

L'aventure du *muttum* : étude de la langue de Pierre Guyotat

Yoann Sarrat



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/730>

DOI : [10.4000/lcc.730](https://doi.org/10.4000/lcc.730)

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Yoann Sarrat, « L'aventure du *muttum* : étude de la langue de Pierre Guyotat », *Les chantiers de la création* [En ligne], 7 | 2014, mis en ligne le 01 septembre 2014, consulté le 08 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/730> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.730>

Ce document a été généré automatiquement le 8 avril 2020.

Tous droits réservés

L'aventure du *muttum* : étude de la langue de Pierre Guyotat

Yoann Sarrat

- 1 Dans l'œuvre de Pierre Guyotat, le mot « langue », en tant qu'hyperthématique, superpose efficacement plusieurs acceptions. La langue de composition des textes est multiple, donnant lieu à des écrits normatifs, « sauvages » ou « en langue » (évolutive). La langue maternelle est réinvestie, réappropriée, reconditionnée au profit d'une œuvre immense, complexe et dont la littérarité est profondément liée à ce voyage au cœur des mots avec toutes leurs potentialités organiques. La langue désigne aussi cette partie du corps emprisonnée dans la bouche et qui permet la voix et la prononciation de ces mots, elle est un grand élément vectoriel pouvant prendre une connotation sensuelle, érotique ou sexuelle. De cette langue coule un liquide primordial : la salive, faisant partie d'un paradigme des matières aux fondements de la grande masse textuelle de l'auteur. *Lalangue*¹, au sens lacanien, peut être envisagée ici comme une possibilité, un ensemble complexe et composite, multiple, corrélatif d'une langue « à écrire » (Guyotat, 1975, I).
- 2 L'idée d'une langue-monde et même d'une langue-univers se développe dans l'œuvre et dans ce que l'auteur nomme la « matière écrite », composée en langue française, bien qu'en évolution depuis les premiers textes et en réinvestissement permanent. Le multilinguisme, l'usage de l'arabe, de l'argot, de l'anglais, de locutions latines et grecques, de l'ablatif absolu, d'un jargon hyper scientifique ainsi qu'une grande polyphonie sont des constituants de cette langue de Guyotat chargée d'Histoire : elle est antique et futuriste, c'est une langue classique et moderne à la fois. Se côtoient alors, dans l'écrit, les locutions archaïques et l'argot le plus moderne possible. Le lecteur est ainsi face à une véritable actualité de la langue mêlée à la rigueur du français, face à tout un processus de déconstruction au profit d'une reconstruction, une *désyntaxication* (pour *désintoxiquer* la langue française romanesque) : la « belle langue » – Guyotat l'a déjà expliqué – d'*Éden*, *Éden*, *Éden*, est abandonnée, par nécessité, pour ce renouveau, mais il est important de préciser que l'ensemble des œuvres de l'auteur se lit dans une continuité et sous une perspective évolutive.

- 3 Notre étude se déclinera en deux parties, la première présentera, de façon générale, une réflexion sur le travail de Guyotat sur le langage et le mot, dans l'ensemble de ses écrits, la seconde s'intéressera, en particulier, à une partie de matière inédite et à la figure de Samora Mâchel.

1. Pouvoirs du *muttum*

- 4 Pierre Guyotat puise dans ce que les cognitivistes appelleraient son *stock lexical interne*, un stock primordial fait de mots, d'hyper-mots et d'hyper-lettres². Nous pouvons distinguer une langue interne (l'espace intérieur) et une langue externe (le monde extérieur) dont la conjonction serait la « langue à écrire ». L'auteur va au contact de sa propre introjection au profit de l'œuvre écrite. Certains mots resurgissent naturellement, spontanément et de façon ultra-récurrente, on pourrait parler d'un processus itératif presque battologique (sans connotation péjorative) qui viserait à l'éclatement du mot qui devient moteur central, grand actant du procès : par exemple, le lexique des liquides est exploité par une isotopie du stupre, mais aussi une isophonie corrélatrice qui donne souvent lieu à des rythmes et insistances allitératifs ou assonantiques (le S du sang et du sperme). Guyotat efface progressivement la barre saussurienne délimitant le signifiant du signifié : Sa/Sé, nous sommes alors face au franchissement incessant d'une sorte de *deadline*, construisant ainsi tout un parcours dans le mot avec le signifiant et le signifié interagissant dans une copule créatrice d'un nouvel espace textuel.
- 5 Ainsi se fonde cette dialectique du dedans/dehors : l'écriture sur papier et l'écriture intérieure. L'espace intérieur est un espace complexe d'enchevêtrement qui se voit restitué en une langue « à écrire », il faut la donner, la rendre en tant qu'objet. Julian Rios parle aussi d'un passage de l'*exécriture* à l'*incriture* : « d'une écriture qui a cessé de l'être véritablement à une autre qu'il faut inscrire » (40).
- 6 Ce stock lexical est riche et complet, souvent exotique, érotique et ésotérique (un triple *Éden*), passant par l'établissement d'une onomastique hyper-travaillée ; dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, nous trouvons une sorte d'onomastique du colonisateur et du colonisé. Ce stock lexical exotique fait aussi partie du fonds pulsionnel, en plus d'un besoin de multilinguisme quasi anti-babélien et visant à la reconstruction d'une langue adamique, Guyotat crée alors une sorte d'utopie du langage, une zone nouvelle polyglotte, par les mots ésotériques et les langues. Le multilinguisme est au service de cette langue, celle qui est « à écrire », ce n'est pas une langue nouvelle au sens strict, pas vraiment « inventée », mais travaillée, interne, c'est une langue française qui a un parcours : dans le corps (après « respiration illégale par le poumon-loi » pour *Prostitution*³). Ce multilinguisme se démêle en une langue dont la polyphonie particulière est « apte à rendre compte de la complexité du monde et de ses rapports » (Jedrzejewski, 106). Par ailleurs, la re-création de cette langue passe par l'advenue d'un glossaire spécifique et d'une notice expliquant les opérations de « transformations » langagières, insérés notamment à la suite de *Prostitution*.
- 7 Nous constatons, en parallèle de l'aventure écrite, un parcours (épique)⁴ du mot. Retenons l'étymon latin, le *muttum* (le son, le grognement), chaque mot est un espace sonore, l'entrecroisement et l'enchevêtrement de ces espaces insufflent un rythme et une intensité, provoquant la musicalité particulière du texte. Ce processus d'agglutination est double dans le texte guyotien : à celui des mots se superpose celui

des corps prostitués et des clients, d'ailleurs les « agglûts » constituent une figure créée à part entière désignant les foules de clients de prostitués qui attendent devant le *bordel* (lui-même lieu d'enchevêtrement corporel). Guyotat va ainsi creuser la langue pour « toucher le fond » des mots – il est d'ailleurs question d'une « föill' archéolinguistiaq'⁵ » (1984, 167) dans *Le Livre* – tout en les insérant dans un espace textuel qui devient monde polyphonique. « Polyphonie polymorphique perversatile [...] Je crois que ces accouplements interdits de mots-valises ou mots-métisses, inquiètent ou parfois produisent un rejet parce qu'ils montrent que toute écriture et même tout mot est palimpseste » (Rios, 152).

- 8 À cela s'ajoute l'aspect visuel de cette langue à entendre : *lalangue*, alors à toucher, à voir. Les mots, les signifiants ont ainsi une dimension haptique. Les mots guyotien sont porteurs de goûts, de couleurs, d'odeurs, la matière écrite devient une conglobation polymorphique d'exacerbation des sens, une matière idéale : « dans toutes les matières écrites récentes, peut-être suis-je à la recherche d'une sorte de matière idéale qui ne serait ni la matière sexuelle femelle et mâle proprement dite, ni la salive, ni le sang, ni la merde, ni la vomissure, qui serait peut-être un composé de toutes ces matières-là » (Guyotat, 1984, 198).
- 9 Dans son essai *L'Ombre des mots*, Franck Jedrzejewski distingue trois composantes : le son, le sens et le su, c'est-à-dire la « sueur » du mot, sa dimension pulsionnelle. S'active ainsi une sorte de fièvre du mot, une fièvre lexicale. Il parle également d'« espace fibré ⁶ » situé au-dessus de l'écrit, un espace poétique d'une circulation des flux, le flux intérieur de Guyotat et le mouvement des corps intérieurs (ce qu'il nomme *ses figures* : ces corps qui peuplent le livre-univers) font partie de cet espace dont la fonction poétique s'active par l'expulsion de ce qui est à écrire, par l'écrit expulsé.
- 10 Par ailleurs, il serait possible d'envisager l'ensemble textuel, la matière écrite de Pierre Guyotat comme un grand *work in progress* au sens joycien mais élevé à l'échelle de l'œuvre complète : *Progénitures*, par exemple, n'est pas encore achevé, de même que le corps de Guyotat semble évoluer dans le même temps que celui de sa figure Samora Mâchel, sorte de corps-texte, dont nous parlerons plus loin dans cette étude. L'écrit fait part d'une exploration très complexe, relativement comparable au *Finnegans Wake* de Joyce, de par le multilinguisme et ce besoin de se confronter aux mots jusqu'à leur donner une posture organique. Le *muttum* subit ainsi une métamorphose quasi ovidienne, transformation du son (passant par la prononciation) et du « visuel » ; le « remugle », par exemple, qui s'inscrit dans le processus d'insistance et de récurrence, mute en « r'mugl' », il entre dans la matière écrite, Hoppenot parle même d'un « effet-guillotine ».
- 11 Pour Rios l'œuvre de Joyce est une œuvre de « libération » (153), expression applicable à celle de Guyotat : c'est une libération paroxystique de la langue, destinée aux relecteurs, précise Jedrzejewski (166). De plus, les deux textes ont un aspect cyclique : le motif ouroborique du *Finnegans Wake* est comparable à la volonté d'inachèvement de textes comme *Éden, Éden, Éden*, qui se termine par une virgule ou bien encore du *Livre* (1984) se finissant sur ce qu'on pourrait qualifier d'ouroboros graphique : le signe infini (∞) signalant une poursuite du texte hors du livre.
- 12 Il s'agit maintenant d'étudier un exemple précis, une sorte de figure-incarnation dans une partie de matière écrite en évolution depuis plusieurs décennies.

2. Une figure du son-sens : Samora Mâchel

« Samora Machel : enfin, c'est cela : le verbe, peut-être dans son plus pur état. Le personnage n'a rien à voir avec le vrai Samora Machel, le président du Mozambique [...] J'ai simplement trouvé ce nom très attirant ⁷ » (Guyotat, 1998, 681).

- 13 *Histoire de Samora Mâchel* est un texte encore inédit, dont la composition a débuté il y a plus de 30 ans et qui se concentre sur une figure : Samora Mâchel. Son écriture a progressivement conduit Pierre Guyotat vers une déchéance physique puis au coma, expérience qu'il relate dans son ouvrage *Coma*, paru en 2006.
- 14 À propos de ce grand poème, on pourrait parler de livre-fleuve, c'est une masse textuelle énorme⁸, qui a été produite pendant l'élaboration du *Livre*, paru en 1984.
- 15 Ce qui est intéressant, c'est que cette figure intervient dans l'œuvre « en langue » comme protagoniste central, mais aussi dans l'écrit normatif (cf. *Coma*) en tant que *leitmotiv*, être obsédant qui est une sorte d'allégorie de l'écriture elle-même, le symbole du processus créatif. La figure apparaît également dans *Progénitures*. Samora Mâchel centralise et juxtapose un grand nombre d'éléments : Le Verbe-putain, l'image révolutionnaire, la beauté de l'être, l'isotopie guyotienne de la colonisation et celle de l'asservissement prostitutionnel. Il possède des doubles, de lui et de ses blessures s'échappent une constellation de figures corrélatives qui font le texte. Il est un être ultime et semble un double littéraire parfait : une figure se trouvant de l'autre côté du miroir, un double-en-miroir. C'est peut-être la raison pour laquelle cette figure a « rongé » l'auteur jusqu'à une quasi-mort, il a trouvé en elle un double presque parfait par lequel passe tout le travail créatif de « langue à écrire », peut-être aussi qu'il y en a, de fait, trop, un trop-plein verbal : voilà pourquoi le texte est encore inédit, au stade d'immense manuscrit, une masse textuelle écrite et à écrire magistrale et grandiose. Figure mystique, métaphysique et très charismatique, son nom provient de celui d'un chef d'État africain (révolutionnaire et anticolonialiste).
- « Ce nom, pourquoi m'est-il venu dans la gorge et sous les doigts ? Parce que Samora, c'est le buste en avant, les fesses en arrière, et Mâchel, les cheveux de fille, sous lesquels on mâche du verbe et de la semence, et d'autres sons-sens » (Guyotat, 2006, 59).
- 16 Cette citation prouve l'importance de l'onomastique dans le texte guyotien : le nom est le frontispice de la figure, c'est le son qui sera plusieurs fois prononcé, c'est le *muttum* qui s'insère dans l'écrit. On constate un grand parcours, corporel avant tout, du nom : de la gorge (lieu de la voix, de la prononciation du son) jusqu'aux doigts (lieu de l'écrit) : les deux font partie d'une dichotomie méta-scriptible, la figure passe donc par le corps écrivant avant d'intégrer la page. Le nom recèle en lui-même l'élan de poésie fondamental, il est doux, il habite automatiquement le corps de l'auteur qui le prononce et le garde dans sa gorge et sous ses doigts. C'est une relation sensuelle, émotive.
- 17 L'explication est ici à la fois complexe et poétique : l'évocation du nom est aussi et avant tout évocation du langage corporel. « Le buste en avant » : est-ce un signe révolutionnaire ? Un marquage charismatique ? « Les fesses en arrière » : est-ce une image du prostitué, ou participant de la « bestialisation » dont il parle dans *Vivre* ? « Mâchel » : la chevelure féminine convoque l'image d'une androgynie ou plutôt d'une dualité sexuelle dont a conscience Guyotat (et non pas une bisexualité au sens strict), Samora Mâchel peut ainsi se voir comme une figure superposante de l'*anima/animus*⁹

selon Jung. Il faut retenir le son : mâcher, le verbe qui permet de mâcher du verbe. Guyotat parle bien de *son-sens*, par abolition nette de la barre saussurienne. Le Verbe et la semence sont deux éléments primordiaux et constituent une copule fondamentale, le Verbe est la semence.

- 18 Ce qui varie, c'est le signe, l'accent circonflexe, qui a été ajouté pendant la composition. C'est l'élément d'une appropriation, qui semble couvrir quelque chose de grand, il est peut-être le signe d'une relation filiale et protectionniste. L'accent circonflexe, héritier du latin (*circumflexus*) et du grec (deux langues qui sont au cœur de *lalangue* de Guyotat), réunit l'accent grave et l'accent aigu : l'*anima* et l'*animus*. La dualité sexuelle, la femme dans l'homme, l'homme dans la femme : Samora Mâchel est une figure dyadique. Dans cet accent, il y a aussi un rythme : une montée, un point culminant, et une descente. Guyotat, dans *Prostitution*, parle de préacmé, d'acmé et de postacmé. De plus, l'accent circonflexe est un V inversé, le V de Vénus, figure récurrente dans l'œuvre de Guyotat, lettre ayant un grand potentiel érotique.
- 19 Dans le mot Mâchel se trouve le « mâle » : la scène prostitutionnelle de l'écrit est exclusivement mâle, il y a donc cette dialectique fondamentale.
- J'ai [...] le projet de faire une sorte d'accentuation [...] Cela m'est venu d'un très beau rêve dont j'ai pris quelques éléments pour Bond en avant et pendant lequel j'ai eu cette vision d'une accentuation. Je me suis vu avec les chevilles peintes en tableau d'accents, comme des alphabets. J'envisage une accentuation très transformée. J'utilise un grand nombre de signes de ponctuation pour que la rythmique soit très sensible, même à la lecture (Guyotat, 1984, 55).
- 20 L'accent circonflexe peut être perçu comme le signe d'un esclavagisme, comme un tatouage, Guyotat en met souvent sur les corps de ses figures, de même que l'anneau des esclaves dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats* signale leur état d'asservissement. C'est le signe d'une puissance supérieure, une instance « possédante », un maître ou un *mac*, ou les deux. L'accent signale alors une emprise (relation prostitutionnelle, présente dans le texte lui-même), mais aussi un lien intensif (relation affective) qui concernerait l'auteur, mais aussi, par extension, le lecteur.
- 21 L'accent appartient à ce système graphique prolongeant le stylo, la main qui écrit. C'est un fil tissé entre la figure insérée dans la fiction et le créateur.
- 22 Le verbe *mâcher*, quant à lui, fait partie d'une dialectique fondamentale : l'auteur explique que « dans masturber, il y a mastiquer, masse et surtout tourbe, mastiquer la tourbe » (78), et « la mastication de la phrase peut s'entendre comme le bruit de la masturbation » (79), un processus de mastication du Verbe, donc : la tourbe c'est la terre, prise dans une acception isotopique large c'est tout ce système de signifiants qui peuvent renvoyer à cette obsession de la colonisation, de la terre natale, qui ne doit pas être envahie, Samora Mâchel représente, par une sorte de métonymie, cette terre, mais aussi la matière textuelle : un conglomerat réunissant en une même structure protéiforme la terre excrémentielle et la matière idéale (en tant que conjonction des liquides séminalo-scriptables), la mastication de la terre fait écho au rythme masturbatoire potentiellement producteur de l'écrit¹⁰. « L'écrit mange, mais il recrache et il chie et il digère comme un boa des blocs non mâchés. C'est peut-être à cause de cet avalement de blocs non mâchés que ma relation à l'Histoire est, en ce moment du moins, plus forte que le rapport à la politique, au politique » (62).
- 23 Samora Mâchel est un corps chargé d'Histoire (passée, mais aussi à venir) et de prophéties. Une figure-assomption : « l'écrit, lui-même, assomptionne. Aussi bien dans

Le Livre que dans *Samora Machel* [...] L'inspiration est trop rapide pour qu'elle soit, celle langue, traditionnelle » (Guyotat, 2006, 200).

- 24 Par ailleurs, le signalement de « l'appropriation » de la figure passe par l'adjectif possessif typique de l'auteur : « mon putain Samora Machel ». Il permet un lien transitif voire filial entre créateur et « créature », un double textuel issu d'une création artistique. Il faut d'ailleurs souligner le fait que cette forme possessive se retrouve grandement dans *Progénitures* à travers l'usage systématique d'un « notr' » accolé à chaque figure et activant la scénographie prostitutionnelle développée comme une entité qui englobe un grand tout.

« Et ce cheval de la poésie qui sort du tronc décapité par Persée d'une ancienne belle devenue monstre, Méduse aux cheveux-serpents de mon Samora bien-aimé disparu dans ses doubles disparus en Mai [...] » (200).

- 25 « Mon Samora bien-aimé » : il faut l'envisager comme une figure vectorielle (d'un « bond en avant »), et une figure « journal intime ». Comme un confessionnal, un refuge. Mais peut-être aussi qu'il faut aller plus loin : c'est une figure qui anime tellement son créateur qu'elle en vient à exercer une certaine emprise sur son être, au point de devenir la figure et de s'anéantir dans le même mouvement. Le coma est une possible corrélation à l'établissement trop important de cette figure, à son écriture trop vive et inarrêtable.
- 26 Par ailleurs, la citation fait ressurgir l'image protéiforme d'un Samora-Méduse, une Gorgone. L'image est ici allégorique : ce « cheval de la poésie » qui sort du « tronc décapité » (l'image du tronc semble importante pour Guyotat – cf. *Bond en avant* – peut-être que, privée de bras et de jambes, la figure gagne une stabilité parfaite) est *lalangue*. C'est aussi l'idée d'une métamorphose presque ovidienne : la « belle devenue monstre », pouvant faire référence à la « langue à écrire » elle-même, monstre textuel insufflé d'une beauté qui a précédé (Guyotat explique, il faut le rappeler, que la « belle langue » d'*Éden*, *Éden*, *Éden*, se doit d'être abandonnée).
- 27 Il faut également constater une obsession de la chevelure, ce qui est intéressant ici, c'est qu'elle est le signe du double rapport : la beauté (perfection de la chevelure), la monstruosité (les serpents). Lieu de l'antithèse et signe de la métamorphose. Le coma peut d'ailleurs aussi être perçu comme une métamorphose, un moment où le corps se trouve dans un autre état.
- 28 La langue de Samora Machel est la langue qui *donne* l'écrit, le coma correspond au silence extérieur, mais non pas intérieur (le contraste est même très fort), l'absence de texte et l'absence de prononciation c'est aussi la langue « coupée », scindée en deux (la langue qui parle à l'intérieur et celle qui se tait à l'extérieur).
- 29 Dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, on trouve déjà l'image d'une langue déchirée :
« [...] les gencives de l'enfant, déchirés sa langue et les parois de la bouche et le fond du palais, trou de sang fermé par les dents ; le rat se retourne dans ce bain de sang [...] » (Guyotat, 1967, 40).
- 30 La langue est déchirée comme peut l'être la page. *Coma* décrit un processus d'écriture et de réécriture perpétuelles de l'œuvre, une recomposition permanente de la figure qui passe par le filtre de la polyphonie immense, polyphonie d'un genre nouveau ici :
Le texte se lance par des mots dans la bouche de quelqu'un qui évoque la figure de Samora Machel. La personne parle et parle de lui jusqu'à ce qu'il devienne Samora. La bouche initiale devient ainsi la bouche de Samora, qui à son tour engendre d'autres bouches. C'est un relais des voix. L'histoire commence à Lisbonne où un

enfant est volé par quelques proxénètes. Nous voyageons à travers le nord de l'Afrique, Marseille, le boulevard Barbès à Paris¹¹. (Guyotat, 1998, 682).

31 Dans « ...ton ciel à la sueur de ton sexe », inséré dans *Vivre*, Guyotat explique la polyphonie de l'œuvre, le texte se fonde sur un large système d'échos et de résonances, donc de digressions diégétiques et de mise en relais d'une parole prophétique qui vise à camper jusqu'à l'épuisement le personnage, c'est une sorte de prosopographie rendue active par la polyphonie et le relais des voix, mais aussi par le multilinguisme et la pluralité ethnique qui répercute la figure comme universelle et participe de la construction du mythe, c'est une sorte de polyphonie-délégative. Guyotat se présente presque comme étant une de ces voix qui rend vivant le mythe, il est un scripteur et un transcripateur.

32 Le *muttum* devient la figure, le verbe se fait chair. La polyphonie s'accompagne également d'une sorte de poly-topie et une visite textuelle de plusieurs lieux de la diégèse, de plusieurs espaces corrélatifs des échos de la parole prophétique. Dans l'œuvre, les protagonistes voyagent en tapis volant, cet objet (exotique, lui aussi) peut être perçu comme une allégorie du système d'écriture (et du stylo) de Guyotat, le voyage dans la matière écrite est un voyage rapide du lectorat dans divers espaces.

« Alors, dans cet immense poème qui porte son nom [Samora Machel], poème très étudié, mais délivré de toute censure, j'en ai fait le plus splendide putain que j'aie jamais campé. Il est doublé d'un maquereau qui s'enfuit avec lui sur un tapis volant et se retrouve à Barbès ! » (Guyotat, 1981, 40).

À ces espaces, lieux prostitutionnels visités progressivement, se superpose le paysage textuel et sonore. Guyotat travaille à une prosopographie parfaite et éclatante par ce système de voix et de sons, la langue de ces voix devient la figure parfaite.

[...] l'mal' d'agglut' e s'fategu' djà son zob travarser tant a tant d'epasseur por remplerr !, a d'y savoir, qu'tant Blanch' d'oregen, des fois d'fois, cauz' mam'doar d'oregen Fekhd qu'l'Haut-Mac qu'des fois d'fois en poiss'd travail d'assos son baldaquan y repond l'rot tal du doar [...](41).

33 La matière écrite est un flux continu, un espace d'aventure du *muttum* superposée aux aventures des figures. Guyotat, nous le constatons ici, travaille énormément sur les allitérations et assonances ainsi que sur les itérations, en plus de l'aspect visuel du texte, il développe une énumération perpétuelle, qui va « construire » la figure et son monde progressivement. Les virgules, apostrophes et points d'exclamation, principaux signes de ponctuation, imposent un rythme au texte, une intensité plus ou moins forte (le nombre de points d'exclamation varie, allant de un à trois). Le flux continu vise à construire un espace immense et un cycle, le monde ainsi construit possède son peuple, sa temporalité et sa matière:

« [...] y fàr'la totaleté d'la nuit d'amór ac !, menuit-medi!, du jus, d'la salev', d'la mard', du tiaré, des gross'mèch' d' mott [...] » (Guyotat, 1981, 5).

34 On remarque par ailleurs que l'insertion d'accents aigus et non graves sur des lettres comme « a » et « o » oblige à une re-prononciation des phonèmes et confère un aspect « exotique » au texte. Le texte se doit d'être prononcé, voire récité ou chanté. Le *tempo* textuel s'accélère par la récurrence des apostrophes et des virgules, le ton est plus aigu (par exemple, ici, la « merde » s'écrit « mard' » et se prononce en conséquence), le tout visant à une reconsidération de l'oralité.

35 L'œuvre complète de Guyotat est le reflet de ce travail quasi chirurgical et musical sur la langue, elle est complexe et évolutive : après la langue très lyrique et polyphonique de *Sur un cheval* puis celle, presque onirique et fantasmatique d'*Ashby, Tombeau pour cinq*

cent mille soldats est donné comme un poème épique, puis *Éden, Éden, Éden* va venir remettre en question la ponctuation avec une « belle » langue, très emphatique et très périphrastique, avec des tournures complexes, des phrases configurées selon un langage classique et soutenu. À partir de *Prostitution*, la langue évolue, d'abord à travers un langage de bordel avec une « langue à écrire » qui remplace progressivement (et la graphie du texte rend très bien compte de ce changement) l'ancienne, « souterraine » ; la langue du *Livre* sera encyclopédique, très riche et fortement chargée d'Histoire, de géographie, d'universalité, de mythes, c'est une « propulsion », et une « Grande Pandémie Prostitutionnelle », un véritable enchevêtrement intense, une énumération infinie et inépuisable, une langue chargée de Vie. *Coma, Formation et Arrière-fond* peuvent se voir comme un triptyque puisant dans l'autobiographique et en langue « normative », à cela peut s'ajouter les ouvrages en langue « normative » plus explicative qui accompagnent efficacement les fictions tout en étant des œuvres à part entière. *Progénitures* développe tout ce travail sur la langue, convoquant le rythme syllabique du verset avec de nouveaux effets et de nouvelles figures dans un espace qui peut se voir comme une scène théâtrale : le *borde*, avec son accueil, sa « Caisse » et ses diverses autres pièces, et où s'enchevêtrent – en plus des corps – des dialogues, des actions, des rêves, au profit d'un éclatement du *détail* significatif. *Joyeux animaux de la misère*, paru en 2014, est écrit en « langue aisée » explique Guyotat, et « d'une traite ». Il reste également une large part d'inédits, comme l'*Histoire de Samora Machel*, à explorer à l'avenir.

BIBLIOGRAPHIE

- Guyotat, Pierre, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*. Paris : Gallimard, 1967.
- . *Éden, Éden, Éden*. Paris : Gallimard, 1970.
- . *Vivre*. Paris : Gallimard, 1984.
- . *Coma*. Paris : Gallimard 2006.
- . *Arrière-fond*. Paris : Gallimard, 2010.
- . « Fragment de "l'Histoire de Samora Machel" – carnet n°1 (première version) ». *Art press*. N° 53, novembre 1981 : p. 5.
- . « Un inédit de Pierre Guyotat : Histoire de Samora Machel, Cahier noir n°1 ». *Gay Pied*. 1981 : p. 41.
- . « Tales of Samora Machel », translation from the French by Pierre Joris. In Rothenberg and Joris (dir.), *Poems for the millennium*, Volume Two, From Postwar to Millenium. Californie. University of California Press, 1998 : p. 680/683.
- Hoppenot, Eric. « Et Pierre Guyotat lal'angue, Chronique d'une absence de lecture ». Date de consultation : 22 mai 2014. < http://www.remue.net/cont/Guyotat_Hoppenot.pdf>.

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

Joyce, James. *Finnegans Wake*. Paris : Gallimard, 1982.

Rios, Julian. *La vie sexuelle des mots*. Paris : José Corti, 1995.

NOTES

1. Dans une perspective postfreudienne et à la suite de réflexions novatrices sur l'inconscient, Jaques Lacan explique, sous la double influence de la psychanalyse et de la linguistique, que « l'inconscient est structuré comme un langage ». *Lalangue* est une structure, un ensemble utilisé par le « parlêtre » dans le système de communication avec l'Autre, mais construit par l'apprentissage de la langue maternelle ainsi que par l'appréhension du monde extérieur et l'idiosyncrasie langagière du sujet. *Lalangue* serait le résultat d'une introjection structurante visant à une réappropriation voire une déformation de la langue maternelle au profit de variations individuelles qui fondent une spécificité du langage. L'œuvre artistique de Guyotat pourrait être perçue comme la résultante de *lalangue* impliquant ce large ensemble d'éléments introjectés.

2. Guyotat parle de son « arrière-fond ». Cf. Pierre Guyotat, *Arrière-fond* (Paris : Gallimard, 2010). Lieu où s'érige le verbe, espace de création et de surgissement de cette « langue à écrire ». « Mon cœur me sonne aux oreilles : m'aurait-il compris ? Que c'est ce qui peut se dire dans mon arrière-fond : des mots crus cruels dans le claquement des peaux et le frottement des linges : ceux d'une tendresse surnaturelle interdite à l'homme ? » (49-50).

3. *Prostitution* présente également un parcours du texte lui-même explicité par l'auteur : une langue « souterraine » vient progressivement prendre la place de l'ancienne, la langue de surface, la langue codifiée, maternelle. Ces métamorphoses et transformations sont signalées par des passages incessants de la graphie romane vers l'italique, les dernières pages du texte (intégrant *Bond en avant* (1974), au titre significatif) est une « mise en prostitution adulte » finale.

4. Pour Eric Hoppenot, Guyotat « subvertit l'épopée » : « le monde putain [ce monde créé par Guyotat], le monde carnavalesque est donc essentiellement polyphonique, polyphonique jusqu'à la saturation du sens, polyphonique jusqu'à l'indiscernable, jusqu'à l'illisible. La langue n'est évidemment pas la seule à être affectée par cette carnavalesisation (si j'ose dire) de l'épique, la mimesis, elle-même, d'une certaine manière n'a plus lieu d'être ».

5. De plus, ce syntagme est le reflet de plusieurs travaux de la part de Guyotat sur le « renouvellement » du mot : l'insertion d'un accent plat, appelé « macron », non utilisé en langue française, qui signale, normalement, une vocalisation longue (ou allongée) mais qui est peut-être inséré ici pour le rendu visuel ; le bannissement du E muet final et le remplacement par l'apostrophe, déjà activé dans *Prostitution* et enfin l'obtention de néologismes (et, de fait, la création d'un vocabulaire scientifique spécifique et auctorial) par affixation : ici le suffixe « -iaq' », particulièrement récurrent dans les pages du *Livre*. Enfin, le second mot est le résultat d'un amalgame syntagmatique, selon l'addition suivante : archéologie + linguistique + ce suffixe renvoyant à une grande isotopie du sensuel/sexuel (« orgiaque », « aphrodisiaque », etc.).

6. L'espace fibré est « un sur-espace virtuel de l'axe paradigmatique » (57).

7. *Samora Machel, then, is this: the verb, perhaps in its pure state. The character has nothing to do with the real Samora Machel, the president of Mozambique [...] I just find the name very appealing.*

8. « J'ai écrit [...] deux "faces", deux énormes livres de 1500 pages chacun qui diffèrent complètement. Un écrit, Histoire de Samora Machel, très vaste, très dilaté, peut-être plus joyeux, plus libre, assez arabo-rabelaisien, exclusivement prostitutionnel mâle, donc exclusivement esclavagiste : l'homme qui est dans cet écrit exclusivement mâle est réduit à sa valeur

marchande, brute ». Cf. Pierre Guyotat, « Une interview de Gilles Barbedette ». *Gay Pied* N° 28, juillet 1981, p. 40.

9. L'*anima* correspond à l'archétype féminin de la *psyché* (au sens psychologique analytique du terme) de l'homme et l'*animus* est son inverse, la représentation masculine dans l'inconscient féminin.

10. Cf. « Langage du corps » dans *Vivre*.

11. « The text begins as words in the mouth of someone who evokes the figure of Samora Machel. The person talks and talks about him until finally he becomes Samora. The initial mouth thus become the mouth of Samora, which in turn engenders other mouths. It is a relay of voices. The story begins in Lisbon where a child is stolen by some pimps. We move through North Africa, Marseille, The Barbès section of Paris ».

RÉSUMÉS

Cet article propose quelques réflexions et approches autour de l'utilisation de la langue française par Pierre Guyotat dans l'ensemble de ses œuvres qui font preuve d'une grande littérarité et d'une forte volonté de reconsidération et de réappropriation du lexique. Il s'agira d'analyser quels sont les « pouvoirs » et capacités du mot guyotien, ainsi que son implication dans l'espace textuel. Nous nous attacherons également à présenter une « figure » particulière et intéressante, celle d'un protagoniste qui évolue dans un monde-texte encore inachevé.

This article offers some thoughts about the use of French language in Pierre Guyotat's works of fiction. It reveals a great literariness as well as a strong will to review and adjust vocabulary. The purpose is to analyze the "powers" and abilities of the guyotian phrasing along with the part it plays in the textual space. At the same time, we will endeavour to present a distinctive and interesting figure, a main character that evolves in a yet-to-be-achieved text-world.

INDEX

Mots-clés : Guyotat, langue, mot, muttum, Samora Machel

Keywords : Guyotat, language, word, muttum, Samora Machel

AUTEUR

YOANN SARRAT

Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand
yoannsarrat@free.fr