

TROIS HOMMAGES À PIERRE GUYOTAT

Michaël Ferrier

Pierre Guyotat est mort le 7 février 2020 à Paris. Son œuvre, elle, reste encore en grande partie à lire, à comprendre, à déguster, à découvrir. Les trois textes que je donne à lire ci-dessous, en plus de lui rendre l'hommage qu'il mérite,¹⁾ y aideront peut-être. Ils sont issus de trois projets anciens, ici remaniés. Le premier date de 2005 et avait été prononcé lors d'un colloque Guyotat initié par François Bizet à Tokyo (université Aoyama-Gakuin) : il s'intitulait alors « Soudain Guyotat opéra », titre qui était à la fois un rappel de Malherbe (« Soudain Malherbe vint... ») et un jeu de mots sur « l'opération » poétique de Pierre Guyotat, qui vise non seulement à construire une œuvre musicale, à l'égal de « l'opéra du monde » (opera mundi) ainsi qu'à « ouvrir » la langue française à d'autres rythmes, d'autres souffles, d'autres accents... Le deuxième, « La prose à vif », date de 2016 et m'avait été commandé par la revue Critique pour un numéro spécial Pierre Guyotat (numéro 824-825, éditions de Minuit), au programme duquel figuraient aussi des interventions d'Alain Badiou, Ray Brassier, Catherine Brun, Pierre Brunel, Emanuele Coccia, Tristan Garcia, Donatien Grau, Ann Jefferson, Catherine Malabou, Tiphaine Samoyault, Edmund White et Michel Zink, ainsi que deux textes inédits de Pierre Guyotat lui-même. Il propose une lecture de deux textes datant des années 1970

1) Un autre hommage lui a été rendu, de vives voix cette fois, le 14 septembre 2020 à la Librairie Perrotin de Tokyo: voir <https://eden50.org/2020/09/14/perrotin-106-tokyo/>

(Littérature interdite, 1972 et Prostitution, 1975), de deux veines différentes (le premier est un recueil de textes et d'entretiens, le second une œuvre de création littéraire) et qui donnent à voir, chacun à sa manière, les grandes directions que prendra l'œuvre de Guyotat, sans jamais se renier, jusqu'à sa mort.

Enfin, le troisième, initialement intitulé « Le vitrail Guyotat », date de 2020, et a été écrit pour un hommage posthume de la revue Lignes intitulé Tombeau pour Pierre Guyotat, dirigé par Donatien Grau et Michel Surya. Il s'intéresse cette fois au rapport intense et complexe noué par Pierre Guyotat avec la langue française et se nourrit, en plus de son livre intitulé Leçons sur la langue française (Paris, Éditions Léo Scheer, 2011), des nombreuses conversations que nous avons eues ensemble à ce sujet de 2004 à 2020. On le trouvera ici dans sa version longue, inédite.

Ainsi remaniés et réunis, ces trois textes laissent entendre un nouveau son, qu'ils n'avaient pas forcément dans leur version originale : c'est l'immense cohérence de l'œuvre, que sa richesse, sa variété, sa prolixité et sa complexité ont pu parfois dissimuler, perturber ou embarrasser. Ils se veulent, enfin, un salut à mon ami disparu.

*

I GUYOTAT ET LA MUSIQUE : SCÈNES ET SOUFFLES

*Pleine de langues et de voix,
Ô Roi le miracle des rois Je viens de voir toute la terre,
Et publier en ses deux bouts
Que pour la paix ni pour la guerre
Il n'est rien de pareil à vous.*

François Malherbe,
Ballet de la reine la renommée au roi

1. Avant-propos tchadien et suite créole

Je voudrais d'abord dire, en guise de prélude, pourquoi j'ai accepté l'invitation de Pierre Guyotat et de François Bizet à participer à cette rencontre. Deux raisons au moins m'attachent à cette œuvre de manière plus étroite qu'à d'autres. La première est bien tapie dans les recoins de ma mémoire : elle remonte de temps en temps à la surface, notamment lorsque j'ouvre un livre de Pierre Guyotat. J'ai connu, enfant, la guerre. Au Tchad, où j'ai vécu à la fin des années 1970, époque de combats particulièrement acharnés, dans une succession tressée d'attentats, de rébellions et de coups d'Etat, guirlandes de la guerre ordinaire. La lutte – fratricide – opposait principalement l'armée gouvernementale aux forces rebelles d'Hissène Habré (FroLiNat), mais à cause des incessants renversements d'alliances et des errements de la stratégie, ce conflit interminable et multiforme prenait dans la cervelle d'un enfant l'apparence d'une guerre de tous contre tous. Le mot RIMA (Régiment d'Infanterie de Marine), qui claque par deux fois dès la première page d'*Eden, Eden, Eden*, je l'ai découvert pour ma part à l'âge de 8 ans, collé à mon œil sur la portière criblée d'éclats d'un camion de l'armée française.²⁾ Le retrouver quelques années plus tard dans les pages d'un livre m'a procuré une sensation étrange : ainsi, on pourrait la mettre en fiches, en cartes, en pages, en stèles, cette « nature humaine massacreuse et procédurière ».³⁾ Et quelle étrange beauté pourrait alors sourdre de ce désastre ?

De plus, comme on le sait, l'État du Tchad dans ses frontières actuelles est une création du colonialisme européen : ses frontières sont la résultante de négociations entre Français, Anglais et Allemands dans les années 1880, et il a été une colonie française entre 1900 et 1960. Mais l'espace tchadien possède une histoire

2) J'ai, depuis, écrit un livre sur cette expérience : Michaël Ferrier, *Scrabble, une enfance tchadienne*, Paris, Coll. « Traits et Portraits », Mercure de France, 2019.

3) Pierre Guyotat, « La découverte de la logique » (1977), *Vivre*, Paris, Gallimard, 2003, p. 168.

riche, beaucoup plus ancienne (plus de sept millions d'années) et relativement bien connue. On sait notamment qu'il a été le siège de trois grands royaumes sahéliens : le Kanem-Bornou, le Baguirmi et le Ouaddaï. Le Kanem-Bornou vivait du commerce, soutenu par la traite des esclaves avec l'Arabie. Les guerres de conquête lui servaient de prétextes pour capturer les "infidèles", les hommes et surtout les femmes et les enfants, très demandés sur les marchés du Moyen-Orient : les femmes, en particulier, avaient la réputation d'être d'excellentes ménagères et des cuisinières exceptionnelles. Dans ce pays, l'un des berceaux de l'Humanité, ce ne furent dès l'âge de Toumaï que guerres et magnifiques statuettes funéraires.

Ce terreau profond, nourricier et dévastateur, de la guerre et de l'histoire entremêlées, ce lien souterrain entre l'esclavage et l'humanité, que l'art seul peut-être peut nous dire, combien au XXe siècle ont osé le faire *entendre* ? Combien ont su rendre sensible ce fonds de bruit et de fureur, son énigme, sa douleur et sa puissance ? Faulkner, Céline, quelques autres peut-être, Pierre Guyotat à coup sûr. Vous l'avez compris, ce petit détour autobiographique – entre esclavage et statuaire, histoire et art funéraire – n'est pas inutile pour tenter de cerner ce qui m'attache à l'œuvre de Pierre Guyotat et, au-delà de mon cas personnel, qui n'intervient ici qu'à titre d'exemple provisoire, ce qui devrait tous nous y inviter.

Un deuxième point, qui n'a pas seulement avec le premier un rapport de contiguïté : je viens d'une famille créole. Ma langue maternelle est la française, mais étudiée dès le plus jeune âge dans des écoles étrangères et dans une famille métissée aujourd'hui installée à la Réunion, petite île de l'Océan indien qui porte bien son nom : la langue française y a toujours été traversée, criblée, transpercée de termes venus d'autres langues, esclaves cafres, marins anglais, bijoutiers indiens, commerçants chinois, malgache des hauts-plateaux (le *merina*), malgache des rivages (le *sakalava*)... Cette pluie de langues m'a toujours semblé l'état naturel de la langue, son énergie inépuisable, et non le langage plat qu'on veut

nous faire passer dans chaque langue comme la seule langue possible. C'est aussi cela que je retrouve quand j'ouvre un livre de Pierre Guyotat, non pas seulement l'invention d'une langue nouvelle – comme on le dit quelquefois un peu paresseusement – mais la réinjection dans la langue française d'un rythme formé d'une palette de souffles infinis, un peuple de nuages toujours renouvelé.

2. Ouverture du chant

J'ai toujours pensé que si je devais un jour écrire un texte sur Pierre Guyotat, il devrait commencer ainsi : *Soudain Guyotat opéra*. Référence parodique, avec un brin d'irrévérence, aux vers célèbres de Boileau dans son *Art poétique* : « Enfin Malherbe vint... » (et, le premier en France, / Fit sentir dans les vers une juste cadence). Malherbe, réformateur et même épurateur de la langue française, « tyran des mots et des syllabes », maître de la langue et de la nouvelle poésie, fixa pour trois siècles la langue française dans ce qu'il est convenu d'appeler sa perfection, l'équilibre de ses formes et la rigueur de sa pensée. Or, le projet de Guyotat, même s'il est sur bien des points opposé à ce dernier, me semble d'une ampleur comparable, et d'une importance tout aussi remarquable. *Soudain Guyotat opéra* : cet octosyllabe tintinnabulant me permet en outre d'introduire ce qui, à mon avis, fonde la nouveauté de cette écriture et son actualité rythmique : une *opération* à la fois musicale et chirurgicale (les textes en portent des traces visibles), qui *ouvre* un nouveau corps à la langue et lui donne une ampleur vocale sans précédent, qui propose au français un nouvel état de langue. *L'opéra Guyotat*, son grand œuvre : chant, rythme, souffle – laissons pour l'instant ces vocables mêlés – voici ce qui me retient aujourd'hui, et qui me retient depuis longtemps, dans l'œuvre de Pierre Guyotat.

L'opéra est dès le début omniprésent chez Pierre Guyotat. Dans le premier volume des *Carnets de bord* récemment publiés (1962-1969),⁴⁾ fusent presque à chaque page échos et bribes d'une grande

4) *Carnets de bord*, volume 1 (1962-1969), édition établie, annotée et précédée par

culture musicale, qui va des chansons de Damia aux grands compositeurs de la musique baroque et classique, en passant par le jazz ou les contemporains comme Pierre Boulez. Fait significatif, cette référence lui sert très souvent de point de repère, voire de modèle dans l'élaboration de son propre style. Certes, l'écriture de Pierre Guyotat se déploie tout aussi bien vers d'autres arts comme le cinéma (Buñuel par exemple y est très présent) : mais la référence musicale soutient et emporte toutes les autres, et particulièrement celle à l'opéra, sans doute parce qu'elle permet de nouer dans un même temps – celui de l'écriture – les mots, le chant, la danse, le geste et l'architecture, le théâtre... Une notation d'octobre 1965 en donne un aperçu éloquent :

« *Je ne ferai jamais que des œuvres-fleuves, des opéras ; comme Wagner.* »⁵⁾

À cette époque, *Tombeau pour cinq cent mille soldats* n'est pas encore terminé : il sera sous-titré « Sept chants », mettant en valeur le découpage du texte en une sorte de gigantesque opéra, *Opéra* étant même l'un des (nombreux) titres que Pierre Guyotat envisagea de lui donner.

Cette empreinte « opératique » – pour reprendre le mot créé par un admirateur de son œuvre, Michel Leiris – est l'une des grandes constantes dans la trajectoire de Pierre Guyotat. Ainsi, on est frappé de retrouver pratiquement la même image, 35 années plus tard, lorsqu'il évoque son dernier livre, *Progénitures* :

« *Progénitures est un livre de postures, de tableaux. C'est un livre de tableaux mis en musique. Plus qu'aucun autre de ceux qui précèdent.* »⁶⁾

Valérian Lallemand, Paris, Editions Lignes&Manifestes, 2005.

5) *Carnets de bord, ibid.*, p. 158.

6) *Explications*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2000, p. 18. *Progénitures* a été publié chez Gallimard en 2000.

C'est aussi, dans le futur, la direction qu'il entend poursuivre : « *Cette langue, nous prévient-il, cette matière pensante, je la vois, dans le futur, je l'espère plus fluide, encore plus chantante.* »⁷⁾

Nous n'avons donc encore rien vu, rien entendu.

3. De la lulette et la crête des dents

Cette constante ne doit pas masquer une évolution ou, pour mieux dire, une accentuation : le projet de Pierre Guyotat s'est en effet précisé et affiné avec les années. En 1972, lorsqu'il évoque son travail, c'est sous la forme d'un magma de voix diverses dont il se fait le ventriloque époustouflant :

« *Cela pose la question du souffle, le souffle, il faut le répéter, sous-tend continûment le travail textuel, d'autant qu'il porte la voix; je travaille avec un paquet de voix dans la gorge (bouillie de voyelles, de consonnes, de syllabes, de mots entiers même, qui demandent à sortir, à gicler sur la page).* »⁸⁾

Quelques années plus tard, en 2000, le ton a changé, plus maîtrisé. Sur le même sujet, c'est désormais un compositeur qui s'explique, dont on sent bien qu'il a développé sa gamme, qu'il maîtrise mieux son exécution, et s'approche tout doucement du sommet de son art :

« *Plutôt que « travail », utiliser le mot « composition ». Parce qu'il recouvre la fiction, la méthode et le résultat sonore.* »⁹⁾

Les exemples de cette évolution, de la diversification et de la montée en puissance du style de Pierre Guyotat sont multiples, à

7) *Explications, ibid.*, p. 30-31.

8) *Littérature interdite*, Paris, Gallimard, 1972, p. 127.

9) *Explications, op. cit.*, p. 31.

rebours d'une certaine interprétation (non dénuée de malveillance) qui voudrait que ses premiers livres, auréolés de leur parfum de scandale, soient les seuls dignes d'attention. Les changements les plus apparents concernent évidemment la mise en page, avec l'apparition des versets, qui ont remplacé les pleines pages des ouvrages précédents. Le verset est, on le sait, un petit paragraphe divisant certains textes sacrés (le *Cantique des Cantiques* par exemple), mais il est tout d'abord étymologiquement attesté comme un terme liturgique, qui désigne très précisément une Parole tirée de l'Écriture, récitée ou chantée à l'office ou à la messe par un ou deux solistes, suivie des répons du chœur. Nul doute que cette dimension soit présente, sous une forme parodique qu'il faudra un jour étudier de plus près, dans la prose de ce lecteur de Claudel.

Mais le changement concerne aussi, au moins en partie, les supports mêmes de la diffusion : initiative assez rare, *Progénitures* est accompagné en 2000 d'un enregistrement de 38 minutes, contenant les premières pages lues par l'auteur au Centre national Georges-Pompidou. En 2002, paraît aux éditions Léo Scheer le superbe coffret *Musiques*, dix CD où l'auteur confirme cette orientation musicale, sous la forme cette fois de l'entretien. Dans le même temps se multiplient les spectacles que les textes de Pierre Guyotat semblent depuis le début *logiquement* appeler.¹⁰⁾

Ainsi, de 1967 à nos jours, sur près d'une quarantaine d'années, les références se précisent, se diversifient et s'amplifient. En même temps que Pierre Guyotat refuse les termes d'« écrivain », de « littérature », puis de « texte », l'accent porte de plus en plus intensément sur la « langue », les « voix ». J'écris « du bout de la lchette et de la crête des dents », nous dit-il dans une superbe formule. Du « chant », on passe au souffle, à la vocalité (*Progénitures* est défini

10) 2001 : *Neither*, d'après Pierre Guyotat ; 2002, *Passacaille*, un montage de textes de Pierre Guyotat (*Tombeau pour cinq cent mille soldats*, *Prostitution*, *Progéniture*) ; 2003 : *Rigodon*, d'après *Prostitution*, tous mis en scène par Mathieu Cipriani.

comme un « chemin vocal »), et à la « composition », terme pictural autant que musical, alliance des deux arts, ouverture de l'éventail des possibles que je résume sous le terme d' « opéra », l'obsession d'une immense activité rythmique ne cessant de s'affirmer et de s'affiner.

L'œuvre se tend alors tout entière vers un autre processus de « lecture », dans une nouveauté qu'on commence à peine à évaluer : c'est une vibration, une écoute démultipliée. On songe à Rimbaud : « avec des rythmes instinctifs, je me flattais d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. »

4. Un triolet d'exemples

Encore faut-il interroger plus précisément cette référence au chant, à l'opéra, aux voix en situation, au rythme. Car l'inflation des métaphores musicales dans la critique littéraire, et dans les discours des écrivains eux-mêmes, a aujourd'hui pris de telles proportions que cette comparaison est devenue l'un des arguments les plus ressassés du commentaire critique, sous une forme métaphorique un peu vaine qui souvent noie le texte ou le dilue dans une vague analogie musicale.¹¹⁾ Or, il me semble que la grande force de l'écriture de Pierre Guyotat – et le *risque* qu'il y prend – vient justement du fait que cette référence musicale n'est pas chez lui, à la différence de nombre de ses contemporains, un ornement ou une simple métaphore. Elle se lit dans le travail même du texte, elle en inspire la méthode avec des moyens et une intensité qui ne sont pas réductibles à une simple « inspiration », et elle donne pour finir des résultats tangibles qui ne se limitent pas à l'écrit.

11) À ce sujet, je me permets de renvoyer à mes textes : « Vie et usages de la marge. Littérature-musique : la « partition » », in *Théorie des marges littéraires*, sous la direction de Philippe Forest et Michelle Szkilnik, Collection Horizons comparatistes, Nantes, éditions Cécile Defaut, 2005, et *Céline et la chanson, de quelques oreilles que la poésie de Céline prête aux formes chantées*, Tusson, Éditions du Lérot, 2004.

Trois exemples, pour examiner ce que j'appellerai « *l'opération Guyotat* », qui n'en donneront ici qu'une première approche. On peut évoquer tout d'abord la manière dont Pierre Guyotat compose telle ou telle scène dans un souvenir d'opéra : transposition voire imitation d'une scène précise, qui va se trouver littéralement dévorée par son propre texte. Exemple, fourni par l'auteur lui-même, dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats* (Gallimard, 1967) : « Un passage de *Tombeau* est une sorte d'hommage à *Pelléas*, un moment où j'évacue deux figures dans une immense promenade avec de grandes déclarations sur une plage (...). Il y a un merveilleux passage dans *Pelléas* où Mélisande évoque une sorte de peste dans les environs, avec les gens qui viennent mourir sur la plage, dans les grottes, une scène magnifique (...). Il y a donc la scène des grottes, et j'ai fait à partir de ça un énorme développement, j'ai vu cette scène comme peut-être Debussy l'a pensée (...) et j'ai fait un long développement directement issu de ce tout petit morceau de *Pelléas*. »¹²⁾ (*Musiques*, CD 6).

Cette méthode de « composition » n'est pas rare, appliquée dès les premiers textes,¹³⁾ mais à des échelles et selon des modalités très diverses qu'il n'est pas possible d'étudier ici. Une chose est certaine : la récurrence de ces notations montre clairement l'existence d'une matrice musicale dans un nombre important de « scènes » – le mot retrouve ici tout son sens. Le procédé sera même explicitement (et quasi-parodiquement) pointé du doigt dans *Progénitures*, livre entrecoupé de notations en italique entre parenthèses, telles les didascalies d'un opéra intérieur :

« (et maintenant, l'action !, après l'ouverture, noble, l'opéra,

12) *Musiques*, France Culture, 2000 (CD n°6). Il s'agit de l'opéra de Maeterlinck et Debussy, acte II, scène 3.

13) « Peut-être écrire *Les Esclaves* sous forme de cantate, avec de grands chœurs lyriques, grand chœur final » (*Carnets de bord, op. cit.*, p. 73), « Scène d'amour de *Roméo* de Berlioz : pour *Eden*, finir par une longue poursuite amoureuse d'un couple nomade » (*Carnets de bord, op. cit.*, p. 452), etc.

les scènes !) »¹⁴⁾

Si l'opéra entre ainsi dans la genèse du texte, ainsi que dans son organisation d'ensemble, on pourrait également aller voir dans le détail, et notamment dans la distribution des voix et des accents (typologie subtile des personnages), ou encore dans le méticuleux agencement rythmique qui, si l'on tend l'oreille, gouverne la langue et les postures de *Progénitures*. Un exemple parmi d'autres, mais particulièrement révélateur de ce travail d'oreille et d'orfèvrerie : l'insistance sur l'appui initial des phrases dans plusieurs passages de *Progénitures*. Les premiers mots y sont accentués et mis en valeur, contre toute logique du discours, notamment par une virgule détachant en début de phrasé un monosyllabe.

« *que, l'7 heur', au bord l'grabat d'sall', l'gros pli d'ma sondée d're 5 heur' tant te m'grogn', rot'* »
« *te, à-déhors, d'mon jius en filament balancer d'entr' tes jiamb,* »¹⁵⁾

On entre ainsi tout de suite dans le vif de la phrase, à la manière de nombreuses tirades de Molière qui commencent par le même effet de monosyllabe exclamé : celui-ci accroche l'attention et donne ainsi l'impulsion à toute la phrase. Cette accentuation permet aussi de souligner l'identité des voyelles à des places remarquables, et cette prononciation forte posée sur la syllabe initiale fait que l'accent, au lieu de montrer la fin d'un groupe intonatif, semble bien plus souvent en indiquer le début, à l'inverse du langage courant. Entraîn donc, souffle, – effet comique aussi, comme chez Molière :

« *ö, la tât' ? ö, les bras ? ö, la croup' ?* »¹⁶⁾

14) *Progénitures, op. cit.*, p. 21.

15) *Ibid.*, p. 305.

16) *Ibid.*, p. 304.

Arrêts brusques, reprises, petits motifs burlesques... Comiques de situation et d'interpellations se combinent, entrecroisent et démultiplient leurs effets : une sorte de balistique. Molière, vous dis-je.

5. Le drôle de corps

Cette « opération Guyotat » a plusieurs conséquences importantes, qu'on ne peut prétendre toutes résumer ici. C'est une lame de fond qui déclenche plusieurs transformations. La plus connue, mais peut-être pas la plus importante, est la remise en cause de la fiction naturaliste, que Pierre Guyotat résume comme la lutte de la langue à relief contre l'écriture plate. A un mot exact préférer une charge sonore, le pouvoir poétique autonome d'une profération, aux mots abstraits de « nos vieilles carcasses sexuelles et psychologiques », préférer le chant, la poésie, l'éloquence libre inséparable d'une forme d'honneur et de grandeur.

Cette lutte contre ce que Pierre Guyotat nomme le « fonctionnement fonctionnaire du devoir littéraire » est inséparable d'un autre rapport au corps dans l'écrit, elle est liée intimement au passage dans l'écrit de ce « drôle de corps » qui est le nôtre (titre d'une pièce de clavecin de François Couperin dans le *3e Livre*). Car le terme « opéra » est pris chez lui dans toute son ampleur, engageant non seulement la voix, mais la gorge, la langue, les glandes et la glotte, tous les membres du corps en action. Se servir de ses mains, de son poignet (on sait avec quelle intensité ce motif travaille en piston dans les textes), y donner du corps. Céline disait quant à lui : « mettre sa peau sur la table ». « Nous n'avons plus grand chose dans nos sociétés pour sortir le verbe du corps » écrit Pierre Guyotat dans *Explications*. Opération musculaire, nerveuse, articulaire, en tension vers un art total.

Cette nouvelle écoute que l'œuvre réclame devrait nous éloigner de la problématique habituellement ressassée : « Guyotat illisible », qui est pour l'instant l'une des seules prises que la critique ait

trouvée sur ce travail. Même si cette perspective a pu donner naissance à des analyses remarquables,¹⁷⁾ l'écriture de Pierre Guyotat peut ouvrir à bien d'autres pistes, pour peu qu'on se donne la peine d'élaborer de nouveaux outils critiques et une perspective théorique renouvelée portant notamment sur le fonctionnement et les enjeux de la lecture dans certains textes de littérature contemporaine, en relation avec la référence musicale qui y est si souvent revendiquée. Comment « lit »-on un texte qui se proclame musique, chanson, opéra ? On se souvient de ce qu'écrivait Lévi-Strauss à propos de *Parsifal* :

« Pour ma part, quand je suis envahi par la musique de Parsifal, je cesse de me poser des questions. [...] La plupart des livrets m'indiffèrent, et il y a peu d'opéras où j'éprouve le besoin de comprendre les paroles : j'ai su l'histoire et je l'ai aussitôt oubliée. Quand j'écoute une nouvelle fois Lucia di Lammermoor à la radio, me rappeler l'intrigue n'ajouterait rien, je crois, au frisson provoqué par le fortissimo du sextuor, l'émotion ressentie en entendant l'air de la folie bien chanté. »¹⁸⁾

Cela ne veut pas dire que le sens soit absent de ces « livres », si l'on peut encore les appeler ainsi, mais que le sens, ici, peut fonctionner autrement que suivant certaines modalités logico-psychologiques qui nous semblent universelles et nécessaires. Tout à coup, comme l'avait déjà compris très tôt Philippe Sollers, quelque chose change dans les rapports de la matière et de la phrase.¹⁹⁾ Là où la plus grande partie de la production romanesque ne présente

17) Voir notamment le texte d'Eric Hoppenot, « Et Pierre Guyotat l'al'angue... Chronique d'une absence de lecture », colloque du GRES, "Stratégies de l'illisible", Barcelone, juin 2003, disponible sur www.remue.net/cont/Guyotat_Hoppenot.pdf

18) Claude Lévi-Strauss, *Regarder Ecouter Lire*, Paris, Plon 1993, p. 116.

19) Philippe Sollers, « La matière et sa phrase », *Critique*, Paris, Éditions de Minuit, n° 290, 1971.

aujourd'hui « qu'un seul réel, le réel psychologique occidental, mais sans rythme »,²⁰⁾ l'œuvre de Pierre Guyotat se déporte tout entière du côté de Wagner ou du *nô*, et c'est à cette aune qu'elle doit être mesurée, comprise et appréciée.

Pour ceux qui ont assisté à la lecture faite au *Plan B* de Nakano avec le grand danseur de buto Tanaka Min, ce que je dis ici évoquera évidemment ce qui fut, hier au soir,²¹⁾ amplement prouvé, montré, démontré, incarné en même temps que dématérialisé, déployé. Pierre Guyotat lisant son texte en position ramassée, jambes posées à plat, légèrement fléchies, bien campé sur ses deux jarrets, lecture extraordinairement souple et précise, posée. Il faut voir la main de Pierre Guyotat lorsqu'il lit. D'abord soyeuse et douce, soudain elle se roule et se ramasse en boule, en bouche, boucle, virgule, poing – c'est un chef d'orchestre, emporté par son rythme en même temps qu'il l'exprime.

Difficile sans doute – quelle œuvre novatrice ne l'est pas ? – l'*opera Guyotat* est précieux, car il nous rappelle que la littérature est un art : c'est-à-dire qu'elle ouvre l'homme à ce qui en lui n'est justement pas calculable, gérable, “banquable” (comme on dit de nos jours). Soudain, l'art de Pierre Guyotat *opère* : la littérature n'est plus seulement l'objet d'un usage mais le vibrato d'une pratique, elle ne se satisfait plus de la simple consommation – qu'on voudrait aujourd'hui tellement lui imposer – mais exige cette expérience du corps qu'on explore, langue, oreille, mémoire, à des profondeurs insoupçonnées.

* * *

20) « Guyotat à corps ouvert », entretien avec Eric Lorent, *Libération*, mai 2005.

21) Cette conférence prenait place le 24 mai 2005, au lendemain d'une performance organisée par le *Plan B*, salle mythique de Tokyo, où tandis que Tanaka Min improvisait une danse de *butô*, Pierre Guyotat lut des extraits de *Progénitures* et, pour la première fois en public, un extrait de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*.

II GUYOTAT ET LA PROSE

Prostitution et Littérature interdite : la « prose à vif »

« Fiçà que j’ouïss’ que tu lui taill’ la proz’ à vif !.. »

Prostitution, p. 211

En 1975, les éditions Gallimard publient *Prostitution*, un texte de Pierre Guyotat si troublant que l’éditeur prend la précaution de l’accompagner d’une mise en garde (p. 365) : « Le vrai problème que ce texte à proprement parler inqualifiable pose jusqu’au malaise est celui de sa lecture. »²²⁾ Dès la première phrase de cet avertissement, insolite autant qu’embarrassé, tout est dit, du moins dans le contexte de l’époque : « vrai problème », « inqualifiable », « malaise », et jusqu’à l’expression « à proprement parler », tous ces termes désignent et résument à la fois l’énorme bouleversement que, cinq ans après *Eden Eden Eden*, vient à nouveau de provoquer Pierre Guyotat.

Pourtant, trois ans plus tôt, en février 1972, les éditions Gallimard avaient déjà publié *Littérature interdite*, un recueil de textes et d’entretiens dans lequel l’auteur avait largement commencé à s’expliquer sur son écriture, sur ses motifs et sur ses moyens, sur les rapports qu’elle entretient – ou qu’elle conteste – avec la réalité historique et socio-politique. Lire aujourd’hui ensemble *Littérature interdite* et *Prostitution* permet certes de se rendre compte de la fracassante nouveauté du projet de Pierre Guyotat, de sa patience et de sa détermination, de la ténacité avec laquelle, texte après texte, il le poursuit, mais aussi de la variété des moyens intellectuels, matériels et stylistiques qu’il a progressivement su lui prêter, dans l’ouverture d’une parole qui est peut-être « à proprement parler inqualifiable », mais dont le moins qu’on puisse dire est qu’elle radicalement *inouïe*.

22) *Prostitution*, Paris, Gallimard, 1975, « Note de l’éditeur », repris dans l’édition de 1987, coll. « L’Imaginaire », 374 p.

1. Critique et création

La première leçon à tirer de la mise en regard des deux livres est justement le tressage chez Guyotat de l'activité créatrice et de l'activité critique, qui débute précisément à cette époque et s'enracine autour de l'interdiction d'*Eden Eden Eden* : « [...] l'interdiction d'*Eden*, la polémique incessante autour de ce texte et de cette interdiction m'imposent une nouvelle forme de texte, texte d'interventions, d'interviews, d'explications, de polémiques en cours. »²³⁾ (p. 70)

De cette contrainte, qui pourrait être vue comme une perte de temps et d'énergie considérable pour quelqu'un qui est engagé dans un processus de création permanent, Guyotat va faire une arme. Comme au judo, il retourne l'adversaire et transforme la faiblesse en une force. Il y aura donc désormais les écrits en français « normatif », qui lui permettent de se défendre ou de contre-attaquer, de « s'expliquer »,²⁴⁾ des recueils de textes, de conférences ou d'entretiens,²⁵⁾ qui vont éclairer son entreprise sous une forme érudite, historique voire bibliographique (comme dans le magistral *Leçons sur la langue française*)²⁶⁾ ou même sous celle d'un récit autobiographique (*Coma, Formation...*). Et d'un autre côté, des textes « en langue », à la syntaxe, l'orthographe et la grammaire complètement inédites, plongeant dans « un univers extrêmement matériel, excrémental, poisseux »,²⁷⁾ dont la prostitution et l'esclavage constituent la trame à la fois joyeuse et terrifiante (*Prostitution, Le Livre, Progénitures, Joyeux animaux de la misère...*). Cette distinction entre les deux types de textes, qui n'est pas toujours si tranchée,²⁸⁾ et

23) *Littérature interdite*, Paris, Gallimard, 226 p.

24) *Explications*, avec Marianne Alphant, 2000, Paris, Léo Scheer, rééd. 2010, 170 p.

25) *Vivre*, recueil de textes, 1971-1983, Paris, Denoël, 1984, rééd. coll. « Folio », Gallimard, 2003, 288 p. ; *Pierre Guyotat : les grands entretiens d'Artpress*, Paris, IMEC/Artpress, 2013, 108 p.

26) *Leçons sur la langue française*, Paris, Léo Scheer, 1000 pages.

27) « Pierre Guyotat : "J'étais dans l'hébétude" », entretien avec René de Ceccatty, *Le Monde des livres*, 1/4/2010.

dans laquelle il faudrait aussi faire une place aux longs entretiens radiophoniques qui donnent parfois naissance à un livre,²⁹⁾ elle naît avec *Littérature interdite*, la première livraison de cette activité ininterrompue de la pensée qui permet d'« entrer dans les œuvres elles-mêmes, et d'y entrer avec la tendresse qu'elles méritent³⁰⁾ [...] ».

2. Poétique et politique

Littérature interdite est constitué de sept entretiens, suivis d'un dossier sur l'interdiction du livre précédent : *Eden Eden Eden* (1970). Les entretiens sont denses, fournis et incisifs. Suscitées par des interviewers intelligents et érudits (Roger Borderie, Catherine Backès-Clément et Aimé Guedj, Guy Scarpetta, Thérèse Réveillé et Jacques Henric), les analyses fusent, complexes et claires à la fois, précises, entrant dans le détail du texte et toutes ses implications.

Y sont mis pour la première fois en lumière la méthode de composition de Guyotat (entre « texte savant », « texte sauvage » et « notes »), son énorme travail textuel qui le place à cent lieues d'une éruption incontrôlée, comme tentaient à l'époque de le caricaturer certains commentateurs malveillants, et notamment la place du processus masturbatoire dans ce travail, soudain délié de toute sa part scabreuse ou graveleuse pour être hissé – quel tour de force - au rang d'une véritable pratique artistique. Sont également évoqués l'importance des rêves, le rapport aux autres arts (peinture, musique, cinéma...), des explications de ses propres textes extrêmement précises et acérées autant que des considérations plus générales, qu'elles soient d'ordre tactique (place et définition de l'avant-garde littéraire), technique (différence entre l'écriture au stylo et à la

28) Voir *Arrière-fond*, qui participe selon Guyotat lui-même des deux registres (« Pierre Guyotat : “Quand j'écris, j'ai toute la langue française avec moi dans l'oreille” », propos recueillis par Nathalie Crom, *Télérama*, 6/3/2010).

29) *Musiques*, 12 heures d'enregistrement sur France Culture, Paris, Léo Scheer, 2003, 150 p.

30) *Explications*, *op. cit.*

machine par exemple) ou thématique (sur l'esclavage et la prostitution, ses deux motifs les plus obsédants).

La fascination pour la présence de la matière et les choses élémentaires les plus simples (le sang, le lait), l'obsession de l'organique, de l'enracinement biologique des « sentiments », la matérialité sous toutes ses formes (« déchets, rejets, alimentation, traces matérielles de la matière »³¹⁾ (p. 103), sont particulièrement développées, dévoilant un des motifs essentiels de l'écriture en même temps que son objectif avoué, dans une phrase qui pourrait résumer toute son entreprise : « Il faut montrer la présence de la matière et, de plus, l'embellir, la raffiner, la donner dans son état le plus pur. Il faut la décanter de ses impuretés à base de métaphysique, de psychologie, de moralisme, de matérialisme ; il faut faire apparaître le noyau des choses. » (p. 12)

Cependant, ce serait une erreur de croire que *Littérature interdite* ne contient que des explications d'ordre « littéraire » ou esthétique. Désamorçant par avance toute tentative de réduction à une pure entreprise formaliste, s'y donne aussi à lire l'obsession de l'Histoire, qui est, avec la matière, la grande affaire de Guyotat. Ainsi, l'attention aux grandes figures de l'oppression est constante, non seulement dans les amples réflexions sur l'esclavage et la prostitution, mais aussi dans des saillies plus contextualisées historiquement, qui n'ont pas pour autant perdu de leur pertinence : « Aimer l'Arabe aujourd'hui, c'est comme se pencher sur un pauvre ou un lépreux au XVIIIe siècle. » (p. 18) Dans une grande cohérence, *Prostitution* donnera trois ans plus tard la parole à ces « lépreux » de *Littérature interdite*, en ouvrant le texte à « l'arabe algérien phonétisé selon l'accent de l'Est aux confins tunisiens » et aux « influences du parler immigré arabe de la langue française » : « hâdi hia elbeya elli helibhâ melih! » – « c'est la gandourah qu'il préfère ! »³²⁾ (p. 69 et p. 353 pour la traduction).

31) *Littérature interdite*, op. cit.

32) *Prostitution*, op. cit.

Cette dimension inséparablement poétique et politique est également abordée, avec une exigence tout aussi intraitable, lorsque Guyotat se penche sur la question du statut économique et social de l'écrivain, décochant au passage des analyses bien senties sur l'exercice du métier d'écrivain, qui sonnent toujours juste aujourd'hui. Sur le « besoin d'accumuler les sinécures »³³⁾ (p. 79) dans la distribution des bourses et l'aide à la création littéraire, sur l'université (« ceux qui professent dans l'entour du domaine littéraire », p. 25), sur le journalisme et la critique littéraires (« critiques « favorables » ou non, oubliant tout égard dû à un travail de préparation, de rédaction », p. 26), sur ceux qui « ont fait leur métier de l'exposition hebdomadaire d'humeurs, rancœurs narcissiques, du subjectivisme le plus odieux, celui qu'alimente l'assujettissement aux intérêts des maisons d'édition et des galeries » (on pourrait y ajouter aujourd'hui les télévisions), bref sur « cette foule interlope de névropathes, ratés du grand journalisme, de l'édition, de la littérature, de la politique, de l'enseignement, de l'administration et de toute église » (p. 26), qui de nos jours continue d'encombrer les salles de cours et celles de rédaction, *Littérature interdite* offre des analyses non seulement percutantes et allègrement formulées, mais qui n'ont de surcroît rien perdu de leur sagacité.

3. Interdit et inter-dit

Enfin, le dossier très complet qui clôt *Littérature interdite* sur ce qu'il faut bien nommer « l'affaire *Eden Eden Eden* » (livre interdit en France de 1970 à 1981) permet aussi de mieux se rendre compte de la virulence des réactions (« cette logorrhée interminable et putride comme un égout en été », crache un Jean Bouret très énervé, p. 145), mais aussi de l'importance de ce texte dans toutes les couches de la société. Si on connaît en effet les noms prestigieux qui ont signé la célèbre pétition internationale lancée par Jérôme Lindon,

33) *Littérature interdite, op. cit.*

directeur des Éditions de Minuit (Barthes, Boulez, Leiris, Mauriac, Sartre, Derrida, Duras, Foucault, Sollers, etc.), ce dossier propose une liste de signatures qui sans être exhaustive (des centaines d'illisible n'ont pu être reproduites), permet tout de même, sur près d'une trentaine de pages, de s'apercevoir de la variété des publics se sentant concernés par le texte et son interdiction : du cinéaste Jean Rouch (et l'ensemble des *Cahiers du cinéma* et de la revue *Positif*) au photographe Brassai, en passant par le journaliste-écrivain Philippe Labro, l'homme politique François Mitterrand, le dessinateur Siné ou le chanteur Hugues Aufray. Mais sans oublier des gens venus de bien d'autres horizons, comme Andrée Aguilera, directrice d'école maternelle à Gif-sur-Yvette ou monsieur René-Jean Bouyer, ingénieur du son à Boulogne (p. 190-218).

Repris et travaillé au long de ces sept entretiens, le titre *Littérature interdite* peut ainsi se lire à plusieurs niveaux : tout d'abord, et bien évidemment, dans le sillage de l'interdiction frappant *Eden Eden Eden*, moment séminal, ainsi que dans la série de polémiques qui entoure désormais toute prise de parole de Pierre Guyotat (un entretien du volume ayant d'ailleurs été aussi refusé par *Le Monde* et par *La Quinzaine littéraire*). Mais une deuxième lecture se profile, comme le suggère Thérèse Réveillée dans un des entretiens, à l'aune des analyses de Lacan sur l'« inter-dit » : « la place de l'inter-dit, qu'est l'intra-dit d'un entre-deux sujets, est celle même où se divise la transparence du sujet classique » (p. 121). Division et opacité du sujet classique, disparition du primat qui lui était accordé, effacement de l'individu au profit d'une sexualité très concrète et répétitive qui forme comme la trame obstinée de ses pâles apparitions (« les individus, des pseudopodes vite rétractés de la sexualité », écrit Foucault dans une formule splendide) : *Littérature interdite* nous rappelle aussi que les textes de Guyotat, dans leur nouveauté, s'inscrivent dans les recherches les plus pointues de leur temps (Barthes, Lacan, Foucault ou le philologue hongrois Ivan Fónagy). Enfin, cette « inter-diction » est aussi cet espace interstitiel si

difficile à trouver et si délicat à tenir, où l'intime et le politique coexistent sans jamais sombrer dans le narcissisme ou le militantisme : le texte, si intime qu'il soit, et parce qu'il est intime, est aussi profondément historique. Ce qui pourrait apparaître comme une thématique très personnelle est en fait relié à « une problématique partagée par des milliers d'autres », ³⁴⁾ problématique inextricablement enchevêtrée, sexuelle et textuelle, politique et historique, aux prises avec la « servitude d'autres corps d'ethnies et de classes différentes de la mienne », dont il s'agit de faire entendre les voix, dans toute leur diversité et dans toute leur puissance. – Ou comme le résumera d'un jet *Prostitution*, à sa manière inimitable : « aiah!, aiah !, aiah!, du minorat craignez l'éjaculat !.. » (p. 44)

4. *Prostitution*

Trois ans plus tard, comme pour contrer une nouvelle fois ce que *Littérature interdite* nommait « l'invasion toujours renouvelée de la vieilleries littéraires » (p. 95), paraît *Prostitution*. Paraît, ou plutôt surgit. Le premier mot du texte est d'ailleurs « debout ». Il faut faire entendre ici cette insurrection, ne serait-ce qu'en quelques lignes, pour prendre la mesure de cet événement :

« [debout, la bouch'!, j'a b'soin! »] [..., te m'veux, m'sieur l'homm'? » – « j'vas t'trequer au bourrier! » – « j't'déslipe, m'sieur l'homm'? » – « oua..., tir'-moi l'zob du jeans a j'vas t'triquer! » – « te peux m'trequer en sall', m'sieur l'homm'! » – « oua..., put'!, te veux m'piéger la pin'! » – « me, j'veux qu'te m'l'encul' chef, m'sieur l'homm', a qu'ton gros poil de couill' m'étrangle l'bouquet!..., mets!..., mets! » – « mlih!..., mlih!, porq'qu't'se hâtée qu'j'te matt' l'chaloup' » – « cheï!, l'homm'!, ma ia des bourr' qu'viann't sonder les bourriers!, a en sall' j'peux t'déslipe tot' a j'm'align' mon mou d'triquer' à des enculs qu'diapré, sono, arôm' coups d'air, t'renforç't

34) *Vivre*, op. cit., p. 69-70.

la triqu' ! [...] » (p. 9)

Avec ce texte, Guyotat montre qu'il a toujours une longueur d'avance, au risque une nouvelle fois de l'incompréhension la plus totale. Alors qu'on pensait le summum atteint par l'interdiction d'*Eden Eden Eden, Prostitution* prouve que le travail se poursuit, se prolonge, se renouvelle, s'affine – et se radicalise.

Le texte se présente d'une seule coulée : pas d'alinéas, pas de majuscule au début, pas de point à la fin. Au premier regard, son apparence est tout à fait saisissante, dense, compacte, et en même temps criblée d'accrocs au tissu graphique, apostrophes déferlantes en dentelle (les *e* muets ont disparu), tirets et guillemets tirés comme des flèches, soutenus – ou emportés – par la rythmique des points d'interrogation et d'exclamation. Une ponctuation jamais vue s'est aussi emparée du texte, combinant une virgule et ce qu'on pourrait appeler un commencement de points de suspension (« .., »). On croit d'abord à une erreur de typographie, mais non : le signe se répète tout au long du texte, auquel il donne un cachet, ou pour mieux dire, un *timbre* particulier. Rarement commenté, ce nouveau signe de ponctuation microscopique est pourtant essentiel au déroulement du texte : la virgule signale traditionnellement une pause, même minime, dans la lecture, tandis que les points de suspension, comme leur nom l'indique, laissent flotter dans la prose un silence ou un écho... La façon dont Guyotat sectionne la ponctuation académique, en amputant ces points de suspension de leur aura traditionnelle, et dont il accole et en quelque sorte coagule la virgule avec ces points d'un nouveau genre, est caractéristique de son intelligence à la fois graphique et textuelle : elle signale l'entrée dans un nouveau mode de fonctionnement du texte et tous les protocoles de la lecture en sont bouleversés.

5. Un vrai bordel

Qu'on commence à lire le texte, et l'étonnement redouble. Tout à

coup, la langue crépite comme jamais auparavant. Soudain, comme l'avait déjà compris très tôt Philippe Sollers, dans l'un des tout premiers et des meilleurs textes jamais écrits sur Guyotat, quelque chose change dans les rapports de la matière et de la phrase.³⁵⁾ Pas un mot qui ne pose problème : tous les éléments de la phrase semblent se trouver repris et retravaillés, à neuf, à vif, leur donnant une force acoustique et une puissance sensible inouïes. Apocopes et syncopes, néologismes, troncations, traversée des langues étrangères en même temps que remontée vertigineuse dans le français, une nouvelle langue se met en marche, avec son rythme et sa fréquence propres. Traversée d'appels et d'interjections, elle multiplie à la fois les sons et les sens, sur un ton haletant, trépidant, mais aussi comique et même désopilant : cette langue concassée est en effet aussi une langue cocasse, et l'on ne saurait trop insister, alors même que ses adversaires comme ses thuriféraires tentent de le draper dans une sorte de solennité tragique, sur les effets comiques variés que Guyotat sait également tirer de cette langue, effets de caricature, de drôlerie ou de dérision.

Un coup d'œil à l'« intrigue » – mais le texte périmé immédiatement cette terminologie – fera bien davantage que nous intriguer. Tout à coup surgissent une foule de clients, de prostitués, de proxénètes, pris dans une suite échevelée de scènes sexuelles et de dialogues obscènes. Prostitution des « personnages » (ou, pour mieux dire, des protagonistes), prostitution du narrateur, le monde est prostitution, l'activité sexuelle « une grande souche, obstinée, répétitive »³⁶⁾ : on pourrait parler de plusieurs lignes narratives, comme dans un cirque se tendent et se déploient les différentes cordes des acrobates (filin simple et nu du funambule, ficelles burlesques des clowns, câbles suspendus des trapézistes, lanières dansantes des

35) Philippe Sollers, « La matière et sa phrase », *Critique*, Paris, Éd. de Minuit, n° 290, 1971.

36) Michel Foucault, « Il y aura scandale, mais... », *Le Nouvel Observateur*, 7/9/1970, repris dans *Littérature interdite*, op. cit., p. 161.

écuyères, fouets claquants des dompteurs), ou encore de superposition de propositions vocales expectorées par une écriture déchaînée mais qui reste méticuleusement pensée.

Enfin, *Prostitution* intègre aussi « un texte fait de morceaux écrits d'adolescence » (p. 29-42), ainsi que, au finale (p. 216-241), le texte de *Bond en avant* (premier texte « en langue » écrit pour le théâtre en 1973), faisant exploser les classifications génériques (fiction, autobiographie, théâtre...), et brouillant du même coup les repères chronologiques internes de sa propre langue, l'empêchant pour ainsi dire de *prendre* ou de se figer en système. Le tout donne une impression très forte et immédiate, quasi-physiologique, de mouvement, de violence et de rire, de sexualité, de misère et de joie. En deux mots, particulièrement appropriés : quel bordel !

Qu'est-ce qui est en jeu ici, dans cette effervescence textuelle comme dans le silence qui entourera sa réception critique ? Une révélation par la langue. Poétique et politique toujours : ces scènes d'interpellations, d'appels, de marchandages sont aussi une formidable mise en lumière des rapports de domination et d'esclavage, culminant sous leur forme sexuelle, qui forment la trame des rapports humains. À la lumière d'une révélation crue des pratiques sociales, sexuelles et politiques, Guyotat poursuit et amplifie son exploration de ce qu'il appellera plus tard la « nature humaine mas-sacreuse et procédurière »³⁷⁾ ou « l'anonymat servile sexuel de tous les temps. »³⁸⁾

Nous sommes donc entrés dans un autre lieu et dans un autre temps : modification de tous les repères visuels de la page et de la langue, ouverture des oreilles, transformations internes de la glotte, du gosier, du larynx, révélations sur la nature humaine, entrée dans l'écriture de voix inédites, anonymes ou interdites. Reviennent alors les mots prononcés, trois ans plus tôt, dans *Littérature interdite* : « Cela pose la question du souffle, le souffle, il faut le

37) Pierre Guyotat, « La découverte de la logique » (1977), *Vivre, op. cit.*, p. 168.

38) « ... par qui le scandale arrive », *Vivre, op. cit.*, p. 222.

répéter, sous-tend continûment le travail textuel, d'autant qu'il porte la voix ; je travaille avec un paquet de voix dans la gorge (bouillie de voyelles, de consonnes, de syllabes, de mots entiers même, qui demandent à sortir, à gicler sur la page).» (p. 127) De ce paquet de voix, *Prostitution* vient de naître, confirmant et renouvelant à la fois ce que Michel Foucault disait à propos d'*Eden Eden Eden* dans une interview au Japon : « Guyotat a écrit un livre dans une langue d'une totale nouveauté. Je n'ai jamais lu quelque chose de semblable dans aucune littérature. Personne n'a jamais parlé comme il parle ici. »³⁹⁾

6. Travail d'oreille et d'orfèvrerie

Devant ce texte, les commentateurs se trouvent une nouvelle fois *interdits*. La réédition de 1987 sera d'ailleurs augmentée d'un « Résumé », placé dès l'ouverture, révélant un découpage en sept chapitres, ainsi que d'un « Appendice » d'une centaine de pages, placé lui à la fin, qui se composera d'un glossaire, d'une grammaire et de plusieurs traductions des séquences en langues étrangères. Ainsi encadré de cet appareil explicatif à ses deux extrémités (comme un criminel entre deux gendarmes), le texte en est peut-être plus « lisible » mais ne perd rien de sa force rythmique ni de sa puissance perturbante.

« La critique (...) ne peut plus rien sur ce texte » écrivait déjà Barthes dans sa préface à *Eden Eden Eden* (« les constituants traditionnels du discours » étant abolis : histoire, représentation, images). Le constat semble s'appliquer de manière plus forte encore à propos de *Prostitution*. « 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 », note très justement Valérian Lallement.⁴⁰⁾

39) Cité sur l'excellent site *pileface*, par Albert Gauvin, « Pierre Guyotat, tel quel », <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article991>, page consultée le 13 septembre 2015.

40) « Pierre Guyotat, une parole d'avant les mots », texte lu le 11 octobre 2004 à

De fait, cette nouveauté radicale mettra longtemps à trouver des exégètes à sa mesure, et l'on commence en fait à peine à pouvoir lire *Prostitution* aujourd'hui, grâce à l'essai biographique de Catherine Brun notamment, qui n'est pas seulement une précieuse biographie mais aussi un grand texte d'analyse critique,⁴¹⁾ ou aux excellents travaux de Juliette Drigny.⁴²⁾ Cette nouvelle écoute que l'œuvre réclame trouve peu à peu sa place et nous éloigne progressivement de la problématique habituellement ressassée : « Guyotat illisible », qui fut longtemps l'une des seules prises que la critique ait trouvée sur ce travail. Même si cette perspective a pu donner naissance à des analyses remarquables,⁴³⁾ l'écriture de Pierre Guyotat peut – et doit – ouvrir à bien d'autres pistes, pour peu qu'on se donne la peine d'élaborer de nouveaux outils critiques et une perspective théorique renouvelée, portant notamment sur le fonctionnement et les enjeux de la lecture dans certains textes de littérature contemporaine.

Tout comme Philippe Sollers avait déjà judicieusement déplacé en son temps, « salutairement et tactiquement le débat du terrain de la “pornographie” à celui de l'analyse textuelle »,⁴⁴⁾ sans jamais en abandonner la portée à la fois musicale et politique, ces nouvelles approches, loin de considérer le texte comme une glossolalie, montrent comment il fonctionne dans son rapport à son contexte historique, ses soubassements biographiques et ses implications

l'université de Paris VIII pour l'ouverture du cours de Pierre Guyotat, http://sitehermaphrodite.free.fr/article.php3?id_article=658, page consultée le 13 septembre 2015.

41) *Pierre Guyotat*, Paris, Léo Scheer, 2005.

42) « Écrire en langue : langue nouvelle et subversion du français chez Pierre Guyotat », *Fabula-LhT*, n°12, « La langue française n'est pas la langue française », mai 2014, URL : <http://www.fabula.org/lht/12/drigny.html>, page consultée le 13 septembre 2015.

43) Voir par exemple le texte d'Eric Hoppenot, « Et Pierre Guyotat lal'angue... Chronique d'une absence de lecture », colloque du GRES, « Stratégies de l'illisible », Barcelone, juin 2003, disponible sur www.remue.net/cont/Guyotat_Hoppenot.pdf, page consultée le 13 septembre 2015.

44) Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel*, Paris, Seuil, 1995, 654 pages, p. 374.

politiques, cachant sous sa prolifération vociférante un travail d'oreille et d'orfèvrerie sans pareil. Ce faisant, elles reprennent toutes, à un moment ou à un autre, les nombreuses pistes que Guyotat lui-même avait ouvertes, d'une manière créatrice dans *Prostitution*, d'une façon plus théorique dans *Littérature interdite*. C'est dire toute l'importance de ces deux textes. C'est exactement ce que Pierre Guyotat, dans une troublante anticipation, écrivait dès 1975, sur la quatrième de couverture de la première édition de *Prostitution* (p. 366), à propos de cette écriture : « laissez faire, votre bouche se mettra à la parler ».

* * *

III GUYOTAT ET LA LANGUE FRANÇAISE

« Il faut penser que ça a été écrit en français, tout ça. »

*Leçons sur la langue française*⁴⁵⁾

1. Les trois surprises de Guyotat

Les *Leçons sur la langue française* de Pierre Guyotat est un livre étonnant. Non pas qu'il représenterait une tentative isolée dans l'œuvre : toute une partie du travail de Guyotat consistant au contraire, depuis *Littérature interdite*,⁴⁶⁾ à multiplier les écrits critiques, les entretiens, les « interventions », sur son propre travail ou sur celui d'artistes l'ayant précédé. Si ces textes sont souvent, à l'origine, un « dispositif d'aide à la lecture »,⁴⁷⁾ on ne saurait les y réduire : au contraire, au fil des années, et comme le travail de Guyotat acquiert une reconnaissance et une autorité grandissantes, ils prolifèrent et prennent peu à peu une autre dimension, à tel point

45) Pierre Guyotat, *Leçons sur la langue française* (désormais abrégé *LLF*), Paris, Éditions Léo Scheer, 2011, p. 81.

46) *Littérature interdite*, Paris, Gallimard, 1972.

47) Comme le résume, avec sa sagacité habituelle, Catherine Brun, *Pierre Guyotat, essai biographique*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2005, p. 381.

qu'on peut considérer qu'ils font désormais partie intégrante de l'œuvre, une œuvre ouverte, faite pour être vue et entendue autant que lue.⁴⁸⁾ *Explications, Carnets, Musiques, Leçons, Humains par hasard...* et jusqu'au dernier paru, judicieusement intitulé *Divers* et sous-titré « Textes, interventions, entretiens » : ces titres et ces sous-titres, notons-le, sont toujours au pluriel, parce qu'il y a beaucoup à « expliquer » sans doute, mais aussi parce que la pluralité des modes de composition, des représentations et des significations, est depuis toujours le substrat en même temps que le sujet de l'œuvre.

Ce qui surprend dans les *Leçons sur la langue française*, c'est en effet tout d'abord le bouillonnement des références : dès le début, et jusqu'à la fin des 680 pages bien tassées, le lecteur est happé dans une sorte de tornade textuelle, disparate et foisonnante, cohérente cependant, et qui, loin de se cantonner seulement à des auteurs français ou francophones, ni même à des écrivains tout court, finit par former un tableau tout à fait atypique de ce qu'il conviendrait dès lors d'appeler « la langue française ».

Bien sûr, d'un créateur comme Pierre Guyotat, le lecteur ne s'attendait pas à une analyse académique. Mais force est de constater que, même pour un lecteur averti, l'approche de Guyotat est déconcertante. Il s'agit à l'évidence d'un choix « très personnel » et même, précise Guyotat lui-même, « quelquefois hasardeux » (p. 423). Ainsi, tout au long d'un cursus substantiel, et qui se prolongea sur une période de trois années pleines (2001–2004), les impasses sur certains « grands textes » sont considérables : on peut éventuellement comprendre, pour des raisons de temps et de recul,

48) *Explications*, avec Marianne Alphant, Paris, Éditions Léo Scheer, 2000, *Musiques*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2003, *Carnets de bord (volume 1 : 1962–1969)*, Paris, Éditions Lignes et Manifestes, 2005, *Humains par hasard*, avec Donatien Grau, Paris, Gallimard, 2016, *Divers, Textes, interventions, entretiens (1984–2019)*, Paris, Les Belles Lettres, 2020. Pour un exemple concret de l'articulation entre ces deux pans de l'œuvre (*Prostitution et Littérature interdite*), voir Michaël Ferrier, « La prose à vif », in *Critique*, Paris, Éditions de Minuit, n° 824–825, p. 35–46.

que le XX^e siècle soit réduit à la portion congrue,⁴⁹⁾ mais Molière par exemple est à peine évoqué (ne dit-on pourtant pas que le français est « la langue de Molière » ?), La Fontaine, La Rochefoucauld, Rimbaud et d'autres sont passés à la trappe, de même que – plus surprenant encore – la *Défense et illustration de la langue française* de du Bellay. D'autres au contraire reviennent régulièrement, comme par vagues, les plus longuement évoqués étant Michelet (9 pages), Agrippa d'Aubigné (10 pages), Buffon (14 pages), Chénier (19 pages), Rousseau (30 pages), Montesquieu (36 pages), Diderot (41 pages), Saint-Simon (42 pages), la part du lion revenant à Chateaubriand (80 pages !).

Deuxième surprise : plus que de citations ou d'évocations, c'est de véritables *lectures* dont il s'agit. Dès l'ouverture du volume, et selon une tendance qui ne fera que s'accroître, on découvre, là encore non sans stupéfaction, l'immense place laissée aux textes eux-mêmes : sous les yeux du lecteur, des pages et des pages de textes originaux, en italiques, un véritable continent textuel qui se déploie, se propage et s'amplifie, à peine entrecoupé ici et là par une précision de vocabulaire (« *un honnête vavasseur* » : « C'est un petit noble », p. 72), un éclaircissement historique (« *Montfaucon* » : « Le gibet de Paris », p. 173), un jugement de valeur (« Magnifique, ça », p. 73) ou une réminiscence personnelle (« J'ai connu ça, moi aussi », p. 497 – sur la lecture après la prière du soir)... Cette pratique de lecture dépasse de loin la simple « citation », même longue : la méthode peut d'ailleurs sans doute être contestée d'un point de vue pédagogique (d'autant plus que le public est constitué d'étudiants étrangers, qui n'ont même pas le texte sous les yeux, nous apprend Catherine Brun),⁵⁰⁾ mais le moins qu'on puisse dire est

49) Une toute petite allusion à Claudel, une autre à peine plus ample sur Ponge, et à chaque fois non pour eux-mêmes mais pour ce qu'ils ont écrit d'un autre (Claudel sur Watteau, Ponge sur Malherbe), *LLF*, p. 347 et p. 210-211. De même, rien sur l'apport des « littératures francophones ».

50) Catherine Brun, *Pierre Guyotat*, *op. cit.*, p. 435.

qu'elle laisse les textes résonner dans toute leur ampleur, leur volume, leur profondeur. À la fin, c'est le texte lui-même qui explique le texte, comme s'il n'y avait plus à expliquer, ou plutôt comme si expliquer revenait en fin de compte à laisser entendre un texte, à le saisir dans sa profération, dans son déploiement dans l'espace, espace physique de la classe et de la page autant que de pensée.

Troisième surprise, et non des moindres : dès le début, et jusqu'à la fin, s'imposent dans les *Leçons* des références très appuyées à d'autres cultures, d'autres littératures, d'autres langues. La Chine, dès la première leçon (*Histoires d'amour et de mort de la Chine ancienne*), Abou-Nowas (Abû Nuwâs, poète du califat abbasside) dans la deuxième, le poète américain Ezra Pound dans la troisième, l'Anglais Shakespeare dans la quatrième, l'Arabe Ibn Khâldun et le Britannique Edward Gibbon dans la cinquième, Ézéchiël (traduit du grec ancien et de l'hébreu par Marianne Alphant) dans la sixième, le Grec Platon et l'Austro-Hongrois et Britannique Arthur Koestler dans la septième. Puis, après une accalmie d'une douzaine de leçons (correspondant à l'entrée dans le XVII^e et le XVIII^e siècle français), Goethe dans la 20^e leçon, Lord Byron, Beethoven et Coleridge pour la 23^e et dernière leçon.

Il y a, dans ces trois surprises auxquelles le lecteur est confronté, trois partis pris : faire cours à partir d'un goût personnel assumé et même revendiqué (contre le mirage de l'objectivité critique), déployer un savoir à partir d'une non-spécialisation universitaire (contre l'institutionnalisation de « ceux qui professent dans l'entour du domaine littéraire », disait déjà Guyotat, d'une formule cinglante, dans *Littérature interdite*)⁵¹ et réfléchir sur une spécificité française à partir d'une ouverture à d'autres cultures (contre le renfermement hexagonal). Pour ce faire, ces « leçons » très peu académiques, très peu universitaires (mais c'est justement l'honneur de l'université de les accueillir), plongent au cœur de la matière textuelle, « en relation

51) *Littérature interdite*, op. cit., p. 25. Dans les *Leçons* : « je ne suis pas universitaire du tout, je n'ai aucun diplôme universitaire » (*LLF*, p. 625).

avec l'histoire de tous les peuples, de toutes les nations qui nous entourent ». ⁵²⁾

2. Polyphonie des origines

Mais que signifie exactement ce brassage de références ? Et surtout, de quelle vision de la langue française, et de l'œuvre de Pierre Guyotat lui-même, nous instruit cette approche singulière ?

Rappelons d'abord brièvement les circonstances dans lesquelles naissent ces « leçons ». De 2001 à 2004, Pierre Guyotat est Professeur Associé Sans Titre à l'université Paris-8 pour une série de cours à destination d'étudiants majoritairement d'origine étrangère (Institut d'Etudes Européennes). Comme il le rappelle lui-même avec un brin d'ironie, c'est pratiquement la première fois qu'il met les pieds dans une université, si l'on excepte le précédent de Mai 68, « dans des circonstances particulières, évidemment ». ⁵³⁾ Mais l'intitulé du cours est clair et sera respecté : il s'agit d'une « Histoire de la langue française par les textes ». ⁵⁴⁾

Leçons sur la langue française : il faut en effet prendre au sérieux ce titre qui, sous son allure simple et descriptive, presque plate, a été comme toujours chez lui soigneusement pensé. C'est bien de la langue qu'il s'agit ici, et non pas d'un « cours de littérature », non plus que d'un aperçu ou d'un abrégé d'« histoire culturelle », même si ces composantes y ont évidemment toute leur place. Sur ce point, les mises en garde de Guyotat sont nettes et plusieurs fois réitérées : ce n'est « pas tellement une histoire de la littérature française » (p. 625), mais bien plutôt une série d'études sur des « textes axés sur la langue française » (p. 119). C'est donc bien « l'axe » de la langue qui est ici en question.

52) *LLF*, p. 625.

53) *LLF*, *ibid.*, p. 15. Même ironie dans l'avant-dernier cours : « à l'époque, tout le monde entrait à l'université » (p. 625).

54) Pour de plus amples détails, voir Catherine Brun, *Pierre Guyotat, op. cit.*, p. 435-436.

Pas de fioritures : Guyotat entre très vite dans le sujet. Le premier auteur convoqué est Roland de Lassus (p. 11), dans une lettre de juillet 1572. Ce choix initial est d'une grande portée symbolique : d'abord parce que Lassus n'est pas un écrivain, mais un musicien, ensuite parce que s'il est né à Mons, en Belgique francophone, il a composé des œuvres en français certes, mais aussi en latin, en italien et en allemand. Comme le précise Guyotat, c'est donc à la fois un polyglotte et « un enfant de langue française ». On le voit : ce qui l'intéresse chez Lassus, c'est son ouverture et sa polyvalence. La description qu'il en fait est d'ailleurs haute en couleurs : commencer des *Leçons sur la langue française* par un polyglotte, plus connu pour sa musique que pour ses textes, à mi-chemin de l'Italie et de la Bavière, et par une lettre qui mêle le français, le latin et le patois vénitien, les astuces obscènes et les contrepèteries, la religion, la paillardise et la mélancolie... Comment mieux dire que la langue est multiple, qu'elle irrigue et soutient tout ? Qu'on ne saurait la restreindre à un pays ni à un registre, à des frontières ni à des niveaux (les fameux « niveaux de langue ») – bref, qu'elle n'est pas seulement un instrument ou un outil mais avant tout une *puissance* ?

Mais le deuxième exemple choisi par Guyotat est tout aussi troublant. Il s'agit de Flavius Josèphe (p. 17) : « un grand historien de langue araméenne, latine et grecque, qui était un prince juif », mais passé « dans le camp des Romains ». Cette fois, le musicien cède la place à un historien, mais toujours polyglotte – et toujours transfuge. La « leçon » de Guyotat se précise et elle est d'emblée très claire grâce à ces deux exemples : une langue ne se réduit pas à la littérature, elle est présente partout, dans les sciences comme dans les arts (c'est « un fond qui resurgit », p. 20). De plus, elle ne saurait se comprendre sans la mettre en relation avec toutes les autres langues. Mieux même, la langue française est présentée comme une « construction latine abâtardie » (p. 23). « Le socle sur lequel cette langue s'est construite » (p. 23), c'est la bâtardise, la complexité, la polyphonie des sources culturelles, et cette langue n'est vivante que

parce que, sur un socle stable et normé, le latin, elle a su s'ouvrir à des parlures plurielles.

À partir de là, la machine Guyotat est lancée : Tite-Live, « à la fois dans le monde gaulois et dans le monde romain » (p. 22), Tertullien le Berbère, le « grand écrivain romain » Virgile, les Mérovingiens, Byzance puis, en contrepoint comparatiste, les *Histoires de mort et d'amour de la Chine ancienne* : c'est un immense tournoiement des langues, des auteurs, des siècles, des continents, qui permet de comprendre ce qu'est vraiment la langue française. Comme s'il était nécessaire de passer par autre chose que la littérature pour comprendre la langue (musique, chanson, urbanisme, linguistique, architecture, opéra : la langue traverse tous les arts), et par autre chose que la France pour comprendre la France.

Il est à noter que dans cette plongée vertigineuse dans les fondements linguistiques de la France, les grands textes fondateurs ne sont pas éliminés : les Serments de Strasbourg, qu'on présente habituellement comme « l'acte de naissance de la langue française », et l'ordonnance de Villers-Cotterêts, l'acte fondateur de la primauté et de l'exclusivité du français dans les documents relatifs à la vie publique du royaume de France, ne sont pas oubliés mais remis à une place plus modeste, plus relative. Guyotat choisit ainsi de court-circuiter les noces de la langue et du pouvoir, si souvent portées sur le piédestal de l'histoire officielle de la langue française, pour remettre au premier plan des hommes et des femmes, des œuvres, des pratiques singulières et ancrées en même temps dans une Histoire plus vaste, plus prolifique. Il choisit également de les relier à d'autres langues et d'autres cultures, afin de porter l'accent sur les méandres de la transmission historique, l'hybridation, la réappropriation au fil des siècles et des pays, des continents : ainsi de la poésie provençale « réétudiée et reconsidérée » par Pound (p. 58), de Chateaubriand éclairé par quatre pages de Goethe (p. 568-571), ou encore de Montaigne, dont il n'oublie pas d'évoquer l'origine marrane et pour lequel il a cette formule frappante :

« un pied ici, un pied là » (p. 194).

De la même manière, il remet à l'honneur des écrivains moins connus ou méconnus, voire tombés dans l'oubli, ce qu'il nomme dans une belle formule : les « figures un peu louches [...], dissimulées derrière les grands hommes dont l'histoire préfère se souvenir » (p. 445). Rétif de la Bretonne par exemple, en embuscade derrière Diderot et Voltaire, qui a droit à une leçon entière (la seizième), tandis que ses deux contemporains sont expédiés en quelques pages. Cette vision de Guyotat correspond bien sûr au mouvement de fond qui emporte tout le début du XXI^e siècle vers les spectres, et s'inscrit dans cette « sympathie pour le fantôme »⁵⁵⁾ qui fait resurgir de l'arrière-fond de l'Histoire de grandes figures injustement oubliées ou minorées. Mais elle est aussi révélatrice du fonctionnement de la langue comme le surgissement multidimensionnel et transdisciplinaire d'une immense énergie sous-jacente : une activité de sous-sol autant que de relief.

Cette manière de bousculer certaines idées préconçues de la langue et de critiquer les représentations fondatrices monolithiques trouve évidemment un écho dans l'histoire personnelle de l'écrivain.⁵⁶⁾ Mais elle se fait aussi, ne l'oublions pas, dans un contexte historique très tendu : dans cette France du début du XXI^e siècle (la première leçon a lieu le 15 janvier 2001, la dernière le 25 octobre 2004), les attentats terroristes du 11 septembre 2001, le passage du franc à l'euro (1^{er} janvier 2002), et la montée en puissance du Front National (avec la présence de Jean-Marie Le Pen au 2^e tour de l'élection présidentielle de 2002), donnent aux cours de Guyotat une

55) Michaël Ferrier, *Sympathie pour le Fantôme*, Paris, Gallimard, 2010.

56) « Je suis un Français de très vieille souche, des deux côtés de ma famille » aimait à dire Pierre Guyotat... avant d'ajouter immédiatement : « Il faut toujours préciser à ceux qui s'en targuent que la citoyenneté n'est pas une évidence. Pour ma part, je suis né dans un territoire qui a d'abord appartenu au Saint Empire romain germanique et n'a été intégré que tardivement à la France. » (« Pierre Guyotat : "On ne se soucie plus assez de la langue aujourd'hui" », *Le nouveau Magazine littéraire*, entretien avec Minh Tran Huy, août-juillet 2010).

résonance particulière, ce dont il est tout à fait conscient. Sa manière de penser la langue française, la France et l'Europe à l'intérieur du monde et en relation avec lui (« on ne peut pas dissocier notre petit coin de la vastitude universelle », p. 625), n'en est que plus précieuse : sans la délier de toute fondation originaire (celle du latin), il en retrace l'émergence non sous la forme d'une genèse unitaire, mais de reprises successives et fécondes, « l'universalisme » de la langue française étant alors présentée non pas comme une élection native et un gage de supériorité mais comme une *mise à l'écoute* du rythme du monde et une disponibilité vertigineuse aux autres langues.

3. « Leçon sur Pierre Guyotat » : Poétique du vitrail

Enfin, les *Leçons sur la langue française* dessinent aussi, comme on pouvait s'y attendre, par petites touches discrètes mais précises, les linéaments d'un autoportrait de Pierre Guyotat en styliste.

L'ouvrage n'est en effet pas seulement instructif pour les informations qu'il livre sur sa formation intellectuelle (l'enseignement devenant « immédiatement l'objet d'imagination, l'objet de jeux, de théâtre », p. 31, nouant dès l'enfance l'intellectuel et le sensible, la culture générale et la création personnelle), ainsi que sur ses influences (l'énorme importance de Chateaubriand, jusqu'ici jamais étudiée par ses commentateurs). Il permet aussi de débusquer des précisions sur les textes eux-mêmes, dans leur organisation (l'insertion de la *Chanson de Roland* dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, le parallèle possible entre la poésie antéislamique et certains passages d'*Eden Eden Eden*)⁵⁷⁾ comme dans leur détail, quand il insiste sur l'utilisation par Ronsard d'« *Epithetes significatifs et non oisifs* », des épithètes « toujours actifs » (p. 191), qui éclairent de manière nouvelle certaines expérimentations de *Progénitures*.

On y retrouve bien sûr les thèmes de prédilection de Guyotat :

57) *LLF*, p. 66 et p. 54.

l'esclavage sous toutes ses formes (y compris le servage), « la question de la guerre », omniprésente (p. 77), l'Histoire (« En suivant l'Histoire, on lève des textes... », p. 112), mais aussi, plus généralement, des principes de composition, une perspective, un angle et une disposition d'éléments qui forment ce qu'on peut appeler une poétique de Guyotat : poétique tout entière tournée vers la nécessité d'un art fondé sur le goût du détail (« cette spécificité du français, [...] le détail familier », p. 636) et « le sens de l'observation » (vertu cardinale, louée chez des auteurs aussi différents que Joinville, Buffon, Flaubert, Chateaubriand, Rutebeuf...), un « réalisme » véritable, qui n'enjolive ni n'assombrit, rétif à l'embellissement factice comme à la noirceur programmée.

Mais surtout, on y voit Guyotat ébaucher une sorte de dialogue critique avec les auteurs évoqués. Cette critique peut se faire acerbe, lorsqu'il évoque par exemple « le côté percheron de Zola » (p. 670), formule qu'on peut juger réductrice ou injuste, mais qui évoque de manière saisissante la lourdeur prosaïque et le labeur acharné du naturaliste dix-neuviémiste, contre lesquels se construira l'auteur des « Sept chants » de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*. La formule est tout aussi ciselée, mais de manière admirative cette fois, quand il parle pour Buffon d'« une sorte de mâchoire du style » (p. 432), ou encore, dans un résumé d'une grande justesse, de l'œuvre de Chateaubriand : « l'affleurement de la poésie dans la prose – c'est là le grand apport de Chateaubriand » (p. 488). La lecture suivie cède alors la place à une forme de tête-à-tête entre les siècles, qui peut prendre par instants un tour un peu cocasse,⁵⁸ mais replace surtout cette œuvre, qu'on a souvent prise pour une météorite tombée de nulle part, dans un sillage très ancien, qu'il prolonge en même temps qu'il le renouvelle. Ce qu'elle propose de rupture et

58) « C'est contestable » répond-il par exemple à Montesquieu, qui décrit la colonisation portugaise comme non violente. Ou, après une comparaison de Ronsard donnant l'avantage à Virgile sur Homère : « Il a tort, parce que Homère est plus fort que Virgile » (*LLF*, respectivement p. 338 et p. 193).

de renouvellement radical n'en étant que plus remarquable.

Ainsi, peu à peu, une certaine idée de la création artistique se donne à lire, ample, majestueuse et allègre, formée et informée à plusieurs sources, curieuse de tout, à la fois soucieuse et généreuse. Cette idée, c'est paradoxalement l'image très simple d'un objet lui-même très simple en apparence qui va nous en donner le meilleur exemple : le vitrail.

À plusieurs reprises, Guyotat utilise en effet ce mot pour désigner et même pour définir la forme ou le statut d'un texte. C'est le cas par exemple dès la deuxième leçon, et pas pour n'importe quel texte puisqu'il s'agit de la *Cantilène de sainte Eulalie*, le premier texte littéraire écrit dans une langue romane différenciée du latin (880), « qui fait beaucoup penser à un vitrail » (p. 54). Deux pages plus loin, Guyotat enfonce pour ainsi dire le clou : « C'est même fait comme un vitrail, en quelque sorte, avec du métal et du verre » (p. 56). Tout aussi important, la *Chanson de Roland* donne ensuite lieu à la même identification : « C'est un vitrail. Voilà le texte fondateur de la langue française » (p. 68). Ainsi que la poésie de langue française d'avant le XI^e siècle, décrite comme une poésie-vitrail très douce qui cède la place à une poésie-peinture murale de danses macabres avec la guerre de Cent Ans (p. 99). Rutebeuf en est un des plus beaux exemples : « C'est magnifique, fragile et bien cerné comme le vitrail, toujours » (p. 636). Le vitrail est donc une image récurrente, d'un bout à l'autre du livre : image superbe mais insolite, qui n'est pas – ou pas seulement – utilisée comme une métaphore, mais plutôt comme la présentation la plus précise possible que l'on puisse se faire d'une certaine production textuelle française de très haut niveau.

Ce n'est certes pas la première fois qu'on utilise le terme de « vitrail » pour désigner un texte. Sainte-Beuve, dans *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme* (1829), l'emploie par exemple pour Hugo : « Un autre de mes amis a dit de certaines petites ballades de Victor Hugo, la *Chasse du Margrave*, le *Pas d'armes du roi Jean*,

que ce sont des vitraux gothiques. On voit à tout instant sur la phrase poétique la brisure du rythme comme celle de la vitre sur la peinture. [...] L'essentiel en ces courtes fantaisies c'est l'allure, la tournure, la dégaine cléricale, monacale, royale, seigneuriale des personnes et sa haute couleur. »⁵⁹) Et le XIX^e siècle, dans sa passion médiévaliste, fait même du vitrail un thème poétique non négligeable (Hérédia signe un poème intitulé « Vitrail », Gautier un sonnet consacré « Aux vitraux diaprés des sombres basiliques... », Mallarmé, Aloysius Bertrand, etc.). Dans le cas de Guyotat cependant, la mention est suffisamment appuyée pour qu'on s'y arrête et qu'on tâche de penser cette image au-delà d'une fonction décorative ou d'un simple ornement thématique.

Qu'est-ce qu'un vitrail ? Une œuvre d'art à la fois encadrée et très aléatoire. Un univers symbolique d'une grande richesse mais également une technique très précise et infiniment variée. Un art qui part du Moyen Âge, présent aussi bien en Occident qu'à Byzance ou dans l'art islamique, et qui joue en Europe un rôle essentiel dans le développement de l'architecture (dont Guyotat disait qu'elle est le plus structurant de tous les arts), en devenant également l'un des domaines privilégiés de la peinture monumentale. Très important pour Guyotat, le vitrail est aussi un art populaire, non dans sa fabrication mais dans sa réception, tourné à la fois vers le peuple et vers l'absolu (« On allait écouter les sermons de Carême et les grandes oraisons funèbres comme on aimait aller regarder les vitraux dans les cathédrales », précise Guyotat en évoquant le XVII^e siècle français).⁶⁰) Art religieux tout autant que profane, qu'on peut trouver dans une cathédrale, mais aussi dans une banque, dans toutes sortes d'édifices (classiques, gothiques, modernes, persans...) et même dans certaines maisons, le vitrail correspond parfaitement à l'idée

59) Sainte-Beuve, *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme* (1829), Paris, Charpentier, 1840, p. 133 (orthographe modernisée).

60) « Pierre Guyotat : "On ne se soucie plus assez de la langue aujourd'hui" », *Le nouveau Magazine littéraire*, *op. cit.*

d'une création plurielle. Art composite, de découpe et de souffle, faisant appel à une technique complexe, subtil jusqu'à la fragilité – mais résistant, traversant les siècles, vivace jusqu'aujourd'hui dans la création artistique contemporaine, il est l'exacte image de ce que Guyotat recherche dans sa propre création.

Le vitrail est lié de surcroît à l'enluminure, à tous les sens du terme. Support vibrant du croisement entre les arts (lettres peintes, vignettes, miniatures...), il donne l'exemple d'une circulation infinie du texte et de l'image (on pense aux dessins de Guyotat, qui sont, au moment de la publication des *Leçons*, quasi inconnus, mais vont prendre vers la fin de sa vie une importance jusque là insoupçonnée). C'est aussi une composition *historiée* : à partir d'un cadre serré, il donne libre cours au goût du détail (une fleur à l'oreille, une lumière sur la narine...), et son armature solide est l'occasion d'un fourmillement, d'un envol, d'une *luxuriance* d'actes, de scènes et de figures, qui est celle du monde autant que de ses plus humbles paroisses.

Lire l'œuvre de Guyotat à la lumière de cette image, c'est peut-être aussi comprendre enfin le but de son art lui-même : tout comme un vitrail, capter la lumière du monde, son énergie, sa douceur comme sa violence, et la transformer en une prose resplendissante, tour à tour tendre comme le miel, âcre ou exacerbée. De la tourbe de nos existences, dans ses aspects les plus faibles ou les plus âpres, élever nos yeux vers les sensualités possibles, la beauté sans cesse renouvelée de la nature et du cosmos, dans un grand « élan de prière, d'imploration ».⁶¹⁾

Le vitrail perce les murs – et les transforme. Rosace, cercle, verrière, carreau : quelle que soit la forme – à la fois fragmentaire et continue – qu'elle puisse prendre, cette luminosité nous trouble, nous émeut et nous éclaire. Les murs, les murets, les grabats, les tas d'ordures, les légendes locales comme l'Histoire du monde, tout

61) Aussi surprenant que cela puisse paraître, ce sont les mots mêmes qu'il utilise pour qualifier son œuvre (*ibid.*).

– bribes et débris – se résume et se *transfigure* en ce grand œuvre, toutes formes, de la plus ample à la plus humble, venues se rejoindre et se composer, sans perdre de leur matérialité, dans ce chef d’œuvre véhément, « vacillant et momentané » (Proust). Guyotat, maître-verrier.

Conclusion : remettre la langue en branle

Il n’y a pas de grand écrivain sans une réflexion sur la langue, à la fois celle(s) qu’il utilise et celles dans lesquelles – ou entre lesquelles – il se meut. De plus, la réflexion sur la langue est une des constantes des grandes entreprises de pensée de la seconde moitié du XX^e siècle, au moment de la formation puis du développement de son œuvre. C’est l’âge de Foucault, de Lacan, de Barthes, de Derrida : la réflexion de Guyotat dans les *Leçons sur la langue française* n’est évidemment pas détachée de cet environnement, ni indifférente aux grands enjeux qui la structurent et lui donnent son allant. Pourtant, même si on peut par instants l’y rattacher (son refus du psychologisme en fait par exemple un compagnon de route de *Tel Quel* et on se souvient que Barthes verra dans *Eden Eden Eden* « l’aventure même du signifiant »),⁶² il ne suit à strictement parler aucune des grandes directions prises par ses contemporains et se tient soigneusement à l’écart des doxas de l’époque.

Tandis que les structuralistes mettent l’accent sur son architecture interne (structure phonologique et morphologique), la considérant comme un ensemble de signes sonores dotés d’une organisation spécifique, systémique et arbitraire, et que, dans le même temps, les tendances les plus innovantes de la littérature – *Tel Quel*, Nouveau Roman, OuLiPo – se tournent, pour un temps au moins, vers un formalisme qui éloigne la langue d’une visée référentielle ou d’une expression subjective, Guyotat reste quant à lui dans une conception « expressionniste » de la langue. Redonner à la langue française une

62) Roland Barthes, « Ce qu’il advient au signifiant », préface à *Eden, Eden, Eden* (1970), Paris, Gallimard, « L’Imaginaire », 2001, p. 275-276.

force expressive, la rendre apte à dire ce monde dans ses doutes et ses désirs, telle est son obsession, son but n'étant pas tant de « faire œuvre » que de « prendre acte » de la puissance historique de cette langue et de la remettre en branle : cette langue existe, elle a vécu, elle vit, elle vivra – par lui et par quelques autres. Et c'est peut-être la dernière leçon de ces *Leçons*, qu'il nous lance comme un appel : « Je ne vois pas non plus la fin de la langue française. Les grandes choses ont du mal à mourir. C'est une vieille langue maintenant, elle attend seulement qu'on la bouge à nouveau. »⁶³⁾

63) « Ce mal étrange de poésie », entretien avec Jacques Henric, *Art Press*, n° 365, 2010, repris dans *Divers, Textes, interventions, entretiens, 1984-2019*, Paris, Les Belles Lettres, 2019, p. 313.