

LA PAGE TRANSPERCÉE PIERRE GUYOTAT*

François Bizet

— “l’ jiarret boueux, l’ orbit’ empossiarée, ta poitrin’ m’ trembler, l’
comptoir caiss’, ta mâchoir’, a’c, mes chieveux chiauds,
d’ö, l’ hors bordel, banlioue? Franc’?, m’ dehanchier, gars, tes cent-un
kilogs chantant, quaqu’ banquet celest’?,
d’ quà ta faç’ mâchiurée d’ chiarogn’ rat — l’ relent l’ tureur en refaufiler
sa lam’ d’dans sa taill’! —,
l’ mouchiassat t’ en rentrer s’ assoupir dedans tes narin’! [. . .]”¹⁾.

Il est difficile d’interrompre ce texte, ce chant semblable aux sons que l’on perçoit, selon l’auteur lui-même qui en eut l’expérience, au milieu du désert. Sons dénudés, écorchés par un espace démesurément étiré, que l’on capte par-delà d’immenses distances. Il peut s’agir des bruits mécaniques d’un véhicule perdu à plusieurs dizaines de kilomètres, ou de la chute d’une brindille dans ce buisson immobile²⁾. Ce qui reste invisible pour l’œil nu, est déjà présent à l’oreille. Et lorsque le véhicule soudain scintille à l’horizon, il importe peu d’en vérifier *de visu* l’existence, puisqu’on vient d’en éprouver l’expansion en son for intérieur. Cette immédiateté ondulatoire, vibratoire, du son, cette primauté sur la vue, de l’ouïe, n’est-ce pas le rêve de la poésie?

Il faudrait donc laisser venir, de très loin, et s’épandre cette phrase énorme, que déploie, depuis la parution de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, l’auteur de *Éden, Éden, Éden, Prostitution, Le Livre*, et *Progénitures*. Ce qui nous amène ici à suspendre le flux d’une parole qui eut à subir la violence

d'une censure d'État (rappelons que de 1970 à 1981, on n'a pas pu lire *Éden* en France³⁾), se lie à la question de la lecture.

L'œuvre de Pierre Guyotat est réputée difficile à lire. On a pu dire d'elle, comme de celles qui naquirent dans ses parages — celles par exemple de Denis Roche ou de Philippe Sollers —, qu'elle était illisible. Encore faut-il s'entendre sur ce que recouvre ce terme, très fortement marqué par le stigmate de l'interdit: les livres de Pierre Guyotat seraient illisible parce qu'ils sont scandaleux⁴⁾. Un sondage chez les lecteurs rebutés d'aujourd'hui nous renverrait sans doute à un sens moins moral: quelque chose comme un refus réflexe, une réaction musculaire face à ce qui apparaît d'abord comme étrangeté typographique, puis comme extranéité linguistique⁵⁾. À ce titre, l'expérience personnelle d'Éric Hoppenot, qui déclare n'avoir pas réussi à lire les livres de Pierre Guyotat, n'a peut-être pas valeur d'exception⁶⁾. Le sentiment de découragement, d'exclusion même, qu'il éprouve, ressortit avant tout à une physiologie de la lecture. C'est l'opacité de la langue et la compacité de la page qui sont impartageables. Un si lourd constat, paradoxalement, laisse l'acte et la valeur poétiques indemnes. Que l'œuvre soit impossible à lire n'implique pas qu'elle soit irrecevable. C'est au contraire, pour Hoppenot, en cette illisibilité même que l'œuvre doit être abordée⁷⁾.

Pierre Guyotat est le premier auteur français qui ait lié pour longtemps le destin de ses écrits à leur diffusion directe, à travers de nombreuses lectures publiques, à partir de juin 1984, ou d'exceptionnelles performances d'improvisation⁸⁾. Précédé en cela, en 1981, par Philippe Sollers, qui avait convoqué pour la promotion de *Paradis* tous les moyens techniques de l'époque⁹⁾, Pierre Guyotat devait cependant poursuivre, avec une grande constance, une entreprise qu'il apparenterait très vite à une véritable recreation: la lecture devant audience n'est pas une simple oralisation du texte écrit mais,

littéralement, une répétition des “conditions de [s]a respiration”¹⁰⁾. C’est encore dans ce sens qu’il faut comprendre l’ajout, en fin de volume de *Progénitures*, des premières pages enregistrées par l’auteur sur CD. Outre qu’il constitue un phénomène éditorial inédit, il nous amène à poser cette question: quel est le statut de ce second support? Est-ce une “prothèse” destinée à “retrouver du sens”¹¹⁾? Ou n’est-ce que le pendant sonore de l’illisible — l’inaudible¹²⁾? Qu’a donc cette voix à dire d’une si étrangement familière opacité-compacité¹³⁾?

Pierre Guyotat a lui-même indiqué la nature de son travail, du reste immédiatement visible: de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* au *Livre*, la page est devenue l’objet d’un “tassement dactylographique”¹⁴⁾ de plus en plus radical.

En 1967, Gallimard pouvait encore imposer au manuscrit de *Tombeau*, qui se présentait pourtant comme une masse sans paragraphes, une norme de lisibilité. Le dictionnaire fournit à point nommé un mot qui paraîtrait anodin s’il ne rappelait une tendance hygiéniste active en France dans le domaine de la langue, depuis le XVI^e siècle¹⁵⁾: on dira donc de la version publiable qu’elle a été *aérée*¹⁶⁾.

À partir de 1970, en revanche, c’est à l’auteur d’imposer la justification originale que l’on connaît d’*Éden*, *Prostitution*, et *Le Livre*. Cette compacité n’est pas un phénomène unique dans les lettres: pensons à la page noire de Laurence Sterne dans *Tristram Shandy*, ou, plus proches de nous, à la grisaille typographique de *L’Herbe*, de Claude Simon, à l’apnée litannique des livres de Thomas Bernhard, ou bien encore au bloc frontal de la somme de Peter Weiss: *Esthétique de la résistance*. Mais le propre des œuvres de Pierre Guyotat, ce “côté massif, linéaire, sans trou, sans faille”¹⁷⁾, réside en ce que la densité visuelle s’épaissit encore d’une série d’interventions inouïes sur la langue.

C'est d'abord la matière phonique qui subit une pression tous azimuts (élisions, diphtongaisons, substitutions, compressions), attaques que vient encore aggraver une invention lexicale incessante (par préfixation ou suffixation, agglutination et création de mots composés)¹⁸⁾. Tous ces procédés estompent le contour propre du mot, de même que d'autres, d'ordre grammatical, font littéralement disparaître celui de la phrase. La suppression des articles, des prépositions et des adjectifs possessifs, l'abandon progressif de la ponctuation, au seul profit de la virgule et de l'apostrophe, n'entrent pas pour rien dans cette recherche d'un nouveau montage prosodique. Il faut y ajouter de nombreuses formes de dérivations, par lesquelles les parties du discours passent d'une catégorie à une autre, les jeux de superposition pronominal et d'hyperpronominalisation, où le sujet se dédouble ou se dilate, ainsi que diverses transgressions sur la transitivité et les accords¹⁹⁾.

L'écriture du *Livre*, emportée par une logique irrésistible d'élagage et de greffe sonores ("L'apostrophe, c'est tenter de réduire le mot à sa racine, c'est la tailler, le couper"²⁰⁾), de prolifération des néologismes, de généralisation de la parataxe, emporté par une logique non moins implacable d'accumulation, atteint alors une densité maximale. C'est un espace saturé, sans interstice salubre, où se précipite "la plus grande quantité possible"²¹⁾ d'objets et de corps. L'opacité ne se limite bien sûr pas à la surface typographique. Elle pénètre les couches profondes de la narration. À propos du *Livre*, Pierre Guyotat écrit: "La syntaxe, très simplifiée comme dans toute épopée — mais il faudra se faire aux raccourcis qui, en peu de mots, rendent compte d'une action chronologiquement longue"²²⁾, faisant écho à certaines remarques du médiéviste Paul Zumthor sur la "syntaxe orale" de l'épopée, foncièrement marquée par l'asyndète et la brachyologie²³⁾. L'opacité atteint aussi les racines de la fiction et de la *mimèsis*. Pierre Guyotat a lui-même parlé du passage d'une représentation classique de ses figures à une dimension proprement mythique: "*Éden, Éden,*

Éden ne proposait que du vraisemblable”, mais dans *Histoires de Samora Machel* (inédit de 1986):

“Je n’arrive plus à visionner les choses, les corps, les actions, tels que je les rédige. L’impression que j’ai à la relecture est très curieuse, elle me confirme qu’il ne s’agit pas de fiction. [. . .] C’est la vision de la voix qui transforme tout et fait des corps nouveaux. [. . .] Le mythe se met en place et implose. [. . .] Les corps eux-mêmes, métamorphosés, dotés de moyens surnaturels [. . .] implosent à leur tour et disparaissent”²⁴⁾.

Tout devient alors rythme et resserrement du rythme.

“La matière écrite est atomique”²⁵⁾, dit Pierre Guyotat en 1982.

Le déchiffrement, au risque de l’explosion?

Qu’est-ce que déchiffrer, sinon, en premier lieu, distinguer? Toute matière est fissile. Nous sommes devant une page du *Livre* aussi perplexes peut-être que le furent les lecteurs des Écritures du haut Moyen Âge, sommés pourtant de briser une masse scripturaire. Le texte médiéval, dans l’Occident chrétien, se présentait lui aussi, à l’origine, comme une conglomération de lettres sans alinéa, une *scriptio continua* qu’on a longtemps dû articuler pour pouvoir en percevoir le sens. Comme les bibliothèques grecques et romaines, les écoles chrétiennes et les premiers monastères étaient des lieux remplis de voix: celles de la *lectio*, cette tradition de lecture héritée de l’Antiquité qui permettait, par le recours à la profération, de déchiffrer les textes que leur présentation rendait obscurs²⁶⁾. Or, assez vite, peu après que saint Augustin, vers 380, eut surpris son maître Ambroise lisant en silence, dès la *Règle de saint Benoît* (vers 540)²⁷⁾ et Isidore de Séville (vers 630)²⁸⁾, la lecture muette et individuelle a été considérée comme une alternative sérieuse à la déclamation, et prise en tant sur le plan intellectuel que spirituel. Nous connaissons par ailleurs les

moyens mis en œuvre, à partir du VII^e siècle, par les religieux irlandais notamment²⁹⁾, pour faciliter le décryptage et l'interprétation d'un latin qui ne leur était pas familier: séparation des mots, ponctuation, création de la majuscule et du paragraphe. Cette "grammaire de la lisibilité"³⁰⁾, diffusée dans la chrétienté d'alors, et qui nous est aujourd'hui devenue naturelle, ne constituait pas seulement l'instrument d'une herméneutique nouvelle, elle a contribué, de façon décisive (et contrairement à ce que pensait encore McLuhan, bien avant l'apparition de l'imprimerie³¹⁾), au développement de la lecture silencieuse³²⁾.

Une question se pose alors: comment apprécier l'abandon, ou l'effacement de ces acquis dans les livres de Pierre Guyotat? Comment apprécier ce rebours spectaculaire de l'histoire de l'écrit et de la lecture? De la littérature toute entière même, si l'on tient pour vrai, comme Borges dans une de ses *Enquêtes*, que "l'art de lire en silence" médiéval est à l'origine absolue du destin de la littérature occidentale, des entreprises, entre autres, de Flaubert et de Mallarmé, du "concept de livre comme fin en soi et non plus comme instrument d'une fin"³³⁾? On manquerait l'importance historique des audiences que Pierre Guyotat multiplie sans relâche depuis vingt ans, si l'on se limitait à y entendre une oralisation, consistant par exemple à lever l'énigme du texte. S'il y a retour de l'oralité, comme nous voudrions ici le défendre, ce ne peut être dans un sens qui, somme toute, ne ferait qu'accuser la primauté de l'écrit sur une circonstancielle mise en voix. Il est préférable de partir d'une autre hypothèse, dont Paul Zumthor a déjà eu l'intuition:

"La page se présente de façon massive [. . .] un peu à la manière de nombreux ouvrages d'aujourd'hui qui, justement, tentent par là de retrouver une nécessité vocale!"³⁴⁾.

La rigueur de l'imprimé, en position hégémonique depuis des siècles, et la

plasticité vocale, toujours vivace mais relativement déconsidérée, ne se tiennent plus chez Pierre Guyotat dans ce rapport hiérarchique que notre “culture lettrée” a fini par imposer³⁵⁾. Elles se rejoignent et coexistent en une tension dynamique sans dominante. C’est pourquoi l’enregistrement glissé comme un dernier feuillet en fin de volume est tout le contraire d’un supplément. Quand bien même la présentation en “versets”³⁶⁾ de *Progénitures* s’éloigne de celle du *Livre*, œuvre par ailleurs jugée “trop radicale”³⁷⁾ par l’auteur lui-même, on ne saurait parler d’un recul. C’est farouchement encore que Pierre Guyotat y affirme “le rythme comme préalable”³⁸⁾ au renouvellement de la fiction. La voix qu’on entend grâce au disque n’illustre donc pas le texte de façon aléatoire: par son débit, par sa matérialité, elle en incarne l’épaisseur, le “relief”³⁹⁾. Symétriquement, l’écrit subit une poussée⁴⁰⁾ interne, dont la violence affleure à la surface de la page. Dira-t-on que la voix mine ce que nous savons de la littérature? Le retour de l’oralité, formule encore trop impeccablement châtiée, ne peut s’entendre que dans la démesure d’un jaillissement, d’une invasion d’une dimension dans une autre, d’une interpénétration de deux territoires historiquement séparés: l’écrit et la bouche.

Que faut-il entendre ici par *bouche*?

La surrection d’une langue travaillée par tous les phénomènes de profération polyglotte dans ce qu’on appelait récemment le *texte*, dans une modernité et un espace littéraires depuis longtemps “veuf[s] de la voix”⁴¹⁾, selon l’expression de Marc Fumaroli, nous force à réentendre un organe dont les pratiques culturelles, depuis le début du XIII^e siècle, s’efforcent de taire la rugosité, la violence, les pouvoirs:

“L’usage de la voix”, écrit Paul Zumthor, “subit, dans ce contexte, le même genre d’atténuations et exige le même type de pratiques substitutives

que les manières de table ou le discours sur le sexe⁴²⁾.

Nous sommes là dans le champ du refoulé. À ce propos, il n'est pas inutile de redire que les clercs n'ont eu de cesse d'élaborer un bon usage de la voix, et de chasser toutes les démonstrations intempestives d'un appareil prompt à déborder les règles de la *suavitas*⁴³⁾. La voix, comme le geste⁴⁴⁾, constitue au Moyen Âge un domaine d'intervention morale, monopolisé par la classe en formation des intellectuels. C'est ce qui reste d'oralité, cependant que la lecture silencieuse gagne du terrain, qu'une telle éducation tâche de soumettre. Il se produit alors une mutation des registres sensoriels, dont les moins éduqués finissent par être cantonnés, à partir du XV^e siècle, dans la zone des "cultures populaires"⁴⁵⁾. Non seulement l'œil triomphe sur la voix⁴⁶⁾, mais la bouche, culturellement associée à l'organe de la gourmandise pécheresse ainsi qu'à la luxure: la "*gula*"⁴⁷⁾, par son obscénité, devient pour longtemps l'insigne des parlers de la plèbe. C'est alors que les grammairiens de la Renaissance, comme Ramus ou Fouquelin, peuvent prétendre fonder leur programme rhétorique sur une véritable *orthopédie*:

"... quand la bouche d'un enfant sera formée par le Grammairien, en sorte qu'il prononce tous les sons des lettres rondement et parfaitement, qu'il ne vomisse point les paroles de l'estomac, comme les ivrognes : qu'il ne les étangle de la gorge, comme les grenouilles: qu'il ne les découpe point dedans le plat, comme les oiseaux: qu'il ne les siffle des lèvres, comme les serpents: qu'il ne les mange, ni compte, mais les prononce clairement et apertement, et les profère avec l'accent requis et convenable: et aussi quand il pourra distinguer les virgules, les membres, les périodes doucement de son haleine entrecoupée, retenue et prise [etc]"⁴⁸⁾.

Et c'est tout naturellement qu'en 1693, un historien de l'Académie française

entend encore “... nettoyer la Langue des ordures qu’elle avait contractées [...] dans la bouche du peuple”⁴⁹⁾. Il est opportun de faire remarquer en passant que la Révolution achève ce que la monarchie n’a fait qu’initier: deux siècles et demie après l’ordonnance de Villers-Cotterêts, qui a consacré le français comme langue de la loi, un autre législateur, l’abbé Grégoire, pose comme préalable à l’universalisation du français sur tout le territoire national, la “nécessité d’anéantir les patois”. Alors seulement, le citoyen ne craindra plus “de souiller sa bouche”⁵⁰⁾.

Simultanément à cette relégation du populaire, une oralité bien tempérée, emblème des élites, impose sa mesure, sa fluidité, sa transparence⁵¹⁾. Elle est l’héritière directe de la “bouche ronde”⁵²⁾ des Grecs, en quoi Joachim du Bellay voyait le modèle de la langue poétique. C’est cet organe aux belles proportions qui vient servir, dès la Renaissance, à l’exercice de l’“éloquence françoise”⁵³⁾, puis, de l’âge classique aux Lumières, à un art de la conversation promu au rang de “laboratoire de la langue littéraire”⁵⁴⁾. Certes, la référence orale est maintenue au sein de l’écrit, mais elle est soumise à ce qu’on appelle alors l’“urbanité”, notion sociale et normative qui, pour Guez de Balzac, “ne marque pas seulement les paroles, et les opinions, mais aussi le ton de la voix et les mouvements du corps”⁵⁵⁾. Certes, la frontière entre ce qui est vu et ce qui est entendu est effacée, mais elle est remplacée par un dispositif à la fois euphorique et aliénant de contrôle, imposant le *bien dire* à travers le *bien écrire*, et vice-versa. La mise à distance du corps excessif, commencée au Moyen Âge, s’épanouit à l’Âge classique dans d’innombrables traités postulant l’incompatibilité de la langue française avec quelque manifestation corporelle que ce soit. Le français “tient plus de l’esprit”, écrit un théoricien en 1667, “et dépend moins des organes du corps que toute autre. Elle n’admet aucun accent, il ne faut ny parler de gorge, ny ouvrir beaucoup la bouche, ny frapper de la langue contre les dents, ny faire des signes et gestes comme il me

semble que font la plupart des Étrangers quand ils parlent le langage de leur pays et comme nous sommes obligés de faire lorsque nous voulons parler de mesme qu'eux"⁵⁶⁾.

Pierre Guyotat n'est pas le premier écrivain à introduire le tumulte dans ce mythique génie de la langue française (rappelons les avant-gardes du début du XX^e siècle: Tzara — "La pensée se fait par la bouche" — ; mais aussi Henri-Martin Barzun et Pierre Albert-Birot, pour qui la critique de la langue passe par une véritable résurrection de la voix; à Céline, évoqué par Pierre Guyotat dans *Explications*⁵⁷⁾; et au Beckett de *Mal vu mal dit*). Il n'est pas anodin en revanche que le mythe finisse, dans ses œuvres, littéralement pulvérisé, au nom de l'"éloquence profonde"⁵⁸⁾ de la langue. Ce dernier mot doit être détaché bien sûr de tout cadre oratoire et rhétorique⁵⁹⁾. Ni oralité, ni même vocalité, c'est de *buccalité* qu'il faut parler ici: "Quand je faisais encore de la « littérature », je n'utilisais pas mes fonctions organiques, cœur, poumons, gorge"⁶⁰⁾, avoue Pierre Guyotat. C'est par la bouche, déjà décrite par Georges Bataille comme "orifice des impulsions physiques profondes"⁶¹⁾, par cet organe polyvalent puisqu'il est, chez Pierre Guyotat plus que chez tout autre, le lieu de la parole, de la sexualité et de la manducation⁶²⁾, par cet organe éminemment bruyant, tonitruant, que le texte est transpercé, et en lui que le verbe prolifère: étymologies, dialectes, patois, langues étrangères — et entre autres langues mêlées selon une tradition justement médiévale⁶³⁾: l'arabe, qui n'est pas pour rien, il est important de le rappeler, dans la formation de la lyrique romane⁶⁴⁾. Mémoires des langues, donc, mais aussi mémoires des formes: l'épopée crève ici la surface devenue si morne du roman. Épopée, c'est-à-dire: *epos*, la voix⁶⁵⁾.

Il serait faux cependant de croire que le "verbe"⁶⁶⁾ épique de Pierre Guyotat, pétri d'altérité et du bruit des temps, vise la patiente restitution, de type romantique, d'une parole enfouie ou opprimée par l'histoire: "Le silence",

rapelle Jacques Le Goff, “c’est une des grandes découvertes de Michelet. Mais il l’a interprété à sa manière: il l’a surtout vu comme le miroir de l’oppression. Le silence, ce serait la parole écrasée, et avec sa vision passionnante et dangereuse de l’histoire comme résurrection intégrale du passé, il a voulu, intuitivement, remplir les silences”⁶⁷⁾. Attitude originellement historienne, donc, aux résonances pourtant immédiatement mythiques et épiques: c’est de la bouche monstrueuse de Gwynplaine qu’est émis ce programme à proprement parler *hugolien*: “Le peuple est un silence. Je serai l’immense avocat de ce silence. Je parlerai pour les muets. [. . .] Je parlerai pour tous les taciturnes désespérés. Je traduirai les bégaiements. Je traduirai les grondements, les hurlements, les murmures, la rumeur des foules, les plaintes mal prononcées, les voix inintelligibles, et tous les cris de bêtes qu’à force d’ignorance et de souffrance on fait pousser aux hommes”⁶⁸⁾.

Il serait tout aussi erroné d’apparenter l’écriture de Pierre Guyotat au primitivisme qui a sous-tendu certaines recherches, dans la poésie des années 1910–20, d’un état originel de la langue, à la tentative, par exemple, de Pierre Albert-Birot: “. . . Je suis revenu à ce que je suppose l’homme totalement primitif, qui n’avait même pas encore de verbe, de langue, de grammaire par conséquent, et qui devait tout de même sentir: c’était un homme déjà”⁶⁹⁾. Pierre Guyotat refuse d’ailleurs qu’on inscrive son œuvre dans un mimétisme platement passéiste, qu’il s’agisse de la Bible des prophètes ou de la littérature sumérienne: “La plupart des livres des prophètes ont été écrits dans des temps où l’écriture était encore rare; la langue en est donc plus rythmique [. . .]. C’était dans un temps où il y avait mille fois moins de bruit qu’aujourd’hui [. . .]. Aujourd’hui, c’est le bruit, et l’écriture est partout; elle peine à dégager un rythme propre de tous ceux qui l’entourent, la pressent et l’oppressent; et je ne suis pas pas ici dans la position d’Ézéchiel dans sa communauté d’exil à Babylone”⁷⁰⁾.

Il serait enfin inconsideré d’entendre dans *Le Livre* ou *Progénitures* la pure

réactivation de valeurs culturelles mythifiées, telle que l'illustra, dans les années 1940–50, la poésie archaïsante d'un Louis Aragon⁷¹). Le "verbe" de Pierre Guyotat n'est le vecteur d'aucune nostalgie, il est d'abord une matière saillante qui fait pression sur la page et la force à sortir de ses gonds. Ainsi d'un texte inédit des années 1970: *Basic text.*, l'auteur écrit: "J'étais arrivé au bout de ce qui peut être fait textuellement, le texte sur la page. Il fallait que je sorte de ça, et que je fasse sortir le verbe de la page, donc la voix"⁷²). Non résurgence, mais insurrection. Ce saut dans l'inconnu, Pierre Guyotat l'a appelé, dès 1973: *Bond en avant*, et il est remarquable qu'il l'ait lié d'emblée à une émancipation vis-à-vis de la chose imprimée⁷³). Le retour de l'oralité ne saurait décidément être compris dans un sens rétrospectif, mais dans un sens dynamique et périlleux: "Tout ce qui est révolutionnaire revient au début", dit Pierre Guyotat, "pour faire comme une sorte de tremplin"⁷⁴).

Notre conclusion prendra elle-même la forme d'un rebondissement.

L'enregistrement dont nous avons essayé de définir le statut, ce disque, lui aussi "compact" après tout, n'a-t-il pas, comme le livre qu'il informe, à proprement parler, un *volume*?

Il y a là bien sûr plus qu'un simple jeu de mots. "Volume" est, chez Stéphane Mallarmé, le terme qui renvoie partout au Livre total — architecture, musique, théâtre, poésie —, œuvre limite à laquelle *Le Livre* de Pierre Guyotat semble vouloir faire signe. On a pu parler de l'"imagination géométrique"⁷⁵) de Mallarmé, mais est-on en droit de suggérer que celle-ci n'explique pas à elle seule l'omniprésence du mot "volume". L'auteur de "La musique et les lettres" savait sans doute que ce terme désignait aussi, et depuis plus d'un siècle, par analogie de l'espace au son: "intensité de la voix"⁷⁶). Il est aujourd'hui établi que le Livre était voué à être lu par Mallarmé lui-même. La multiplication des lectures devait non seulement déployer des centaines de feuillets et de tomes

dans l'espace, mais aboutir à “une sorte de jeu sonore”⁷⁷⁾, une véritable symphonie. Pourtant, dans les notes sur le Livre qu'il accumula de 1873 jusqu'à sa mort⁷⁸⁾, on trouve tout juste deux mentions nullement suggestives d'un travail vocal particulier⁷⁹⁾. Que Mallarmé reste muet sur le rôle qu'il attribuait à la matérialité de sa propre voix n'est guère surprenant, si l'on se souvient que le poète écrivait au même moment, dans “Crise de vers”:

“... ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter [...] la Musique”⁸⁰⁾.

Une certaine qualité musicale de silence, fruit de la “disparition élocutoire du poète” et de la “presque disparition vibratoire” des “fait[s] de nature”⁸¹⁾: ainsi pourrait-on désigner le *volume* — oralité paradoxale puisqu'elle résonne dans le vide d'une page soudain démesurément dilatée. Le silence a une voix, que seule l'écriture fait entendre. Une telle idée a été émise bien avant la révolution d'*Un Coup de Dés*⁸²⁾, mais il est significatif que le “blanc” mallarméen, air raréfié d'un espacement typographique maximal, soit défini par le poète comme “silence alentour”⁸³⁾, au moment même, historique, où la voix humaine commence d'être reproduite mécaniquement par le phonographe⁸⁴⁾. La résolution de la “crise de vers”, et de civilisation, n'a d'autre écho qu'en ce que Jacques Derrida appelle une “parole rentrée”⁸⁵⁾, le silence seul étant, pour l'auteur de “Mimique”, “condition et délice de la lecture”⁸⁶⁾, et de l'écriture.

Si ce “concert muet”⁸⁷⁾ de la parole poétique se lie, essentiellement, à l'idée qu'existe une “oreille réflexive, intérieure”⁸⁸⁾, dégagée de la chair, privilégiée par la pratique triomphante de la lecture silencieuse — idée d'origine augustinienne⁸⁹⁾ qui traverse, selon Roger Dragonetti, toute la culture occidentale de Dante à Rilke⁹⁰⁾, de Chrétien de Troyes à René Char —, on mesure la stupeur du lectorat face à la haute présence verbale, au *volume* de Pierre

Guyotat, et à l'*amplification* qu'il impose à la voix. Une telle œuvre ne peut que troubler puisqu'elle vient démentir de façon radicale cette vocation au silence qui obsède, depuis le départ de Rimbaud et la réaction de Proust *Contre Sainte-Beuve*⁹¹⁾, jusqu'à Michaux⁹²⁾, Blanchot, Beckett, Genet et Duras, la littérature française. Pour Georges Bataille, «La communication profonde veut le silence»⁹³⁾.

Sortir de la littérature, pour Pierre Guyotat, qui préfère au mot "écrire" le verbe "composer"⁹⁴⁾, ce fut précisément se détacher d'une fascination première à l'égard du "silence des phrases, [...] leur dessin", pour se vouer à la production de "sons extériorisables"⁹⁵⁾.

Pierre Guyotat dit avoir vécu cette sortie de l'écriture comme "un drame de tous les instants"⁹⁶⁾. Rien d'une paisible retrouvaille, donc: c'est le heurt fracassant de l'œil et de la bouche que nous avons tenté ici de faire entendre.

Note

* Cette communication a été donnée dans le cadre du 6^e congrès de l'ADEFI, le 1^{er} octobre 2004, à l'université de Limerick. Le thème de la séance était: "L'éternel retour du Moyen Âge". Le texte a été revu pour la présente publication.

- 1) Pierre Guyotat, *Progénitures*, Gallimard, 2000, p. 11
- 2) P. Guyotat, *Musiques*, France-Culture, Éd. Léo Scheer, 2002, disque 6, page 7
- 3) Voir P. Guyotat, *Littérature interdite*, Gallimard, 1972, et "Sur la censure", *Art Press*, "Censures", n° Hors-série (juin 2003), pp. 8–12
- 4) Michel Surya, "Pierre Guyotat [entretien avec l'auteur]", *Lire* (décembre 2000–janvier 2001)
<http://www.lire.fr/entretien.asp/idC=36613&idTC=4&idR=201&idG>, p. 3
- 5) Dominique Dussidour propose quant à elle la notion d'un texte "inlisible": "L'inlisible c'est à la fois du non-lisible et de l'infra-lisible, du lisible *in*, dedans, dessous, dissous"
<http://www.remue.net/cont/PierreGuyotat02DD.html>, non paginé.
- 6) É. Hoppenot, "Et Pierre Guyotat l'al'angue... Chronique d'une absence de lecture", colloque du GRES, "Stratégies de l'illisible", Barcelone, juin 2003
www.remue.net/cont/PierreGuyotat_Hoppenot.pdf, p. 2
- 7) Cette conclusion forme, chez Rachel Boué, le postulat d'un article sur le même thème: "L'illisible ou la tentation de l'écriture", *Écho*, n° 0, "L'illisible" (février

- 2004).
- <http://www.echopolyglot.com/Current%20articles/Boue.htm>, p. 2
- Sur cette même question, on se reportera au numéro 3 de la revue *La Lecture littéraire*, consacrée à “l’illisible”, où le nom de Pierre Guyotat apparaît quelques fois (janvier 1999, Klincksieck).
- 8) P. Guyotat a effectué en 1989 une série d’improvisations intitulées *Wanted Female*, dont le texte a été publié en 1995 aux éditions Lapis Press (Los Angeles). J’utilise ici la notion de “performance” dont Paul Zumthor a rappelé qu’elle réunit ces trois critères: “production, communication, réception”. La création de *Wanted Female* diffère de la lecture publique de *Progénitures*, qui ne présente que les deux derniers (P. Zumthor, *La Lettre et la voix. De la “littérature” médiévale*, Seuil, “Poétique”, 1987, p. 19).
 - 9) Voir Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel, 1960–1982*, Seuil, “Fiction & Cie”, 1995, pp. 581–582
 - 10) P. Guyotat, “Ce que j’appelle la balistique”, Entretien avec Marianne Alphant, *Libération* (20 novembre 1987), cité par Catherine Brun, *Pierre Guyotat, essai biographique*, Léo Scheer, 2005, p. 376
 - 11) É. Hoppenot, op. cit., p. 2. En 1981 déjà, la lecture que fit Philippe Sollers de *Paradis* semble avoir fonctionné comme un révélateur de sens (voir P. Forest, op. cit., p. 581).
 - 12) Pierre Guyotat lui-même a utilisé cet adjectif à propos de *Bond en avant*, œuvre de rupture s’il en est (“L’acteur impossible” (1973), *Vivre* (1984), “Folio”, 2003, p. 104). Il ne devait plus y recourir par la suite.
 - 13) On a souvent employé ces termes, et tout récemment encore, pour décrire le texte de Pierre Guyotat (Tanguy Viel, *Tout s’explique*, Éd. Inventaire/invention www.inventaireinvention.com/librairie/fichiers_txt/Viel_toutseexplique.htm#13, pp. 3–4).
 - 14) P. Guyotat, “. . . ton ciel à la sueur de ton sexe” (1983), *Vivre*, op. cit., p. 243
 - 15) Depuis, exactement, l’ordonnance de Villers-Cotterêts, qui date d’août 1539. Voir à ce sujet l’essai très éclairant de Dominique Laporte, *Histoire de la merde*, Éd. Christian Bourgois, 2004, pp. 9–33
 - 16) Le verbe se trouve dans l’avertissement de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, Gallimard, “L’Imaginaire”, 1999, p. 3, entre guillemets il est vrai.
 - 17) P. Guyotat, “L’autre scène” (1973), *Vivre*, op. cit., p. 52
 - 18) Pour le détail, voir l’appendice de la seconde édition, en 1987, de *Prostitution*, Gallimard, pp. 341–347, fournie par l’auteur. On complètera ces données brutes par l’analyse qu’en donne C. Brun (op. cit., pp. 294–303 et 336–340).
 - 19) Idem
 - 20) “. . . par qui le scandale arrive” (1982), *Vivre*, op. cit., p. 222
 - 21) P. Guyotat, *Le Livre*, op. cit., p. 10
 - 22) P. Guyotat, “. . . ton ciel à la sueur de ton sexe”, op. cit., p. 256

- 23) L'“ingérence du corporel dans le grammatical” a pour conséquence, selon lui, une “absence d'unité, dans le sens qu'une tradition classique nous ferait donner à ce mot” (op. cit., p. 182), un “épaississement du tissu linguistique”, une “opacification du message” (p. 242).
- 24) P. Guyotat, “... ton ciel à la sueur de ton sexe”, op. cit., pp. 269 et 272
- 25) P. Guyotat, “... par qui le scandale arrive”, op. cit., 219
- 26) Malcom Parkes, “Lire, écrire, interpréter le texte. Pratiques monastiques dans le haut Moyen Âge”, Guglielmo Cavallo & Roger Chartier (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Seuil, “Points-Histoire”, 2001, pp. 115–117. Voir aussi Brian Stock, *Augustine the Reader. Meditation, Self-Knowledge, and the Ethics of Interpretation*, Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University Press, 1998, p. 5.
- 27) M. Parkes, “Lire, écrire, interpréter le texte”, op. cit., p. 118
- 28) “Les Lettres ont le pouvoir de nous communiquer silencieusement les propos des absents” (I. de Séville, *Etymologies*, I, 3–1, cité par Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture* (1996), trad. C. Le Bœuf, Actes Sud, «Babel», 1998, p. 69).
- 29) “8th century Saxon and Celtic priests, living on the fringes of what had been the Roman Empire, had a weak grasp of Latin and needed spaces between words to recognize them in order to pronounce liturgical texts correctly as they read them” (Paul Saenger, “Silent Reading : Its Impact on Late Medieval Script and Society”, *Viator, Medieval and Renaissance Studies* 13, 1982, p. 377).
- 30) “Grammar of legibility” (M. Parkes, *Scribes, Scripts and Readers. Studies in the Communication, Presentation and Dissemination of Medieval Texts*, London, 1991, pp. 1–18).
- 31) P. Saenger, “Silent Reading : Its Impact on Late Medieval Script and Society”, op. cit., p. 367
- 32) P. Saenger, “Lire aux derniers siècles du Moyen Âge”, in Guglielmo Cavallo & Roger Chartier (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, op. cit., pp. 153–182
- 33) Jorge Luis Borges, “Du culte des livres” (1951), *Enquêtes*, trad. P. & S. Bénichou, “Folio-Essais”, 1992, p. 151
- 34) P. Zumthor, *La Lettre et la voix*, op. cit., p. 118
- 35) P. Zumthor distingue trois types d'oralité : l'oralité sans contact avec l'écriture ; l'oralité “mixte, quand l'influence de l'écrit y demeure externe” ; l'oralité “seconde quand elle se recompose à partir de l'écriture au sein d'un milieu où celle-ci tend à exténuer les valeurs de la voix dans l'usage et dans l'imaginaire”. Cette troisième forme, caractéristique de la “culture lettrée”, commence à devenir prépondérante à partir du XIII^e siècle (*La Lettre et la voix*, op. cit., p. 18).
- 36) P. Guyotat, *Explications*, Éd. Léo Scheer, 2000, p. 56
- 37) Ibid., p. 152
- 38) Ibid., pp. 164–165

- 39) “... 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” (P. Guyotat, *Explications*, op. cit., pp. 28–29).
- 40) Dès 1970, Roland Barthes parle, à propos d’*Éden, Éden, Éden*, de “poussée, de choc historique” (“Ce qu’il advient au signifiant”, *Œuvres complètes*, vol. III, Seuil, 2002, p. 609).
- 41) Marc Fumaroli, *L’Âge de l’éloquence* (1980), Albin Michel, “Bibliothèque de l’évolution de l’humanité”, 1994, p. 26
- 42) P. Zumthor, op. cit., p. 29
- 43) Voir P. Zumthor, op. cit., pp. 137–149. Le terme *suavitas*, déjà présent dans la tradition antique, se retrouve chez Isidore de Séville, le premier après Quintilien à proposer une typologie de la voix, dans *De Musica* (*Étymologies*, III, 15–23), ouvrage dans lequel on trouve également l’antonyme *asperitas*. Ces deux catégories stylistiques ont été utilisées tout au long du Moyen Âge, et sont encore actives au XVI^e siècle. Elles figurent alors aussi bien dans le domaine musical que poétique: “La *suavitas*”, écrit Séverine Delahaye à propos de la poésie espagnole, “est une des caractéristiques de la consonance tant harmonique que rythmique, alors que l’*asperitas* correspond à la dissonance” (*La voix d’Orphée. De la musique dans la poésie du Siècle d’Or espagnol. Garcilaso de la Vega, Luis de León, Jean de la Croix, Góngora*, Thèse de l’Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3, (dir.) A. Redondo, 2000
http://www.ehess.fr/centres/grihl/Theses/These_DelahayeSeverine.htm, non paginé).
 Il est remarquable que Pierre Guyotat fasse précisément référence à Gongora, poète de l’*asperitas*, lorsqu’il dénonce la frilosité française face à la question du son: “... il y a cette vieille affaire de la séparation de la forme et du fond qui s’installe là et qui fait que quand on insiste sur la forme, c’est qu’on laisse le sens de côté — il suffit de lire un peu de très grande poésie, celle de Gongora, une des culminations de ce drame du sens et du son, pour se convaincre de la sottise de ce préjugé” (*Explications*, op. cit., p. 128).
- 44) Voir Jean-Claude Schmitt, *La Raison des Gestes dans l’Occident médiéval*, Gallimard, “Bibliothèque des histoires”, 1990, pp. 173–189. Le geste sera encore un objet d’attention chez certains théoriciens de l’éloquence, au XVII^e siècle (Marc Fumaroli, *L’Âge de l’éloquence* (1980), Albin Michel, “Bibliothèque de l’évolution de l’humanité”, 1994, pp. 323–324).
- 45) P. Zumthor, op. cit., p. 30
- 46) “L’écrit était désormais un langage visible qui allait directement à l’esprit par l’intermédiaire de l’œil” (M. Parkes, “Lire, écrire, interpréter le texte”, op. cit., 119). Voir aussi P. Zumthor, op. cit., p. 29.
- 47) Jacques Le Goff & Nicolas Truong, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Liana Levi, 2003, p. 146

- 48) Fouquelin, *La Rhétorique française* (1555), in François Goyet, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Le Livre de Poche, 1990 p. 434
- 49) Pellison, *Histoire de l'Académie française*, cité par M. Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, op. cit., p. 648
- 50) Abbé Grégoire, *Rapport sur la nécessité d'anéantir les patois et d'universaliser la langue française* (1794), cite par D. Laporte, op. cit., p. 16. Sur ce point, voir aussi M. de Certeau, D. Julia & J. Revel, *Une politique de la langue*, Gallimard, 1975.
- 51) "... il n'est pas difficile de faire le discernement du bon usage d'avec celui qui est mauvais, des manières de parler basses de la populace d'avec cet air noble des expressions qui sont employées par les personnes sçavantes, que la condition, & le mérite élèvent au dessus du commun (Bernard Lamy, *De l'Art de parler* (1675), Munich, Fink, 1980, p. 43, cité par Olivier Bettens, *Chantez-vous français? Remarques curieuses sur le français chanté du Moyen Âge à l'âge baroque*, 1996–2004, <http://virga.org/cvfi/index.php>, chap. "Les niveaux de discours" (non paginé).
- 52) J. du Bellay, *Défense et illustration de la Langue française* (1549), Gallimard, "Poésie", 1975, p. 239.
- 53) M. Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, op. cit., p. 21
- 54) M. Fumaroli, *Trois institutions littéraires*, "Folio-Histoire", 1994, p. 145
- 55) Guez de Balzac, *Œuvres diverses*, 1664, cité par M. Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, op. cit., p. 659).
- 56) Louis Le Laboureur, *Des avantages de la langue françoise sur la langue latine*, cité par M. Fumaroli, *Trois institutions littéraires*, op. cit., p. 283). Pierre Guyotat note cependant: "C'est Malherbe [...] qui recommandait d'aller, pour écrire, écouter les crocheteurs du Port-au-foin [...]. Il faut vraiment avoir cette vision sociale-organique de la langue" (*Explications*, op. cit., p. 134).
- 57) op. cit., p. 164
- 58) P. Guyotat, *Explications*, op. cit., pp. 164–165
- 59) Pierre Guyotat travaille "contre la rhétorique", et pour "une écriture totalement «concrète»" ("L'autre scène", op. cit., p. 37).
- 60) P. Guyotat, *Explications*, op. cit., p. 63. Le discours théorique suivit de loin ce retour du corps: deux ans après la préface d'*Éden*, Barthes parle du "grain de la voix": "Le «grain», c'est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute". La réflexion de Barthes, centrée sur l'art du chant, est malgré tout éclairante: "Chez Fischer-Diskau je crois n'entendre que les poumons, jamais la langue, la glotte, les dents, les parois, le nez. Tout l'art de Panzéra, au contraire, était dans les lettres, non dans le souffle (simple trait technique: on ne l'entendait pas *respirer*, mais seulement *découper* la phrase). [...] Des préjugés (issus généralement de la diction oratoire et ecclésiastique) étaient renversés" ("Le grain de la voix", *Œuvres complètes*, vol. IV, Seuil, 2002,

- respectivement: pp. 155 et 151).
- 61) G. Bataille, «Bouche» (1930), *Œuvres complètes*, vol. I, Gallimard, 1970, p. 237
 - 62) La manducation du rat mort, dans *Progénitures*, nous projette très loin de “la volupté gourmande” de la parole classique décrite par Fumaroli: “C’est un élément de base du son de ce livre, ce craquement d’une telle nourriture entre les dents des putains mâles et femelles [...] Ce son-là est même un élément de — utilisons le mot puisqu’il n’y en a peut-être pas d’autre — de l’érotisation généralisée et de la volonté de parole. [...] le rat charogne c’est un *médium*, comme l’excrément, c’est un pain de conversation” (P. Guyotat, *Explications*, op. cit., p. 15).
 - 63) À ce sujet, voir Daniel Heller-Roazen, “Des altérités de la langue. Plurilinguismes poétiques au Moyen Âge”, *Littérature*, n° 130 (juin 2003), pp. 75–96
 - 64) À ce sujet, voir Marfa Rosa Menocal, *The Arabic Role in Medieval Literary History: a Forgotten Heritage*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004
 - 65) Sur *Le Livre* comme épopée, voir P. Guyotat, “. . . ton ciel à la sueur de ton sexe”, op. cit., pp. 254–255. Sur la “subversion” du genre épique, voir aussi É. Hoppenot, op. cit., pp. 3–8.
 - 66) *Bond en avant* “était un tournant. Je n’ai pas poursuivi dans la textualité. J’ai obliqué vers la voix, vers le verbe, c’est-à-dire vers la poésie finalement” (P. Guyotat, *Musiques*, op. cit., disque 7, page 9).
 - 67) J. Le Goff, “Entretien avec Claude Mettra”, in Johan Huizinga, *L’Automne du Moyen Âge*, Petite Bibliothèque Payot, 2002, p. 16
 - 68) V. Hugo, *L’Homme qui Rit* (1869), “Folio-Classique”, 2002, p. 724
 - 69) P. Albert-Birot, “Entretien avec Georges Pito’ff Junior” (1956), cité in Isabelle Krzyzkowski, “Écrire la voix, dépraver la langue? La poésie des années 10/20” http://www.univ-reims.fr/Labos/CRLELI/20.htm#_ftnref10, p. 8.
 - 70) P. Guyotat, *Explications*, op. cit., p. 9
 - 71) Dietmar Rieger, dans une étude sur la place du Moyen Âge dans la poésie de résistance d’Aragon, a insisté sur la dimension didactique de ce qu’il convient dans ce cas d’appeler un retour salutaire à l’origine (D. Rieger, *Chanter et dire. Études sur la littérature du Moyen Âge*, Honoré Champion, 1997, pp. 252–273). Ainsi, un des derniers vers de *La Diane française*: “Mon parti m’a rendu le sens de l’épopée”, désigne, à la manière d’un symptôme, la limite d’une entreprise vouée à la restauration d’une continuité civilisationnelle, sous les espèces du “génie de la France” (L. Aragon, *La Diane française*, et *La Conjonction ET*, cités par D. Rieger, op. cit., respectivement: pp. 273 et 262).
 - 72) *Musiques*, op. cit., disque 7, page 9
 - 73) P. Guyotat, “L’autre scène”, op. cit., p. 68
 - 74) P. Guyotat, *Musiques*, op. cit., disque 7, page 8
 - 75) Jacques Scherer, *Le “Livre” de Mallarmé* (1957), Gallimard, 1977, p. 55
 - 76) Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, vol. II, Éd.

- Robert, 1992, p. 2285
- 77) S. Mallarmé, *Notes en vue du "Livre"*, *Œuvres complètes*, vol. I, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1998, p. 586
- 78) J. Scherer, op. cit., pp. 150–151
- 79) S. Mallarmé, *Notes en vue du "Livre"*, op. cit., pp. 602 et 618
- 80) S. Mallarmé, "Crise de vers", *Divagations* (1987), Gallimard, "Poésie", 1976
- 81) S. Mallarmé, "Crise de vers", op. cit., respectivement: pp. 249 et 251
- 82) Voir Roger Dragonetti, "Entre l'oralité et l'intimité vocale de l'écriture", in *Paul Zumthor ou l'invention permanente*, Genève, Droz, "Recherches et rencontres", n° 9, 1998, pp. 60
- 83) S. Mallarmé, "Observation relative au poème *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*" (1897), *Œuvres complètes*, op. cit., 391
- 84) On trouve une allusion au phonographe dans les *Notes en vue du "Livre"*, en relation avec un "vol" (volume) "ouï pour rien" (S. Mallarmé, op. cit., p. 557).
- 85) Jacques Derrida, "La double séance" (1970), *La Dissémination*, Seuil, "Tel quel", 1972, pp. 199–317
- 86) S. Mallarmé, "Mimique", *Divagations*, op. cit., pp. 203–204.
- 87) S. Mallarmé, "Crise de vers", op. cit., p. 246
- 88) R. Dragonetti, "Entre l'oralité et l'intimité vocale de l'écriture", op. cit., p. 60
- 89) Selon B. Stock, pour saint Augustin "As speech incorporates intervals of silence, silence involves an interior type of speech. Silence is a hermeneutic space that is emptied of outer, physical sound so that it can be opened to inner, permanent knowledge" (B. Stock, *Augustine the Reader*, op. cit., p. 7).
- 90) R. Dragonetti cite un poème français de Rilke: "Il faut fermer les yeux et renoncer à la bouche, / rester muet, aveugle, ébloui: / L'espace tout ébranlé qui nous touche / ne veut de notre être que l'ouïe" (R. M. Rilke, *Poésie, Œuvres*, II, éd. P. de Man, Seuil, 1972, p. 518).
- 91) Sur la critique proustienne de la littérature comme "conversation", voir M. Fumaroli, *Trois institutions littéraires*, op. cit., pp. 175–190
- 92) De ses propres œuvres sans doute, Michaux parle ainsi: "Ses textes récalcitrants qui résistèrent si longtemps à la lecture, résistent maintenant au «dire». Textes non destinés peut-être à la voix haute, faits pour l'ombre, le silence, ou la voix blanche?" (H. Michaux, "Les étapes de la lisibilité" (non daté), *Œuvres complètes*, vol. III, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2004, p. 1396).
- 93) G. Bataille, *L'Expérience intérieure* (1943), *Œuvres complètes*, vol. V, Gallimard, 1973, p. 101
- 94) "Plutôt que «travail», utiliser le mot «composition». Parce qu'il recouvre la fiction, la méthode et le résultat sonore" (P. Guyotat, *Explications*, op. cit., p. 31).
- 95) P. Guyotat, in Michel Surya, "Pierre Guyotat [entretien avec l'auteur]", op. cit., p. 2
- 96) Idem

LA PAGE TRANSPERCÉE PIERRE GUYOTAT

François Bizet

ピエール・ギヨタは *Progénitures* (2000) の冒頭数ページを音読して CD 化し、これを同書の巻末に付けている。それが示唆しているのは、このテキストにおける「声の優位性」——ギヨタ自身書くというより作曲したと述べているこのテキストにおける「声の優位性」である。しかしながら注意しなくてはならない。この「声」において重要なのは、その身体的・物質的側面なのだ。かくして、フランス語に関する政治的社会的言説が数世紀にわたり抑圧し、蔑ろにしてきた何か、ギヨタの言葉から漏れ聞こえてくることになる。*Progénitures* は、1960年代から書き継がれてきたギヨタ作品群の最新作というばかりではない。それはまた、マラルメからバタイユへと受け継がれてきた沈黙の文学からの「騒々しい」逃走でもあるのである。