

« DE LA PAROLE EN ACTE »

Acteur, metteur en scène, directeur du Studio Théâtre de Viry puis du Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, Alain Ollivier est un très ancien et très fidèle compagnon de route de Pierre Guyotat. Lecteur assidu et précoce de l'œuvre, il a également participé à sa réalisation scénique, comme acteur (Bond en avant, 1973) et comme régisseur (Bivouac, 1987).

C'est en 1963 que, pour la première fois, j'ai lu Pierre Guyotat. Sur manuscrit, j'ai alors découvert *Ashby* qui, déjà, est un livre d'une haute inspiration. La fièvre qui saisit *les derniers jours de Lord Ashby* est semblable à celle qui, au troisième chant de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, emporte le général dans son délire.

Mais la lecture de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* sur le double du manuscrit original, dans sa typographie Underwood bleue papier carbone, a produit chez moi un très grand bouleversement.

J'ai terminé cette première lecture dans un état second : j'avais lu le livre en deux jours ! Et je me souviens que les jours suivants, il m'arrivait, marchant dans les rues de Paris, ou au milieu de mes camarades d'alors, d'être pris d'une étrange tristesse à ne pouvoir partager avec d'autres mon enthousiasme et cette impression si profonde, si neuve, cette émotion inconnue de moi que les rythmiques et la mémoire des scénographies et des gestes jusque-là jamais lus avaient imprimés dans mon imagination, soulevée, emportée, oui ! comme « sur un cheval ».



Alain Ollivier dans *Bond en avant* au Théâtre de la Tempête (1973).
© Photo Nicolas Treait.

Les sept chants de *Tombeau pour cinq mille soldats* levaient ce qui avait obscurci le cœur du lycéen que j'avais été à Constantine de novembre 1954 à juillet 1958 : opprobre dans la vie publique, racisme, et tous les autres crimes d'un État colonial. Et cela, comme l'écrivit Proust, parce qu'« un des grands et merveilleux caractères des beaux livres », c'est que « nous voudrions [que l'auteur] nous donnât des réponses, quand tout ce qu'il peut faire est de nous donner des désirs. » Et ces « désirs », il « ne peut les éveiller en nous qu'en nous faisant contempler la beauté suprême à laquelle le dernier effort de son art lui a permis d'atteindre. » Alors je n'étais plus le même lecteur. Et je puis dire aussi que j'étais un autre.

Proust et Céline avaient épuisé l'espace romanesque, son inspiration, sa syntaxe. Avec *Tombeau pour cinq mille soldats*, nous quittons les aridités désolantes du Nouveau Roman et nous découvrons un nouveau souffle épique : « l'épopée nue » d'*Éden, Éden, Éden*.

La lecture de l'*Essai biographique* de Catherine Brun nous apprend combien l'esprit de Guyotat est occupé de l'épique. Des 1966 : « Moi, je crois au récit épique, seul, il peut rendre compte du monde contemporain (contradictions, techniques, panique), seul, parce qu'il est un genre décisif et affirmatif il peut correspondre au mouvement positif de ce monde. ¹ » Et un an plus tard, en 1967, ces mots prémonitoires : « seule l'épopée, et un théâtre dont le rythme reste à établir ? » peuvent rendre compte du monde dans lequel nous vivons. Notes, entretiens, écrits de *Littérature intertite* et de *ivre* témoignent de cette constance. Et bien plus tard encore, pour *Explications*, à Marianne Alphant qui remarque : « On sent chez vous une relation très forte avec le théâtre », Guyotat répond : « Oui, mais d'ailleurs *Progenitures*, c'est du théâtre, ça peut tout à fait être joué au théâtre, c'est de la parole en acte. ² »

C'est par nature, en raison de la relation qu'entretient l'épopée et le théâtre, qu'il est question de théâtre.

L'épopée, c'est le geste. Le geste inspire le théâtre. Toujours ! Quoi de plus théâtral que le retour d'Ulysse à Ithaque, que les Guerres pichrocoliques !

Dans un récit épique, l'action est dans la voix de la figure qui la fictionne et sur la scène il n'y a rien d'autre à incarner que la présence de cette figure et la respiration et le timbre de sa voix. Et c'est bien du théâtre. Le théâtre, ce n'est pas l'échange oral exclusif de figures multiples prises dans un mouvement dramatique ; ce n'est là qu'un moment de l'histoire

de la poésie dramatique. Homère et les aèdes qui dans la Grèce antique faisaient publiquement le récit des poèmes épiques ont précédé le théâtre qui a fondé le nôtre. Cela se fait encore aujourd'hui, en Afrique, au Brésil, par exemple, où les *repentistas* du Nordeste improvisent en vers rimés les récits des mythes et des légendes. La chorégraphie sexualisée, si elle est prise dans la voix et la respiration d'un récitant, n'a pas à être figurée.

Là où se fait la résistance à la scène, c'est-à-dire à représenter l'action, c'est là où nous avons à jouer un dialogue et une chorégraphie sexualisées. La scène occidentale n'a encore jamais donné de réponse scénique à la question et aucune société n'a encore permis ce type de figuration-là. Le genre pomographique ne donne aucun élément de réponse scénique, ses perspectives étant exclusivement d'ordre fantasmatique. La nudité des acteurs, souvent évoquée pendant la préparation de *Bond en avant* en 1972-1973, si elle est une réponse spontanée, « sauvagerie » et généreuse au courage et au défi de l'écrit, est aussi l'expression d'une imagination désemparée. L'imagination scénique se heurte ici à ce que Michel Foucault a si précisément désigné à la parution d'*Éden, Éden, Éden* et qui est « ce qu'on sait de la sexualité depuis 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, [...] et l'individu, lui, n'en est qu'un prolongement 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. Les individus, des pseudopodes vite rétracés de la sexualité. ³ »

On mesure ce qu'il faudrait d'effort au théâtre pour puiser dans son intelligence et dans ses ressources culturelles — sa connaissance des traditions orientales, les révolutions chorégraphiques — de quoi effacer sur la scène le narcissisme du sujet et le culte du « personnage » pour produire ce qu'il n'a su encore concevoir. N'est-ce pas alors d'un autre rapport au social qu'il devient aussi question ? Et donc d'une révolution de la Pensée.

Devant cette réalité historique — aujourd'hui, la présence de l'épopée dans l'espace littéraire — on peut s'étonner que le « théâtre » ne s'interroge pas sur l'état de la pratique de la mise en scène : à savoir, si celle-ci ne

prend pas la place de ce qui est fondamental et qui est de l'essence même du théâtre : l'événement ? L'événement, et pas, dans la représentation, le signifiant réévalué à l'aune de l'idéologie du moment où au gré de la fantaisie formelle du metteur en scène. L'événement-Pensée et pas le narcissisme et son corollaire le formalisme comme affirmation de l'*ego* de l'interprète.

Alain OLLIVIER

CERISY 1972

1. Lettre de Pierre Guyotat à Claude Boncompain le 16 juin 1966. Cf. Catherine Brun, *Pierre Guyotat. Essai biographique*, Éditions Léo Scheer, 2005, p. 147
2. Note du 27 juin 1967, *ibid.*, p. 199
3. *Explications*, Éditions Léo Scheer, 2000, p. 38.
4. Michel Foucault, « Il y aura scandale, mais... », *Le Nouvel Observateur*, 7-13 septembre 1970, repris dans *Littérature interdite*, p. 160-62 et dans Michel Foucault, *Dis et écrits*, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », tome II, p. 74-75.

L'aspect fragmentaire et répétitif de cette intervention est symptomatique d'abord d'une inquiétude quant à ma maîtrise de la langue française, inquiétude accentuée par la conscience d'une certaine incapacité à adopter une vue synthétique, position de contrôle et d'autorité, sur l'écriture de Pierre Guyotat. Cette écriture, je crois, est en effet réfractaire aux tentatives de capture critiques et médiatiques. Il est possible que l'alternative — une alternative possible — à la maîtrise de l'écriture critique universitaire, soit le fétichisme induit par le fragment. La répétition fait aussi partie de cet effet général de sidération que je crois être ma réponse affective au travail de Guyotat. Cette intervention sera donc en partie une tentative de donner une forme critique à cet affect.

Durant l'été 1972 le groupe *Tel Quel*, et surtout Philippe Sollers qui en prend l'initiative et la direction, organise un double colloque à Cerisy-la-Salle sur le thème « Artaud / Bataille : vers une Révolution culturelle ». Le colloque est représentatif de l'orientation littéraire, philosophique et politique de la revue *Tel Quel* à ce moment. Les noms d'Artaud et de Bataille ont été systématiquement mis en avant par le groupe *Tel Quel* depuis ses débuts en 1960, parmi d'autres figures et auteurs d'une litanie de « textes limites » dont la table des matières de *L'Écriture et l'expérience des limites* de Sollers donne une liste provisoirement complète : Dante, Sade, Lautréamont, Mallarmé, Artaud, Bataille ! Politiquement, *Tel Quel* s'oriente vers un maoïsme explicite, le « Mouvement de juin 1971 » au sein de la revue ayant pris le dessus et catalysé la rupture officielle avec le PCF². Il s'agit donc, dans ce double colloque de Cerisy, d'explorer les champs de proximité possibles entre, d'une part, les défis à l'économie politique, sexuelle, corporelle, textuelle proposés par Artaud et Bataille et, d'autre part, l'hétérogénéité philo-