

De l'anachronisme poétique. Paradoxes de l'héritage chez Pierre Guyotat

Karine Gagnon

Université du Québec à Montréal

Difficile de parler de l'œuvre exigeante et bouleversante de Pierre Guyotat sans d'abord en passer par ces truismes qui insistent sur son illisibilité, tour à tour célébrée ou conspuée. Dans un ouvrage intitulé *Où va la littérature française?*, Pierre Brunel, par exemple, fait le constat suivant : *Progénitures* — fiction publiée par Guyotat en 2000, après quinze ans de silence — est « un livre illisible pour tout autre que [l'auteur] lui-même » (2002, p. 33). Or la perplexité du critique n'est pas anodine. Dans cet essai, Brunel examine la littérature du dernier siècle pour en dégager les lignes de force et, peut-être, les promesses, faisant surtout valoir que dans ce trajet où la

tradition est à la fois jouée et déjouée, où la continuité est également préservée et « explosée » (p. 47), le nouveau ne surgit jamais très loin de l'ancien. Il conclut ainsi qu'il serait faux de croire que la littérature contemporaine se trouve « prise dans le vertige d'une décadence », de la table rase et de l'amnésie (p. 278). Pour Brunel pourtant, l'œuvre de Guyotat pose problème en dépit de la possibilité d'un amarrage à des démarches antérieures où le mot est aussi redécouvert, accentué ou défait — « À vrai dire, tout est déjà dans l'œuvre de James Joyce. Et, avant Joyce lui-même, Lewis Carroll en Angleterre, Jules Laforgue en France [...] », affirme-t-il en mettant en place une forme de canon alternatif et mineur (p. 34). C'est que l'illisibilité de *Progénitures*, en fin de compte, correspond à une poétique placée sous le signe du dérèglement psychotique de la communication littéraire, dont le propre est de procéder à l'avortement des héritages littéraires. Le trouble que la fiction de Guyotat suscite, signe à la fois d'un malaise et d'une méfiance, désigne la menace d'un livre crépusculaire, écrit dans un « nouveau langage » (p. 33) qui n'aura jamais qu'un seul locuteur et qui restera sans lecteur, présageant ainsi d'un avenir de la littérature qui inquiète Brunel :

Les mots sont mis à mal sans qu'on sache encore quel bien sortira de ce mal-là. Pierre Guyotat, dans ses entretiens avec Marianne Alphant publiés sous le titre *Explications*, classe *Progénitures* parmi les « livres de prophètes ». Peut-on vraiment croire qu'il annonce ce que pourrait devenir la littérature au XXI^e siècle? (p. 34)

On ne reconnaît pas à tous les écrivains, même si c'est pour mieux la contester, une telle vocation prophétique. Que Brunel se trompe en croyant simplement réagir à un titre que Guyotat

aurait lui-même attribué à ses fictions¹ ne change rien au fait que la question s'impose à leur sujet. Coïncidence anecdotique encore? Brunel met le travail de Guyotat sous le signe de la destruction de la langue, de ses formes et de son sens — et non, comme le font Alphant et Guyotat dans *Explications*², sous l'égide d'une poétique du *rythme* où création et destruction s'intriquent profondément. Il faut donc constater que, visionnaire ou pas, l'œuvre de Guyotat maintient l'actualité d'un discrédit porté sur certaines œuvres modernes quand elles mettent en jeu la négativité de la désorganisation, de la dislocation et de la souffrance — les ravages du désir et de la mort — sans qu'une esthétique « de la rédemption » vienne la compenser ou la corriger³.

Le sort des traditions

Nous n'en sommes pas au premier malentendu près. Ceux-ci se multiplient et persistent depuis les scandales de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* et d'*Éden, Éden, Éden*. L'affaire de 1970⁴ tient de la légende, se borne-t-on souvent à indiquer. Il est vrai que la

¹ Le rapprochement entre les « visions » dans *Progénitures* et les « visions » des prophètes est suggéré par Marianne Alphant dans la question qui ouvre le long entretien publié sous le titre d'*Explications*; Guyotat répond avec prudence, en insistant sur ce qui rend ce rapprochement trop ambitieux (2000b, p. 9 et suivantes).

² Voir les occurrences aux pages 16-17, 57-58, 81-82, 121-122 et 164-167.

³ Voir Bersani, 1990.

⁴ *Éden, Éden, Éden* fut frappé d'une triple interdiction (vente aux mineurs, exposition, publicité), en vertu de l'article 14 de la loi du 16 juillet 1949. Ni l'intervention des trois préfetiers (Roland Barthes, Philippe Sollers, Michel Leiris), ni celle de Michel Foucault et du président Georges Pompidou, ni la pétition initiée par Jérôme Lindon (elle comportera plus de mille signatures) ne firent reculer le ministre de l'Intérieur; la triple interdiction ne fut levée qu'en 1981.

triple interdiction d'*Éden* résonne avec les procès dont elle est contemporaine (ceux de Pauvert éditeur de Sade et de *Château de Cènes*) ou encore avec des ouvrages phares (notamment *La littérature et le mal*, publié en 1966, ou *Sade, Fourier, Loyola*, paru en 1971). De nouveaux pouvoirs se trouvaient précisément revendiqués pour la littérature, à la condition qu'elle refuse radicalement la vocation rédemptrice et morale qu'elle s'était vu attribuer et que le canon romanesque et ses codes avaient pour fonction de perpétuer en le répétant.

Éden, Éden, Éden était donc voué à provoquer la censure, ici avérée dans sa forme moderne et administrative et une alliance éphémère entre Guyotat et l'avant-garde littéraire française, sollicitée pour sa défense, s'est nouée dans ces circonstances exceptionnelles. Certes, tous avaient en commun une volonté de refuser la tradition dite « bourgeoise » et réaliste, voire un désir post-soixante-huitard de sabotage des codes de la représentation qui implique que l'écrivain — devenu figure insurrectionnelle par excellence — prenne le risque d'une littérature subversive, voire incivile, dont on revendiquait la nature proprement performative. L'histoire raconte toutefois que la complicité entre Guyotat et l'avant-garde post-structuraliste ne résista pas à la constance avec laquelle l'écrivain poursuivit son aventure singulière, allant jusqu'au bout de sa démarche et découvrant à quelle véritable *défiguration*⁵ du langage son obscénité faisait signe. Alors que l'on célébrait, sur les pistes des propositions de Roland Barthes et de Michel Foucault, la « mort de l'auteur » et la « disparition élocutoire du poète », Guyotat poussait plus loin l'expérience-limite avec *Bond en avant* (1973), texte difficile à déchiffrer

⁵ Nous devons la notion d'écriture défigurée à Evelyne Grossman (2004, 2008).

dont il disait alors qu'elle était « la textualité la plus extrême de celles qu'[il avait] écrites, la plus "intime", la plus interne, la plus subjectale, la plus inavouable » (2003 [1984], p. 50). Cette fiction, en effet, ne mettait en œuvre la « formidable puissance de création gisant au cœur de la négativité » — pour reprendre l'expression d'Evelyne Grossman (2008, p. 26) — qu'au prix d'un engagement radical de la personne de l'auteur puisque même ses fantasmes et son comportement sexuel étaient risqués et déterminés par la démarche poétique⁶.

En somme, on peut dire que *Éden, Éden, Éden* était venu incarner les promesses d'une modernité littéraire libérée de ce qui l'aliénait — Barthes célébrait l'inauguration d'une « nouvelle mimésis » (Guyotat, 1970, p. 275), Sollers l'avènement d'une « écriture matérialiste » (Guyotat, 1970,

⁶ Après la triple interdiction d'*Éden, Éden, Éden*, Guyotat enchaîne avec trois autres coups d'éclat : la publication d'un recueil de textes intitulé *Littérature interdite* (1972), où il expose les principes et les conditions de possibilités de sa poétique et de son engagement politique; l'aveu en 1972, lors d'un colloque organisé à Cerisy par des membres de *Tel Quel*, d'une pratique scripturale masturbatoire et de sa fonction cathartique dans l'œuvre (les textes écrits dans l'acte sont voués à la destruction); puis, au contraire, l'attribution d'une fonction matricielle à ces textes lors de la préparation de *Bond en avant* (1973), œuvre théâtrale où la violence s'attaque aux formes et aux figures du sens, en plus de viser à la plus grande obscénité et à la plus grande outrance. Or, la mise en valeur de la néo-sexualité au fondement de son œuvre, son exhibition dans le spectacle et le passage à une textualité défigurée jusqu'à la lettre laissèrent les premiers défenseurs de l'œuvre — Sollers, Kristeva et Barthes par exemple — dubitatifs et mal à l'aise (voir Brun, 2005a, p. 271-274). Pourtant, ces derniers avaient persisté dans leur appui à la démarche de Guyotat, et ce, au prix d'une rupture définitive entre *Tel Quel* et le PCF, dont les positions se sont polarisées au cours de l'affaire *Éden* (Forest, 1995, p. 371 et suivantes; voir aussi Brun, 2005a, p. 225 et suivantes; Brun, 2005b, p. 212). Selon la biographie de Guyotat, il s'agissait pour ce dernier de résister à la censure comme à l'autocensure en revendiquant une « écriture-délit » qui le condamne au ban après la faveur de certaines alliances dans le milieu littéraire (Brun, 2005b, p. 218 et suivantes).

p. 278) —, et pourtant, rapidement, Guyotat décevait les attentes en revendiquant un ancrage autobiographique à l'obscurité du texte et en allant si loin dans l'exploration des possibilités plastiques du langage que d'irrecevables, ses fictions devenaient indéchiffrables. Or, à travers cette question de l'affiliation de l'œuvre guyotienne à l'avant-garde, c'est encore le devenir de la littérature et le spectre de son désenchantement qui semblent être mis en jeu. À la sortie de *Progénitures*, en 2000, Philippe Forest le faisait valoir d'une certaine manière : si Guyotat peut encore prétendre, près de trente ans après la parution d'*Éden*, à une force subversive telle qu'elle convoque toujours le risque du scandale et de la censure, le sort de sa « légende » paraît au contraire le condamner à être l'objet d'un « jeu de rôles » où trouvent leur compte à la fois une avant-garde dépassée et ses opposants. La première, affirme Forest, vient « célébrer la pérennité prétendue de ses rites » autour d'une œuvre reconduite au « totem »; par contre, aux yeux des conservateurs, *Progénitures* est plutôt « travesti en risible épouvantail » d'une littérature moderne en déchéance parce que, précisément, en regard des « vieilles formes romanesques », elle fait figure de mauvaise héritière (2006, p. 278-279).

L'écriture défigurée de Guyotat serait-elle d'allégeance moderne, post-moderne, anti-moderne? Quelles filiations littéraires et artistiques sa « légende » autorise-t-elle? La critique guyotienne, au cours des dix dernières années, tente de se déprendre de cette première rencontre, déterminante, entre l'œuvre et ses premiers « interlocuteurs », réalisée dans le contexte d'une « lutte tout à fait généralisée contre le pouvoir et contre l'idéologie dominante, contre l'idéalisme » (Guyotat, 1972, p. 151). Nombreux sont les travaux qui soit persistent à

inscrire les fictions guyotiennes dans les legs de la modernité post-structuraliste (dans une filiation inaugurée dans « l'ère du soupçon » ou le matérialisme historique par exemple), soit tâchent de mettre au jour la continuité entre le travail de Guyotat et les grandes traditions romanesques, en reconnaissant notamment quelle dette lie *Progénitures* à l'esthétique réaliste⁷. Guyotat lui-même, dans *Explications* notamment, revendique une trajectoire poétique impliquant une prise de distance par rapport à l'avant-garde et à son legs. Il insiste par exemple sur le fait qu'il n'a ni abandonné la « vraie fiction, avec des figures, des lieux, des événements », ni concédé aux dictats d'une écriture blanche et « plate », et affirme : « Moi, j'ai continué mon chemin, j'ai continué à approfondir "mon monde", c'est-à-dire à creuser encore le relief de la langue, car mon monde ne s'incarne que dans une langue à relief » (2000b, p. 29).

Par ailleurs, un travail archivistique important invite à reconsidérer la place de l'œuvre de Guyotat dans l'ensemble de la littérature française ou mondiale. L'incontournable essai biographique de Catherine Brun (2005a), le premier volume de l'édition critique des *Carnets de bord* (Guyotat, 2005) et, surtout, les contributions de l'écrivain lui-même à cette entreprise de conservation et d'élucidation de son œuvre — nous pensons au caractère très autobiographique de certains essais ou « récits de formation » publiés depuis 2000, qui mettent de l'avant l'intrication entre la « vie » et « l'œuvre », leur relation de détermination réciproque — ont ainsi tracé la voie à des lectures portant davantage leur attention sur ce que, dans un exercice classique, on appelle les « sources » et les

⁷ Nous faisons référence notamment aux travaux de Stuart Kendall (2008) et de Lionel Ruffel (2005), de même qu'au coup de force critique accompli par François Bizet dans son article « Les corps débités » (2009).

« influences » d'un texte. En témoigne la présence de l'œuvre de Guyotat dans un ouvrage d'introduction à la littérature française contemporaine destinée à un public anglophone, *Paths to Contemporary French Literature*, de John Taylor, dont le deuxième tome a été publié en 2007. Grâce aux documents dont il a été question, Taylor peut en effet donner un sens à l'écriture défigurée de Guyotat en recourant à ses « dehors » : telle expérience, telle lecture, l'apport de telle langue, la fréquentation de telles œuvres musicales ou picturales *expliquent* en partie la violence et l'abomination dont relèvent à la fois la langue et l'imaginaire guyotiens. Bien que l'approche soit réductrice, elle débouche sur des conclusions parfaitement intéressantes :

These corporal, philological, phonetic, prosodic, and musical underpinnings of his œuvre should have made it evident by now that something at once new and ancient, visionary and anachronistic, defines his approach. He is surely a radical in his no-holds-barred exploration of subject matter avoided by most poets and writers, but he is also a conservative who highly values declamation, epic amplification, and classical prosody. He pays homage to Artaud, but also to Alfred de Vigny and André Chénier. If you suspect that he might like, say, underground rock music, you learn that he much prefers Stravinsky — as well as Indian and Afghan classical music. He marvels at both contemporary architecture and fossils⁸. (Taylor, 2007, p. 304-305)

⁸ « Ces fondements corporels, philologiques, phonétiques, prosodiques et musicaux de son œuvre devraient déjà avoir mis en évidence combien sa démarche est définie par quelque chose qui est à la fois nouveau et ancien, à la fois visionnaire et anachronique. L'outrance avec laquelle il traite de sujets évités par la plupart des poètes et des écrivains fait sans doute de lui un auteur radical, mais il est également un écrivain conservateur qui valorise grandement la déclamation, l'amplification épique et la prosodie classique. Il rend hommage à Artaud mais aussi à Alfred de Vigny et à André Chénier. Si par exemple vous conjecturez qu'il puisse aimer, disons, la musique rock

Il appert que la démarche poétique de Guyotat est déterminée par un paradoxal rapport aux traditions et à l'histoire. On savait l'écrivain subversif et visionnaire, mais voilà que, dans son anachronisme, on reconnaît aussi la persistance du passé. C'est peut-être qu'un certain recul par rapport aux discours qui ont d'abord pris l'œuvre en charge nous permet enfin de voir la force de *présence* de l'écriture plastique de Guyotat se manifester à travers non seulement les rejets et les tables rases, mais aussi les incorporations et les anticipations qui la façonnent. Or cette force de *présence* ne désigne pas à proprement parler le *présent* mais un temps qui le conteste radicalement, nécessairement. Aussi faut-il mettre le travail poétique de Guyotat sous le signe d'une utopie d'imagination et de langage pour découvrir qu'entre la figure d'un passé à conjurer, susceptible de se répéter sous la forme d'un destin accablant, et celle d'un futur à rattraper qui semble si proche d'un passé perdu de tout temps, se dégagent les principes d'un rapport mélancolique aux traditions artistiques et, plus particulièrement, à la *langue* elle-même. C'est d'un pouvoir originaire — c'est-à-dire mythique — du langage dont la fiction doit être la (re)conquête.

Disparitions

La mise en valeur d'une dette à l'égard des arts picturaux, cinématographiques et musicaux n'est pas nouvelle chez Guyotat. Dans *Littérature interdite* (1972) déjà, l'écrivain revendiquait l'apport déterminant de ces autres systèmes

d'avant-garde, vous apprenez qu'il préfère encore Stravinsky, voire la musique classique d'origine indienne ou afghane. Il s'émerveille en même temps de l'architecture contemporaine et des fossiles. » (Nous traduisons.)

sémiotiques dans son travail de subversion des codes romanesques. Mais l'affiliation artistique comporte aussi une dimension fantasmatique, révélée dans un entretien de 1985. L'inscription de son projet littéraire dans l'histoire des arts prend alors la forme d'un destin qui enjoint Guyotat à « continuer l'œuvre interrompue » des aïeux :

[Il y a] l'appel des Anciens, de ceux qui ont précédé dans tous les domaines de l'art. C'est la vraie famille qui appelle à soi, ou appelle à continuer l'œuvre interrompue. Une manière, déjà, de rendre la famille terrestre caduque et d'en faire un obstacle. Et, dès cet instant-là, on ne cesse plus, un seul jour de sa vie, de tracer, y compris aux pires moments [...]. (Guyotat, 1985, p. 35)

Que toute activité créatrice fasse intervenir un fantasme d'auto-engendrement, c'est ce que Didier Anzieu, par exemple, a déjà fait valoir dans le cadre d'une réflexion qui prenait en compte l'intrication des pulsions de vie et de mort dans le travail créateur (1996). Le désir guyotien de convertir la généalogie biologique en généalogie symbolique d'élection y fait écho. Mais l'enjeu est peut-être plus grand. De traces de soi, il n'y en aura que d'écrites, car chez Guyotat, la création artistique, ce travail toujours à refaire, interdit la procréation. Fils des Anciens, l'écrivain ne peut être père et s'il a le don du toucher de son père et de son grand-père, par ailleurs grands accoucheurs, c'est pour qu'il soit confisqué par la création (Guyotat, 2000b, 97); ce n'est qu'« une fois délivré de tout ça [de la poésie, de l'œuvre] » (p. 97) que Guyotat pourra réaliser son rêve d'être « père de famille » (p. 43).

À peine l'écrivain peut-il ainsi être père (ou fils) de ses œuvres. Car s'inscrire dans la « famille des Anciens » signifie surtout travailler à la disparition du sujet créateur. L'étrange théorie du « mouvement indicatoire » de Guyotat le

signale (2000b, p. 59-60). Selon cette dernière, les œuvres de l'histoire des arts s'enchaînent en traçant le parcours d'une course à relais où les créateurs, dans leurs productions, laissent des « indications » à la relève, « [c]omme si la chose devait être reprise par un élève ou une élève, plus tard » (p. 59). Ascendants et descendants sont ensemble emportés dans le « mouvement indicatoire » qui pousse à poursuivre le travail, mus par le désir de « perfectionner ce qui est, donc forcément [d']aller plus loin encore » (p. 59). Faire œuvre consiste donc à préparer un legs dans l'espoir que d'autres créateurs le fassent prospérer. Le créateur, en laissant des traces, en poursuivant et perpétuant « l'œuvre interrompue » de la famille artistique, s'assure de s'inscrire dans un mouvement sans fin qui garantit l'œuvre contre un avenir de lettre morte. Toutefois, cette idée de la « trace » abrite en son cœur l'inverse d'un rêve d'immortalité :

Mais il y a effectivement, au fur et à mesure de la construction d'une œuvre où l'inconnu a une grande part, comme un mouvement vers ça, vers ce qu'il faut laisser, non pas du tout une trace de soi pour laquelle l'artiste est généralement envié — dérisoire! —, mais une construction, pas un mausolée, mais une construction fonctionnelle, en bon état de fonctionnement. (2000b, p. 60)

Écrire, laisser des traces ou produire des legs artistiques consistent donc, pour le sujet créateur, à faire œuvre d'effacement et de disparition. L'écho est étonnant : la manière dont Guyotat habite sa langue maternelle, la déchirant et la trouant, la pétrissant jusqu'à l'informe, est envisagée par l'écrivain en des termes qui convoquent ce que Foucault avait défini, au lendemain de mai 1968, comme un principe épistémologique et éthique fondamental de la culture moderne. Dans son célèbre texte « Qu'est-ce qu'un auteur? », le

philosophe partait du constat d'un « événement » récent et crucial : l'auteur comme individu était « mort » (1994 [1969], p. 792-793); l'œuvre ne pouvait donc plus être le vecteur d'une immortalité pour une personne qui s'y exposait et s'y exprimait, mais devenait l'occasion d'un sacrifice, alors que lui était dorénavant reconnu « le droit de tuer, d'être meurtrière de son auteur » (p. 792-793). Or, des années plus tard, alors que théoriciens, critiques et certains auteurs eux-mêmes s'efforcent de revitaliser la figure de l'auteur et de réhabiliter son autorité, Guyotat persiste à convoquer les possibilités plastiques du langage pour, précisément, « l'ouverture d'un espace où le sujet écrivain ne cesse de disparaître » (Foucault, 1994 [1969], p. 793). Tout se passe comme si le credo moderne de la « mort de l'auteur » s'incarnait ici en principe poétique mettant en jeu non pas un dispositif ou une fonction culturellement définie, mais un *individu*, à la faveur d'une contestation radicale de la séparation post-structuraliste entre l'œuvre et la vie. Voici le principe qui s'applique à la lettre, voici la performativité de la littérature aggravée, alors que les rapports entre la création et l'existence se compliquent.

Guyotat est de ces auteurs terribles et souffrants qui, comme Artaud et Beckett par exemple (voir Grossman, 2008), mettent l'aventure poétique au service d'un angoissant travail d'écriture et de pensée qui ne laisse pas l'auteur — l'« homme », l'individu — inaffecté. Ce dernier se mesure à ce qui l'excède et le met en défaut, et la dépersonnalisation ou le dessaisissement identitaire en jeu ne concerne pas que l'« être de papier », mais mobilise le sujet poétique, qui doit dès lors être pensé comme cause *et effet* de son œuvre (Forest, 2009, p. 92). Dans cette perspective, l'écriture poétique se fait le lieu d'un combat toujours relancé entre Éros et Thanatos, tendue vers une parole

du « non pensant », du « non existant » —, c'est-à-dire d'un état qui ne connaît pas la possibilité du désir :

[S]e penser, vivant, comme non pensant, non existant, quelle angoisse, alors que, vivant, le Moi pèse tellement sur le désir, sur la volonté et, d'une certaine façon, empêche de vivre! Depuis mon coma de décembre 1981, je vois ce passage dans l'au-delà comme une terrible acrobatie à faire; et, surtout, l'"enfer", ce serait de laisser des traces aux vivants, de ne jamais disparaître, de ne pouvoir s'annuler comme ayant existé. (Guyotat, 2000b, p. 96)

Disparition élocutoire du poète et refus de l'écriture-mausolée se rejoignent ici dans une lutte contre « la force terrifiante du Moi, dont on a peine à imaginer qu'elle n'agira pas après la mort » (Guyotat, 2000b, p. 91). Certes, la question de l'inscription de l'individu créateur dans son œuvre, du rôle déterminant de sa formation, de sa fréquentation des arts, de son histoire, de ses passions propres désespère de toute évidence Guyotat. Moi, pas moi? Le conflit paraît toucher à l'essentiel pour l'écrivain, en témoignent les doléances modulées dans les écrits paratextuels, publiés en accompagnement ou en marge des fictions. À ce sujet, la langue moins éprouvante de ses essais autobiographiques atteste tout autant que celle des fictions des exigences poétiques et éthiques de la défiguration. Dans le paratexte guyotien en effet, la figure d'une nécessité tragique, à la fois fardeau et chance, se déploie pour définir la poésie comme *vocation* et comme lutte vitale mais vaine. L'expérience poétique est combat contre ce *moi* qui est « l'ennemi véritable mais hélas encore — et pour combien de temps — le support de la création » (2006, p. 133). Guyotat est en effet constamment reconduit à ce constat : l'écriture est confrontation à ses limites, et notamment à l'impossibilité d'écrire comme s'il n'était pas lui, comme s'il

était l'autre — voire personne, chose inanimée et insensible⁹. Dans cette lutte contre lui-même que l'écrivain synthétise dans cette formule — « Je ne suis bien que lorsque je ne suis que ce qui est nécessaire pour être l'autre » (2006, p. 59) —, le créateur vise une expérience extrême et angoissante de dessaisissement de soi et de « désidentité¹⁰ ».

Déterminante apparaît chez Guyotat une propension à ce qu'il appelle « l'empathie¹¹ ». Désir de disparition du sujet dans les êtres et les choses qui l'entourent, l'empathie l'occupe depuis l'enfance et relève du refus panique de la finitude de l'identité, du corps, du moi. Proche peut-être des visions rimbaldiennes ou de l'aliénation artaudienne — où importent moins la capacité à rendre compte de l'altérité (dire l'autre) que de faire l'épreuve de l'étrangeté (devenir autre), voire de l'aliénation (Grossman, 1996, 1998) —, son écriture poétique vise ainsi à l'édification d'un sujet en défaut, d'une « identité à perte » qui ne peut s'édifier qu'à partir du manque et de l'effacement, de l'expérience différée et volatile, d'une histoire spectrale et multiple (Blanckeman, 2009, p. 128-129). L'œuvre

⁹ « Quelle douleur aussi de ne pouvoir se partager, être soi, partagé, comme un festin par tout ce qu'on désire manger, par toutes les sensations, par tous les êtres : cette dépouille déchiquetée de petit animal par terre c'est moi... si ce pouvait être moi ! » (Guyotat, 2006, p. 223)

¹⁰ Le terme est proposé par Evelyne Grossman pour désigner « l'invention dans les écritures modernes d'une sortie de soi qui défait l'identité personnelle et narcissique (*désidentifie*), élaborant du même geste les figures plurielles d'une identité en mouvement (*des identités*) » (2008, p. 12). Parmi ces écritures, Grossman compte celles d'Antonin Artaud, de James Joyce et de Samuel Beckett, mais elle y annexe aussi les figures d'« écrivains-penseurs » pour qui l'expérience, à la fois dysphorique et jouissive, de la désidentité est fondamentale.

¹¹ Le nombre et la richesse des occurrences de ce motif sont remarquables : Guyotat, 2000b, p. 76, 77, 88, 141; 2006, p. 10, 47, 59, 77, 96, 99-100, 114, 133, 191, 200, 223; 2010a, p. 144, 151, 168, 176, 209.

est à mettre sous le signe d'une force fabuleuse de désubjectivation, voire d'un désir d'anéantissement où l'auteur peut toujours se perdre sans retour. Ce fut le cas avec l'effondrement psychique et physique de 1981, épreuve au terme de laquelle Guyotat sombra dans le coma¹². Ainsi, l'intrication ou le jeu de détermination réciproque de la vie et de l'écrit impose ici un risque réel pour l'écrivain comme pour l'œuvre : le silence les guette l'un comme l'autre.

En reconnaissant la portée de cette condition de possibilité poïétique, Philippe Forest, dans une étude de *Vivre*, indique donc que « l'abolition du Je est ainsi envisagée à la façon d'un horizon, d'une utopie » que l'écriture a pour vocation d'approcher mais aussi de confirmer dans son impossibilité (2009, p. 99). Le critique parle ainsi d'un sacrifice au sens où Bataille a pu l'entendre — comme simulacre et représentation (p. 99) —, mettant en relief un élément fondamental du travail créateur chez Guyotat : l'œuvre à faire et à léguer, les traces à mettre en forme pour la postérité ne sont pas entamées par la fatalité de l'inachèvement mais par la nécessité de préserver l'actualité d'un *sursis*. Car la logique sacrificielle en jeu témoigne essentiellement du nouage précaire et risqué entre Éros et Thanatos dans le travail créateur. La certitude que l'écrivain

¹² Dans *Explications*, Guyotat rapporte cet épisode critique de dépression aux exigences de l'œuvre : littéralement « dévoré » par les transformations qu'il faisait subir à sa langue maternelle, « mangé » par les choix nécessaires à la conquête d'« un verbe encore plus audacieux, encore plus proche de [sa] voix interne », l'écrivain accueillait le « supplice réel » de la création, avec ses effets organiques réels et la solitude qu'il apportait, telle « la terrible rançon du travail dans l'inconnu, dans le nouveau » (2000b, p. 103-104. Souligné dans le texte.). Marianne Alphant le formule en ces termes : « C'était comme si l'œuvre vous avait tué, presque tué? » (p. 103); et Guyotat de répondre : « Parce que je sais, effectivement, ce que c'est que d'approfondir cette chose-là, cette forme-là, la langue; c'est extrêmement dur, et c'est dangereux » (p. 30).

créé toujours *après* d'autres paroles, déposées en lui au cours de son existence, de son éducation, de ses rencontres et de ses lectures, implique la nécessité de ruser dans une poétique mais aussi une poétique de la désidentité qui vise à la disparition de soi. C'est alors tout le rapport de l'écrivain à la culture et à la langue qui se joue. De gage d'immortalité, la postérité de l'auteur est renversée en « volonté de [le] faire disparaître de [son] vivant » (Guyotat, 2000b, p. 60). Mais qui « veut » cette disparition? Est-elle déjà inscrite dans l'« appel des Anciens »? Cet horizon mortifère n'est-il pas plutôt la promesse de l'œuvre en tant que parole qui relaie celle, « interrompue », de « ceux qui ont précédé dans tous les domaines de l'art »? Contre cette illusoire conception de la culture linéaire et cumulative, le geste poétique dessine une temporalité autre, structurée dans la contradiction mais placée sous le signe d'une utopie du sujet et de la parole, c'est-à-dire aussi d'une uchronie de la langue.

Destins de la langue française

Le français, dans les fictions de Guyotat, apparaît à la fois défait et amplifié, disloqué et révélé dans ses caractéristiques fondamentales. Dans un article consacré aux stratégies du son dans le théâtre de Pierre Guyotat et de Valère Novarina, Marion Chénétier a mis à plat la richesse des procédés qui permettent de maintenir une tension entre le propre et l'impropre de la langue maternelle:

Un des objectifs poursuivis est également de 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. [...] 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 méconnaissable. (2006-2007, p. 59, 63. Souligné dans le texte.)

À la lecture des fictions de Guyotat, le lecteur est en effet envahi par le sentiment de découvrir, à la fois dans la violence et la douceur, un français utopique, à la fois très vieux et jamais dit. Chaque livre (chacun d'entre eux propose un rythme, un visage inédit de la langue) semble réinventer un anachronisme de la parole. Invention néologique et réintroduction d'archaïsmes lexicaux et phonétiques, transcriptions oralisées de langues étrangères et usage de vocabulaires spécialisés, apports conjugués des langues mortes et des langues vivantes, disparitions et proliférations des formes et des lettres : tous ces procès de la défiguration embrassent la mémoire millénaire de la langue. Le travail poétique favorise l'oubli et l'élimination de certaines formes comme s'il visait à « fai[re] subir sa poussée historique » à une « langue prise à un stade historiquement donné » (Guyotat, 1972, p. 28). Et pourtant, tout se passe comme si ce désir de redéfinir l'avenir de la langue correspondait aussi à un mouvement archéologique, voire *régressif*:

[Q]uand nous parlons, nous sommes déjà très loin de ce que nous étions quand nous avons commencé à parler; alors, qu'est-ce que les mots là-dedans, qu'est-ce que la langue dans cette sorte de fuite en avant dont on ne peut imaginer la vitesse; puisque tout est voué à la disparition, au recyclage, pourquoi continuer d'avancer? Le rythme, la réintroduction du rythme dans la langue, entre autres, serait donc une manière de résister à ce mouvement sans fin et presque sans origine [...]. (2000b, p. 168)

Entre le désir d'aller plus en avant et celui d'arrêter la « fuite en avant », la contradiction n'est qu'apparente et met en lumière la valeur octroyée au présent. Dans *Explications*, Guyotat énonce une plainte quant aux pertes dont souffrirait le français qui lui échoit. Celui-ci a perdu une « ampleur », une « éloquence », un « relief » et une « liberté » qui auraient été les siens, répète l'écrivain¹³. Le verdict est brutal : « La langue française aujourd'hui, depuis le XIX^e siècle, manque extraordinairement de relief, je l'ai dit. Cette langue n'a plus rien en commun avec la langue qui a fait la grandeur de cette langue » (p. 29-30). Pourtant, il serait faux d'affirmer que l'écrivain plaide ici pour la réappropriation d'esthétiques révolues ou pour la résurrection des états passés de la langue. *Prostitution*, ce livre qui a statut inaugural dans l'ensemble de l'œuvre guyotienne¹⁴, ne met-il pas précisément en scène, dans sa textualité et sa typographie même, comment l'écriture s'affranchit des automatismes de l'éloquence transmis par l'institution scolaire pour l'avènement d'un sujet d'énonciation inédit (« 'ej »)?

Tel un « travailleur de la matière » (p. 165), Guyotat investit plutôt la nature historique de la langue et n'extraie des formes et des lexiques aujourd'hui désuets ou marginalisés que dans la mesure où, dans le même geste, il en produit des inédits. Par la « réintroduction du rythme dans la langue » (p. 167; aussi 164), l'écrivain vise à restituer à la fois l'origine et la fin, également inexistantes, de ce « mouvement » qui porte et

¹³ Voir les occurrences des pages 29-30, 56, 122, 126-127 et 166.

¹⁴ C'est avec *Prostitution* que l'écriture guyotienne devient pleinement défigurée, ajoutant au travail de la syntaxe, du lexique et du tableau déployé dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats* et *Éden, Éden, Éden* un véritable assaut fait à la lettre au moyen d'une langue elliptique et néologique que l'écrivain dit proche d'un « sabir savant » ou « schizoïde » (2003 [1984], p. 42).

emporte la parole. Le passé et le futur de la langue maternelle se rencontrent et se retrouvent dans un présent qui est ici le temps du geste poétique, c'est-à-dire encore un temps uchronique où peut advenir, comme s'il s'agissait de retrouvailles, un sujet originaire. C'est sous le signe de cette hypothèse en effet que nous proposons de considérer le rapport de Guyotat à l'histoire de la langue et de la littérature française. Celui qui conspue avec ferveur certains héritages de l'une et de l'autre énonce aussi un nécessaire devoir de mémoire.

Les leçons sur la langue française qu'il a données à l'Institut d'études européennes de l'Université Paris 8 entre 2001 et 2005 en témoignent d'une manière bien particulière. Au fil de ces lectures commentées de textes francophones et traduits, Guyotat exhume des textes oubliés ou inconnus, leur donne des lecteurs, faisant valoir leur rôle fondateur non seulement pour la littérature française et européenne, mais aussi pour la nation française. Dans ce parcours qui, de Roland de Lassus à Montesquieu en passant par des poètes arabes et chinois, Tite-Live, Buffon ou Edward Gibbon, trace la généalogie d'une culture francophone, Guyotat raconte les disparitions et les apparitions des civilisations dont il est l'héritier en tant qu'artiste (voir 2004a, p. 199). Au fil de ce récit qui fonctionne par collage, la langue française se révèle être un édifice instable et vivant, construit sur des ruines et des vestiges, habité de formes spectrales — informée, au surplus, des langages spécifiques des arts musicaux, cinématographiques ou picturaux. Auguste et Mécène vivent-ils encore dans les adjectifs qu'ils ont légués (2004b, p. 231)? Qui n'entend pas le Cantilène de sainte Eulalie, « le premier texte littéraire », dans toute plainte, dans la musique de Mahler, dans « de vieux films français » (2004c, p. 224-225)? Rien de fixe mais

beaucoup de survivances et de rémanences, en effet, constituent cette histoire structurée à la fois par la répétition, la discontinuité et le risque de la disparition. Guyotat guette alors le surgissement des sources et des inaugurations, dessine des « socles » (2004b, p. 227) et repère des « dépôts » qui résistent à « cet avalement, ce désir de vivre, puis de liquider, ce que les précédents ont vécu », caractéristiques de tous les artistes (2007a, p. 350) : « Il faut imaginer », répète-t-il (2004a, p. 202; 2004b, p. 226; 2007b, p. 326), ce que pouvait être la dislocation du monde romain, la co-existence transitoire du paganisme et de la chrétienté, la violence des guerres; il faut être sensible à la beauté « sommaire parce qu'archaïque, disons primiti[ve] » des premiers essais poétiques francophones, écrits dans une langue à peine détachée de ses racines latines, à peine « reconnaissable » (2004c, p. 224, 227).

Au-delà de la dette que l'écrivain pourrait reconnaître aux traditions oratoires dans le respect desquelles il a été formé, il semble donc que Guyotat inaugure une relation fiduciaire avec sa langue maternelle, en faisant valoir qu'au cœur de son identité se trouve une force d'éloquence ou, pour reprendre l'expression qu'utilise Catherine Brun à propos de l'écriture guyotienne, une « force d'émouvoir » (2009, p. 4). Examiner le patrimoine linguistique et littéraire dont il hérite permet à l'écrivain de délivrer le français de la platitude et du silence auxquelles le « fixe-présent » (Guyotat, 2006, p. 210) — c'est-à-dire à la fois l'amnésie culturelle et le refus d'une posture de poète visionnaire — l'assignerait si, précisément, dans un geste d'offrande et de prière, il ne s'adressait pas au « mouvement sans fin et presque sans origine » qui rend toute langue maternelle indéfiniment étrangère à elle-même.

Langue du premier homme, langue du dernier homme

Malgré toutes les accusations d'illisibilité, Guyotat persiste à faire valoir qu'il écrit en français. Il le revendique avec constance, parfois avec mauvaise humeur :

Contrairement à ce qu'on dit, je n'invente pas une langue nouvelle; il faut bien mal connaître la langue française dans toute son histoire, dans toute son ampleur, pour dire et répéter — d'une génération à l'autre, maintenant! — que, par exemple, "(ma) langue n'a que peu de rapport avec la langue française"! Les bons traducteurs savent bien, eux, à quelle profondeur cette langue est française. (2000b, p. 16)

C'est que, dans son travail poétique, l'écrivain renoue avec une étrangeté au cœur de toute langue maternelle. Dans son usage ordinaire, nous méconnaissions qu'elle « nous confronte toujours à la fois à l'intime et à l'étranger », car « si la langue dite maternelle est d'abord le premier idiome dans lequel baigne l'enfant — l'*infans* étant par définition parlé avant qu'il ne parle — elle est aussi la langue de l'oubli et du refoulement, ou celle de l'interdit, du tabou » (Bourgain, 2006, p. 15). Il revient à Pontalis d'avoir plus clairement déplié ce paradoxe qui, précisément, définit le rapport du sujet à sa langue maternelle comme étant *mélancolique*, travaillé par le sentiment d'une perte toujours préservée parce que tendue vers un objet jamais possédé. Les premiers hommes, suppose le psychanalyste en réinventant le mythe de l'origine de la langue, communiquaient déjà par divers signaux prélinguistiques (le cri) et infralinguistiques (le geste) quand leur est venu le désir d'« invent[er] pour rien, pour rien qui pût leur être utile, une langue (simultanément langue-langage-parole) et que cette langue, nécessairement, leur était *étrangère* » (1988, p. 196. Souligné dans le texte.). Parler signifie dès lors prendre la

mesure de cette vocation à « l'inutile », c'est-à-dire à la fois à la gratuité et à l'impuissance. Créé « [non pas] pour se parler mais pour parler avec l'inconnu » (p. 196), le langage verbal atteste en effet dès sa naissance de l'écart entre le mot et la chose, de l'impossibilité pour le premier de posséder la seconde. Il « est à la fois un deuil qui se fait et un deuil qui ne s'achève pas » (p. 195), et c'est cette perte primordiale qui confère toute la puissance à son chant, sans pourtant l'assigner à une vocation de réparation en regard de la disparition ou de la mort.

Travailler poétiquement la langue signifie, pour Guyotat, (re)couvrir cette puissance originaire du dire, grevée comme elle est d'une indépassable impuissance. Mu par « l'envie de la pétrir [la langue française], de la travailler, de lui faire rendre tout ce qu'elle peut donner » (2010b, p. 101), l'écrivain désigne une utopie de verbe : « La poésie relève de l'interrogation et de la prière », affirme-t-il; « on appelle quelqu'un ou quelque chose qui est inaccessible » (2010b, p. 102). Guyotat, comme d'autres écrivains, nous rappelle donc que la langue est plastique, qu'elle est soumise à un mouvement contradictoire (post-dialectique et post-déconstructionniste) qui allie surgissement et anéantissement de la forme, la prise de la forme et son « explosion¹⁵ ». La littérature et les autres arts doivent, dit-il,

¹⁵ Pour le concept de plasticité, nous nous référons aux nombreux travaux de la philosophe Catherine Malabou, qui lui octroie la fonction de schème herméneutique opératoire de notre époque (2000, p. 7; 2005, p. 33-34). Selon sa définition, la plasticité désigne un double mouvement d'accomplissement de la forme (est plastique ce qui peut garder l'empreinte d'une force) et de sa déflagration (en référence aux termes « plastic », « plastiquage », « plastiquer »); la plasticité s'oppose donc à la fois à la rigidité, à la flexibilité et — cela à rebours du sens commun — au polymorphisme ou à la déformation infinie (l'informe, l'indétermination ou l'absence de forme n'existe pas selon Malabou). La plasticité nous permet donc de penser un « double mouvement, contradictoire et pourtant indissociable », de création

« [prendre] en compte, *dans le concret de leur langage même*, la réalité de l'univers, que rien n'est fixe, et que tout peut exploser » (Guyotat, 2000b, p. 167. Souligné dans le texte.). Dans son écriture défigurée, la nature achronique de la langue est donc révélée comme illusion; la mise en mouvement des formes et des figures du sens télescope les temps et engendre des mots monstrueux, conjuguant archaïsme et hapax. La langue, fait ainsi valoir Guyotat, est lieu de mémoire, mais d'une mémoire de ce qui n'est pas encore advenu tout aussi bien que de ce qui est accompli et passé. Les archaïsmes sont accouplés aux néologismes, les langues étrangères rendues familières dans une appropriation sonore de manière à transformer le propre même du français¹⁶; les mots sont mobilisés, « explosés » en vue de dépasser l'impasse d'un « fixe-présent » et d'atteindre le « chant », celui peut-être des premiers hommes imaginés par Pontalis :

Les mots, qui fixent tout, sont pris, explosés dans [le] refus, [le] dégoût du fixe-présent — alors il faut les transformer, les sauver de leur fixité, de leur in-profondeur : 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 [...]. (Guyotat, 2006, p. 212)

ou de transformation et de *destruction* de la forme (2000, p. 8). Or, il nous semble que c'est sur l'idée d'une nature plastique du langage dans son lien consubstantiel à la subjectivité que Grossman s'appuie pour proposer la notion, à la fois littéraire et psychique, de défiguration.

¹⁶ Parlant de l'utilisation de l'arabe dans *Bond en avant* (texte incorporé à *Prostitution*), Guyotat indique par exemple qu'il « [fait] attention à ce que la phrase [en arabe] entre *phonétiquement* bien dans le courant français, que tout s'article » (2003 [1984], p. 81). Il ajoute : « Je ne sais pas si ce sont les fragments d'arabe qui influencent la phonétique dans le français ou le contraire. Pour l'instant, je travaille comme cela, sans volonté d'universalisme, comme de mettre des signes chinois; je suis très loin de ce type d'utilisation » (p. 81).

À chaque livre, la langue guyotienne adopte une forme, à la fois visuelle et sonore, qui n'est pas une absence de forme mais celle-là même que les phrases peuvent prendre dès lors qu'il s'agit de contester cette nécessité qui hante tous les « travailleurs de la matière » linguistique (Guyotat, 2000b, p.165) : la contingence du signe. Car l'écriture de la défiguration est un avatar moderne de ce qu'on a pu appeler le « mimologisme » (Genette) ou la « logophilie » (Michel Pierssens), ces efforts poétiques pour compenser l'incapacité de la langue à être déterminée par la force du réel. Mais encore, dans l'impuissance à corriger l'arbitraire du lien entre le référent et le signe, entre le mot et la chose sur laquelle la langue ne donne pas prise, Guyotat investit la consubstantialité du lien qui unit le signifiant et le signifié (Benveniste, 1969, p. 51-55), creusant l'espace d'une liberté nouvelle, plastique, entre l'image acoustique et le concept. Que « je » devienne « 'ej » ne dessine pas qu'une figure rhétorique d'agrément; l'énoncé « mon semen saturé de sêm'!!! » (Guyotat, 1987, p. 240) n'est pas seulement la traduction esthétisée d'une métaphore obscène. Le « lexique » comme la « grammaire » annexés à *Prostitution* témoignent de l'ampleur de la transformation en jeu, de sa force imaginaire et symbolique : les néologismes, de forme ou de sens, charrient avec eux des scénographies complexes, où c'est précisément certaines subjectivités inimaginables qui sont données à voir.

Guyotat fait dérailler le familier, déverrouille l'inébranlable lien nécessaire (naturel par excellence) entre les deux faces du signe verbal, et c'est en parlant du lieu de cet écart ouvert au cœur même du signe verbal que l'écrivain peut s'adresser à l'uchronie d'une langue originaire. Qu'ont en commun en effet ses plaintes concernant la nécessité de

réintroduire le rythme dans la langue maternelle et la nostalgie d'une éloquence tarie ou trahie par les usagers actuels du français? Nous entendons ici la modulation singulière d'un regret énoncé du reste par tous les écrivains soucieux de conquérir un « style » qui leur soit propre ou qui leur paraisse approprié. Selon la proposition de Didier Anzieu, l'enjeu est le suivant : le discours devient le lieu même où une « illusion symbolique » peut opérer, informée par « l'impérissable nostalgie d'un état où la mère qui apprend à parler se confondrait avec la mère qui a procuré le plaisir des soins corporels » (1989, p. 183). Or, la conviction que le langage peut *toucher* au sujet se trouve au cœur de la démarche de Guyotat. Son écriture défigurée *ravit* le lecteur (c'est le pouvoir des images repensé, détourné); elle inaugure une expérience transnarcissique caractérisée par le dessaisissement et la dépersonnalisation qui indique combien le lecteur, comme l'auteur, est ici *l'effet* du texte.

Si nous voulons dépasser les clichés la concernant (illisibilité, obscénité, etc.), il est essentiel de faire valoir que, rythmée et accentuée, elliptique et musicale, « mobile » et « motrice » selon l'expression de Catherine Brun (2009, p. 3), l'écriture de Guyotat est caractérisée par l'expérience qu'elle suscite chez ses lecteurs : « embarqués par [le] phrasé [de l'œuvre], propulsés dans un univers terrible et merveilleux », ils connaissent « trouble, ébranlement, mouvement » parce que confrontés aux « vertus d'ébranlement » et à la « puissance d'*émotion* » d'un style singulier (Brun, 2009, p. 3-4). La rencontre du texte de la désidentité à ses lecteurs est l'occasion d'un ravissement, d'abord du corps et de la bouche : « laissez faire, votre bouche se mettra à la parler », écrit Guyotat à propos de l'écriture « accentuée, rythmée, lexicalisée de toutes

les langues réprimées » de *Prostitution* (1987, p. 366). Le travail du rythme est un travail de l'émotion et du toucher, et il ne manque en effet pas de remettre en question une certaine métaphysique du signe, tenace et ubiquiste, où l'esprit s'oppose à la chair comme le mot à la présence de la chose.

Henri Meschonnic a montré combien le rythme soutenait une pensée subversive de la langue où celle-ci recouvre, dans l'actualité de son chant, la force d'une présence qui manifeste la constitution d'un sujet poétique¹⁷. Chez Guytotat, cette présence est investie d'une manière bien singulière, manière rendue possible par le rapport ambigu de l'écrivain aux traditions et aux œuvres du passé. À la faveur des suppressions et des évacuations, des assimilations et des anticipations, dans le mélange et la confusion, l'écriture de la défiguration guyotienne obéit au désir de conjuration poétique du présent, toujours susceptible de se répéter et d'assigner la langue maternelle à résidence. Car il s'agit d'avalier et de ramener à soi un objet perdu, repéré à la fois dans le passé et dans l'avenir, dans les oublis de la langue et dans un destin qui n'est pas encore advenu, mais aussi dans le propre et l'impropre du français. Se manifeste ainsi une dynamique mélancolique que Dominique Carlat inféode à « la nostalgie, proprement poétique, d'un état originaire de la langue, état archaïque — présymbolique » (2009, p. 55); Marianne Alphant, commentatrice de longue date de l'œuvre, parle quant à elle d'une « langue archaïque, retrouvée », grâce à laquelle « la force des premiers temps est redonnée » (1976, p. 166), ou d'un « idiome des commencements » qui parle de l'enfance de la langue :

¹⁷ Pour une synthèse de cette question, voir Bourassa, 1997, p. 40 et suivantes.

Cette langue qui touche à l'origine, cette matière vocale, pétrie, cette langue archaïque, retrouvée, cet idiome des commencements, on ne peut s'y confronter sans opérer sur soi-même une sorte de retour à l'enfance. On avait lu *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, *Éden Éden Éden*, tout à coup, avec *Prostitution*, il fallait changer et comme réapprendre à lire. Revenir au début de la parole et de la lecture. Retrouver le statut d'*infans*. Cette lecture n'est pas simplement une expérience de perte ou de désorientation. Il y a comme une relation nécessaire entre la présence fugitive mais constante des enfants chez Pierre Guyotat et *ce à quoi* nous sommes livrés nous-mêmes quand nous lisons. (Alphant, 2009, p. 22)

Prenons garde, toutefois, d'assigner l'uchronie poétique aux temps des commencements, des apprentissages et des possibles. Au prix d'un risque inouï — que l'œuvre et sa langue ne ressemblent plus à rien, que la rencontre avec le lecteur n'ait pas lieu —, c'est le secret d'un impensable sujet du « non-existant », du « non-né » ou du « non pensant » (Guyotat, 2006, p. 17; 2000b, p. 96) que cherche à approcher le poète. Ce sujet en défaut, structuré par la perte, que seule l'écriture poétique saurait faire advenir, serait-il, comme le suggère Blanckeman. hanté par la vision de « l'homme premier », c'est-à-dire de l'« humanité antérieure à la distinction des espèces, recouvrant un état d'indivision symbiotique avec le monde dont seul le verbe poétique saurait articuler le pressentiment, seule la voix lyrique dicter l'intuition, comme par enchantement » (Blanckeman, 2009, p. 126)? Le mythe analytique d'un état de la psyché indifférencié, antérieur même au narcissisme primaire, trouverait-il à s'incarner poétiquement? On sait qu'il se manifeste en creux pour le sujet, dans la puissance intemporelle d'une pulsion archaïque, dans l'immuabilité d'un « désir-terreur » (McDougall, 1982, p. 40) qui pousse conjointement à chercher et à craindre un état d'illimitation et de dissolution

mortifère dans l'Autre comme s'il s'agissait d'un retour à l'origine. Le deuil impossible auquel se mesure toute parole, venue en surcroît de la communication sociale (« pour rien », écrit Pontalis cité plus haut), de quel objet répète-t-il la perte sinon de cette origine-là, échappant toujours au désir parce que jamais possédée, jamais accessible?

Mais alors, les débuts rejoignent les fins, le fœtal se confond avec le posthume. L'œuvre à venir apparaît en confirmant un « pressentiment prénatal » (2006, p. 21) comme si la disparition de celui qui la porte faisait figure de retour aux sources d'un néant : « [L]'"enfer", citions-nous plus haut, ce serait de laisser des traces aux vivants, de ne jamais disparaître, de ne pouvoir s'annuler comme ayant existé » (Guyotat, 2000b, p. 96). « L'homme premier » répète en miroir le dernier homme; leur langue porte l'histoire immémoriale du français et des hommes qui la parlent en préfigurant la fin de tous les commencements. Il y a dans le rapport de Guyotat à l'histoire des arts, des peuples et des langues la manifestation d'une volonté d'*exténuation* suspendue. Cet artiste plasticien du verbe habite la langue comme si parler pouvait un jour mettre fin au désir — comme s'il pouvait trouver à s'éteindre dans une parole du reste ou du défaut, c'est-à-dire encore de la « propriété inaliénable » (Carlat, 2009, p. 57).

Malaise dans la culture

« [C]ette dépouille déchiquetée de petit animal par terre c'est moi... si ce pouvait être moi! » (Guyotat, 2006, p. 223) se souvient avoir pensé l'écrivain un jour d'enfance. Son imaginaire et sa langue, même s'ils ne tiennent pas d'une

esthétique du manque, du trou ou du silence, doivent tout à ce désir-là, tendu vers la dissolution du moi dans l'inanimé, l'insensible; l'œuvre de Guyotat est de celles où la pulsion de mort donne toute sa force au travail créateur. Elle donne forme à la sensibilité de l'auteur pour ce qui, dans la langue et son *rythme*, touche à ce qui excède la mesure du sujet humain et témoigne de ce qui le met en défaillance : assujettissement, obscénité, abjection, guerre, extermination. Dans cette poétique du « sous-humain » (Ruffel, 2001) où l'identité humaine est mise à l'épreuve de ce qui la nie (l'inhumain, la mort, l'ordure), la tendance compensatoire¹⁸ qui définit la vocation et les pouvoirs de la culture est nécessairement subvertie. Le rapport de Guyotat, d'une part, à la tradition réaliste (qualifiée d'idéaliste et de bourgeoise), d'autre part aux artefacts de l'histoire et de l'art mondiaux, supporte cette vision de l'acte créateur et de ses productions comme étant capables de se confronter au meilleur mais aussi au *pire* de l'être humain et de

¹⁸ Nous pensons évidemment à *Malaise dans la culture* de Freud (1995 [1930]), mais aussi à la manière dont Leo Bersani peut relancer la réflexion sur la sublimation, en parlant notamment d'une fonction correctrice de la culture. Dans *The Culture of Redemption* en effet, ce dernier met en lumière les présupposés et les implications d'une esthétique de la rédemption normative et déterminante dans la culture occidentale, notamment parce que la théorie psychanalytique de la *sublimation* de l'art la supporte. Bersani estime ainsi que le discrédit dont souffrent les écritures modernes s'explique par leur refus d'embrasser une vision de l'art et de sa « vérité supérieure [*superior truth*] » qui soit déterminée par la conviction que la culture peut sauver l'expérience d'un état « endommagé [*damaged*] » par la violence pulsionnelle, qu'elle peut « réparer un monde attaqué par le désir [*repair a world attacked by desire*] » (1990, p. 7, 22. Nous traduisons.). Mais une méfiance profonde envers l'expérience humaine dans ce qu'elle implique de désirs mortifères et destructeurs vient nourrir une telle vision de la « vérité [*truth*] » de la culture, de sorte que Bersani affirme aussi que « les prétentions de l'art à une moralité supérieure pourraient bien dissimuler une horreur profonde pour la vie elle-même [*claims for the high morality of art may conceal a deep horror of life*] » (p. 22. Nous traduisons.).

son histoire — le mauvais à rejeter : tel est aussi l'*inconnu* à envisager dans la parole poétique. Il s'agit pourtant de ne pas abdiquer devant l'horreur, de ne pas succomber à la tentation du cynisme sadique; dans les fictions de Guyotat, le « putain » n'incarne pas un amour pervers du « mal », mais une figure qui interroge en profondeur les conditions de possibilité de ce que l'on comprend sous le terme d'« humain ».

À jouer d'une telle négativité dans le langage, Guyotat pointe les risques auxquels l'écrivain de la défiguration et de la désidentité doit se mesurer : dans la censure, le refus de lecture, la déroute, la consommation bourgeoise ou pornographique, l'égaré psychotique du discours, l'écroulement ou l'évanouissement (la perte de conscience est une figure récurrente de la lecture chez Guyotat), l'auteur comme les lecteurs peuvent se taire et disparaître. Si la vocation poétique fait appel au sacrifice, c'est qu'elle engage le sujet créateur à une reconnaissance intime de l'ambivalence pulsionnelle. C'est en dernier recours la valeur même de la culture qui, ainsi mise en crise, se trouve refondée. À sa manière et comme d'autres auteurs — Antoine Volodine notamment —, Guyotat témoigne du destin de l'idéologie humaniste après les catastrophes du XX^e siècle.

Bibliographie

- ALPHANT, Mariane. (1976), « Prostitution », *Cahiers du Chemin*, n° 27, p. 163-166.
- . (2009), « L'enfant qui bégayait », *Europe*, vol. 87, n° 961, p. 17-23.
- ANZIEU, Didier. (1989), « Les traces du corps dans l'écriture : une étude psychanalytique du style narratif », dans Didier Anzieu et al. (dir.), *Psychanalyse et langage. Du corps à la parole*, 3^e éd., Paris, Dunod, coll. « Inconscient et culture », p. 172-187.
- . (1996), *Créer/Détruire*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes ».
- BENVENISTE, Émile. (1969), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
- BERSANI, Leo. (1990), *The Culture of Redemption*, Cambridge, Harvard University Press.
- BIZET, François. (2009), « Les corps débités. Sur *Progénitures* », *Europe*, vol. 87, n° 961, p. 111-124.
- BLANCKEMAN, Bruno. (2009), « "Au lieu du palais enchanté..." Une lecture de *Coma* », *Europe*, vol. 87, n° 961, p. 125-133.
- BOURASSA, Lucie. (1997), *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*, Paris, Bertrand Lacoste.
- BOURGIN, Anne (dir.). (2006), *Langue(s) maternelle(s)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Cahiers de l'Infantile ».
- BRUN, Catherine. (2005a), *Pierre Guyotat. Essai biographique*, Paris, Léo Scheer.

- (2005b) « Des effets paradoxaux de la censure : Pierre Guyotat », dans Catherine Viollet et Claire Bustarret (dir.), *Genèse, censure, autocensure*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Textes et manuscrits », p. 201-231.
- (2009), « La force d'émouvoir », *Europe*, vol. 87, n° 961, p. 3-4.
- BRUNEL, Pierre. (2002), *Où va la littérature française aujourd'hui?*, Paris, Vuibert.
- CHÉNETIER, Marion. (2006-2007), « Deux stratégies du son dans les écritures contemporaines : les œuvres de Pierre Guyotat et de Valère Novarina », *Registres*, n°s 11-12, p. 57-69.
- CARLAT, Dominique. (2009), « Le travail poétique. La "carapace originelle" et les scénographies du geste », *Europe*, vol. 87, n° 961, p. 55-62.
- FOREST, Philippe. (1995), *Histoire de Tel Quel. 1960-1982*, Paris, Seuil, coll. « Fictions et Cie ».
- (2006), « La farce et la passion », dans *De Tel quel à L'Infini : nouveaux essais*, Nantes, Cécile Defaut, coll. « Allaphbed », p. 277-284.
- (2009), « Vivre le livre », *Europe*, vol. 87, n° 961, p. 91-100.
- FOUCAULT, Michel. (1994 [1969]), « Qu'est-ce qu'un auteur? », dans *Dits et écrits*, vol. I 1954-1969, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », p. 789-821.
- FREUD, Sigmund (1995 [1930]), *Malaise dans la culture*, trad. de l'allemand par Pierre Cotet, René Lainé et Johanna Stute-Cadiot, Paris, PUF.
- GROSSMAN, Evelyne. (1996), *Artaud / Joyce. Le corps et le texte*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre ».

- (1998), « Poétique de l'aliénation chez Antonin Artaud », *L'Esprit créateur*, vol. 38, n° 4, p. 136-142.
- (2004), *La Défiguration. Artaud-Beckett-Michaux*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxes ».
- (2008), *L'Angoisse de penser*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxes ».
- GUYOTAT, Pierre. (1970), *Éden, Éden, Éden*, Paris, Gallimard.
- (1972), *Littérature interdite*, Paris, Gallimard.
- (1985), « En arrière, en avant », propos recueillis par Jacques Henric, *Art press*, n° 94, p. 33-37.
- (1987), *Prostitution*, 2^e éd., Paris, Gallimard.
- (2000a), *Progénitures*, Paris, Gallimard.
- (2000b), *Explications*, Paris, Léo Scheer.
- (2003 [1984]), *Vivre*, Paris, Denoël, coll. « Folio ».
- (2004a), « Première leçon (lundi 15 janvier 2001) », *La Revue littéraire*, n° 1, p. 191-209.
- (2004b), « Première leçon, seconde partie (cours du 15 janvier 2001) », *La Revue littéraire*, n° 2, p. 219-242.
- (2004c), « Deuxième leçon, seconde partie (cours du 19 mars 2001) », *La Revue littéraire*, n° 4, p. 199-227.
- (2005), *Carnets de bord*, vol.1 (1962-1969), éd. et commenté par Valérien Lallement, Paris, Léo Scheer, coll. « Lignes manifestes ».
- (2007a), « Quinzième leçon, première partie (cours du 20 octobre 2003) », *La Revue littéraire*, n° 30, p. 349-374.

- (2007b), « Seizième leçon, première partie (cours du 3 novembre 2003) », *La Revue littéraire*, n° 33, p. 313-335.
- (2010a), *Arrière-fond*, Paris, Gallimard.
- (2010b), « On ne se soucie plus assez de la langue aujourd’hui », propos recueillis par Minh Tran Huy, *Magazine littéraire*, n° 499, p. 98-102.
- KENDALL, Stuart. (2008), « Eden and Atrocity: Pierre Guyotat’s Algeria », *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, vol. 28, n° 1, p. 11-19.
- MCDUGALL, Joyce. (1982), *Théâtres du Je*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l’inconscient ».
- MALABOU, Catherine. (2000), *Plasticité*, Paris, Léo Scheer.
- (2003), « Le e muet et le debourka », *Poésie*, n° 103, p. 115-116.
- PONTALIS, Jean-Bertrand. (1988), *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l’Inconscient ».
- RUFFEL, Lionel. (2001), « Dernière marge, l’exil ontologique chez Volodine et Guyotat », *Spirale*, n° 181, p. 16-17.
- (2005), *Le Dénouement*, Paris, Verdier, coll. « Chaoïd ».
- TAYLOR, John. (2007), *Paths to Contemporary French Literature*, Vol. 2, New Brunswick, New Jersey, Transaction Publishers.

Résumé

La démarche poétique de Pierre Guyotat implique une tension toujours maintenue entre la volonté de liquider des héritages familiaux, culturels et artistiques honnis, et le désir de se les réapproprier. Or, entre les rejets, les incorporations et les anticipations, c'est la possibilité d'une utopie de verbe et d'identité qui émerge, posant la question cruciale du destin de la littérature et de la langue française. En ce sens, le rapport ambivalent de l'écrivain aux traditions et aux canons de la littérature et des arts occidentaux témoigne essentiellement des paradoxes d'une œuvre visant l'impossible (re)conquête d'une « éloquence » (*Explications*, 2000) originaire de la langue française.

Abstract

Pierre Guyotat's poetics implies an inexhaustible tension between the will to do away with the family, cultural and artistic inheritances that are reviled, and the desire that they may be recaptured. Yet as rejection, incorporation and anticipation interweave, emerges the possibility of an utopia of verb and identity that raises the question of the future of French literature and language. In this view, the writer's ambivalent relation with traditions and canons of Western literature and arts exemplify the very paradoxes of his oeuvre, which aims at the impossible (re)conquest of a primal "eloquence" of the French language (*Explications*, 2000).