

Les écritures de l'acmé et l'expérience des limites : étude des œuvres de Pierre Guyotat et de Frédéric Acquaviva

Parce qu'un art doit sa survie à la transgression sans cesse renouvelée de ses frontières [...]¹

Frédéric Acquaviva.

Il faut considérer un point, placé à une hauteur vertigineuse, qui peut être atteint par le dépassement d'un certain nombre de limites. Dans une phrase, il se situe entre la phase ascendante, la protase, et la phase descendante, l'apodose. Dans un texte, il représente le moment fort de la diégèse. Dans la musique, il pourrait représenter un espace sonore paroxystique. Dans les arts, ce point, l'*acmé*, du grec ancien signifiant « apogée », peut être vu comme un ailleurs, presque utopique et productiviste : c'est l'ailleurs de la création et de l'innovation, le lieu qu'il faut atteindre.

J'ai, moi, créé un autre lieu pour la beauté : hors Nature, hors corps, hors peinture ; un repaire, que je sais connu de Dieu et regardé par Lui, où je jette chaque nuit une prise nouvelle, où j'installe ma beauté, le démon, Lucifer, peut-être me parle alors à l'oreille mais je ne veux pas savoir si c'est lui ou quelque autre souffleur de subversion : c'est moi, et je fais ce que je veux de la beauté².

Les écritures de l'acmé, musicales, littéraires mais surtout pluridisciplinaires et transgénériques, consistent en la recherche permanente d'une grandeur, d'un paroxysme artistique. Recherche qui nécessite *des* transgressions ainsi que l'obtention d'un état créatif, passant par ce pacte faustien d'un genre nouveau, et appelant à une sorte de mise en condition créative. C'est cet important et épuisant travail de l'acmé qui permet l'œuvre-limites, qui relève en premier lieu de l'expérience individuelle, sensorielle et corporelle. Il faut ainsi comprendre que ce point culminant se trouve propulsé, à chaque nouvelle création, vers une hauteur de plus en plus vertigineuse, et que les limites à dépasser pour l'atteindre se trouvent de plus en plus imposantes.

Nous nous proposons d'analyser deux œuvres « intimement » liées, celles de deux artistes, Pierre Guyotat et Frédéric Acquaviva, qui réfutent les dénominations réductrices d'écrivain ou de musicien, préférant celles d'artiste ou de créateur, abolissant ainsi les frontières qui séparent bien trop souvent les arts et permettant une véritable connexion, une transdisciplinarité qui se veut la plus naturelle possible.

L'axe musique-son, au sens de réflexion sur le sonore et d'un autre côté textuel (d'un sens précis à son atomisation), c'est en tout cas ce qui m'a constitué. Je ne veux pas être enfermé dans la case « musique », surtout quand je vois ce qu'on y associe habituellement. Pour moi, créer c'est faire disparaître les frontières ; une pratique dangereuse pour soi et pour autrui³.

Le danger, le risque, sont des constituants obligatoires du travail évolutif de ces deux artistes, « une œuvre réussie est une œuvre qui prend des risques, frôle en permanence le désastre⁴ ». L'œuvre fait état d'un dépassement de limites mais aussi d'une expérience et d'une mise en art de ces limites. En plus de cette rencontre entre deux espaces, c'est une véritable hybridation, voire une métamorphose, à laquelle nous assistons, le texte devient musique, la musique devient matière textuelle. Nous allons voir comment les deux œuvres se répondent, communiquent, s'impliquent dans une relation inter-pénétrante et fonctionnant avec une altérité et une interaction intéressantes.

J'estime pour ma part que le créateur, le compositeur doit affronter une certaine réalité, c'est-à-dire faire l'expérience du champ des possibles concrets/abstraites, non pas en tant que corps mou ou consensuel, culturel, mais dans un combat vital, en

¹ Frédéric Acquaviva, « Monomédia », in Isabelle Chol et Christian Moncelet (dir.), *Les écritures radiophoniques*, Clermont-Ferrand, CRMLC, 1997, p. 217.

² Pierre Guyotat, *Arrière-fond*, Paris, Gallimard, 2010, p. 207.

³ Entretien personnel avec Frédéric Acquaviva.

⁴ Frédéric Acquaviva, *K Requiem*, Paris, Al Dante, 2001, livret du disque.

intégrant ce que je nommerai un corps étranger (c'est-à-dire l'Autre), ce qui pour moi aujourd'hui passe par une confrontation avec l'Écrit [...]»⁵.

Il faut d'abord noter que dans l'œuvre de Pierre Guyotat, le terme d'« acmé » prend un sens nouveau mais corrélatif de cet état particulier que nous avons évoqué plus haut. Il désigne « la phase aiguë de l'orgasme⁶ ». Par ailleurs, cette grande notion peut être confrontée à un concept que développe Guyotat : celui du *son-sens*. Métaphoriquement, il s'agit de l'établissement, par la création, d'un son paroxystique, à la fois aigu et grave, léger et lourd, doux et bruyant, qui est donné à entendre à l'Autre et qui a un potentiel transcendant, qui conduit l'auditeur vers un ailleurs. Concept que l'on retrouve, d'une certaine façon, dans l'art de Frédéric Acquaviva.

Dans sa *Préface à la transgression*, Michel Foucault, au début du texte, présente 3 grandes limites : de la conscience, de la loi et du langage, mais en y antéposant le possessif « notre », qui renvoie explicitement à notre monde, donc avec nos mœurs et nos codes. Ces trois limites, sociétales, ont été largement dépassées par Guyotat, de par les thématiques mais aussi la stylistique de ses textes, ce qui lui a valu rejets, attaques, critiques virulentes et même censure (d'*Éden, Éden, Éden* dans les années 1970). Claro, dans son essai *Clavier Cannibale*, utilise deux expressions intéressantes, à propos d'auteurs comme James Joyce et Pierre Guyotat ; il parle, en premier lieu, de « livre-monstre⁷ » : Guyotat a écrit notamment deux grandes faces de 1500 pages chacune, dans le même temps, une partie donnera *Le livre*, paru en 1989, l'autre, qui porte le titre de *Histoire de Samora Mâchel*, est encore inédite. En second lieu, Claro développe l'idée d'un « fantasme du livre-total⁸ », donc le besoin viscéral d'aller plus loin par la pulsion corrélatrice de création, création qui ne peut aller sans un dépassement total, pour Guyotat, de soi, du monde réel et du monde poétique.

À l'âge de 14/15 ans, Pierre Guyotat a la révélation de sa vocation poétique, l'illumination de l'art. Dans *Arrière-fond*, il écrit ceci : « je me sens déjà trop parcouru de réseaux nerveux, musculaires, métaphysiques, mythologiques et autres, pour me penser libre : tout au plus, je veux, pour la vie, mon émancipation civile et, dans l'Art, aller plus loin que ceux qui me précèdent⁹ ». Bernard Comment dit à son propos que « son rapport à la langue est fondé sur le rythme, la voix, la pulsation, comme une musique inouïe, qui correspond d'ailleurs au devenir musical marquant le passage, dans son œuvre, de la littérature à l'écriture, puis à la langue, puis au verbe¹⁰ ».

Frédéric Acquaviva est un compositeur autodidacte, qui apprend le violon à l'âge de 7 ans, puis la guitare électrique, et qui refuse les académismes et les conventions institutionnelles. Il travaille « avec » (ou « contre ») d'autres artistes liés à l'écriture comme F.J. Ossang et Jean-Luc Parant, il orchestre des symphonies lettristes (notamment d'Isidore Isou et Maurice Lemaître), et collabore avec des chorégraphes¹¹ et cinéastes.

La rencontre avec Guyotat et son œuvre, la façon qu'il a eu d'aller de l'avant – quand on regarde son chemin, par exemple de *Sur un cheval* à *Le Livre*, sa volonté très « pédagogique » de mettre la barre toujours plus haut (c'est-à-dire de tourner le dos aux mascarades littéraires) a été aussi naturellement pour moi une leçon d'une clarté totale, je n'ai eu de cesse de pratiquer de la sorte et de tenter d'approfondir mon langage musical et aussi de continuer à rencontrer des créateurs qui me semblaient avoir une exigence au moins comparable, tels qu'en premier lieu Isidore Isou, que j'ai connu et fréquenté pendant les dix dernières années de sa vie, ou bien Henri Chopin, Bernard Heidsieck, Maurice Lemaître.

[...]

⁵ Frédéric Acquaviva, « Monomédia », *op.cit.*, p. 216.

⁶ Pierre Guyotat, *Prostitution*, Paris, Gallimard, 1975, Glossaire, p. 247. L'orgasme-textuel est ce moment fort où les corps-textuel sont engagés dans une relation intense qui devient méta-poétique, méta-artistique. L'atteinte de cet état d'acmé permet donc la création poétique. La jouissance écrite des protagonistes coïncide ainsi avec une sorte de jouissance poétique simultanée.

⁷ Claro, *Le clavier cannibale*, Paris, Inculte, 2009, p. 46.

⁸ *Ibid.* p. 51.

⁹ Pierre Guyotat, *Arrière-fond*, *op.cit.*, p. 232.

¹⁰ Bernard Comment, « Chemin faisant (avant-propos) », in Pierre Guyotat, *Musiques*, Paris, Léo Scheer, 2002, p. 9.

¹¹ Maria Faustino a notamment proposé une chorégraphie de *Coma* en 1996.

Marc'O (le producteur du film d'Isidore Isou, *Le Traité de bave et d'éternité*) a une très belle définition de ce qu'est un créateur : celui qui sait rendre les autres créateurs. On croise beaucoup de gens sur terre, mais certaines rencontres sont capitales et en faire l'économie serait renoncer à vivre¹².

Le son-sens

En 1991, Frédéric Acquaviva débute la création de sa pièce *Coma*, « du grec *kôma* “sommeil profond” ou *komma* (l'intervalle micro-tonal) “membre de phrase”, de *koptein* “couper”, mais aussi “virgule” en anglais ou l'impératif “mange” en portugais¹³ », pour 16 flûtes et 2 *ney* (qui est une flûte oblique turque d'origine asiatique¹⁴). Durant la composition (évolutive), il fait la « rencontre » de la voix de Pierre Guyotat dans un documentaire réalisé par Ludwig Trovato : « trouvant là, tel un *ready made*, exactement, miraculeusement, tout ce que je cherchais, c'est-à-dire le texte (un extrait de *Wanted Female*, écrit pour le peintre Sam Francis), au moment même où celui-ci est inventé, avant d'être dicté, transmis à Annie André, puis, récité »¹⁵. C'est une sorte d'illumination : « je pénètre l'écriture de Pierre Guyotat (et sa transmission orale), découverte fondamentale en ce qui me concerne ; corps-écriture aux antipodes de ce qui se nomme littérature¹⁶ ». La pièce peut alors être entendue, dans un de ses mouvements transformatifs, comme la mise en espace sonore de cette « pénétration », la voix intervient dans le processus progressif de transformation de la pièce. « [La] voix – précise-t-il – comme toutes les autres voix (au sens polyphonique) doit naviguer et permettre l'éveil, la prise de conscience et provoquer un effort indispensable pour pénétrer l'œuvre¹⁷ ». Les flûtes seront remplacées par 16 guitares électriques, le texte-voix sera intégré, ainsi que d'autres sons : le souffle, par la bouche, le nez, la respiration précédant la prononciation, la reprise de souffle, ainsi que les doigts tapant sur les touches de la machine à écrire, mais aussi les bruits liés à l'enregistrement de cette voix provenant de la vidéo documentaire sur un ordinateur (donc le grain spécial de la prise de son, le ventilateur du disque dur, etc.) impliquant une conception méta-artistique. Nous *entendons* la création, avec ses hésitations, ses emphases, ses précipitations, ses euphories¹⁸. Parallèlement, Acquaviva « entend [...] investir son propre corps sonore¹⁹ » par un « passage à l'acte²⁰ », il utilise alors ses « doigts-guitares²¹ » pour procéder efficacement à une hybridation : le corps créateur devient et fait partie de l'objet créé, le corps est dans l'œuvre, le corps est l'œuvre en tant que matériau. Il s'agit pour lui de « travaill[er] sur la dimension textuelle associée à la musique, non pas comme texte séparé mais comme un tout, un objet hybride, nouveau²² ». L'artiste reprend donc la bande sonore du film documentaire, sans l'image, pour la propulser vers un ailleurs (re)créatif convoquant ainsi de nouveaux espaces sonores, de nouvelles images mentales. « Je me souviens aussi que m'avaient frappés les nombreux rapports qui naissaient avec le montage de la voix par rapport aux pages

¹² Entretien personnel avec Frédéric Acquaviva.

¹³ Frédéric Acquaviva, *Coma*, Paris, Casus Belli, 1996, livret du disque.

¹⁴ Le choix de cet instrument n'est sans doute pas anodin, il est déjà en lien avec le souffle, donc incluant des sons qui ne proviendront pas uniquement de l'objet mais aussi de la bouche, de la pratique de l'instrument.

¹⁵ C'est-à-dire que sa rencontre avec le texte guyotien passe en tout premier lieu par la voix, la prononciation, donc par le rythme et la bouche de l'auteur qui *donne* son texte. « J'ai dû enregistrer sur La Sept le passage du film de Ludwig Trovato sur Guyotat en 1990 et je me souviens l'avoir regardé avec stupeur, découvrant Guyotat par sa voix. Ce qui m'avait le plus frappé était la séance d'écriture en direct et l'incroyable musicalité qui s'en dégageait. Mon goût profond de l'oxymore était sollicité de tous côtés. Guyotat écrivait tout en improvisant, et cette langue me semblait intemporelle, comme le lieu où il se trouvait, tout en étant hyper contemporaine, à l'image de l'ordinateur retranscrivant le mouvement de sa pensée. Je ne crois pas avoir eu si souvent un choc de cet ordre, et qui m'a stimulé au point de vouloir en proposer un contrepoint créatif, quelques années plus tard » [Entretien personnel avec Frédéric Acquaviva]. Plus loin, il s'explique sur une expression qu'il utilise dans le livret du disque : « Ce que j'appelais alors avec une certaine maladresse, la “parole authentique”, c'est [...] une voix qui ne serait pas celle, jouée, d'un comédien, mais celle d'un créateur capté lors de ce moment unique de l'écriture, de la formation d'une pensée. Quant à mon obsession de la voix, elle n'a fait que croître. Et dans chacune de mes pièces d'après, je travaille ce matériau inépuisable » [*Ibid.*].

¹⁶ Frédéric Acquaviva, *Coma*, *op.cit.*

¹⁷ Frédéric Acquaviva, « Monomédia », *op.cit.*, p. 216.

¹⁸ Il en va de même dans *K. Requiem*, pièce parue en CD en 2001, avec la voix de F.J. Ossang : « j'avais envie d'aller plus loin concernant les rapports d'intégration et d'atomisation du sens du texte et de mise en espace musicale » [Cf. Frédéric Acquaviva, *K. Requiem*, *op.cit.*].

¹⁹ L'œuvre est présentée comme un « manifeste de body art virtuel ». Cf. Frédéric Acquaviva, *Coma*, *op.cit.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² Entretien personnel avec Frédéric Acquaviva.

harmoniques de ma pièce. C'était d'une grande richesse mais il faut véritablement atteindre la fin de la pièce pour en comprendre la portée. À ce moment-là, la voix relit le texte, qu'elle ne crée plus, mais la musique, elle, évolue vers quelque chose de tout à fait différent, avec un très long contrepoint²³ ».

Wanted Female, est un travail d'improvisation sur une langue française altérée, reconstruite, retrouvée. Dans le livret de son disque, Frédéric Acquaviva, sous les conseils de Guyotat, fait intervenir le texte utilisé au milieu des explications citées plus haut, permettant la possibilité d'une pénétration du texte par l'auditeur-lecteur, mais aussi parce que ce placement est profondément lié à ce qu'Acquaviva a fait du texte, une intégration, voire une hybridation. Par ailleurs, il faut savoir que Guyotat prépare également, dans les années 90, un texte qui se nomme *Coma* et qui décrit son expérience malade de dépression et de décharnement corporel qui l'ont progressivement conduit vers ce grand sommeil léthargique qu'est le coma²⁴, « maladie » en partie conditionnée par l'écriture et l'élaboration d'une grande figure citée plus haut : Samora Mâchel ; il est « dévoré », « rongé » par son écriture, il ne mange plus et dort très peu.

Ce texte-voix témoigne d'une véritable transgression des codes de la langue française : de la grammaire, de la syntaxe, du rythme, etc. Et certaines images convoquées sont particulièrement abjectes : « liacher la menstrue,/ mangier l'placenta o l'veendr'...²⁵ », des voyelles comme le e sont parfois dédoublées, ou s'amuïssent (le e disparaît à l'intérieur de certains mots et donc leur sonorité s'en trouve modifiée), le e muet subit une élision, remplacé par l'apostrophe qui modifie la prononciation conventionnelle²⁶ (en réévaluant l'espace de silence entre les mots), et qui confère un aspect visuel au texte : donnant l'impression d'une partition, d'un texte qu'il faudrait, à première vue, pouvoir décoder, tout en pénétrant son rythme. L'auteur use souvent du mode interrogatif et exclamatif, insufflant une musicalité nouvelle au texte, par des indications de prononciation. Il intègre des mots-valises (« fiston-fill'²⁷ »), des mots composés ou recomposés et des amalgames syntagmatiques (« dandassos la couverture²⁸ »), des xénismes²⁹ (« medersa³⁰ » qui désigne une école en arabe), de grandes périphrases mais aussi des réécritures phonétiques de mots (« loan³¹ » au lieu de « loin », par exemple), plusieurs autres phénomènes de métaplasmes se retrouvent dans ce travail de la langue, des contractions/coalescences (deux sons se combinent en un son unique), des élisions qui privilégient, encore une fois, l'apostrophe, mais aussi un phénomène particulier de remplacement d'une voyelle par une autre : le a prend souvent la place du e pour une ouverture de la gorge, un éclaircissement du mot, une « orientalisation » mais aussi pour que le texte se rapproche du chant. Acquaviva évoque, quant à lui, « une esthétique de désincarnation³² » au fondement d'une expérience inédite, une rencontre artistique particulièrement novatrice : « une œuvre doit être une rencontre, sinon ce n'est pas une œuvre. Mais cette rencontre peut aussi être le lieu d'une incompréhension quand l'écrivain découvre ce que son texte est devenu, étant donné qu'il doit avoir muté dans une autre sphère³³ ».

²³ *Ibid.*

²⁴ Le coma peut être vu comme cette phase de rencontre particulière entre l'artiste et lui-même, entre l'artiste et son œuvre, et entre l'artiste et les autres dans un ailleurs insaisissable, cet état particulier peut ainsi permettre l'approche de ce point culminant quasi utopique : l'acmé artistique, permettant la création.

²⁵ Pierre Guyotat, *Wanted Female*, Los Angeles, Lapis Press, 1995 repris dans Frédéric Acquaviva, *Coma*, *op.cit.*

²⁶ D'ailleurs, le problème de la prononciation se pose constamment pour les lecteurs, Guyotat signale un paradoxe intéressant : « on attend toujours que ce que j'écris, je ne puisse le prononcer qu'avec violence : d'une plainte féérique faire une éructation tragique ? » [Cf. Pierre Guyotat, *Coma*, Paris, Mercure de France, 2006, p. 58.].

²⁷ Pierre Guyotat, *Wanted Female*, *op.cit.*, repris dans Frédéric Acquaviva, *Coma*, *op.cit.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Ce travail multilinguiste et d'approches plurielles des langues se retrouvent dans l'œuvre de Frédéric Acquaviva. En effet, *Aatie* est une pièce qui superpose plusieurs langues-voix. Il explique ceci : « Un autre paramètre nouveau pour moi était l'utilisation de langues différentes [...] j'ai donc utilisé l'anglais et aussi une traduction simultanée en français, mais aussi beaucoup d'autres langues, africaines, espagnoles, arabes... » [Entretien personnel avec Frédéric Acquaviva]

³⁰ Pierre Guyotat, *Wanted Female*, *op.cit.*, repris dans Frédéric Acquaviva, *Coma*, *op.cit.*

³¹ *Ibid.*

³² Frédéric Acquaviva, *Coma*, *op.cit.*

³³ Entretien personnel avec Frédéric Acquaviva.

Dans son essai intitulé *Sade, Fourier, Loyola*, Roland Barthes utilise, dans la préface, le terme de « Logothètes³⁴ », désignant des « fondateurs de langues³⁵ ». Il écrit ceci : « la langue qu'ils fondent n'est évidemment pas une langue linguistique, une langue de communication. C'est une langue nouvelle, traversée par la langue naturelle (ou qui la traverse), mais qui ne peut s'offrir qu'à la définition sémiologique du Texte³⁶ », Guyotat et Lautréamont sont alors cités. La matière textuelle guyotienne est une *architexture*, une immense construction, une *logotechné*, elle est polylectale³⁷, multilinguiste, insufflée des sons de l'antiquité (des phonèmes, lemmes ou lexèmes : le suffixe « os » typiquement grec, par exemple), et d'une « modernité » linguistique sans cesse renouvelée (argot, mots-valises, troncations spécifiques). En somme, la matière textuelle de Guyotat se fonde sur une recherche permanente d'une *actualité* langagière, par refus d'une langue romanesque ou conventionnelle, ainsi que sur la prise en compte du grand passé poétique de la langue française. La transgression des codes de cette langue française passe aussi par une réévaluation, nous pourrions dire une transformation, voire une transcendance – pour jouer avec le préfixe – de formes anciennes : *Tombeau pour cinq cent mille soldats* est présenté comme un long poème épique, constitué de sept chants.

[...] La langue émet des humeurs qui passent par tous les pores du texte, comme une mécanique pulsionnelle. « Verheggen appelle ça violangue, – dit Christian Prigent – ça viole la langue, c'est de la langue qui fait violence à la langue ; ça peut représenter de la pulsion, toucher au sphincter glottique qui chie la langue et son angoisse ; ça veut renouer avec l'usage de la langue qu'on renie depuis qu'on a appris à « parler »...³⁸ »

Corrélativement, Guyotat désigne 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-là³⁹.

Matière idéale qui s'inscrirait dans un paradigme envisageable après lecture complète de l'œuvre de l'auteur et qui comprendrait la défroque et la « boule d'orgie » obtenue par la « branlée-avec-texte » (il s'agit d'un linge/papier dans lequel Guyotat se masturbe en produisant du texte), qui est pour lui le symbole ultime du Monde (les mots et le sperme sur le globe terrestre) ; la page remplie au maximum (en témoigne les manuscrits⁴⁰) ; la conjonction des fluides et des sécrétions corporelles ; tout un champ lexical largement exploité : le terme « amas » (dans *Éden, Éden, Éden*), particulièrement récurrent, et un grand ensemble de figures de style comme la juxtaposition et l'énumération ; le tout étant compris dans ce qu'il nomme le *scripto-séminalo-gramme*. Parallèlement, une esthétique est constitutive de cette idéalisation, voire utopisation de la langue : le magma textuelle, le fatras, la conglobation, l'hypotypose immense, etc.

Dans un article portant sur la langue dépravée d'Adolf Wölfli, autre auteur faisant partie de ces Logothètes, Marie-Françoise Chanfrault-Duchet parle d'un « magma graphique et sonore de la langue altérée⁴¹ », et l'expression est tout à fait adaptable à la matière textuelle de Guyotat. Cette matière est aussi, pour Guyotat, le lieu de l'expérience de toutes les limites de la langue, au sens lacanien du terme, langues maternelle, conventionnelle, sociale, etc. Une expérience visant à faire « vibrer la langue⁴² », nous empruntons cette expression à Marie-Françoise Chanfrault-Duchet qui ajoute également, citant Jean-Michel Adam : « (re)trouver cette langue, c'est franchir, par la folie et la poésie, une limite...⁴³ ».

³⁴ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, Préface, p. 7.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.* p. 8.

³⁷ Impliquant plusieurs façons de parler, de prononcer le texte, la langue.

³⁸ Franck Jedrzejewski, *L'Ombre des mots, Le sens dans les écritures expérimentales*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 22.

³⁹ Pierre Guyotat, *Vivre*, Paris, Gallimard, 1984, p. 198.

⁴⁰ Par exemple, pendant l'élaboration du *Livre* et de l'*Histoire de Samora Mâchel*, il écrit sur un « cahier jaune dont [il] rempli[t] les pages, dans la totalité de leur espace, par des renvois, des blocs d'écriture comme enchâssés sur le feuillet ».

⁴¹ Marie-Françoise Chanfrault-Duchet, « La langue dépravée d'Adolf Wölfli », in Anne Tomiche (dir.), *Altérations, créations dans la langue : les langages dépravés*, Clermont-Ferrand, CRMLC, PUBP, 2001, p. 45.

⁴² *Ibid.* p. 48.

⁴³ *Ibid.*

Transgres-son

Il faut avant tout envisager la pièce musicale d'Acquaviva non pas comme une adaptation du texte de Guyotat mais bien comme une création puisant une part de son inspiration dans un espace sonore préalable qui se trouve être le texte-voix de Guyotat et intégré dans un réseau d'autres espaces sonores qui développent une matière-artefact (le terme artefact est utilisé par Acquaviva : « ainsi se terminait cette expérience de 5 ans, *Coma*, véritable artefact sonore⁴⁴ »). *Coma* est également une expérience de transformation, de la même manière que, symétriquement, la langue altérée de Guyotat révèle une progression, une évolution permanente.

Les mots de Pierre Guyotat sont donc des logatomes, des entités syllabiques porteuses de potentielles expériences acoustiques. Dans son essai *L'Ombre des mots*, Franck Jedrzejewski distingue, dans le mot, trois composantes : le son, le sens et le su, c'est-à-dire la fièvre du mot, sa sueur, sa dimension pulsionnelle. Cette dimension est essentielle dans le sens où elle apparaît comme responsable de l'acte de création qui découle du contact avec les mots guyotiens, autrement dit, la création sonore d'Acquaviva est *mot-ivée*. Le son, c'est la musicalité du mot, son rythme, c'est l'intervention du mot dans l'oreille, le sens, c'est l'intervention du mot dans l'inconscient du lectorat, le su, c'est la substance transpirée par le mot, qui semble, ici, comme aphrodisiaque, qui agit directement sur le corps de celui qui reçoit. Le travail textuel transgressif de Guyotat intervient au niveau du sonore et du sensitif. Acquaviva évoque, dans le cas de la musique, une « charge corporelle » : « pour moi, la musique doit avoir cette charge corporelle qui fait cruellement défaut à bon nombre d'entreprises contemporaines, mais en même temps elle se doit de s'adresser à l'intelligence et pour cela, elle doit se détruire, se dé-composer⁴⁵ ».

Conception corrélatrice du processus de déconstruction de la langue française par Guyotat au profit d'une reconstruction (et non pas une invention comme le pensent certains lecteurs, disons plutôt une réinvention). Acquaviva explique également que « ce qu'[il a] voulu faire en définitive c'est travailler le rapport entre deux pratiques artistiques, donner du sens au son et du son au sens⁴⁶ ».

La pièce d'Acquaviva s'ouvre sur un premier espace sonore de « faux » silence, que nous pourrions envisager comme parallèle à l'usage de l'aposiopèse par Guyotat, et qui peut rappeler la conception antithétique de *silence sonore* de John Cage (cf. la pièce *4'33''*, bien qu'elle ne soit composée « que » de ce silence sonore). Premier espace qui est donc « tout sauf un silence⁴⁷ », mais quelque chose de plus intense, un son porteur de sens. De même que l'aposiopèse ne désigne pas un simple silence, les points de suspension sont porteurs de sens chez Guyotat, impliquant une lecture sous-jacente. Guyotat emploie souvent des signes graphiques qui ont autant de significations que les phrases : l'apostrophe, la virgule, le signe infini, la flèche de réciprocité, les majuscules. Les points de suspension participent aussi du dépassement, suggéré efficacement (mais un peu implicitement pour les nombreuses personnes qui ne « lisent » pas vraiment les textes guyotiens) pour les lecteurs, ils développent la nécessité de regarder sous les mots, c'est une esthétique de l'envers, il faut que les mots deviennent une matière pour le lecteur, qu'il réécrive le texte avec l'auteur. Par rapport à cette entrée par le son significatif d'un faux silence, Acquaviva précise ceci :

Je voulais d'une part qu'on entende le souffle d'un ordinateur, je voulais que l'ordinateur soit présent, mais sans qu'on le voit. Je voulais que cette pièce ait un aspect moderne par sa technologie, mais je ne voulais pas que ce soit ostentatoire. *Idem* avec les guitares électriques, je voulais ce nouveau son, mais je ne voulais pas que l'on voit un orchestre de guitares sur scène et de toutes façons ça aurait été trop compliqué de trouver des guitaristes pouvant jouer cette partition. Et puis il y avait aussi le fait de mêler le souffle de la machine, de l'ordinateur au souffle humain, de Guyotat. Souffle sur souffle. Humaniser les machines et rendre l'homme machine⁴⁸.

⁴⁴ Frédéric Acquaviva, *Coma*, *op.cit.*

⁴⁵ Entretien personnel avec Frédéric Acquaviva.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Entretien personnel avec Frédéric Acquaviva.

⁴⁸ *Ibid.*

Acquaviva semble également rendre la densité du texte guyotien, cette matière vivante. Les 16 guitares forment une seule et même entité de la même manière que le grand système polyphonique (l'enchevêtrement énonciatif) de Guyotat forme un tout, un ensemble d'êtres. Guyotat parle souvent de « tout-venant », d'agglûts (les foules de clients agglutinés devant les bordels et qui attendent leur tour), à cela s'ajoute toute la rhétorique du « bordel », lieu de déploiement du langage, un espace sonore, une esthétique d'enchevêtrement des corps. Par ailleurs, cette saturation extrême par les 16 guitares fait écho au manuscrit guyotien dont les pages sont remplies au maximum, sans blancs.

Pour Guyotat, tout ce qui se trouve à l'extérieur est intériorisable dans l'écrit, introjectable, les voix du dehors deviennent des voix du dedans puis des voix textuelles, faisant partie de cette esthétique de l'enchevêtrement. Cette polyphonie textuelle est une réponse à la polyphonie du monde extérieur, il s'agit d'une sorte de subversion du monde qui passe par l'écrit. Il travaille énormément cette polyphonie, dans *Histoire de Samora Mâchel*, les voix se répercutent dans un grand système d'échos : la bouche qui évoque une figure devient cette figure, ainsi s'effectue le relais des voix qui traverse le monde, c'est une polyphonie-délégative. Par ailleurs, Acquaviva écrit ceci :

C'est [...] l'utilisation du texte produisant une polyphonie / polysémie à partir des 3 éléments musical-sonore-textuel mais aussi l'écoute distanciée hors du rapport spectaculaire ; qui précisément m'intéressent et alimentent ma musique, appelant ajouts, transgressions comme autant de nécessités⁴⁹.

Tout ceci participe d'un travail de « transgres-son », la recherche d'un son qui porte vers un ailleurs, Guyotat parle de *son-sens*, on pourrait dire un son-climax, un son-acmé, cette recherche absolue est commune aux deux artistes, Pierre Guyotat est « obsédé par la recherche d'un absolu⁵⁰ » et il parle d'un « sixième doigt », le doigt créateur et producteur de texte et le doigt de la transgression. Acquaviva corrobore : « oui, c'est tout à fait cela, le doigt créateur, producteur de son ou sens, cela va de soi avec la musique, l'instrument. Mais j'aime aussi écrire des textes sur la musique, j'ai l'impression en effet de penser avec mes doigts⁵¹ ».

Guyotat use, dans ses textes, de ce que nous pourrions appeler la métaphore brutale⁵², convoquant des images particulièrement saisissantes. L'entité-guitare saturée est corrélative de cette métaphore brutale, avec une volonté de pénétrer l'auditeur, de la même façon que les images de Guyotat cherchent à pénétrer le lectorat, l'insérer dans l'œuvre. Il y a ce travail de montée en puissance, de monter toujours plus haut de sorte que même le silence qui suivra l'écoute de l'œuvre ne sera pas considéré comme un véritable silence mais bien comme un son-sens transcendantal. Le texte est profondément marqué par une esthétique du cri : ce « cri [qui] transgresse le langage comme il transgresse le monde⁵³ ». De plus, le texte est consolidé par ce qu'Alain Marc nomme les figures du chaos : l'asyndète, l'anaphore, très présente, le système périphrastique d'*Éden*, l'enchevêtrement énonciatif de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* et son système hyperbolique, de ce qu'il nomme aussi des mots-cris et mots-souffles, qui s'inscrivent dans un système oxymorique, et toute une rhétorique de l'outrance et de l'excès qui implique la transgression de limites que s'imposent certaines instances qui vont censurer le texte, donc le rendre illisible... La boule d'orgie, par exemple est présentée abruptement dans le texte, accompagnée d'un acte « extrême » de l'écriture, le mélange des mots et du foutre, dans la « branlée-avec-texte ».

Acquaviva développe par son œuvre la notion de « heurt », procédé qui permet de maintenir constamment en éveil l'auditeur, et qui semble corrélative de l'usage de ces tropes brutaux, de par ce besoin d'aller au contact de l'Autre. Le verbe heurter est d'ailleurs très récurrent chez Guyotat, notamment dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, où il est inscrit une centaine de fois, c'est un

⁴⁹ Frédéric Acquaviva, « Monomédia », *op.cit.*, p. 216.

⁵⁰ Pierre Guyotat, « Conscience du temps, entretien avec Pierre Guyotat », in Collectif, Europe n° 961 Pierre Guyotat, Paris, mai 2009, p. 10.

⁵¹ Entretien personnel avec Frédéric Acquaviva.

⁵² En utilisant des images fortes, saisissantes, impressionnantes, transgressives et subversives. Convoquer des comparants obscènes, du registre vulgaire, des interjections. La métaphore brutale appuie une critique virulente, impliquant une relation particulière entre le locuteur et l'interlocuteur. Elle appartient à une esthétique du saisissement voire de la sidération.

⁵³ Alain Marc, *Écrire le cri*, Orléans, L'Écarlate, 2000, p. 21.

verbe de violence mais qui peut être insufflé d'une certaine douceur, d'une légèreté sensuelle⁵⁴. Guyotat fait se heurter les lettres, les mots et les êtres dans un grand travail quasi pictural de violence créatrice. Ce heurt participe d'une expérience des limites impliquant le lecteur-auditeur-spectateur-acteur. Il s'agit d'un choc parfois brutal (d'où l'usage de ces tropes et de ces effets corrélatifs) visant à une rencontre entre tous les composants-participants (créateur – matière créative – receveur), dans l'acmé de l'œuvre. Ce point atteint, l'auditeur ou lecteur est heurté, donc est traversé d'une émotion artistique, il fait l'expérience de l'œuvre.

L'onomastique, le rythme sonore du nom propre, est également primordiale (le nom Samora Mâchel, par exemple, est choisi pour sa sonorité, pour le fait qu'il sonne magnifiquement aux oreilles de l'auteur), tout comme le rythme du verset dans *Progénitures*, ou une riche recherche périphrastique visant à une poétique des êtres (l'enchevêtrement des noms propres qui sont comme des êtres physiques retranscrits dans le corps-texte par les lettres).

Une figure de style est ainsi au cœur du travail des deux artistes : l'oxymore⁵⁵. On retrouve dans l'œuvre de Guyotat la puissance de l'oxymore rimbaldien (sa Vénus anadyomène par exemple) et baudelairien (la charogne, réutilisée, comme la Vénus). Il s'agit aussi de convoquer des images, impliquant des figures corrélatives comme l'*ekphrasis* et l'hypotypose, la notion de heurt entre alors en résonnance. L'oxymore le plus intense, porté à l'échelle de l'œuvre, est une figure de la transgression : Acquaviva cherche à « intégrer des mondes sonores incompatibles ou bien complémentaires⁵⁶ ». Chez Guyotat la puissance de l'*ekphrasis* et de l'hypotypose est « stupéfiante » : donnant lieu à une véritable esthétique de la sidération, de la stupéfaction, du saisissement. De fait, ce travail oxymorique qui se retrouve porté à une hauteur vertigineuse dans la pièce *Coma* – des moments d'accalmie et d'ententes du souffle, de la respiration *versus* des élans bruitistes paroxystiques dus à la montée en puissance magistrale des guitares saturées – permet l'établissement de contrastes qui font très intensément intervenir l'auditeur, donc le troisième corps impliqué dans le réseau communicatif artistique, qui réévalue, par exemple, les espaces de silence-souffle dans le magma bruitiste ou bien qui reçoit ce même faux silence comme assourdissant, ou bien encore, et c'est très intéressant, qui perçoit « la voix [comme beaucoup] plus présente lors des passages purement instrumentaux⁵⁷ ».

Frédéric Acquaviva propose également un autre type de transgression : par l'à-côté de l'œuvre d'art ; il développe, dans *K Requiem*, le concept de déchet. Ce qui constituera la pièce, l'œuvre, ne sera pas la production finale, mais bien l'ensemble méta-artistique, la création elle-même que nous entendons par ce disque : ses faiblesses, ses ratés, ses essais, ses répétitions, ses défaillances, c'est alors l'oxymore lui-même qui est véritablement donné à entendre, le déchet devient l'ornement ; l'Autre, le processus créatif que l'on jette, prend la place de l'objet final, qui se situe alors dans un ailleurs qui peut ainsi appartenir aux imaginations de chaque auditeur, c'est ainsi qu'est investi le corps de l'Autre-spectateur. L'artiste cherche à donner à entendre et à voir l'expérience des limites de sa propre œuvre, parfois à travers l'expérience des limites de son et de notre⁵⁸ propre corporalité. Acquaviva évoque une « corporalité compositionnelle⁵⁹ » qui atteint son apogée lors de la création de *Le Disque*⁶⁰. En effet, l'artiste s'est enfermé dans le donjon de son amie Maîtresse Cindy, sans en sortir ni prendre l'air, pendant deux mois, pour la création (ce qui constitue un incroyable dévouement corporel à son œuvre⁶¹) : ces conditions sont presque données à entendre et sont bien sûr déterminantes. Cette

⁵⁴ Voici d'ailleurs un exemple particulièrement poétique : « Les eaux du songe heurtent les genoux de Kment » cf. Pierre Guyotat, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, Paris, Gallimard, 1967, p. 115.

⁵⁵ « Pour moi, une chose n'est forte que si elle contient en puissance son contraire, sa négation ». [Entretien personnel avec Frédéric Acquaviva.]

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Frédéric Acquaviva, « Monomédia », *op.cit.*, p. 217.

⁵⁸ Ainsi, des œuvres comme *Musique Cabalistique* et *Musique Pédagogique*, puis chacune de ses pièces postérieures, « n'existent qu'à travers le corps de l'écoutant » [Entretien personnel avec Frédéric Acquaviva].

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Titre qui fait d'ailleurs écho à un texte de Pierre Guyotat qui s'intitule *Le livre*, mais aussi à celui de Mallarmé.

⁶¹ De même, Pierre Guyotat se « prive » de sexualité depuis plus de trente ans au profit de sa création, du resurgissement poétique.

conception d'une corporalité créative est corrélative de la volonté de Guyotat d'intégrer l'aspect performatif du texte : il s'entend autant qu'il se lit.

Conclusion

Selon Margarita Xanthakou, l'œuvre de Guyotat plonge les lecteurs dans « un état de conscience poétique, c'est-à-dire hypersensible à tel ou tel aspect du réel, parfois sur un registre presque halluciné – et ce, quelle que soit la forme de l'art, de l'écriture, du discours mis en œuvre⁶² ». Il en va de même pour celle d'Acquaviva qui, quant à lui, parle d'un « état-limite⁶³ », presque comateux, ou en tout cas un état second artistique, d'hypersensibilité, d'approche d'une acmé. Il est intéressant de noter deux anecdotes à propos de la réception critique de sa pièce : un auditeur lui a dit qu'elle lui rappelait cette période où il était plongé dans le coma, un autre, le maire d'une ville serbe, plus tard, en a eu une perception différente : l'écoute lui a rappelé la guerre de son pays.

Il y a, d'abord, la conscience d'un état extatique et acméique, c'est-à-dire que le sujet se trouve dans un état, profondément lié à la création et à l'art auquel il se « confronte », d'absolu, qui est éphémère, d'où notre utilisation de la notion d'acmé. Mais cette éphémérité (qui est un effet mérité, qui se mérite) n'a pas que des aspects négatifs, ce qui est intéressant, c'est ce qui va se trouver derrière l'acmé, c'est-à-dire ce qui va participer d'une sur-transgression, qui va dépasser la limite que nous croyons avoir atteinte. Les *120 journées de Sodome* (peut-on parler de transgression en littérature sans évoquer l'esthétique sadienne ?), est un exemple probant : il existe un ailleurs de l'œuvre ; l'acmé semble avoir été approchée, Sade semble avoir signé son œuvre la plus radicalement subversive, pourtant il reste que le texte est inachevé, et que ce que nous pensions être l'acmé de l'œuvre sadienne n'est en fait qu'une pré-acmé, le manuscrit laisse alors entrevoir une monumentalité, une sur-transgression donc un ailleurs utopique (ou dystopique, selon comment on se place). Effet que le film de Pasolini, *Salò ou les 120 journées de Sodome*⁶⁴, retranscrit très bien ; après la violence visuelle, il laisse deviner un « pire ». Pierre Guyotat dira d'ailleurs ceci : « aujourd'hui, l'œuvre de Sade me bouleverse parce qu'elle incarne à mes yeux la vocation de l'écriture : tout dire, extirper de soi la cruauté⁶⁵ ».

L'intérêt réside ici dans le fait que les œuvres continuent même après leur « consommation ». Ce sont les « après-texte » et « après-écoute » qui posent problème car ils conduisent à un dépassement communicatif : un retour sur soi après appréhension de l'œuvre. L'art n'existe que par et pour son dépassement perpétuel. Le texte et la pièce musicale permettent la remise en questions de ses capacités sensorielles : il faut voir le texte, l'écouter, le prononcer, le réécrire, le relire, le compléter, de même qu'il faut voir la pièce musicale, la toucher, l'imaginer tout en abolissant les frontières entre les pratiques artistiques. Les artistes étudiés ici attaquent ainsi directement le son et le(s) sens.

Mes moyens privilégiés et utopiques [d'écoute de sa musique], ce serait d'avoir accès à des gens curieux, qui ne pensent pas la réception d'une œuvre musicale comme ressortissant d'une recherche d'un état plus ou moins lié à un simple plaisir d'écoute. En bref, de tomber sur des paires d'oreilles qui pensent et se pensent, se ré-inventent. Et puisqu'il s'agit de pensée, et bien, ils pourraient écouter ma musique sous des formes assez diverses et complémentaires⁶⁶.

Yoann Sarrat

⁶² Margarita Xanthakou, « Transgression, vérité », in. Collectif, Europe n° 961 Pierre Guyotat, *op.cit.* p. 32.

⁶³ Entretien personnel avec Frédéric Acquaviva.

⁶⁴ Influence importante de Frédéric Acquaviva.

⁶⁵ Pierre Guyotat, « Conscience du temps, entretien avec Pierre Guyotat », *op.cit.*, p. 14.

⁶⁶ Entretien personnel avec Frédéric Acquaviva.

Bibliographie/ discographie primaire

Frédéric Acquaviva, *Coma*, Paris, Casus Belli, 1996.

Pierre Guyotat, *Wanted Female*, Los Angeles, Lapis Press, 1995.

Bibliographie/ discographie secondaire

Alain Marc, *Écrire le cri*, Orléans, L'écarlate, 2000.

Bernard Comment, « Chemin faisant (avant-propos) », in Pierre Guyotat, *Musiques*, Paris, Léo Scheer, 2002.

Claro, *Le clavier cannibale*, Paris, Inculte, 2009.

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

Frédéric Acquaviva, « Monomédia », in Isabelle Chol et Christian Moncelet (dir.), *Les écritures radiophoniques*, Clermont-Ferrand, CRMLC, 1997.

Frédéric Acquaviva, *K Requiem*, Paris, Al Dante, 2001.

Frédéric Acquaviva, *Aatie*, CD + DVD, Paris, Casus Belli, 2012.

Frédéric Acquaviva, *Musique Pédagogique*, Paris, Editions AcquAvivA, 2012.

Frédéric Acquaviva, *Musique Cabalistique* (2012), 11 affiches éditées entre 2013 et 2014, B@£, Berlin.

Margarita Xanthakou, « Transgression, vérité », in Collectif, Europe n° 961 Pierre Guyotat, Paris, mai 2009.

Marie-Françoise Chanfrault-Duchet, « La langue dépravée d'Adolf Wölfli », in Anne Tomiche (dir.), *Altérations, créations dans la langue : les langages dépravés*, Clermont-Ferrand, CRMLC, PUBP, 2001.

Pierre Guyotat, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, Paris, Gallimard, 1967.

Pierre Guyotat, *Prostitution*, Paris, Gallimard, 1975.

Pierre Guyotat, *Vivre*, Paris, Gallimard, 1984.

Pierre Guyotat, *Coma*, Paris, Mercure de France, 2006.

Pierre Guyotat, « Conscience du temps, entretien avec Pierre Guyotat », in Collectif, Europe n° 961 Pierre Guyotat, Paris, mai 2009.

Pierre Guyotat, *Arrière-fond*, Paris, Gallimard, 2010.

Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.