
- O**
- O'Neill, Bob 198, 202
 Obrist, Hans-Ulrich 176, 179, 680
 Ochsner, François 244, 675
 Ogasawara, Motoo 125
 Ogien, Ruwen 65
 Ohno, Kazuo 412, 420, 439, 440, 447, 513,
 589
 Olcese, Smaranda 453
 Oldenbourg, Serge III 395
 Oliveira, Manuel de 590
 Ollivier, Allain 75, 385
 Olson, Charles 295
 Onishi, Sayoko 3, 278, 399, 435, 461, 462,
 463, 465, 466, 468, 469, 470, 471, 501,
 505, 519, 591, 605, 659
 Ono, Yoko 424
 ORLAN 24, 47, 245, 248, 327, 371, 513,
 518, 590
 Osman Spare, Austin 495
 Ossang, F.G. 400, 403, 411, 566
 Otte, Hans 284, 286
 Ouellet, Pierre 74, 128, 152, 230, 460
 Oulianov, Alexandre 544
- P**
- Padovani, Delphine 14
 Pagès, Sylviane 414, 415, 417, 418, 419,
 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427,
 428, 435, 438, 439, 440
 Pane, Gina 8, 24, 114, 129, 160, 165, 166,
 167, 169, 170, 175, 248, 518, 669
 Paquet, Marcel 169
 Paradjanov, Sergueï 590
 Parant, Jean-Luc 400, 565, 566
 Parisot, Henri 212
 Pascal, Blaise 252, 534
 Pasolini, Pier Paolo 19, 23, 57, 59, 64, 69,
 98, 117, 119, 136, 153, 154, 160, 183,
 288, 302, 304, 319, 343, 372, 670
 Pasquet, Olivier 278
 Passard, Cédric 13, 18, 20, 22, 23
 Pauvert, Jean-Jacques 47, 59, 60, 104, 678
 Paveau, Anne 63, 64, 65, 143
 Pavlenski, Piotr 249, 673
 Paz, Octavio 86
 Peace, David 348
 Pearl, Lydie 11, 24, 176, 177, 178, 217, 500,
 517
 Pécoll, Vincent 171
 Pennequin, Charles 47
 Perec, Georges 43, 48, 70, 86, 219, 430
 Pérotin 565
 Perrault, Charles 136, 529
 Perret, Catherine 103
 Pésenti, François-Michel 393
 Peyrissac, Stéphanie 15
 Pfeffer, Susanne 25, 665
 Pia, Pascal 36, 45, 50, 55
 Picabia, Francis 566
 Picasso, Pablo 16, 55, 127, 148, 149, 173,
 292, 343, 474, 528, 529
 Picon-Vallin, Béatrice 418, 419
 Picq, Jean-Noël 118
 Pierrat, Emmanuel 37, 66, 67
 Pigeaud, Jackie 111, 131, 200
 Pinoncelli, Pierre 16, 249
 Pivot, Bernard 50, 637

Platon 146, 589
 Pludermacher, Isolde 149
 Pollock, Jackson 8, 176
 Pomerand, Gabriel 566
 Pornochio 260
 P-Orridge, Genesis 26
 Poton de Xaintrailles, Jean 133
 Pound, Ezra 89, 101, 304, 446, 513
 Prager, Jonathan 570
 Prigent, Christian 47, 52, 53, 69, 71, 72, 73,
 79, 80, 122, 128, 129, 131, 144, 170, 174,
 179, 195, 196, 262, 515, 522
 Prince, Richard 316
 Prinzhorn, Hans 46
 Proust, Marcel 91, 105, 108, 143, 153, 154,
 155, 219
 Ptičar, Krunoslav 502, 503
 Purcell, Henry 565
 Py, Olivier 490, 650
 Pynchon, Thomas 108

Q

Quignard, Marie-Françoise 36, 37, 38, 44,
 49, 51, 70, 92, 99, 104, 106
 Quignard, Pascal 52, 70, 114, 127, 637

R

Rabelais, François 70, 71, 170, 201, 315,
 391, 529
 Racine 247, 440, 530
 Racine, Bruno 487, 488
 Rais, Gilles de 135
 Rameau, Jean-Philippe 534
 Ramu 530
 Rancinan, Gérard 13
 Rannoux, Catherine 17, 674
 Rawicz, Piotr 48
 Ray, Man 160, 480
 Réage, Pauline 47
 Reed, Jeremy 347
 Reggiani, Christelle 13
 Reich, Steve 572, 590
 Rembrandt 15
 Résillot, Benoît 3, 455, 554, 613
 Resnais, Alain 417
 Restany, Pierre 12, 165
 Richard, Claire 97
 Riffaterre, Michel 27, 28, 31, 77, 91, 142,
 170, 209, 211, 328
 Rimbaud, Arthur 4, 9, 47, 58, 113, 142, 143,
 144, 145, 147, 176, 188, 239, 261, 304,
 373, 482, 542
 Rinke, Klaus 292, 481, 488, 493
 Ríos, Julian 22, 100, 211, 515
 Rist, Christian 393
 Robbe-Grillet, Alain 311, 312

Robbins, Harold 314
 Robert, Marie 149, 673
 Robin, Gilbert 249
 Roche, Denis 298
 Rodin, Auguste 55
 Rohmer, Éric 168
 Rolin, Dominique 50
 Rollin, André 53, 54, 256, 634
 Rolnik, Suely 203, 664
 Rondepierre, Éric 481, 488, 490, 528, 632
 Rops, Félicien 55
 Ros, Véronique 393
 Rossignol, Jean-Philippe 297
 Rothenberg, Jerome 82, 634
 Rouchy, Jean-Claude 163
 Rouhollah Khomeini Ayatollah 62
 Roussel, Danièle 176
 Roussel, Raymond 571
 Royal, Ségolène 21
 Ruiz Moreno, Luiza 474
 Rushdie, Salman 36, 62, 634, 665
 Russolo, Luigi 566
 Rustin, Jean 173

S

Sabatier, Roland 70
 Sachs, Maurice 23
 Sade, Donatien Alphonse François 9, 19, 22,
 23, 36, 44, 54, 55, 56, 57, 58, 64, 98, 100,
 104, 106, 114, 119, 122, 129, 143, 168,
 178, 183, 206, 208, 228, 240, 244, 255,
 261, 304, 314, 424, 426, 512, 541, 585,
 668, 670, 671, 674
 Safarova, Barbara 46
 Saint Thomas 106
 Salinger, Jerome David 44
 Salle, David 296, 305, 319
 Samoyault, Tiphaine 94, 95, 96, 97, 300,
 301, 312, 313
 Samuel, Claude 532
 Sarkozy, Nicolas 371
 Sarraute, Nathalie 69
 Sartre, Jean-Paul 86
 Sas, Miryam 427, 428, 444, 464
 Satie, Erik 566
 Saussure, Ferdinand de 28
 Schefer, Olivier 132
 Schiller, Friedrich von 235
 Schlatter, Christian 166, 664
 Schlemmer, Oscar 590
 Schneeman, Carolee 8
 Schoenberg, Arnold 534, 565
 Scholder, Amy 294, 298, 326
 Schtol, Emmanuelle 393

- Schumann, Robert.....4, 235, 237, 239, 241,
242, 243, 244, 245, 246, 248, 249, 251,
498, 512, 675
- Schwarzkogler, Rudolf24, 167, 176, 517
- Scudéry, Georges de 105
- Seberg, Jean 283
- Seckel, Raymond-Josué... 36, 44, 49, 51, 70,
92, 99, 104, 106
- Selby (Jr), Hubert..... 484, 505
- Shakespeare, William 38, 305, 391, 440, 530
- Sherman, Cindy 183
- Shipley, Gary J..... 348
- Sibony, Daniel 112, 274, 294, 398, 416
- Sid Vicious..... 295
- Simard, Jean-Pierre..... 438
- Siratori, Kenji 348
- Sivan, Jacques..... 47, 69, 79
- Sjöström, Victor..... 476
- Smith, Jack..... 25
- Smith, Patty..... 296
- Sollers, Philippe5, 15, 48, 54, 56, 58, 62,
73, 88, 143, 146, 251, 265, 272, 273, 274,
311, 381, 518, 523, 524, 536, 537, 640,
664
- Solomon, Alan 520
- Sondheim, Alain 319
- Sontag, Susan..344, 345, 415, 476, 479, 482,
483, 484, 485, 486
- Sophocle 137, 138
- Sotos, Peter 24
- Souchaud, Pierre 8
- Spence, Jo 12
- Spinoza, Baruch..... 589
- Sprinkle, Annie..... 173
- Staline, Joseph 283
- Stanislavski, Constantin..... 458
- Stark, Casandra 24
- Stein, Gertrude 73, 318
- Steiner, Georges..... 137, 138
- Stendhal 534, 542
- Sterne, Laurence 311, 312
- Stevens, Rebecca318, 328, 332, 338, 348,
349
- Stocker, Erika 187, 680
- Stockhausen, Karlheinz 565, 590
- Stoichita, Victor 15
- Stravinsky, Igor..... 530
- Surya, Michel....7, 38, 68, 69, 106, 314, 382,
441, 515, 635
- Sutter, Laurent de 118, 120, 121, 122, 150,
153, 158, 358
- Swift, Jonathan 172
- T**
- Tabeaud, Marie 181
- Takemoyo, Koshikô..... 431
- Tarkos, Christophe 47
- Tarkovski, Andreï 372
- Tello, Tomas 463
- Ténenbaum, Yvonne 423
- Thénot, Jean-Paul..... 129, 169
- Thibaudat, Jean-Pierre 33
- Thieû Niang, Thierry278, 391, 429, 443, 647
- Thill, Claire..... 595
- Thirion, André 48, 49, 666
- Todorov, Tzvetan..... 27
- Toeplitz, Kasper..... 572
- Tomasovic, Dick 172
- Tomiche, Anne..... 295
- Torti-Alcayaga, Agathe..... 438
- Toth, Lucille..... 399, 470
- Toulouse-Lautrec, Henri de 149, 173
- Trovato, Ludwig..67, 72, 279, 287, 288, 400,
402, 508, 564, 573, 672
- Tsuruzawa, Sansuzu..... 431
- Tunick, Spencer 8
- Turner, Tommy 25
- Twain, Mark..... 302
- Tzara, Tristan 70, 286
- U**
- Ukai, Satoshi 73
- Urdician, Stéphanie..... 140
- Ut, Nick..... 415
- V**
- Valéry, Paul 31, 95, 272, 398
- Van Gogh, Vincent .. 47, 241, 244, 248, 249,
250, 251, 512, 661, 670
- Van Gorp, Hendrik..... 304
- Vanneau, Pascal 613
- Varèse, Edgard..... 565
- Vargas Llosa, Mario..... 62, 86
- Vasseur, Arnaud..... 618
- Venaille, Franck 338, 339
- Vergne, Philippe 160, 176, 177, 664
- Verret, François 436, 439, 440, 445
- Vertov, Dziga 117
- Viallet, Laurence..... 311, 313, 320, 323, 653
- Vian, Boris 39
- Viannay, Pierre 476
- Viatte, Germain..... 425
- Viel, Tanguy 350
- Vilar, Jean 73, 397
- Villon, François 23, 536
- Vincent, Geneviève 436, 437, 438, 439, 441,
442, 445, 446, 447, 448
- Vitez, Antoine 292, 375, 381, 382, 383, 384,
396, 505, 580
- Vivaldi, Antonio 584
- Vogel, Amos 12, 114, 115, 119, 188, 189,
520, 522

Volodine, Antoine..... 418, 430
 Von Kleist, Heinrich..... 168, 512
 Von Weyhe, Christoph..... 489, 490
 Vonnegut Jr, Kurt..... 109
 Vostell, Wolf..... 8

W

Wagner, Richard..... 507, 565
 Wagner, Céline..... 420, 421
 Wald Lasowski, Patrick..... 37
 Warhol, Andy..... 15, 25, 296
 Waters, John..... 25
 Watteau, Antoine..... 526
 Webern, Anton..... 565
 Wedekind, Frank..... 153, 320
 Wedell, Noura..... 86, 198, 274, 646, 652
 Werner, Michael..... 419
 Whitechapel, Simon..... 347
 Williamson, Aaron..... 346, 347
 Wilson, Bob..... 590
 Winterson, Jeannette..... 294, 314
 Witkin, Joël-Peter..... 20, 173, 480

Wittgenstein, Ludwig..... 9
 Wittig, Monique..... 87
 Wojnarowicz, David..... 25
 Wölfli, Adolf..... 46, 105, 590
 Wolman, Gil Joseph 400, 565, 573, 576, 580
 Wyn Evans, Cerith..... 488, 494

X

Xanthakou, Margarita..... 14
 Xenakis, Iannis..... 472, 565, 590

Y

Yamada, Ipei..... 461
 Yurabe, Masami..... 423

Z

Zaoui, Pierre..... 147, 231, 232
 Zedd, Nick..... 24, 25, 64, 173, 295, 332
 Zola, Émile..... 15, 144, 153
 Zürn, Unica..... 411

Résumé / Summary

Cette thèse propose des réflexions autour de l'œuvre de Pierre Guyotat et des réactions qu'elle provoque ou a provoquées chez d'autres artistes, notamment en lien avec son actualité et ses récentes activités de 2013 à 2016. Nous utilisons deux questions théoriques qui, mobilisant différents champs d'étude, permettent d'établir et d'étudier les possibilités multiples propres à cette œuvre et qu'elle suscite : la transgression et la littérarité. D'abord, ce travail analyse le décloisonnement opéré par l'artiste – réfutant la dénomination réductrice d'écrivain – des mots et des *topoi* de la littérature, à travers ce qu'il nomme ses « figures », notion qui a une histoire tout à fait particulière dans l'analyse textuelle comme dans son travail et sa pensée. Ensuite, nous explorons les divers corpus – recueils, expositions, Enfer de la Bibliothèque Nationale – dans lesquels s'inscrit cette œuvre et les dialogues qu'elle entretient avec d'autres travaux, artistes et mouvements d'avant-garde (actionnisme viennois, art corporel, butô). Nous proposons une analyse d'une période charnière, transgressive, où la fiction entre par effraction dans la réalité de l'auteur qui se trouve décharné et physiologiquement attaqué jusqu'au coma avant de « renaître » sur scène. C'est *l'épreuve*, multiple et polysémique, de l'œuvre, incarnée dans la fiction par Samora Mâchel, figure dont le texte est encore inédit aujourd'hui. La scène constitue l'un des lieux d'exploration du second temps de cette réflexion où nous mettons en évidence de quelles façons la matière écrite guyotatienne épouse les contours et rencontre d'autres artistes singuliers, considérant ainsi qu'une œuvre originale, créatrice et transgressive est une œuvre qui rend les autres artistes créateurs et originaux à leur tour. Cette seconde partie de la réflexion permettant de joindre la théorie à la pratique en étudiant des spectacles vivants, de la genèse aux représentations et en interrogeant les acteurs.

This thesis proposes reflections on the work of Pierre Guyotat and responses it generates or has generated, especially through his actuality and his recent activities from 2013 to 2016. We use two theoretical issues which, by mobilizing various study fields, make it possible to establish and study the multiple possibilities specific to this work and which it raises: transgression and literarity. Firstly, this work analyzes the decompartmentalisation performed by the artist – who refuses the reductive denomination of “writer” – of words and literature *topoi*, through what he call his “figures”, notion which has a specific story in textual analysis as well as

in his work and way of thinking. Afterward, we explore the various corpus of documents – collections, exhibitions, the Inferno of National Library of France – which contains his work and possible dialogues with other avant-garde works, artists and movements (Viennese Actionism, body art, butô). We propose an analysis of a pivotal and transgressive period when the fiction breaks into the author's reality who find himself emaciated and physiologically attacked up to a state of coma before being “reborn” on stage. This is the *challenge*, multiple and polysemous, of this work, embodied in fiction by Samora Mâchel, a figure whose text remains still unpublished. The stage is one of the places to be explored in this secondary phase of reflection where we highlight in what ways the writing material of Pierre Guyotat will follow the outlines and meet other singular artists, considering that an original work, creative and transgressive, makes other artists original creators in turn. This second part of the reflection allows the junction between theory and practice by studying performing arts, from genesis to representation, and by questioning the artists

Mots clefs : Pierre Guyotat – littérature française – avant-garde – artistes – influences – transgression – littérarité

Keywords: Pierre Guyotat – French literature – avant-garde – artists – influences – transgression – literacy