



**Agôn**

Revue des arts de la scène

**3 | 2010**

**Utopies de la scène, scènes de l'utopie**

---

## La scène à l'épreuve. Réflexions autour de *Bond en avant* de Pierre Guyotat

Katherine Gagnon

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1420>

DOI : [10.4000/agon.1420](https://doi.org/10.4000/agon.1420)

ISSN : 1961-8581

### Éditeur

Association Agôn

### Référence électronique

Katherine Gagnon, « La scène à l'épreuve. Réflexions autour de *Bond en avant* de Pierre Guyotat », *Agôn* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 20 janvier 2011, consulté le 02 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1420> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1420>

---

Association Agôn et les auteurs des articles



**La scène à l'épreuve. Réflexions autour de *Bond en avant* de Pierre Guyotat**

**Katerine Gagnon**

Résumé

L'œuvre de Pierre Guyotat est traversée par un rêve : celui d'un espace de représentation capable de donner corps à l'irreprésentable de son univers fictionnel, hanté par l'actualité immémoriale de l'exploitation de l'homme par l'homme. Or l'examen de la première expérience d'écriture dramaturgique et scénographique de l'écrivain le démontre : l'utopie d'identités, de corps et de verbe qui traverse l'ensemble de son œuvre sous les figures de l'esclave et du « putain », il semble que Pierre Guyotat ne puisse la viser et la penser qu'en la mettant à l'épreuve du théâtre. Espace de relation et d'expérimentation, espace hétérotopique aussi (Foucault), le théâtre est ici investi dans la lignée des démarches *postdramatiques* (Lehmann) pour mettre la représentation en crise et révéler les principes d'une esthétique de la *défiguration* (Grossman). L'examen des projets de mise en scène et des différentes réalisations scéniques de *Bond en avant* met en relief le pouvoir de l'espace théâtral à manifester de manière privilégiée l'utopie de l'œuvre guyotienne.

L'œuvre de Pierre Guyotat est traversée par un rêve : celui d'une langue et d'un espace de représentation adéquats à la terrible utopie qu'il ne cesse d'explorer et de dévoiler dans ses écrits fictionnels depuis plus de quarante ans. Dans son actualité immémoriale, l'exploitation de l'homme par l'homme demeure une obsession pour l'écrivain, et son désir d'affecter l'Histoire y renvoie. Les récits plus autobiographiques que Pierre Guyotat a fait paraître au cours des cinq dernières années (*Coma*, *Formation*, *Arrière-fond*) viennent étoffer ce que l'écrivain avait déjà fait valoir : depuis tôt dans son enfance, la figure de l'esclave — subjectivité impensable de « ce qui est à la fois asservi et privé d'existence légale<sup>1</sup> » — le fascine et le terrifie tout à la fois, venant déterminer

<sup>1</sup> Pierre Guyotat, *Explications*, 2000, Paris, Léo Scheer, p. 11. Nous utiliserons désormais l'abréviation (E) pour renvoyer à cet ouvrage. Les essais et fictions suivantes de Pierre Guyotat seront aussi désignées

une sensibilité, un désir révolutionnaire et une vocation poétique qui l'isolent de ses contemporains. C'est que l'artiste interroge ici la part sombre de la culture, la possibilité toujours renouvelée du pire, du « plus inacceptable que la mort (*E*, p. 64) » — les camps d'extermination et la guerre d'Algérie le hantent aussi —, et édifie son imaginaire singulier à partir de la figure, extrême, de l'assujettissement et de l'exploitation sexuels.

## Vers et contre le théâtre

Porté depuis les premiers essais d'écriture comme un monde d'« arrière-fond » précieux et secret, l'univers de ces êtres d'abjection a été révélé par le parcours de l'œuvre qui lui donne forme : soldats engagés dans la guerre d'Algérie, esclaves beurs et africains, « barbares » chrétiens faits prisonniers, enfants vendus et abusés, analphabètes, prostitués et êtres de débauche sont autant de figures du corps et de la parole capturés, assujettis, qui amorcent et préfigurent celle de l'« esclave absolu (*V*, p. 195) » et de l'« humanité niée (*E*, p. 67-68) » poursuivie par l'écrivain. De livre en livre, Pierre Guyotat se consacre ainsi à l'invention d'un monde inédit, dans lequel des figures impensables prennent la parole : ce qu'il appelle des « putains », définis essentiellement par un statut ontologique singulier. Car l'« usage sexuel continu » dont ils relèvent scelle la « disparition de l'humain dans le non-humain (*C*, p.91) » ; leur présence signale l'investissement d'un « non-état » ou d'« une espèce de moyen terme (*E*, p.11) » qui, selon Lionel Ruffel par exemple, représente une « zone intermédiaire » où l'autre de l'humain (l'inhumain, la mort, l'animal) est présent sans pour autant se confondre<sup>2</sup>.

Mais alors conjointement Pierre Guyotat doit *défigurer* la langue française pour mieux ouvrir l'imaginaire à une manière d'habiter le monde et d'être sujet qui défie la pensée de l'homme sur l'homme. Car c'est le propre de l'utopie d'identités, de corps et de verbe guyotienne que de mettre les principes de la représentation en crise. Dans les fictions de Pierre Guyotat en effet, la langue française est reconduite à une étrangeté qui a quelque chose d'archaïque, vouée à une force tout ensemble destructrice et créatrice qui renoue avec la plasticité des images de soi ; en ce sens, l'œuvre guyotienne ressortit aux écritures de la *défiguration*, ces écritures modernes qui, selon Evelyne Grossman à qui nous devons le concept, interrogent la plasticité des identités et confrontent aux forces de desubjectivation qui « déf[ont] l'illusoire reconnaissance narcissique de soi par soi » et « défigure[nt] l'humain aux confins de l'animalité, de la mystique, de la folie<sup>3</sup> ».

Pierre Guyotat, comme les écrivains de la *défiguration*, explore les marges de la subjectivité, là où la parole rendue à sa force vive l'ouvre à ce qui la dépasse ou la déforme. Il investit le langage dans son pouvoir à redéfinir l'identité et le corps, à nier que l'une et l'autre assignent aux limites des possibles, et surtout à contester ce verdict qui s'impose au sujet au moment même où il apparaît, dans cette mythique rencontre de l'*infans* avec son image spéculaire : le « stade du miroir » de Lacan raconte en effet le drame fondamental du narcissisme, alors que c'est « l'armature [...] d'une identité

---

par une abréviation : *Littérature interdite*, 1972, Paris, Gallimard (*Li*); *Vivre*, 2003 (1984), Paris, Éditions Denoël (*V*); *Prostitution*, 1987 (1975), Paris, Gallimard (*Prost*); *Coma*, 2006, Paris, Mercure de France (*C*); *Arrière-fond*, 2010, Paris, Gallimard (*Af*).

<sup>2</sup> Lionel Ruffel, « Dernière marge, l'exil ontologique chez Volodine et Guyotat », *Spirale*, 2001, n° 181 (nov.-déc.), p. 16-17.

<sup>3</sup> Evelyne Grossman, *La défiguration*, 2004, Paris, Minuit, p. 7-8.

aliénante<sup>4</sup> » qui s'impose à l'*infans* se découvrant différencié du corps maternel, et découvrant du même coup qu'« *il n'est pas l'infinité des possibles* » :

[C]e « vu », ce « moi est cela », écrit Piera Aulagnier à propos de cette rencontre spéculaire, dévoile tout ce que « je » n'est pas : séparé de la mère, différent du sein, limité par ses téguments, il n'est pas cette bouche supposée cause de l'existence du sein et donc de la mère, il n'est pas l'infinité des possibles. Quels que soient les oripeaux dont [le sujet] pourra parer l'image, il risquera toujours de réentendre énoncer un « tu n'es que cela », ce seul corps, ce seul sexe, ce seul possible<sup>5</sup>.

Chez les écrivains de la défiguration, la parole littéraire fait ainsi signe à l'utopie ; le langage littéraire devient ce lieu impossible et imaginaire où tous les possibles sont recouverts. Or, il semble que Pierre Guyotat ne puisse viser et penser cette puissance du dire qu'en la mettant à l'épreuve du théâtre. Espace de relation, de représentation et d'expérience, le théâtre constitue selon Michel Foucault l'une de ces hétérotopies et de ces hétérochronies qui découpent un « contre-monde » dans la contingence d'un réel auquel elles s'arrachent<sup>6</sup>. Voilà peut-être pourquoi c'est sur la scène que Pierre Guyotat se livre à la conquête des pouvoirs du langage à donner corps à l'irreprésentable de ses figures-limites.

Catherine Brun le faisait récemment valoir : la démarche poétique guyotienne a toujours été nourrie par le théâtre, mais c'est plus précisément « à l'occasion de textes écrits pour le théâtre que l'écriture connaît ses plus grandes mutations<sup>7</sup> ». Les principales transformations de l'œuvre guyotienne, qu'elles soient formelles ou diégétiques, surgissent en effet d'une confrontation à l'espace public de la performance<sup>8</sup>. Mais suivons plus avant l'auteure de l'unique essai biographique consacré à Pierre Guyotat. Catherine Brun propose en effet de mettre l'ensemble de son œuvre sous le signe d'une relation ambivalente au théâtre, d'un « double mouvement vers et contre [lui]<sup>9</sup> ». « Il semble [...] que le théâtre aime la création toute entière », écrit-elle après avoir mis au jour la manière dont il a été un enjeu pour à peu près toutes les créations de l'artiste, « comme le lieu privilégié de sa publication, de sa divulgation, de sa circulation, de son partage, à la fois texte et voix, son et corps, image et mouvement<sup>10</sup> ».

Pris entre l'appel et l'esquive d'une relation à l'autre où tout pourrait se jouer et se dénouer, Pierre Guyotat abhorre autant qu'il célèbre les pouvoirs et les limites du théâtre, de ses dispositifs et de sa performativité propres, en vue de restituer un lieu, voire un

---

<sup>4</sup> Jacques Lacan, *Écrits*, 1966, Paris, Seuil, p. 97.

<sup>5</sup> Piera Aulagnier, *Un interprète en quête de sens*, 1991 (1986), Paris, Payot, p. 172. Nous soulignons.

<sup>6</sup> Michel Foucault, *Le Corps utopique* suivi de *Les Hétérotopies*, postface de Daniel Defert, 2009 (1966), Paris, Nouvelles Éditions Lignes, p. 24-suiv.

<sup>7</sup> Catherine Brun, « Théâtralités », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, 2009, vol. 87, n° 961 (mai), p. 138.

<sup>8</sup> Ainsi dans *Bond en avant* (1973), monologue théâtral qui sera annexé à *Prostitution* (1975), le travail de l'oralité et du rythme deviennent prédominants, entraînant un bouleversement radical et durable du français, qui ne retrouvera plus ses visages ordinaires. C'est aussi au cours de la genèse d'un écrit pour le théâtre, *Bivouac* (1987), que l'écrivain est amené à adopter la forme du *verset*, jamais abandonnée depuis. Finalement, *Issé-Timossé* (1997) met pour la première fois le lecteur en contact avec les rituels, hiérarchies et tabous qui constituent l'univers fantasmagorique de ces figures de « putains » placées au cœur de *Progénitures* (2000).

<sup>9</sup> Catherine Brun, *op. cit.*, p. 139.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

corps à son utopie défigurée. Cette ambivalence met en relief le statut d'épreuve qui échoue au théâtre ici, comme si l'événement collectif et spectaculaire était plus que tout autre capable d'attester de tous les possibles de l'œuvre poétique — de sa force d'affect, de sa liberté, de sa contestation hétérotopique :

La scène permet une découverte élémentaire qui fait plaisir et peur : une œuvre prononcée, c'est une puissance, c'est un pouvoir. Ce pouvoir, on entend ses effets en direct.

J'ai découvert ce pouvoir d'émouvoir, de retourner même peut-être. En même temps que ce pouvoir-là, j'ai découvert ma liberté, celle que j'ai de dire absolument ce que je veux; cette liberté sans limites, ne s'acquiert jamais une fois pour toujours, cette liberté augmente avec l'âge.

Qu'est-ce qui dans la scène fait qu'on découvre ces deux choses terribles ? [...] [La scène] est un lieu organique extraordinaire ; c'est le lieu de l'urgence, paradisiaque peut-être, l'opposé radical, mais semblable, de la salle de réanimation ; son double positif (E, p. 37).

L'art théâtral est puissance de retournement, il est frontière entre les mondes. Mais alors Pierre Guyotat sait bien quels risques sont chaque fois joués, et au revers de l'exaltation, on doit aussi reconnaître le spectre des échecs, de la force révolutionnaire qui tombe à plat, de la récupération et des résistances à la plasticité. La première expérience dramaturgique de Pierre Guyotat est emblématique à cet égard.

### *Bond en avant* (1973)



Christian Rist (?) et le public de *Bond en avant* au Festival de la Rochelle, 14-16 avril 1973.

Source: *Chroniques de l'Art vivant*, no 40, juin 1973, p. 26. - Aucun ISBN. Directeur de la revue: Aimé Maeght. Rédacteur en chef: Jean Clair. Photo de Philippe Gras.

Révolutions politique et poétique sont également visées dans l'écriture et la mise en spectacle de *Bond en avant*<sup>11</sup>, ce monologue iconoclaste monté entre 1972 et 1973 à l'occasion duquel Pierre Guyotat passe à l'écriture de textes dits « en langue (E, p. 57) ». La mutation est durable, puisqu'en ce qui concerne les fictions, l'écrivain ne renoncera plus à mettre en œuvre cette force de création et de décomposition qui vient « saccager la belle langue française (E, p. 166) » selon sa propre expression. Or l'examen du processus créateur, de la direction des comédiens ainsi que des projets de scénographie de *Bond en avant*<sup>12</sup> permet de dégager combien le double mouvement vers et contre le théâtre se révèle d'abord au travers des tactiques, entre l'offensive et la résistance, que Pierre Guyotat met en œuvre au cours de la genèse de la pièce, négociant avec les impossibilités et les possibilités du théâtre, ses paradoxes et sa force révolutionnaire, dans une démarche marquée d'entraves, d'insuccès et de compromis.

L'objectif de Pierre Guyotat est alors clair et reflète en partie un souci que partage l'élite intellectuelle et artistique de l'époque : il s'agit d'exploiter sans mesure la puissance *défigurative* de son écriture de l'extrême, de redéfinir les principes de la représentation et de l'action théâtrales, au risque de soumettre les spectateurs à une expérience physiquement et psychologiquement exigeante. Comment représenter, incarner, donner à expérimenter la présence pure dans « la poursuite du corps idéal, corps dans lequel chaque organe, y compris le cerveau, est totalement abandonné<sup>13</sup> »? Tout se passe comme si l'espace dramaturgique, redéfini dans une démarche singulière, constituait au final le lieu où pouvait apparaître, en creux, à travers la force de bouleversement qu'il met en branle, une hétérotopie à la fois personnelle et collective : sur la scène, dans l'expansion du texte par la gestuelle, dans les corps à corps avec les comédiens et les spectateurs, dans l'expérience éprouvante où les sujets sont immergés, c'est la force souterraine de l'une des plus décisives imaginations utopiques du XX<sup>e</sup> siècle qui est appelée à se manifester.

En ce sens, la démarche de Pierre Guyotat est à inscrire dans le courant du théâtre postdramatique qui émerge précisément au début des années soixante-dix pour contribuer à la crise de la représentation en lui opposant un « idéal utopique de la "présence" radicalisé<sup>14</sup> ». Dans ces dramaturgies, avance Hans-Thies Lehmann dans l'ouvrage qu'il

---

<sup>11</sup> *Bond en avant*, théâtre, en coll. avec Alain Ollivier, présenté aux Rencontres internationales de La Rochelle (14 et 16 avril 1973) et au Théâtre de la Tempête à Vincennes (25 avril-20 mai 1973). Le texte a d'abord été imprimé par Gallimard et distribué lors de la première représentation, puis intégré à la fiction intitulée *Prostitution*.

<sup>12</sup> La plupart des projets ont été abandonnés au cours de la genèse de la pièce. Nous en avons gardé la trace dans trois entretiens accordés par l'auteur en 1973 dans divers contextes et recueillis dans *Vivre* en 1984 : ce sont « L'autre scène », « Travail théâtral » et « L'acteur impossible ». La documentation reste partielle et limitée, nous en convenons, d'autant plus que l'édition des *Carnets de bord* de l'écrivain n'est pas achevée (seul le premier tome, couvrant la période 1962-1969, est paru). L'essai biographique de Catherine Brun, issu d'un travail archivistique important, tient toutefois compte des notes, des brouillons et des lettres de Pierre Guyotat, en plus de profiter d'entretiens inédits; nous nous référons donc plus particulièrement à la section consacrée à la préparation, la présentation et la réception de *Bond en avant* (Catherine Brun, *Pierre Guyotat. Essai biographique*, 2005, Paris, Léo Scheer, p. 265. Signalé désormais par la mention *EB*). La couverture journalistique de la pièce nous fournit des renseignements complémentaires. Cela étant dit, cet article constitue en la matière une première approche, destinée à être revue et ajustée lors de l'édition des notes de travail de Pierre Guyotat.

<sup>13</sup> Pierre Guyotat, « Souvent on assiste à des reparturitions », *Art Press*, 1984, n° 77 (janvier), p. 39.

<sup>14</sup> Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, 2002 (1999), Paris, L'Arche, p. 15.

leur consacre, de « nouvelles possibilités de pensée et de représentation sont esquissées [...] pour le sujet humain<sup>15</sup> », à la faveur d'une démarche esthétique attachée à revoir les pouvoirs du théâtre, de ses moyens et de son langage — des possibilités parfois dysphoriques, grevées de violence et de douleur. L'utopie (du grec *u-topie*, non-lieu), nous cherchons parfois à l'oublier, se distingue étymologiquement de *eu-topie*, le bon lieu.

## Dramaturgie de l'extrême : transgresser les limites, faire violence

### Langage du corps

Pierre Guyotat, comme les dramaturges postdramatiques, vise à la création d'un « événement scénique qui serait, à tel point, pure présentation, pure présentification du théâtre qu'il effacerait toute idée de reproduction, de répétition du réel<sup>16</sup> ». Au détriment de la fable, l'écrivain propose donc de redécouvrir la préséance de l'acte d'énonciation et du langage lui-même. À propos de *Bond en avant*, il faut donc évoquer un théâtre de la langue ou de la parole, c'est-à-dire dont la théâtralité est ancrée dans l'*oralité* du texte. C'est dire, avec Marion Chénétier notamment, que les dimensions de l'énonciation et de l'adresse sont mises en relief, et encore que des effets de voix, un travail du rythme, des stratégies du son représentent des procédés qui, même dans une vision textualiste de l'œuvre théâtrale, participent de « la manière spécifique [qu'a l'auteur] d'habiter la langue, de la traiter comme matériau en vue de produire sur le lecteur un effet spécifique<sup>17</sup> ».

La question de la langue et de la parole est d'autant plus centrale dans *Bond en avant* qu'elle se retrouve traitée thématiquement dans la fiction. Le « résumé » placé en ouverture de *Prostitution* depuis sa réédition augmentée d'un appendice (en 1987) indique en effet que la section correspondant à *Bond en avant* porte sur l'« accomplissement de [la] mise en prostitution adulte » du sujet du monologue (inextricablement autobiographique, fantasmatique, voire fantasmagorique<sup>18</sup>) et la défense de « [sa] langue nouvelle » contre ceux qui la rejettent (*Prost*, p. V); la section fait alors figure d'épilogue dans une fable métaphictive qui raconte la « percée » de la « langue nouvelle » dans le français normatif et la posture agonique impliquée pour l'énonciateur.

Le code linguistique y apparaît visiblement affecté par les scénographies de l'échange prostitutionnel, invoquées au travers d'apostrophes et d'interjections, de demandes et d'anticipations. Les fonctions phatique et expressive du langage — les plus originaires, nous apprend la psycholinguistique — reconfigurent ici la communication en manifestant « [sa] violence, [sa] sauvagerie (*Prost*, p. 365) », pour reprendre les termes de l'éditeur

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>16</sup> Jean-Pierre Sarrazac, cité dans Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, p. 13-14.

<sup>17</sup> Marion Chénétier, *L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, thèse de doctorat, sous la dir. de M. le professeur Jean-Pierre Sarrazac, département d'études théâtrales, Université de Paris III, 2004, p. 71.

<sup>18</sup> Pierre Guyotat a insisté sur le fait que *Bond en avant* est la plus autobiographique de ses fictions.

Claude Gallimard. Ne reste à voir que l'informe chaos des postures et des gestuelles, des corps à l'anatomie redéfinie, mais dans quel registre ? L'indécision est totale entre la demande et l'anticipation, la description et la projection, le fantasme et le réel.

Dans une note placée en tête de l'ouvrage dans son édition originale, Claude Gallimard avertit (comme si la seule manière d'en saisir le mouvement à la fois destructeur et créateur était de rabattre la textualité sur la scène qu'elle doublerait) : « [la] matière verbale [semble] éclatée, trouée, révoltée, triturée, mixée, comme un gigantesque corps prostitué (*Prost*, p. 365) ». Il prend ainsi en charge le désarroi du lecteur, dont on peut prendre la mesure dès l'incipit de *Bond en avant* :

[\*!.. d'onir œdipien, nékros daron à maître de foutrée, parturiant' aux paliers tringlées en subintranç' extirpant d'avaloir têtes bêch', sous puls' hyperpnéen!., solde sur formica, sondes orificiell' conchibrillant reflets du circul clandestin, mon debout impubèr', slipaille sous granît tractant d'effluv' nékros daronn'!, contre frais impubèr' égorgé sous placard syphillis, qu'au feu ne brûle, si tu l'oz'!, ennarcosé d'osiaqu', son blondier cruenté de mains mâl'!, qu'en scalp, locust' m'agraf' aux pariétaux!!! à maîtr'!!!.. à mettr'! à mêt'!.. (Prost, p. 216)

On comprend combien cette langue s'avère éminemment plastique, difficile à caractériser tant les transformations du code linguistique jouent sur plusieurs plans : néologismes et archaïsmes lexicaux ou phonétiques, transcriptions oralisées de langues étrangères et vocabulaires spécialisés, langues mortes et langues vivantes, disparitions et proliférations des formes et des lettres sont tout ensemble sollicités dans ce « saccage de la belle langue française » nécessaire à la « réintroduction du rythme », selon le mot de Pierre Guyotat déjà cité. Mais ce n'est pas au sens d'une pratique de l'éloquence ou de la rhétorique classique, et de l'ordre prosodique qu'elle normalise, qu'il faut entendre cet appel au rythme. Au contraire, « une irrépressible injonction "pulsionnelle" [...] déchire le mot, désarticule la phrase, soumet tout aux exigences a-mélodiques du rythme<sup>19</sup> » dans cette écriture qui joue de la cacophonie, de l'agglutination et de l'ellipse au point d'exiger une laborieuse gymnastique pour son élocution.

Dans l'écriture défigurée de Pierre Guyotat, la langue maternelle, rendue à la fois étrangère et plus familière que jamais, est renvoyée à un destin inédit, à la faveur de son débordement du côté du corps et d'une fureur pulsionnelle proprement saisissante. Mais quelques mots sur la genèse du texte lui-même mettront davantage en lumière de quelle manière le passage par le théâtre, ce « lieu organique » (*E*, p. 37) par excellence, peut avoir été nécessaire à Pierre Guyotat. *Bond en avant*, texte à propos duquel Marianne Alphant écrit qu'il n'y a plus « rien de visible<sup>20</sup> », est paradoxalement apparu à la faveur du désir de l'écrivain de « "voir" [son travail] et de le donner à voir publiquement » dans un « spectacle [qui] mettrait en jeu le corps seul — [...] des corps en action (*V*, p. 37. Souligné dans le texte.) ». La confrontation aux corps des acteurs s'exerçant à le porter sur scène et interrogeant son impact affectif et organique est donc centrale dans la démarche collective choisie pour l'élaboration du spectacle. Quant au texte lui-même, l'écrivain en a produit au moins deux versions et il est partiellement issu d'un travail opéré sur des fragments de poésie juvénile, produite dans la masturbation selon une pratique éphémère mais déterminante que Pierre Guyotat avait déjà revendiquée. Cette

<sup>19</sup> Christian Prigent, *Ceux qui merdRent*, 1991, Paris, P.O.L., p. 195.

<sup>20</sup> Marianne Alphant, « Prostitution », *Cahier du Chemin*, 1976, n° 27 (avril), p. 166.



dernière implique le rêve d'une inscription immédiate et directe des processus organiques dans un « langage du corps » qui s'ébauche, à la faveur d'une liquidation de l'idéologie mimétique et de ses avatars, comme suite d'énoncés performatifs formulés dans un style elliptique et musical (cf. *Li*, p. 40-41; *V*, p. 11-35) ; dans sa proximité avec l'orgasme, l'écrit masturbatoire permet d'approcher le rêve d'une langue sans sujet, libérée du moi et de son incurable « défaut (*Af*, p. 55) ».

La fiction de *Bond en avant* est donc élaborée à partir de la fantasmagorie prostitutionnelle de ce que Pierre Guyotat nomme à l'époque le « texte sauvage » (retravaillé) ainsi que de son exhibition par le truchement d'autres corps — une *multiplicité* de corps —, eux-mêmes publics. Il semble ainsi que la défiguration de la langue apparaît à la faveur d'un processus de création qui fait intervenir, au cœur même de la genèse du texte et du spectacle, l'*effet en retour* de la sauvagerie du texte sur le corps et la psyché de l'auteur et des acteurs. Le devenir du spectacle montre par ailleurs quelle place le public est destiné à occuper.

## Couper les sifflets

Pour Pierre Guyotat, le théâtre semble se distinguer des autres arts en ce qu'il concentre, en un seul lieu et un seul temps, l'acte esthétique et sa réception, rejoignant par là un présupposé du théâtre dramatique : « Le théâtre signifie : *une tranche de vie passée et vécue en communauté* par des acteurs et spectateurs dans l'air de cet *espace* respiré en commun où se déroulent le jeu théâtral et l'acte réceptif du spectateur<sup>21</sup> ». La *simultanéité* de la transmission et de la réception supporte, dans l'œuvre guyotienne, le rêve d'une interaction, mais aussi d'une réappropriation, dans une théâtralité autophage, des effets (affectifs, physiques, psychiques, politiques) du spectacle sur l'ensemble des individus présents. Ainsi l'écrivain formule le souhait que le spectacle soit davantage un « événement (*V*, p. 43, 105) », et encore que « le théâtre dans cette affaire [soit] non pas la représentation, mais toute "la réactivité" sur le plan privé et sur le plan professionnel à ce texte (*V*, p. 105) », c'est-à-dire son impact à la fois sur les comédiens et les spectateurs.

À cet égard, il faut souligner que *Bond en avant* se distingue des fictions subséquentes de Pierre Guyotat — mais pas de l'ensemble des œuvres du théâtre postdramatique — par la *violence* à laquelle elle soumet le lecteur (le comédien, le spectateur). Une certaine brutalité, la visée d'une certaine souffrance non pas représentée mais infligée manifesterait l'écriture défigurée de Pierre Guyotat : la mise à l'épreuve de l'autre, c'est ici amener le comédien et le spectateur au plus près des limites du lisible, c'est-à-dire à la fois du recevable et du déchiffrable. Ainsi, la genèse de la pièce témoigne du souci de l'écrivain de contrôler les répercussions physiques, psychiques et idéologiques du texte et du spectacle, de neutraliser d'avance toutes possibles défenses ou représailles des récepteurs.

*Bond en avant* est un « écrit-barricade (*V*, p. 102) », il est offensif ; la représentation théâtrale, considérée dans sa dimension performative, doit pareillement « couper [au public] tout, tous les sifflets possibles (*V*, p. 43) ». Le lieu scénographique n'est ainsi pas envisagé comme un espace clos et stable, devant lequel le spectateur, regard désincarné, se tiendrait à distance. Le double mouvement « pour et contre le théâtre » se manifeste

---

<sup>21</sup> Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, p. 19.

donc ici à travers l'investissement non pas de l'espace dramatique — cet autre du lieu réel pour la révélation duquel l'ensemble des signes théâtraux sont disposés —, mais de la relation de communication, de séduction et d'émotion inaugurée par la mise en contact du texte, des corps et des voix, dans un événement fait pour être vu, mais aussi entendu et ressenti.

À la faveur de dispositifs scénographiques et du jeu des acteurs, le spectateur est imaginé par Pierre Guyotat comme étant immergé dans une expérience dramaturgique éprouvante, voire violente. Il doit être exhibé, assailli par la sensorialité exacerbée du spectacle, sans protection possible : il est rêvé «jambes pendantes», très près des comédiens ou circulant parmi eux (*V*, p. 43, 86), à portée de l'odeur des matières corporelles produites ou répandues par les interprètes tout au long de la pièce (*V*, p. 43, 90) ; il est excité par la matière vocale et par les bruits corporels (*V*, p. 87-88), sollicité par la vision de corps «caviardés (*V*, p. 44, 91)». Des spots mobiles, des miroirs ou la marque même des gestes sur les surfaces des corps enduits de matières diverses et engagés dans «des postures et des assemblages que le théâtre ne montre jamais» viendraient opérer des espèces de *zoom* (*V*, p. 44, 87-suiv.), annulant davantage le rempart du «quatrième mur» et plongeant le spectateur au cœur de l'obscène.



Alain Ollivier et François Kuki dans *Bond en avant* au Théâtre de la Tempête (Vincennes), 25 avril-20 mai 1973.

Source: Brun, Catherine (2005). *Pierre Guyotat. Essai biographique*. Paris: Léo Scheer, 2005, [s.p.]. ISBN: 2-915280-76-2

Le document est issu du département des manuscrits de la BnF (Cliché BnF).

Pas de vision globale ici : on aurait montré, comme dans *Éden, Éden, Éden*, « à la plus petite distance possible, au-dessous des limites de l'accommodation<sup>22</sup> » des corps aux tracés confondus dans la prolifération des déchets. L'espace théâtral envisagé est en somme structuré de manière à ne jamais renvoyer à un « ailleurs » de la représentation, à ne jamais instaurer d'illusion. Comme dans le théâtre post-dramatique, aucun procédé de déréalisation n'est permis pour un théâtre qui « retrouv[e] sa dimension d'acte » et de « réalité sensible, sensorielle », définissant la place et le statut du spectateur :

La scène n'entre pas dans le cadre d'une communication médiée sur la base de codes préétablis, mais elle émet, diffuse des affects, et produit des perceptions fortes. « Matière brute », elle s'expose comme au premier degré, et non sur le mode de la transmission d'un discours. L'autoréférentialité de la scène est exposée aux réceptions intimes des spectateurs assemblés, si bien que le commun n'est plus présupposé et qu'un « partage » est à ré-éprouver<sup>23</sup>.

Dans ce *Bond en avant* rêvé, il n'y a que le public placé dans l'immonde, se voyant voir, s'entendant respirer avec eux, se sentant sentir et réagir. Mais encore faut-il que les émois et répercussions affectives du spectacle, dont la charge érotique est amplifiée, soient irrécupérables. Ainsi, Pierre Guyotat prévoit en outre que les comédiens, mobiles, déplaceraient au fur et à mesure de leur parcours des accessoires — des fripes souillées et disposées sur le sol — afin de s'assurer que les spectateurs (Pierre Guyotat les envisage alors installés sur deux bâtis érigés en hauteur, évoquant les « couchettes superposées du *revier* concentrationnaire » et placés de part et d'autre d'une scène ovale) ne puissent s'appuyer sur la vision du sexe dénudé des comédiens pour « s'approprier tels des corps ou des postures dont ils payent l'exhibition (V, p. 90) ». Est donc interdite, ici, la relation fétichiste, rassurante, dans laquelle le spectateur occupe une position de maîtrise et de jouissance.

Sollicité dans son corps et dans ses affects, le public désiré de Pierre Guyotat est désarmé, désemparé ; son regard est morcelé, il ne fonde plus une relation de distance et de critique mais convoque la *frontalité* d'un monde étrange<sup>24</sup>. La place qui lui est réservée est centrale, mais comme celle d'une proie ou d'une cible à qui n'est pas laissée la possibilité de se mettre hors-scène, comme on dit hors-jeu.

## Outrances

En somme, le spectacle paraît pensé comme un défi lancé à des individus dont l'écrivain espère outrepasser les limites. Or, pas plus que les spectateurs les acteurs ne sont épargnés. « [C]e travail me permet de voir d'autres gens et de risquer mon texte dans d'autres corps, dans un lieu public (V, p. 56) », affirme Pierre Guyotat dans un entretien accordé au moment de la préparation de *Bond en avant*. C'est une forme de rapt et de sacrifice que l'écrivain programme pour les comédiens, ces « corps publics qui se chargent de produire, d'interpréter la textualité la plus extrême de celle qu'[il a] écrites, la

---

<sup>22</sup> Michel Foucault, repris dans *Li*, p. 160.

<sup>23</sup> Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre?*, 2006, Paris, Gallimard-folio, p. 903.

<sup>24</sup> Sur l'esthétique moderne de la *frontalité*, sur la perte de la « perspective » et du « regard absolu » incarné par le spectateur dans le théâtre de la représentation, et finalement sur l'expérience d'étrangeté qu'elle produit, voir Jean-Marie Apostolidès, « Le théâtre de la frontalité », *Tangence*, 2008, n° 88, p. 15-27.

plus "intime", la plus interne, la plus subjectale, la plus inavouable (*V*, p. 50) ». Le corps est donc désigné comme matériau principal : « la sueur, l'éclat, la tension » organiques tiendront lieu d'action requérant l'œil du spectateur (*V*, p. 37), les peaux feront office de surface scripturaire où viendront s'inscrire les blessures et les circuits de l'immonde.

Car l'exercice d'une incarnation et d'une profération exigeantes s'impose aux acteurs. Partiellement ou totalement nus, ils doivent se préparer à être éraflés (*V*, p. 86), tatoués (*V*, p. 91) et encore agressés par les spectateurs (*V*, p. 105); leur jeu fera appel au moins de distanciation possible, alors que l'écrivain insiste pour que chacun d'entre eux *s'approprie* la fiction (par la mémorisation intégrale, par une diction sérieuse<sup>25</sup>, par un minimum de gestuelle) ; dans sa deuxième version, le texte est même revu de manière à ce que ne leur soit plus accessible la rationalisation philosophique de la charge érotique des scènes et de leur jeu (*V*, p. 98).

La résistance des comédiens constitue un obstacle important, de sorte que Pierre Guyotat revoit la faisabilité de ses projets. Le conflit doit en partie être rapporté à la volonté de l'auteur de répondre par la surenchère à toutes les formes de censure pressenties, y compris l'autocensure des comédiens. *Bond en avant* en effet apparaît être le moment de la plus excessive des provocations de l'écrivain, qui vient de voir sa plus récente fiction triplement interdite par le Ministère de l'Intérieur<sup>26</sup>. Tout se passe comme si s'exprimait alors, dans la plus grande outrance, le désir de rendre à la littérature sa force de « scandale aussi constitutif [...] qu'il en appelle sur elle la persécution<sup>27</sup> », le désir encore d'incarner une position éthique particulière, que Georges Bataille énonçait comme étant celle d'une « hypermoralité » qui condamne la littérature à s'avouer coupable<sup>28</sup>. En fait, dans l'ensemble de ses productions artistiques (fictions, essais, textes pour la scène et la danse), c'est toujours à travers l'appel sous-jacent à la censure que Pierre Guyotat revendique le droit de tout dire, de tout faire sentir ou faire entendre, comme s'il s'agissait de concevoir une œuvre qui dépasse toute aptitude du sujet collectif ou individuel à la recevoir sans répondre de représailles juridico-légales ou de résistances psychiques, autrement dit sans réagir par l'un des visages que prend le refus de lecture (censure, rejet moral, réduction à la représentation pornographique, etc.).

Catherine Brun a pertinemment montré comment Pierre Guyotat, au moment de l'écriture de *Bond en avant* — « le plus outrancier et le mieux protégé du réflexe représentatif » de ses textes, affirme-t-elle dans un autre contexte (*EB*, p. 227) —, répond à la censure non pas par l'autocensure ou le compromis, mais en revendiquant une « écriture-délit », même si cela le condamne au ban, après la faveur de certaines alliances dans le milieu littéraire<sup>29</sup>. De fait, si *Bond en avant* est avant tout un parcours agonique

---

<sup>25</sup> Deux anecdotes le précisent : Roland Barthes regrette que les comédiens aient « *l'air de croire à ce qu'ils disent* » (lettre du 13 mai 1973, citée dans *EB*, p. 272), et Pierre Guyotat menace de congédier l'un d'entre eux s'il ne renonce pas à sa désinvolture (*EB*, p. 271).

<sup>26</sup> *Éden, Éden, Éden* est interdit de vente aux mineurs, d'exposition et de publicité de 1970 à 1981, et l'intervention de l'élite intellectuelle — Roland Barthes, Philippe Sollers, Michel Leiris, Michel Foucault, Georges Pompidou notamment — ne parvient qu'au résultat retors de convaincre le Ministère de la Justice de l'impertinence d'un procès auquel *Madame Bovary* ou *Château de Cène*, la même année, ont par exemple droit.

<sup>27</sup> Michel Surya, *L'Imprécation littéraire. Matériologies, 1*, 1999, Tours, Farrago, p. 19.

<sup>28</sup> Georges Bataille, *La littérature et le mal*, 1957, Paris, Gallimard, p. 8.

<sup>29</sup> Catherine Brun, « Des effets paradoxaux de la censure : Pierre Guyotat », *Genèse, censure, autocensure*, sous la dir. de Catherine Viollet et Claire Bustarret, 2005, Paris, CNRS Éditions, p. 218-suiv.

qui exige la mise en œuvre, par l'artiste, de tactiques dont on ne doit pas méconnaître la charge destructive ou agressive, c'est qu'au fil des essais et des approximations, des conjurations et des provocations, s'affirme le désir de Pierre Guyotat de mettre le théâtre à l'épreuve d'un « écrit extrême » qui se veut être « le contraire d'une pièce de théâtre (V, p. 103) ».

L'événement rêvé restera en grande partie imaginaire, inaccompli, mais on ne peut ignorer le fait que l'écrivain ait évoqué le désir d'inventer des « représentations équivalentes à l'écrit (EB, p. 269) ». Non pas qu'il s'agissait de restituer, dans la performance et le jeu, une fable réduite à presque rien — visions fulgurantes et éphémères d'une posture grotesque, d'un corps-à-corps à proprement parler hallucinant, d'un organe transfiguré. Mais Pierre Guyotat a longtemps voulu que les comédiens accomplissent sur scène des « opérations-limites » : actes sexuels, déjection, évacuation de matières organiques (cf. V, p. 88-93, 104-105). Que l'abandon du projet et le recours à une gestuelle non illustrative soient subis comme une forme de censure collective ou qu'ils soient par la suite réappropriés par Pierre Guyotat comme un choix esthétique et éthique fondamental<sup>30</sup> n'efface rien de notre responsabilité critique à interpréter ce désir de passer à une « figuration » dont l'écrivain dit qu'« aucune société n'a existé qui [la] permette (V, p. 104) ».

## L'impossible représentation

Une première approche de ce sujet de scandale nous est fournie par le témoignage d'un des acteurs ayant participé à *Bond en avant*. Revenant sur l'événement trente-cinq ans plus tard, Alain Ollivier, interprète qui a participé au spectacle jusqu'à la dernière représentation, souligne que « la scène occidentale n'a encore jamais donné de réponse scénique à la question [de la représentation de l'action sexuelle] et [qu']aucune société n'a encore permis ce type de figuration-là », précisant en outre que ni le genre pornographique ni la nudité des comédiens n'épuisent la question<sup>31</sup>. Alain Ollivier met par ailleurs le caractère subversif du spectacle non pas en regard des expérimentations dramaturgiques ou spectaculaires contemporaines de *Bond en avant* — la violence, l'outrance, la performance corporelle sont des traits d'époque —, mais dans la continuité de ce que Michel Foucault avait dit d'*Éden, Éden, Éden*, soit que Pierre Guyotat

rejoint [dans ce texte] ce qu'on sait de la sexualité depuis bien longtemps mais qu'on tient soigneusement à l'écart pour mieux protéger le primat du sujet, l'unité de l'individu et l'abstraction du « sexe » : qu'elle n'est point à la limite du corps quelque chose comme le « sexe », qu'elle n'est pas non plus, de l'un à l'autre, un moyen de communication, qu'elle n'est pas même le désir fondamental ou primitif de l'individu, mais la trame même de ses processus lui est largement antérieure ; et l'individu, lui, n'en est qu'un prolongement

---

<sup>30</sup> *Bivouac* sera mis en scène dans une « suspension référentielle » concertée (EB, p. 393). Par ailleurs, si le spectacle de danse s'avère si adéquat pour Pierre Guyotat, c'est qu'« il n'y a rien d'illustratif dans la chorégraphie » (« Pierre Guyotat pousse à bout les corps des danseurs de Bernardo Montet », *Le Monde*, 1997 (27 juin), p. 30).

<sup>31</sup> Alain Ollivier, « "De la parole en acte" », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, 2009, vol. 87, n° 961 (mai), p. 149. — On comprend, à ses propos, que Ollivier reproche à l'image pornographique, qu'elle soit fixe ou en mouvement, représentée ou incarnée, d'ouvrir l'« ici-maintenant » de l'expérience à l'atemporel du fantasme.

précaire, provisoire, vite effacé ; il n'est, en fin de compte, qu'une forme pâle qui surgit pour quelques instants d'une grande souche obstinée, répétitive<sup>32</sup>.

À suivre Alain Ollivier, *Bond en avant* serait à placer sous le signe d'un pari : que le théâtre parvienne à « puiser dans son intelligence et dans ses ressources culturelles [...] de quoi effacer sur la scène le narcissisme du sujet et le culte du "personnage" pour produire ce qu'il n'a su concevoir<sup>33</sup> ». La proposition nous paraît importante. Car si Pierre Guyotat tend vers la création d'une pièce « antithéâtral[e] au possible (*V*, p. 104) », c'est précisément parce qu'il s'agit de donner à voir, à entendre et à ressentir ce que la sexualité — ici dans sa forme extrême d'une « disponibilité sexuelle sans fin (*E*, p. 12) » ou d'un « usage sexuel continu (*C*, p. 91) » — peut faire au sujet. Reprenant à son compte ce que la psychanalyse (lacanienne surtout) révèle de la constitution des images de soi dans la sexualité et surtout du *leurre* sur la méconnaissance duquel la sexualité ordinaire s'édifie, l'écrivain y voit l'occasion privilégiée de mesurer la subjectivité à l'impensable qui la met en défaillance ; et *Bond en avant* donne précisément à voir la plasticité d'un sujet inédit — le « je » renversé en « 'ej » —, à la faveur d'une sexualité capable de reconfigurer l'organisation érogène du corps et de ses « trous vivants (*Prost*, p. 229) », recouvrant notamment l'indétermination originariaire des genres et des espèces.

Au travers de toutes les formes — avortées, ratées, réalisées — que prit la pièce, nous retrouvons les contours d'une utopie qui ne peut être approchée que par le truchement de l'acteur, de ce vecteur d'une présence corporelle et *vocale* de l'œuvre. Tout se passe comme si Pierre Guyotat s'adressait ici à l'« acteur sacrificiant » rêvé par Valère Novarina, à sa manière d'investir l'espace théâtral et de l'ouvrir à un imaginaire qui « creuse l'homme [et] évide sa représentation<sup>34</sup> ». Car « le théâtre », écrit Valère Novarina, « est profondément *défiguratif* : il défait les traits, les tracés, les passages reconnus », et l'acteur est celui qui porte, « dissémine » et « déconstruit en paroles, faits et gestes » la figure humaine, « répandue en paroles<sup>35</sup> » ; son rôle est de *défaire* l'homme et de transformer le théâtre en « jeu de massacre où toute représentation se brise, est mise en pièces<sup>36</sup> ».

C'est dire que dans le jeu confondu avec l'action sexuelle, ou dans celui réduit à l'exhibition et à la profération du texte, Pierre Guyotat visait peut-être le même objectif : tarauter la représentation de l'homme, distordre la figure humaine, et déchirer l'espace du sensible en faisant entendre une voix singulière. C'est ce que nous nous proposons d'envisager dans la dernière partie de cette étude.

---

<sup>32</sup> Michel Foucault, repris dans *Li*, p. 161.

<sup>33</sup> Alain Ollivier, *op. cit.*, p. 149.

<sup>34</sup> Valère Novarina, « L'acteur sacrificiant », *Le théâtre de Valère Novarina. Une scène de délivrance*, textes réunis par Louis Dieuzayde, 2004, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, p. 197.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 197-198.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 200.



Alain Ollivier et François Kuki dans *Bond en avant*. Photo de Bernard Dufour.

Source: Brun, Catherine (2005). *Pierre Guyotat. Essai biographique*. Paris: Léo Scheer, 2005, [s.p.]. ISBN: 2-915280-76-2

## Hétérotopie du signe : entre le voir et l'entendre

### D'un premier projet scénographique

L'analyse du premier projet de scénographie développé par Pierre Guyotat — dit le « scénogramme à enclos », datant de 1972 — permet de voir ce qui, au-delà de la provocation et de l'obscénité, est visé dans le désir d'une action élocutoire redoublée par le geste. L'artiste envisage alors de dessiner, sur la scène, les limites de quatre espaces (dit « enclos »), qui négativement en aménagent un autre, réservé à la circulation (dit « de déambulation »). Chacun nous semble mettre en scène des figures de la subjectivité altérée, comme si l'« esclave absolu » de Pierre Guyotat se retrouvait ici décliné en postures de l'aliénation sociale et linguistique : l'« enclos du tronc » doit figurer un estropié et un discours « "schizoïde" », ravagé par la proximité de la mort, de la maladie et de la folie ; l'« enclos du bébé décalotté » met en scène un nouveau-né, prématuré au cerveau découvert que sa mère touareg enveloppe d'une voix douce et décrivant, « le plus scientifiquement possible », sa naissance ; l'« enclos d'alphabétisation » fait entendre la prise de parole politique de prostituées ; l'« enclos prostitutionnel » exhibe les échanges marchands entre les maquereaux, les clients et les putains, à la faveur d'un « texte "parlé", "argotique" : "sabir" original, très savant dans la recherche qu'il traduit d'un effet phonétique et sexuel très puissant (V, p. 38-42) ».

Entre la voix des corps mutilés ou prostitutionnels, tous deux dépossédés d'un rapport actif au monde extérieur (l'homme-tronc, comme le prostitué, « ne peut sentir qu'au seul toucher des autres » et est en ce sens « réduit au sexe (V, p. 38) », indique Pierre Guyotat), et le discours désaffecté d'une mère qui s'absente de son discours alors qu'elle prend en charge un être encore proche du fœtal sans voix, ce sont toujours des forces de

désubjectivation et leurs marques qui sont données à voir et à entendre. Car l'amputé, l'*infans*, l'analphabète et le prostitué ne parlent que dans la mesure où ils demeurent « parlés » ; et leurs voix même témoignent de cet assujettissement : c'est ici le discours dépouillé par l'autre de la folie et de la maladie ; là, l'aphonie du prénatal (la prématuration psychique et l'état de désaide du nouveau-né prend alors la forme organique visible du crâne non fermé) ravie par le discours sans sujet de la science ; ici se fait entendre la prise de parole sollicitée par les « slogans (*V*, p. 40) » politiques et collectifs ; et là, les échanges entièrement déterminés par l'exploitation et la domination des « corps hélés, apostrophés, détaillés dans leurs particularités physiques, sexuelles, bestialisés au maximum (*V*, p. 40) ».

Que l'on remarque combien une telle configuration du lieu scénographique fait appel à l'intrication du vu et de l'entendu. L'espace théâtral est alors structuré pour viser la représentation du mouvement même qui défait les identités. D'ailleurs, la fonction attribuée par Pierre Guyotat à l'« espace de déambulation » révèle en définitive combien chacun des « enclos » n'assigne ni les figures, ni les actions, ni les langages à un lieu fixe qui en contiendrait les destins. L'ensemble du dispositif apparaît au contraire destiné à mettre en valeur leur *débordement* et leur *circulation*. Pierre Guyotat prévoit en outre que « les parties de texte respectives soit se juxtaposent, s'affrontent, se "contredisent", se doublent elles-mêmes (variantes d'une même séquence jouées à la suite), soit se superposent ou bien, morcelées, s'emboîtent (*V*, p. 42) ».

Le « scénogramme à enclos » désigne ainsi non pas la tentative d'un metteur en scène pour fixer et contenir, dans l'espace et le temps de la représentation théâtrale, un langage voué à la sauvagerie du pulsionnel. Au contraire, il valorise l'impossibilité de stabiliser ensemble langue et identité, soustrayant le corps même à cette fonction. Car le voilà « caviardé (*V*, p. 44, 91) », transformé en surface où s'inscrit le parcours des gestes et des matières qui, dans leur circulation illimitée, remettent en cause jusqu'à l'existence des frontières et des différences<sup>37</sup>.

## Corps du texte, corps de voix

On trouve du reste, dans l'essai biographique de Catherine Brun, la description d'une autre mise en scène rêvée par l'écrivain qui illustre davantage encore de quel « langage du corps » (pour reprendre le titre d'un texte de Pierre Guyotat [*V*, p. 11-35]) il est question ici. Les six interprètes, nus, ont tenté, dans une gymnastique certaine, de « former une boule corporelle qui [devait] rouler et d'où [devait] sortir le texte (*EB*, p. 269) ». La confusion des corps, mêlés les uns aux autres, désigne avec clarté le lieu d'où la « langue nouvelle (*Prost*, p.V) » de Pierre Guyotat émerge, soit ce *discorps* hétérotopique, dont le propre est bien d'interroger les fondements de l'identité humaine et

---

<sup>37</sup> L'enjeu est essentiel, comme en témoignent les vestiges de cette scénographie : lors de la première représentation, de la sciure découpée des espaces rectangulaires sur le sol cependant que certains comédiens déambulent et que d'autres restent en place au milieu d'un public mobile ; celui-ci envahit le lieu scénique en se mêlant à la variété des accessoires convoqués ; camisole de force, pansements ensanglantés, instruments chirurgicaux, déchets d'abattoir notamment surdéterminent des corps abjects et souffrants. (Voir *EB*, p. 268; Philippe du Vignal, « Bond en avant », *Chroniques de l'art vivant*, 1973, n° 40 (juin), p. 26.)



de recouvrir l'infinité des possibles antérieurs à la fixation de toute identité (dans le genre, la génération, l'espèce, la nation, etc).

Telle était la question que le spectacle devait soulever : ces corps, ces vestiges de personnages, ressemblent-ils encore à des *humains* ? Les marques de leur identité sexuelle, sociale, raciale résistent-ils à la défiguration ? L'espace du visible, avec ses points de repères, est appelé à s'ouvrir à ce qui l'excède. D'où la nécessité de la prise en charge de l'intégralité d'un même texte par chacun des interprètes, et la décision d'en immerger au moins un dans des carcasses de boucheries : entre la viande et le corps, les similitudes sont sollicitées pour bouleverser cet « imaginaire analogique » au fondement du théâtre et du principe de la représentation<sup>38</sup>.

Paradoxalement, le désir de l'écrivain de « donner à voir » une fiction reconduite, selon l'image de Marianne Alphant, au « tournis » et au « fouillis » où « [plus] rien [n'est] visible<sup>39</sup> », est déterminé par sa conviction que la dimension sonore du langage — la nature *acoustique* du signe certes, mais surtout sa réalisation vocale — est essentielle : « Je sais que ce qui est imprimé ne rend pas tout à fait compte de ce que je fais. Quand on publie, ce sont des mots, mais les mots ont une sonorité qui est leur sens : son et sens sont absolument liés pour moi<sup>40</sup> », affirme celui qui a depuis choisi d'incarner son œuvre dans des lectures et des improvisations publiques. Mais l'aventure de *Bond en avant* rappelle combien la défiguration est chargée d'un impératif indissociable : « Il faut que la vision tienne, c'est le rythme qui la fait tenir, qui la borde, qui l'étend, etc. (*E*, p. 16) ». C'est le rêve d'un visible déterminé par le « mouvement signifiant (*V*, p. 42) » du texte, dont il doit multiplier la force et la portée, que poursuit au final Pierre Guyotat.

Pour *Bond en avant*, l'écrivain imagine donc des dispositifs d'éclairage qui permettraient de « faire détecter les rythmes en double » en soulignant visuellement l'intensité du texte ou les bouches occupées à sa manducation (*V*, p. 42, 88-91). Le procédé de synesthésie se serait en outre allié à un véritable travail de la dimension vocale de la performance théâtrale pour multiplier les possibilités d'écoute mais aussi pour mettre en valeur la polysémie du texte. Variations et emboîtements élocutoires et prosodiques sont donc prévus pour un texte réorganisé dans la logique de la parataxe (*V*, p. 42, 45-46, 81, 88, 89, 96) ; en contrepoint, une disposition circulaire du public « fait caisse de résonance » et amplifie la dimension sonore de la pièce (*V*, p. 88). Lors de la première du reste, un magnétophone est utilisé par l'un des acteurs, alors que Pierre Guyotat lui-même déambule une torche électrique à la main pour suivre « le dévidement du texte du spectacle<sup>41</sup> ». Parallèlement, les comédiens mettent notamment le langage infra-verbal à profit afin d'instaurer une véritable relation de *communication* avec le public et d'éviter que la portée du texte soit réduite à celle d'une « fantaisie sonore<sup>42</sup> » ou d'une textualité « anagrammatique » qui ne s'adresserait qu'à l'« inconscient (*V*, p. 46) ».

---

<sup>38</sup> À ce sujet, voir François Noudelmann, *Pour en finir avec la généalogie*, 2004, Paris, Léo Scheer, p. 217-253.

<sup>39</sup> Marianne Alphant, *art. cit.*, 165-166.

<sup>40</sup> Pierre Guyotat, « Pierre Guyotat pousse à bout... », *art. cit.*, p. 30.

<sup>41</sup> *EB*, p. 268; Philippe du Vignal, *art. cit.*, p. 26.

<sup>42</sup> L'expression de Pierre Guyotat est utilisée dans un autre contexte : « J'ai souvent dit que je ne pouvais pas mettre en place ce monde qui est le mien, un tel monde, dans la langue de tous les jours comme dans la langue littéraire conventionnelle. De même que par ce monde qui est le mien (putain, charogne, misère, menace du massacre, etc.) je retourne à l'élémentaire, à la faim, au désir, à la défense du territoire, à l'animalité et à ce qui, dans l'homme, ne peut se résoudre à la seule animalité ou à la seule humanité, à la

Ainsi, dans l'événement rêvé par Pierre Guyotat, une véritable partition vocale aurait actualisé la déstabilisation des figures et des formes du sens mise en œuvre dans la langue défigurée. Passant de bouche en bouche — l'écrivain n'a jamais dérogé à la nécessité vitale de la diction de l'intégralité du texte par chacun des comédiens —, le texte est lui-même défait dans la multiplicité et la répétition des énonciations, menacé de deux réductions : dans le recouvrement du sens par la cacophonie et le borborygme, ou à l'inverse, dans la figuration sexuelle accélérée. Mais Pierre Guyotat témoigne du souci de conserver intacte la puissance *défigurative* du langage, sa force de bouleversement des formes et des codes. Pour éviter l'écueil d'une rencontre ratée avec l'autre (le comédien, le public exclus par les difficultés du texte), il se voue donc à un long travail de transmission, d'explication et de « levée du sens » pour les acteurs (*V*, p. 99, 104). Le texte, écrit « phonétiquement pour le théâtre » selon l'auteur (*V*, p. 105), fait donc l'objet d'un travail ardu portant à la fois sur sa fable et sa réalisation vocale, car « [i]l faut aux acteurs un temps considérable pour parvenir à exécuter le rythme dessiné par les phrases et la ponctuation mêmes, pour enchaîner les phonèmes (*EB*, p. 270) ». Tout se passe donc comme si la matérialité visible des corps, jumelée au paysage visuel comme à la matière sonore (verbale ou non verbale) qu'ils engendrent, étaient appelés à participer à l'engendrement d'un espace sonore singulier.

## Pour une abjection sonore

Dans *Le Théâtre postdramatique*, Hans-Thies Lehmann fait valoir que le théâtre, dans son alliance aux technologies du visuel, peut refonder le jeu entre les matériaux linguistique, visuel et sonore pour l'invention d'un « paysage sonore » inédit, sorte d'espace tiers qui ouvre l'expérience sensorielle à des horizons sans limite. La voix, souligne ainsi Lehmann, lorsqu'elle vaut comme « halo autour d'un corps dont la vérité est sa parole », promeut la confusion des éléments sémantiques et auditifs et, conjointement, la « détermination subjective de l'identité humaine<sup>43</sup> ». Mais la manipulation technique ou corporelle du matériel vocal permet en outre de reconfigurer la situation de co-présence dont le théâtre est la scène : la voix est disséminée, disloquée, désacralisée, et l'indécision et l'interférence redéfinissent les relations entre les corps parlants et les mots entendus, entre la matière linguistique et la matière auditive. C'est ainsi que « dans le théâtre postdramatique [...], le dispositif électronique et le potentiel sensuel du corps redécouvrent la voix » et sa capacité à ouvrir à « *l'inconscient théâtral*<sup>44</sup> ».

La voix peut d'autant plus le faire que, comme l'indique Helga Finter, elle représente un objet intermédiaire et insaisissable — à la fois sensible et physique, physique et

---

souffrance métaphysique en somme, de même s'est imposée à moi, musicalement, et logiquement, cette langue rapide (élision du e muet, disparition de prépositions de lieu, de temps inutiles, etc.), expressive (accentuation renforcée, désaccentuation, etc.), essentielle (contraction des mouvements, du temps, de l'espace, etc.). En quelque sorte, j'efface de la langue tout ce qui m'y paraît inutile, tout ce qui n'est pas expressif. Mais il s'agit d'une langue que je connais bien depuis l'enfance, que depuis l'enfance je pratique poétiquement ; il ne s'agit donc pas d'une fantaisie sonore (pour le plaisir du son). Je connais cette langue et ses ruades internes, ces mouvements presque de fœtus dans le ventre de la mère patrie ». (« Pierre Guyotat », *Lire*, 2000-2001 (décembre-janvier), p. 34.)

<sup>43</sup> Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, p. 241.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 242. Souligné dans le texte.

psychique, corps et langage —, dont les limites débordent les cadres stricts du média, de l'organe ou de l'instrument<sup>45</sup>. Parce que, dans son timbre, sa couleur et son mélo propres, elle porte toujours la trace d'archaïques relations du sujet avec le corps propre et le monde<sup>46</sup>, la voix a toujours à voir avec notre rapport au corps et au langage. Elle « module une image du corps : corps affecté, corps social, corps ethnique, corps inconscient<sup>47</sup> » pour mieux renouer avec la plasticité psychique qui le caractérise. Par conséquent, la voix est toujours susceptible de créer un espace hétérotopique, affirme Helga Finter en se référant à Michel Foucault et en expliquant que des « corps autres » sont proposés par le travail de la voix, mais que corollairement ce sont les « potentialités polylogales du texte<sup>48</sup> » qui peuvent être révélées et multipliées.

Tout porte à croire que Pierre Guyotat vise, avec *Bond en avant*, la création d'un tel paysage sonore. En effet, il invite les acteurs à produire du bruit corporel et à mixer, disloquer, répandre dans la répétition et la déformation une matière verbale qui leur impose déjà d'élargir leur répertoire phonétique (ou peut-être de recouvrer une richesse originaire, limitée avec l'acquisition de la langue maternelle). Mais encore, c'est dans la manière avec laquelle l'ensemble des sons entre en relation avec les éléments visuels du spectacle qu'apparaît sa spécificité. Car les scénographies rêvées par Pierre Guyotat, en jouant sur l'interférence entre les bruits concrets et le verbe défiguré, entre les rythmes optiques et auditifs, entre la circulation illimitée des matières corporelles visuelles et sonores, entre l'émis et le reçu (dans la « boule de corps » notamment), font signe à l'élaboration d'un paysage sonore de la désubjectivation et de l'*abject*.

Les voix de *Bond en avant* sont à rapporter à des corps souillés, souffrants, déviants, entrant en relation avec des objets et des matières, des corps et des sons, des présences et un hors-scène, de manière à ce que, comme dans l'abjection, toute distinction entre sujet et objet soit inopérante et relance par là l'ambiguïté qui caractérise d'abord « l'opposition fondamentale [...] entre Je et Autre, ou, plus archaïquement encore, entre Dedans et Dehors<sup>49</sup> ». Théâtre de la limite dépassée? Au-delà du scandale, voici un théâtre de « l'autre côté de la limite » ; car l'abjection, écrit Julia Kristeva, c'est « l'autre côté de la limite, où je ne suis pas et qui me permet d'être », et qui encore concerne « la condition de vivant » ; c'est ce qui, expulsé, rejeté par le sujet comme son envers, vient le définir en marquant la puissance du cri, du crachat, du mot orduier, en somme le pouvoir du langage à tirer le sujet « là où le sens s'effondre<sup>50</sup> ». Tout se passe donc comme si l'écriture de la défiguration était précisément révélée à travers cet investissement, que seul l'art théâtral permet, d'un espace ouvert par le truchement des corps textuels, vocaux et visuels, espace hétérotopique où « la force des premiers temps est redonnée<sup>51</sup> ».

---

<sup>45</sup> Helga Finter, « Mime de voix, mime de corps : l'intervocalité sur scène », *Théâtre : espace sonore, espace visuel*, sous la dir. de Christine Hamon-Siréjols et d'Anne Surgers, 2003, Lyon, Presses universitaires de Lyon, p. 73.

<sup>46</sup> On se référera aux travaux de Didier Anzieu, de Piera Aulagnier et de Marie-France Castarède pour un approfondissement analytique de cette question de la voix de la mère, dont Pierre Guyotat dit qu'elle est celle « de laquelle [il a] appris le monde, et le compren[d] aujourd'hui » (*Af*, p. 292).

<sup>47</sup> Helga Finter, *op. cit.*, p. 74.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 74, 77-79.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>50</sup> Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, 1980, Paris, Gallimard, p. 9-11.

<sup>51</sup> Marianne Alphant, *art. cit.*, p. 166.

## L'inaccompli

Pierre Guyotat ne tient que partiellement son pari. Ses projets rencontrent effectivement les limites des individus impliqués dans le processus de création du spectacle : organisateurs et bailleurs de fond<sup>52</sup>, comédiens et spectateurs résistent à la démesure du projet. Manifestement, si le théâtre est expérience partagée, la rencontre soit n'a pas lieu, soit se déroule bien mal. La critique d'ailleurs se montre très sceptique quant à l'adéquation de la réalisation scénique par rapport aux défis du texte.

Les compromis sont nombreux. Le recours au manuscrit et à sa lecture par les comédiens qui n'ont pas pu mémoriser le texte, la simulation des blessures, l'utilisation d'une lampe-torche, voire la nudité même des acteurs relèvent d'une tactique visant à suppléer aux résistances du réel à accepter l'utopie dramaturgique guyotienne. En outre, les participants doivent négocier avec les réactions déclenchées par le spectacle, ce qui les amène à reculer dans leur audace. Catherine Brun raconte en effet que lors la première représentation de la pièce à la Rochelle, emporté par l'« atmosphère survoltée » un spectateur lance un accessoire (une pièce de boucherie) à la tête d'Alain Ollivier, qu'un autre spectateur agressera ensuite d'une caresse obscène, de sorte que « décontenancé et découragé, il sort avant la fin (EB, p. 268) ». La scénographie, les décors, le jeu des acteurs sont donc revus dès la seconde représentation : les comédiens se présentent « nus, enduits de sang, dans une brouette pleine de morceaux de boucherie (EB, p. 268) ».

Par contre les spectateurs sont désormais assignés à un espace différencié mais proche (EB, p. 268). Il semble de toute manière que le public se soit arrogé une certaine maîtrise de l'événement en lui opposant un discours-écran, rationalisant, puisque dans leur couverture de la première, Philippe du Vignal comme Louis Dandrel relatent que les spectateurs se sont regroupés en petits clans pour échanger commentaires et interprétations, en direct, de la pièce<sup>53</sup>. Pourtant Pierre Guyotat les avait souhaité muets et désarmés (« Le public, je lui interdis absolument de faire quoi que ce soit. Il n'a aucun statut, il paie, c'est tout. Il paie et il n'a rien à dire [...] (V, p. 43) »).

Par ailleurs, les adaptations n'empêchent pas la défection, au début de la seconde série de représentations (à Vincennes), de quatre comédiens, de sorte que *Bond en avant* ne met ensuite en scène que deux interprètes : l'un affublé d'une camisole de force, l'autre nu sur un chariot chargé de pièces de viande. Il n'est donc pas abusif de parler d'échec ou, du moins, d'un projet défini par ses renoncements successifs.

Pierre Guyotat n'abandonnera pas le théâtre pour autant. Mais *Bivouac* et *Issé-Timossé* ne paraissent plus chargés d'une aussi grande violence. Le désir de mettre le théâtre à l'épreuve d'une performance scandaleuse, celui d'ensevelir le sens dans le son se sont déplacés. Dans sa combativité, Pierre Guyotat opte dorénavant pour d'autres stratégies : la dérision et la farce, puis la danse, en vue peut-être d'exploiter davantage, par la confrontation du texte au mouvement et à la chorégraphie, « la *corporalité autosuffisante*,

---

<sup>52</sup> Notons que *Bond en avant* a connu ses difficultés : d'abord destiné à être présenté au Théâtre du Lambrequin de l'université de Lille, un comité de professeurs fait barrage, après quoi l'initiateur du projet laisse Pierre Guyotat et Alain Ollivier le soin de le poursuivre (EB, p. 265).

<sup>53</sup> Philippe du Vignal, *art. cit.*, p. 26; Louis Dandrel, « *Bond en avant* à la Rochelle », *Le Monde*, 1973, n° 8791 (19 avril), p. 21.

exposée dans ses intensités, dans sa "présence" auratique et dans ses tensions internes ou transmises vers l'extérieur<sup>54</sup> », centrale aux démarches postdramatiques.

*Bond en avant* aura été un rendez-vous manqué avec ce que l'œuvre guyotienne mettra des décennies encore à découvrir. Première expérience scénographique et première textualité défigurée de Pierre Guyotat, l'œuvre rend compte avec force du paradoxe de l'utopie portée par l'œuvre : lieu de tous les possibles mais aussi lieu impossible, l'utopie c'est l'espace théâtral lui-même en tant qu'il permet non pas la manifestation, mais, en creux, le surgissement, dans le réel, d'un univers imaginaire hanté par ce qui, pour les hommes, est impensable.

## Bibliographie

ALPHANT, Marianne, « Prostitution », Cahier du Chemin, 1976, n° 27 (avril), p. 163-166.

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie, « Le théâtre de la frontalité », Tangence, 2008, n° 88, p. 15-27.

AULAGNIER, Piera, Un interprète en quête de sens, 1991 (1986), Paris, Payot.

BATAILLE, Georges, La littérature et le mal, 1957, Paris, Gallimard.

BIET, Christian et Christophe TRIAU, Qu'est-ce que le théâtre?, 2006, Paris, Gallimard-folio.

BRUN, Catherine, « Théâtralités », Europe. Revue littéraire mensuelle, 2009, vol. 87, n° 961 (mai), p. 135-145.

BRUN, Catherine, Pierre Guyotat. Essai biographique, 2005, Paris, Léo Scheer.

BRUN, Catherine, « Des effets paradoxaux de la censure : Pierre Guyotat », Genèse, censure, autocensure, sous la dir. de Catherine Viollet et Claire Bustarret, 2005, Paris, CNRS Éditions, p. 201-231.

CHÉNETIER-ALEV, Marion, L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane, thèse de doctorat, sous la dir. de M. le professeur Jean-Pierre Sarrazac, département d'études théâtrales, Université de Paris III, 2004.

DANDREL, Louis, « Bond en avant à La Rochelle », Le Monde, 1973, n° 8791 (19 avril), p. 21.

DU VIGNAL, Philippe, « Bond en avant », Chroniques de l'art vivant, 1973, n° 40 (juin), p. 26

FINTER, Helga, « Mime de voix, mime de corps : l'intervocalité sur scène », Théâtre : espace sonore, espace visuel, sous la dir. de Christine Hamon-Siréjols et d'Anne Surgers, 2003, Lyon, Presses universitaires de Lyon, p. 71-88.

FOUCAULT, Michel, Le Corps utopiques suivi de Les Hétérotopies, postface de Daniel Defert, 2009 (1966), Paris, Nouvelles Éditions Lignes.

GALEY, Mathieu, « Plaisir du texte », Nouvelle Revue française, 1973, n° 247, p. 112-114.

GROSSMAN, Evelyne, La défiguration, 2004, Paris, Minit.

GUYOTAT, Pierre, Arrière-fond, 2010, Paris, Gallimard.

---

<sup>54</sup> Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, p. 150. Souligné dans le texte.

- GUYOTAT, Pierre, *Coma*, 2006, Paris, Mercure de France.
- GUYOTAT, Pierre, *Vivre*, 2003 (1984), Paris, Éditions Denoël.
- GUYOTAT, Pierre, *Explications*, 2000, Paris, Léo Scheer.
- GUYOTAT, Pierre, *Progénitures*, 2000, Paris, Gallimard.
- GUYOTAT, Pierre, « Issê-Timossê », *Lignes*, 2000, n° 3, p. 7-27.
- GUYOTAT, Pierre, « Pierre Guyotat », *Lire*, 2000-2001 (décembre-janvier), p. 32-37.
- GUYOTAT, Pierre, « Pierre Guyotat pousse à bout les corps des danseurs de Bernardo Montet », *Le Monde*, 1997 (27 juin), p. 30.
- GUYOTAT, Pierre, *Prostitution*, 1987 (1975), Paris, Gallimard.
- GUYOTAT, Pierre, « Souvent on assiste à des reparturitions », *Art Press*, 1984, n° 77 (janvier), p. 39.
- GUYOTAT, Pierre, *Littérature interdite*, 1972, Paris, Gallimard.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, 1980, Paris, Gallimard.
- LACAN, Jacques, *Écrits*, 1966, Paris, Seuil.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, 2002 (1999), Paris, L'Arche.
- NOUDELDMANN, François, *Pour en finir avec la généalogie*, 2004, Paris, Léo Scheer.
- NOVARINA, Valère, « L'acteur sacrificiant », *Le théâtre de Valère Novarina. Une scène de délivrance, textes réunis par Louis Dieuzayde*, 2004, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, p. 197-201.
- OLLIVIER, Alain, « "De la parole en acte" », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, 2009, vol. 87, n° 961 (mai), p. 147-150.
- PRIGENT, Christian, *Ceux qui merdRent*, 1991, Paris, P.O.L.
- RUFFEL, Lionel, « Dernière marge, l'exil ontologique chez Volodine et Guyotat », *Spirale*, 2001, n° 181 (nov.-déc.), p. 16-17.
- SURYA, Michel, *L'Imprécation littéraire. Matériologies*, 1, 1999, Tours, Farrago.
- VARENNE, Françoise, « Bond en avant de Pierre Guyotat », *Le Figaro*, 1973 (30 avril), p. 13.

## Pour citer ce document

Katerine Gagnon, «La scène à l'épreuve. Réflexions autour de *Bond en avant* de Pierre Guyotat», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Représenter l'utopie sur les scènes contemporaines, mis à jour le : 10/01/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/agon/index.php?id=1420>