

Survivre à sa mort. Entre littérature personnelle et antihumanisme : légitimation de soi dans *Coma*, de Pierre Guyotat (2006)

Surviving one's Death. Between Personal Literature and
Antihumanism: Legitimizing the Self in *Coma*, by Pierre
Guyotat (2006)

Matthias De Jonghe

Pour citer cet article

Matthias De Jonghe, « Survivre à sa mort. Entre littérature
personnelle et antihumanisme : légitimation de soi dans *Coma*,
de Pierre Guyotat (2006) », dans *Fabula-LhT*, n° 19, « Les
Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé », dir.
Romain Bionda, Octobre 2017, URL : [https://fabula.org/lht/19/
dejonghe.html](https://fabula.org/lht/19/dejonghe.html), article mis en ligne le 09 Octobre 2017, consulté
le 20 Avril 2024, DOI : <http://doi.org/10.58282/lht.2011>

Matthias De Jonghe, « Survivre à sa mort. Entre littérature personnelle et antihumanisme : légitimation de soi dans *Coma*, de Pierre Guyotat (2006) »

Résumé - Dans le parcours littéraire et existentiel de Pierre Guyotat, *Coma* occupe une place particulière. D'inspiration autobiographique, ce texte relate en effet « la crise artistique et spirituelle » qui, au début des années 80, vaudra à son auteur de passer trois jours dans le coma — épisode tragique dont il sortira nimbé d'une autorité que le milieu littéraire tendait jusqu'alors à lui refuser. Il s'agira ici de démontrer que cet ouvrage relevant de la littérature personnelle développe une conception paradoxale du *moi*, permettant à Guyotat de dessiner dans le champ littéraire contemporain une trajectoire qui s'efforce de donner des gages de cohérence : de fait, contre toute attente, *Coma* s'emploie à ne pas renier la profession de foi antipersonnaliste d'un écrivain qui, à la charnière des années soixante-soixante-dix, gravitait dans l'orbite du groupe *Tel Quel*.

Mots-clés - Autobiographie, Autoportrait, Empathie, Mort de l'auteur, Thanatographie

Matthias De Jonghe, « Surviving one's Death. Between Personal Literature and Antihumanism: Legitimizing the Self in *Coma*, by Pierre Guyotat (2006) »

Summary - In Pierre Guyotat's life and literary career, *Coma* can be thought of as a shift. Indeed, this autobiographical work recounts "the artistic and spiritual crisis" that took place in the early 80's and drove its author to fall into a three-day coma — tragic incident from which he will emerge invested with an authority the literary milieu had denied him until then. This article aims to demonstrate that this text develops a paradoxical understanding of the *self* that allows Guyotat to draw in the contemporary literary field a trajectory struggling to show coherence. Indeed, quite unexpectedly for a work of personal literature, *Coma* strives not to disavow the "antipersonalist" statement that its author made in the late 60's-early 70's, while orbiting around the *Tel Quel* group.

Survivre à sa mort. Entre littérature personnelle et antihumanisme : légitimation de soi dans *Coma*, de Pierre Guyotat (2006)

Surviving one's Death. Between Personal Literature and Antihumanism: Legitimizing the Self in *Coma*, by Pierre Guyotat (2006)

Matthias De Jonghe

« *Should you ever be drowned or hung, be sure and make a note of your sensations — they will be worth to you ten guineas a sheet.* »
Edgar Allan Poe, « *How to Write a Blackwood Article ?* » (1838)

De l'« antihumanisme » à l'écriture de soi : une trajectoire contradictoire ?

En 1986, l'Oulipien Marcel Bénabou énonçait sur un ton badin ce qu'il présentait comme l'un des axiomes implicites du jeu littéraire :

[...] il est une règle non écrite qui veut que les écrivains, et à plus forte raison les non-écrivains, ne publient pas leurs non-œuvres. Sans quoi les éditeurs, qui ne savent déjà que faire des monceaux de manuscrits qu'ils reçoivent, seraient pris dans un raz de marée de fonds de tiroirs. On admet aussi en général, et pour les mêmes raisons sans doute, qu'il faut être mort(et — au moins un peu — célèbre) pour avoir droit un jour à la publication de ses papiers inédits : fatras de notes, de projets, de réflexions qu'un homme qui se mêle d'écriture ne peut s'empêcher d'accumuler sa vie durant, matériau à peine dégrossi qui attend de trouver sa place dans une œuvre à venir¹.

Derrière son apparente frivolité, cette citation ouvre à l'interrogation dont il s'agira de suivre le fil ici : lorsque paraît en 2005 le premier volume de ses *Carnets de bord* — compilation de notes prises au quotidien, de chutes d'œuvres publiées par

¹ Marcel Bénabou, *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*, Paris, Hachette, coll. « Textes du xxe siècle », 1986, p. 13-14.

ailleurs, d'ébauches, de réflexions, etc., bref, de ces « papiers inédits » évoqués par Bénabou —, à ce moment, donc, Pierre Guyotat vit-il encore ? De prime abord, la question semble absurde, voire d'une violence symbolique inutile, tant la réponse à lui apporter se donne pour évidente : oui, en 2005, l'auteur des mythiques *Tombeau pour cinq cent mille soldats* (1967) et *Éden, Éden, Éden* (1970) est encore de ce monde — et ce constat vaut toujours aujourd'hui, ainsi qu'en témoigne l'activité débordante de l'écrivain. Faut-il en déduire pour autant que Pierre Guyotat contrevient à la règle énoncée par Bénabou ? Probablement pas, ou, du moins, pas tout à fait ; car, sous un certain angle, l'écrivain a bel et bien perdu la vie, ou, plutôt, fait l'épreuve de l'état qui se rapproche le plus de la mort.

En effet, à compter de la publication de *Prostitution*, au printemps 1975, la rédaction du *Livre* et des *Histoires de Samora Mâchel* le requiert tant que son état de santé se dégrade progressivement — ce délabrement moral et organique atteignant bientôt son paroxysme dans la nuit du 8 au 9 décembre 1981, au cours de laquelle il sombre dans un coma qui durera trois jours. De cet épisode tragique dont il sort nimbé d'une autorité et d'un crédit que le milieu littéraire tendait jusqu'alors à lui dénier, Pierre Guyotat tire en 2006 *Coma*, couronné par le Prix Décembre quelques mois après sa parution, et première pierre d'un édifice autobiographique complété par *Formation* en 2007, puis par *Arrière-fond* en 2010.

Dans le parcours littéraire et existentiel de son auteur, *Coma* occupe une place particulière — il incarne de fait une étape décisive dans le positionnement de Guyotat à l'égard des notions de biographie et de subjectivité, qu'il tenait très explicitement pour suspectes à son entrée en littérature, à la charnière des années soixante-soixante-dix. L'écrivain se veut alors proche du groupe *Tel Quel*, dont les options théoriques, d'inspiration formaliste, illustrent la fortune d'époque de la thèse dite de « la mort de l'auteur ». Dans ce contexte, au sein d'un milieu dont les sympathies communistes sont connues, la convenance exige que l'on manifeste à l'endroit de tout penchant « personnaliste » une circonspection, voire une hostilité de bon aloi — ce qui explique sans doute, au moins en partie, la profession de foi du jeune Guyotat dans les pages des *Lettres françaises*, la revue de Louis Aragon, le 4 octobre 1967, au lendemain de la publication de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* :

[!] y a une interaction continuelle entre mon livre et moi ; mais il ne s'agit pas d'une interaction individualiste. [...] Mon livre passait par moi, j'en étais le dépositaire, très bien. Mais moi je ne suis rien. Ma vie privée ne m'intéresse pas. Ce n'est pas là une phrase en l'air. Je me moque de ce que je suis. [...] Si dans ce livre il n'y a presque plus de trace de psychologie, ni d'individualisme, c'est que réellement en moi, la chose est en passe d'être complètement éliminée².

Or, rétroactivement, confrontés au triptyque dont *Coma* constitue le volet inaugural, ces propos ne laissent pas d'étonner, voire d'amuser.

En s'adonnant pour la première fois de façon aussi déclarée à l'écriture de soi, Guyotat révoque-t-il vraiment ses convictions de jeunesse ? En réalité — c'est ce que la lecture de *Coma* ici proposée entend établir —, la contradiction n'est qu'apparente. De fait, le texte autobiographique, par nature, se présente pour son auteur comme un espace de négociation au sein duquel il s'agit de faire valoir la cohérence de son parcours, en produisant et manipulant les signes qui attestent la continuité et l'unité du *Je* à travers le temps. Compte tenu de cela, on peut émettre l'hypothèse que *Coma*, exercice d'anamnèse modelant et « fabriquant » le passé plus qu'il ne s'y conforme, s'attache à « construire » la compatibilité de la scène de parole dont il relève (celle de la littérature personnelle) avec le modèle « antihumaniste³ » dont se réclame son auteur à ses débuts. Autrement dit, comme tout travail de mémoire, celui dont procède *Coma* ne va pas sans servir certains objectifs stratégiques : quel que soit le degré de conscience de cette opération, l'enjeu, pour Guyotat, consiste à produire les preuves de la constance et de la sincérité des modalités de son engagement dans l'écriture, afin de demeurer crédible aux yeux de ses pairs, des lecteurs et, plus généralement, de tous les médiateurs qui contribuent à la circulation des œuvres dans une aire donnée (critiques, journalistes, universitaires, éditeurs, etc.). Sur ce plan, tentant de préserver sa vocation de la mise en doute et de l'incrédulité, Guyotat louvoie pour éviter de se voir prêter une trajectoire incohérente et opportuniste, semblable à celle fréquemment associée, par exemple, à Philippe Sollers (dans la sphère d'influence duquel l'auteur d'*Éden, Éden, Éden* gravita un temps), dont Pierre Bourdieu affirmait, en 1994, qu'il « a toujours flotté comme simple limaille, au gré des forces du champ⁴ ».

Dans *Coma*, cette besogne d'équilibriste mobilise la formulation d'une mythologie personnelle singulière, élaborant une conception pour le moins paradoxale de la notion de *moi*, par le biais de l'investissement d'un cadre générique balisé : celui de l'autoportrait, tel que défini par Michel Beaujour⁵.

² Pierre Guyotat, *Littérature interdite*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1972, p. 15-16. (Dorénavant, *L*, suivi du numéro de page adéquat.)

³ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun* (1998), Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 2001, p. 54.

⁴ Pierre Bourdieu, « Sollers tel quel », dans *Libération*, 27 janvier 1995 ; disponible en ligne : http://www.liberation.fr/tribune/1995/01/27/sollers-tel-quel_118240.

⁵ Voir Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1980. Sur les rapports de *Coma* à l'autoportrait, voir *infra*.

Situation de *Coma*

Lorsqu'il fait irruption sur la scène francophone, après deux ouvrages de jeunesse relativement passés inaperçus⁶, l'auteur du *Tombeau* se distingue d'emblée par l'exigence de ses vues : avec *Tombeau pour cinq cent mille soldats* (1967) et *Éden, Éden, Éden* (1970), il se déclare animé par une volonté de rénovation et de revivification de la langue française, qui prend la forme d'un travail adressant à ses lecteurs une proposition hermétique, difficilement accessible et volontiers scandaleuse. Avec le temps, cette proposition se radicalise encore, posant de plus en plus, pour paraphraser les mots de Claude Gallimard dans l'avertissement qui précède la première édition de *Prostitution* (1975)⁷, la question de sa lisibilité. L'écrivain, quant à lui, se présente dès la parution du *Tombeau* en être d'exception, épris d'absolu et dévoué corps et âme à sa prométhéenne ambition : « [...] j'ai toujours refusé le lot commun. Tout enfant, déjà, je ne pouvais admettre qu'on pût vivre sans génie. Je n'ai jamais pris mon parti de n'être que partiel⁸ ».

Dans un premier temps, l'intransigeance ainsi que la démesure des intentions de Guyotat ne manquent pas d'inspirer le scepticisme, voire une défiance parfois virulente — exemplifiée par la censure qui frappe *Éden, Éden, Éden*, ainsi que par la réception critique peu amène de ce texte, en dépit des prestigieux préfaciers qui l'autorisent (Sollers, Barthes et Leiris). Personnellement mis en cause à cette occasion (notamment par Jean Bouret, des *Lettres françaises*), soupçonné d'imposture, se vivant dès lors comme incompris, voire réprouvé, Pierre Guyotat sacrifie à une pratique qui impose une trêve à sa démarche : pour prouver l'intégrité et la haute teneur littéraire de celle-ci, pour en restituer les règles de lisibilité, il consent à produire « une nouvelle forme de texte, texte d'interventions, d'interviews, d'explications, de polémiques en cours⁹ ».

En s'appuyant de plus en plus fréquemment sur de longs développements autobiographiques, soutenus ça-et-là par l'exposition croissante du corps et du visage de leur auteur¹⁰, ces écrits à vocation légitimante (rédigés sur une période courant du début des années soixante-dix au début des années quatre-vingt¹¹)

⁶ Il faudrait revenir sur ce qui motive l'oubli assez minutieux, par les différents discours (journalistique, critique, scientifique, etc.) commentant l'œuvre de Guyotat, de ces deux textes. Ceux-ci, tout simplement, n'incarnent peut-être pas une entrée en matière assez « hérétique » pour faire exister immédiatement leur auteur dans le champ.

⁷ « Le vrai problème que ce texte à proprement parler inqualifiable pose jusqu'au malaise est celui de sa lecture » (Claude Gallimard, cité par Catherine Brun, *Pierre Guyotat. Essai biographique*, Paris, Léo Scheer, 2005, p. 287-288 ; dorénavant PG, suivi du numéro de page adéquat).

⁸ L, p. 22.

⁹ *Ibid.*, p. 70.

¹⁰ Il apparaît notamment dans le plus simple appareil dans les pages du n° 22 d'*ArtPress*, en 1976.

¹¹ La plupart sont regroupés dans *Littérature interdite* (1972) et dans *Vivre* (1984).

entendent produire un *effet de sincérité*, destiné à emporter l'adhésion de ceux qui, jusqu'alors, ont contesté la bonne foi d'un engagement en littérature pourtant authentiquement vécu, selon Guyotat, sur le mode de la vocation sacerdotale et de l'investissement charnel. Face à l'hermétisme du projet poétique proprement dit, ces textes, coulés dans une langue accessible et portés par leurs velléités pédagogiques, inaugurent de l'œuvre en cours une autre facette — qui s'autonomise ultérieurement, sur le plan littéraire, avec la publication du triptyque autobiographique dont *Coma* constitue, en 2006, le premier jalon.

Les vingt-cinq années qui séparent la parution de *Coma* de l'événement traumatique que ce texte entreprend de relater définissent le laps de temps au cours duquel Guyotat accède progressivement à la consécration : à partir du début des années quatre-vingt, en effet, son travail s'impose peu à peu comme pleinement recevable sur le plan de la littérature, tandis que lui-même jouit d'une reconnaissance qui va croissant.

De ce point de vue, il semblerait que le coma de Pierre Guyotat fasse fonction de véritable pivot, de point de bascule dans l'historique des rapports qu'il entretient avec son champ d'activité. Au regard de la vie éditoriale de l'écrivain, un événement appuie particulièrement cette hypothèse : d'abord refusé par Claude Gallimard, sous prétexte que ce texte « tourne résolument le dos au public¹² », le tapuscrit du *Livre*, redactylographié « mais en tous points identique par ailleurs à celui présenté en 1979¹³ », est accepté par l'éditeur deux ans après le retour à la vie de son auteur. À leur parution, au début de l'année 1984, ces « deux cent dix pages d'aspect illisible, suite de mots coupés, d'émissions, de contractions dont on n'appréhende ni la cohérence ni la logique » ne s'attirent ni railleries, ni cynisme¹⁴ ; Guyotat se découvre enfin reconnu pour ce qu'il a toujours prétendu être : un individu exceptionnel, voué corps et âme à la concrétisation d'une vision ambitieuse. Balayés par l'expérience-limite qu'il a traversée, les soupçons qu'on pouvait nourrir à l'égard de l'intérêt de son projet et de la véracité de son engagement n'ont désormais plus cours : soutenu par la publicisation de son corps souffrant (notamment en couverture du quotidien *Libération*, le 12 décembre 1981), celui qui se présente alors en « rescapé », en « miraculé », voire en « ressuscité »¹⁵ (la vie a manqué de le quitter en le laissant, dit-il, « en position d'ange foudroyé¹⁶ »), tire de son coma et de son commerce avec la mort, qu'il le veuille ou pas, une autorité nouvelle.

¹² Claude Gallimard, cité dans *PG*, p. 341.

¹³ *PG*, p. 372-373.

¹⁴ Voir Josyane Savigneau, « Le phénomène Pierre Guyotat », dans *Le Monde*, 2 mars 1984.

¹⁵ Ce champ sémantique imprègne de bout en bout l'entretien que Guyotat accorde en février 1982 à Gilles Barbedette, et qui paraît dans les pages du *Monde*, le 21 mars 1982 (voir « ...par qui le scandale arrive », dans *Vivre* [1984], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, p. 218-229 ; dorénavant *V*, suivi du numéro de page adéquat).

¹⁶ *V*, p. 227.

Coma et le pacte autobiographique : sincérité et désintéressement pour programme

Toute œuvre autobiographique, affirme Philippe Lejeune, définit une identité auteur/narrateur/personnage renvoyant en dernier ressort au nom propre qui, à la lisière du texte et du hors-texte, désigne l'individu responsable des propos consignés dans cette œuvre¹⁷. Aux yeux du lecteur, cette identité s'établit au moment du « pacte autobiographique », qui s'apparente à un contrat s'attachant à *poser* l'autobiographie, et à la justifier littérairement, mais aussi moralement — étant entendu que quiconque s'adonne à l'écriture de soi violente toujours peu ou prou les convenances et reste suspect de prétention, de vanité ou d'amour-propre excessif (d'où la nécessité de présenter cet exercice comme fondé et légitime)¹⁸.

Dans *Coma*, le pacte autobiographique prend la forme d'une brève section de texte, introduisant les vingt-et-un chapitres numérotés dont se compose l'ouvrage ; la voici dans son intégralité :

Le récit qui suit, je le porte en moi depuis que, sortant, au Printemps 1982, d'une crise qui m'avait amené au bord de la mort, je me contraignais à reparler en mon nom personnel. J'éprouvais — c'était bien le seul sentiment dont j'étais capable — du dégoût à préparer dans ma gorge et dans ma bouche et à prononcer le mot « je » tant que je n'avais pas récupéré la totalité de ses attributs, et un peu plus — ayant tant souffert dans cette traversée. Comment, alors, écrire, penser à écrire, privé de « je » : l'Ecclésiaste me servait de modèle, et Job, pour un avenir que je ne voyais pas ; *vivant, vivre* ; mais alors, en état de l'écrire, ne voudrai-je pas, plutôt, reprendre mes figures — plus réelles que moi — et en augmenter le nombre ? Dans les moments où un peu de mon droit à parler me revenait dans le cœur, brisait un peu de ma mutité intérieure, je voyais, j'entendais ce texte, en langue normative, sous forme de prière, de lamentation, comme un doux bain de colère, des improprès dans le son de Palestrina et de Lassus, mais à *Dieu* ; trop près encore de l'action pour en faire le récit. Il me faudrait, pour cela, créer d'abord de nouvelles figures, avancer dans la formation de ma langue et dans ma connaissance du monde — et dans mon dépouillement devant la richesse des autres¹⁹.

La scène générique autobiographique y est posée d'emblée, par l'usage de la première personne du singulier, et par la référence à l'épisode — largement

¹⁷ Voir Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (1975), Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 1996, p. 26 sq.

¹⁸ Voir Damien Zanone, *L'Autobiographie*, Paris, Ellipses, 1996, coll. « Thèmes & études », p. 15-16.

¹⁹ C, p. 11-12.

publicisé en son temps — qui donne son titre à ce « récit ». L'auteur/narrateur/personnage s'y présente en rescapé d'une « traversée », qui l'a mené, dit-il, « au bord de la mort », et dont il a médité la relation pendant près de vingt-cinq ans. Du point de vue du lecteur, cet ajournement, ce recul, cette plage temporelle essentielle à la maturation de l'œuvre dans laquelle il s'apprête à se plonger, fonctionne comme un puissant indicateur de la *nécessité impérieuse* de celle-ci — qui se donne par ce biais pour le fruit d'une longue, très longue décantation. Le *Je* qui s'exprime dans ces pages suggère ainsi qu'il a méticuleusement pesé ses mots ; de surcroît, il paraît récuser d'avance tout soupçon de complaisance ou de fatuité, puisqu'il prétend se mettre à nu en dépeignant un moment de « crise » qui, de prime abord²⁰, ne semble nullement le valoriser : l'effondrement, précisément, de sa faculté à s'inscrire comme subjectivité dans le langage.

Dans son prologue, *Coma* se déclare donc arraché aux profondeurs impersonnelles de la mort, reconquis sur le silence, et lentement mûri, « dans [s]a gorge et dans [s]a bouche », par un écrivain qui refuse de distinguer sa vie de son engagement dans l'écriture. En ce lieu stratégique du texte (par sa localisation et sa fonction, disons, « contractuelle »), l'énonciation se configure de manière à laisser supposer, dans le chef de l'autobiographe, cette sincérité dont Stendhal faisait « le seul antidote²¹ » à « l'égotisme abominable²² » : si Pierre Guyotat fait enfin part de sa traversée, c'est, affirme-t-il, qu'il a, du fait de sa souffrance, recouvré son « droit à parler » — et il le fait en « langue normative », autrement dit : en français conventionnel, accessible, *transparent*, bref : en usant d'un code à mille lieues de celui qu'il appelle « [s]a langue », et qui s'élabore dans le versant crypté de son œuvre. Cette rhétorique du dévoilement et de l'authenticité culmine dans le rapprochement opéré entre le récit encore à venir et la pratique de la lamentation, ou mieux : de la « prière », laquelle voit le fidèle lever spontanément le voile sur son intimité, dans la mesure où il s'adresse de toute façon à une instance omnisciente. Tout semble ainsi indiquer que *Coma* procède d'une exigence intérieure dépourvue d'artifice — à cet égard, les commentaires de ce texte manquent rarement de préciser qu'il a été en partie improvisé à l'oral et dicté par son auteur²³, instillant de la sorte l'idée qu'il restitue spontanément, sans rien en dissimuler, avec la plus grande fidélité, les mouvements de la conscience et de la mémoire de celui-ci. Rien de moins prémédité ou calculé, en effet, que ce qui émane presque viscéralement de la bouche de l'auteur ; rien de plus proche, aussi, de la source présumée de l'inspiration.

²⁰ De prime abord seulement, parce qu'il est évident que, dans le champ littéraire tel qu'il se structure encore à l'époque, la partition de l'« écrivain souffrant » va souvent de pair, pour celui qui la joue, avec un bénéfice symbolique substantiel.

²¹ Stendhal, *Souvenirs d'égotisme* (1832), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1983, p. 39.

²² *Ibid.*, p. 114.

²³ Voir Donatien Grau, « L'admiration des artistes », dans Donatien Grau (dir.), *Pierre Guyotat. La matière de nos œuvres* [catalogue de l'exposition éponyme], Paris, Actes Sud/Association Azzedine Alaïa, 2016, p. 16.

À la lueur de ce préambule, *Coma* revêt presque des allures de *confession* destinée à celui qu'on ne peut tromper — Dieu —, sans donner à lire pour autant, comme c'est le cas d'ordinaire, le récit d'une conversion. Dans le cas présent, en effet, l'élément qui s'annonce comme le pivot orientant le récit à venir, unifiant l'existence de l'autobiographe et donnant un sens à sa vie, ne réside pas dans la révélation qui lui serait faite de sa propre foi, mais bien dans l'événement du coma lui-même. Il n'en reste pas moins qu'à l'image d'un Augustin relatant son entrée en religion, Pierre Guyotat prétend à une forme d'exemplarité : le *moi* en tant qu'individualité singulière n'a ici que peu d'importance ; l'essentiel — c'est-à-dire : ce qui justifie l'autonomisation du discours sur soi qu'incarne *Coma*, au-delà de la sincérité dont cet ouvrage prétend faire preuve — est à chercher dans l'enseignement présumé universel que l'écrivain entend dispenser, sur base de son expérience personnelle. Les références spécifiques à l'Ancien Testament (au *Qoéleth* et au *Livre de Job*) désignent peut-être ce qui constitue le cœur de cette leçon de vie : face à la vanité des affaires humaines telle que l'établit *l'Ecclésiaste*, il y aurait lieu d'adopter l'attitude de Job face aux épreuves que lui inflige Dieu — une forme humble de stoïcisme, un détachement bien distinct de l'indifférence au monde et à autrui, qui relativiserait la consistance et la stabilité usuellement prêtée à la notion de *moi*. Sur ce point, l'avant-propos de *Coma* n'échappe pas à un certain paradoxe : tout autant qu'une parole dérobée à la mort, que la victoire d'un *Je* regagné sur le néant, le texte de Guyotat se présente comme le résultat d'un « dépouillement » poussant la logique de l'impersonnel à son terme. À cet égard, il érige même en concurrentes du *moi* les figures que l'écrivain campe dans son œuvre — de telle sorte que si activité créatrice et existence personnelle se confondent, c'est au détriment de celle-ci, vampirisée par celle-là.

***Coma*, autoportrait fragmentaire**

En tant que texte autobiographique, *Coma* dériverait donc, à en croire son prologue, d'un *Je* dépossédé, « dépouillé » de lui-même ; la scène de parole problématique dont cet ouvrage affirme dériver, sur ce plan, fait écho au genre particulier qu'il investit, au sein même de la sphère plus large de la littérature personnelle : celui l'autoportrait. À ce sujet, l'énonciation éditoriale ne fait aucun mystère : *Coma* est écrit — ou plutôt : dicté — à l'instigation de Colette Fellous (romancière et ancienne élève de Roland Barthes à l'École pratique des hautes études), et publié dans la collection « Traits et portraits » que celle-ci dirige au Mercure de France. Explicitement vouée à l'exercice de l'autoportrait, cette collection accueille des contributions écrites issues d'horizons variés — de la plume de poètes, d'écrivains, de cinéastes, de peintres, de comédiens, de couturiers, *etc.* —, et ponctuées d'une

iconographie « formant presque un récit souterrain », « comme une autre voix en écho²⁴ ».

Dans un ouvrage dédié à la question de l'autoportrait en littérature, Michel Beaujour est revenu sur ce qui distingue celui-ci de l'autobiographie telle que définie par Philippe Lejeune : là où la seconde envisage de dévoiler une agentivité cohérente au travers d'un récit rétrospectif insistant sur les faits et gestes de son auteur, ceci en obéissant à un principe chrono-téléologique, le premier cherche à cerner une présence, et privilégie pour ce faire des modes d'organisation alternatifs (logique, thématique, analogique, métaphorique, etc.), qui, à rebours de la « syntagmatique de la narration », jouent de la discontinuité, de la juxtaposition anachronique, du montage²⁵. *Qui suis-je ?* : cette question, qui résume le projet de l'autoportraitiste, trahit une incertitude, un inconfort, un vertige mettant en cause les fausses évidences qui, le plus souvent, au quotidien, donnent le sentiment du *moi* pour allant de soi²⁶ — « [...] l'expérience inaugurale de l'autoportraitiste est celle du vide, de l'absence à soi [...]»²⁷. Il semblerait à cet égard qu'entrepreneur de se dire, de circonscrire leur singularité, Montaigne, Leiris, Barthes, et tous ceux qui s'engagent à leur suite, recourent massivement, contre toute attente, au fonds de lieux communs plus ou moins archaïques sur lequel toute culture se bâtit, et « où s'abolissent les notions plus récentes de personne, d'individu, et à fortiori, celles de subjectivité et de Moi²⁸ ».

Temporalité et finitude

Le dispositif assurant la progression de la parole dans *Coma* se veut donc double : d'une part, au niveau macroscopique, le récit s'agence autour de l'événement traumatique dont il tire son titre et qui en constitue le butoir (incident vers lequel il tend et qui en polarise inexorablement l'évolution²⁹) — domine alors le principe chronologique de l'autobiographie proprement dite, telle que définie par Lejeune. Mais d'autre part, quoiqu'il s'écrive presque exclusivement à l'indicatif présent, il

²⁴ Voir texte de présentation de la collection sur le site du Mercure de France (http://www.mercuredelfrance.fr/collection-Traits_et_portraits-21-1-1-0-1.html). À ce sujet, on consultera également : Brigitte Ferrato-Combe et Colette Fellous, « Entretien avec Colette Fellous au sujet de la collection "Traits et portraits" » [entretien], dans *Recherches & Travaux*, n° 75, *L'Autoportrait fragmentaire*, dir. B. Ferrato-Combe, 2009, p. 57-66.

²⁵ Voir Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, op. cit., p. 7-10.

²⁶ « L'autoportrait s'écrit à partir d'une chute dans l'espace informe et désorienté que creuse la perte d'une assurance » (*ibid.*, p. 341).

²⁷ *Ibid.*, p. 9.

²⁸ *Ibid.*, p. 21.

²⁹ Tout dans le texte semble faire signe vers la presque-mort à venir du coma : par exemple, la chambre de l'auteur, à Paris, devient dans le texte une « grotte prémortuaire » (C, p. 207).

ménage systématiquement, au niveau microscopique (celui de la phrase), l'irruption de souvenirs personnels antérieurs et postérieurs³⁰ à la crise qu'il relate, voire carrément d'« impressions » issues de la grande Histoire ou d'un substrat mythique immémorial³¹ — domine alors le principe anachronique de l'autoportrait. À ce titre, *Coma* assure textuellement la coexistence de nappes temporelles hétérogènes, que l'écriture juxtapose, rabat les unes sur les autres, de manière à restituer le mouvement spontané, désordonné, de la mémoire, qui procède par analogie et intermittences — cet artifice d'écriture (ou, plutôt, de dictée) répondant lui-même au désir profond de l'écrivain d'« être à la fois il y a deux mille ans, maintenant et dans deux mille ans³² ».

Sur ce point précis, le prologue de *Coma* et ses références bibliques ne mentaient pas ; le drame de l'existence humaine, selon Guyotat, son « mal », réside bel et bien dans les limitations qui l'affectent ou, si l'on préfère, dans sa finitude — ce que Georges Bataille, dans *L'Érotisme*, appelait la « discontinuité³³ » des êtres, individualisés par le corps auquel ils sont irréductiblement rivés, lequel leur permet cependant, dans l'amour charnel, de briser momentanément, de *troubler* cette loi de l'interruption faisant qu'un être humain n'est pas l'autre³⁴ :

Le bonheur ici-bas serait de séduire et de copuler sans cesse, sans fin, sans diminution du désir ni du plaisir ; fusion continue ou presque [...] L'œuvre que je fais est aussi une représentation de ce manque ; et dans la langue de ce manque. Et je travaille au quotidien à faire exploser cette fatalité³⁵.

Fatalité : au-delà de l'insurmontable rupture qui le sépare d'autrui, tout homme dispose d'un temps réduit sur terre, et le lot d'expériences, restreint lui aussi, qu'il accumule au cours de sa vie depuis la perspective unique ouverte sur le monde par son incarnation, ne constitue, au regard de l'éventail des possibles, qu'un bien piètre bagage. Face à ce constat, l'engagement en littérature, substitut d'une libido intermittente, donc insatisfaisante, fait figure pour Guyotat de *pharmakon* : antidote et poison tout à la fois, l'exercice de l'écriture conjure, en même temps qu'il l'avive, la douleur de celui qui se sent privé d'infini :

³⁰ Par exemple : « Le docteur Brisset me parle du livre de Jean Delay sur Gide. En son absence je suis soigné quotidiennement par une psychiatre petite, contrefaite qui m'en rappelle une autre, Mademoiselle Lacloche, Clochette pour nous, qui passe ses vacances jadis dans la maison de mon grand-oncle en Bretagne avec nous [...] » (C, p. 39) ; également : « [...] je ressens une douleur au fond de la cuisse, et, dehors, je fais du sang. C'est un coup de couteau, dont la cicatrice apparaîtra sous la lame du rasoir de l'infirmière, dix ans plus tard, dans les préparatifs d'un stripping de mes veines » (C, p. 26).

³¹ Par exemple : « Je ne sais plus ce que je conduis, d'un car ou d'un attelage antique » (C, p. 173).

³² C, p. 121.

³³ Voir Georges Bataille, *L'Érotisme* (1957), Paris, 10/18, 1965, p. 17 sq.

³⁴ Voir *ibid.*, p. 23.

³⁵ C, p. 17.

Toute ma joie de vivre se tient dans cette tension et ce va-et-vient, ce jeu intérieur entre un mal que je sais depuis l'enfance être celui de tous les humains à la fois, à savoir de n'être que cela, humain dans un monde minéral, végétal, animal, divin, et une guérison dont personne ne voudrait, qui me priverait, en cas de réussite, de tout courage, de tout désir, de tout plaisir d'aller toujours au-delà, en avant — et dont par intérêt bien compris depuis longtemps, je ne veux pas³⁶.

« [A]ller au-delà, en avant » : c'est à cela que Guyotat consacre un projet poétique qui, affirme-t-il, le requiert douloureusement, l'accapare sans retour, mais s'impose également comme le meilleur moyen d'explorer des dimensions de l'espace et du temps sans cela inaccessibles. En travaillant sans cesse à son œuvre — à un point tel qu'il ne la distingue plus de son existence —, l'auteur de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* laisse libre cours à sa « nature participative³⁷ », à ce don pour l'« empathie³⁸ » et le décentrement qu'il exalte à maintes reprises dans les pages de *Coma* :

Tant de vies individuelles, collectives, dont je suis exclu, moi qui depuis l'enfance ne peux me faire à ce fait qu'on ne peut dans le temps d'une vie humaine embrasser chacune des milliards et millions de vies humaines en cours, en cours de naissance, qui ne peux voir une fenêtre allumée sans éprouver le regret, la rage de n'être pas l'un ou l'une de ceux qui y vivent et y lampent la soupe³⁹.

Sentiment océanique et portrait *in figura*

C'est le moins qu'on puisse dire, le songe cartésien aspirant à voir l'Homme s'ériger en maître et possesseur de la nature ne trouve pas grâce aux yeux de Guyotat, qui lui oppose un fantasme récurrent, celui de la réinscription dans le grand Tout, de la « fusion avec le monde⁴⁰ » : « Quelle douleur aussi de ne pouvoir se partager, être, soi, partagé, comme un festin par tout ce qu'on désire manger, par toutes les sensations, par tous les êtres : cette dépouille déchiquetée de petit animal par terre c'est moi... si ce pouvait être moi⁴¹ ! » Respirer, créer au diapason du cosmos : telle est l'ambition de l'écrivain : « Je travaille sous le Soleil qui ne bouge pas et sur cette

³⁶ *Ibid.*, p. 103-104.

³⁷ *Ibid.*, p. 16.

³⁸ *Ibid.*, p. 105 et 194. Don qu'il refuse de réserver à ses seuls semblables : « Voir le monde comme le voient en même temps la taupe — qui voit si peu —, l'araignée d'eau, l'aigle ; ressentir le monde comme le ressentent l'acarien du tapis, le crabe ou la baleine ; comme la mouette en plein froid posée sur la couronne de la statue du roi, qui s'y réchauffe en déféquant » (*Ibid.*, p. 74).

³⁹ *Ibid.*, p. 94. On notera également que, non content d'étendre cette faculté au règne animal, Guyotat l'applique aussi aux objets, dans une démarche égalitariste radicale, récusant tout anthropocentrisme : « [...] je ne désirerais alors que me réduire en pot, sans terre ni fleurs, en lame de bêche : enfant déjà, je fixe les objets inanimés, "non sensibles", et j'envie leur état : pierres, pièces de moteurs, mots même, abstraits, de philosophie surtout » (*Ibid.*, p. 89).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 215.

⁴¹ *Idem.*

Terre qui bascule, qui roule, je le sens — je veux alors donner, dans la langue de ce qui devient un livre, la sensation de cette rotation⁴². » Cette sensation d'union avec l'universel et de dissolution des particularismes, Romain Rolland proposait, dans une lettre adressée à Freud, de l'appeler « sentiment océanique » — syntagme, mis en débat par l'inventeur de la psychanalyse au début de *Malaise dans la civilisation* (1929), et aujourd'hui partie intégrante du langage courant.

Cette expression, au moyen de laquelle le lauréat du prix Nobel de littérature 1915 cherchait à situer, au-delà de toute « promesse de survie personnelle⁴³ », la source de la « religiosité », Freud la lit à la lueur de ses propres hypothèses de travail ; à l'en croire, le « sentiment océanique » mettrait en jeu, à l'instar de « l'état amoureux », l'idée communément acceptée d'un *moi* unifié et différenciable, pour élargir à ces « états où [s]a délimitation [...] devient incertaine⁴⁴ », et où se réactive quelque chose du rapport primaire de continuité entretenu par le nourrisson avec son milieu, le « monde extérieur ».

Océanique, le moi de Guyotat tel que dépeint dans les pages de *Coma* l'est assurément. De fait, l'écrivain prétend faire du sentiment de soi une épreuve qui en révélerait l'extrême fragilité — sa tension vers la vaporisation, voire la complète dissipation, ainsi que le pose une scène de repas dans un grand hôtel parisien : « Je suis tout cela en même temps : les lumières, les voix, les cœurs qui battent, les chiffres, le solide, le liquide, l'abstrait, le concret, le fixe, le mouvement. Je ne suis bien que lorsque je ne suis que ce qui est nécessaire pour être l'autre⁴⁵. » En fait, la seule détermination que Pierre Guyotat dit éprouver sur le plan personnel n'en est pas une : c'est sa vocation à se laisser ventriloquer, à faire de sa voix propre le véhicule de celle des autres⁴⁶. Au fil de son récit, en effet, l'écrivain ne s'emploie pas tant à cerner la spécificité de sa présence au monde et à en faire part, qu'à multiplier les identifications, renouant ainsi, comme bien des autoportraitistes⁴⁷, avec la tradition du portrait *in figura*, tel qu'il était notamment pratiqué à la

⁴² *Ibid.*, p. 49-50.

⁴³ Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation* (1929), p. 6 tel que disponible en ligne : http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/malaise_civilisation/malaise_civilisation.pdf.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁵ C, p. 61.

⁴⁶ Témoin, entre autres, ce besoin, « dans la vie courante, [de] traduire des idées, des sentiments, des émotions intimes [...] dans une autre langue que la langue nationale » (*Ibid.*, p. 18). Le mode de confection de *Coma*, texte dicté, fait également écho à cette nécessité du détour par l'autre pour assumer l'expression de soi. Voir entre autres *ibid.*, p. 42 et 150 (sur la question de la dépersonnalisation).

⁴⁷ L'autoportrait s'avère en effet lié « à la mise en œuvre d'*exempla*, de figures allégoriques, d'images emblématiques stéréotypées, de tout un fonds culturel et transhistorique. Il en résulte que le sujet qui entreprend de dire ce qu'il est, en ayant recours à ces procédés et à ces structures, sera d'emblée amené à déborder sa mémoire et son horizon individuels, devenant en quelque sorte le microcosme d'une culture qu'il réinvestit de sa présence, et qui le voue simultanément au déplacement et à l'absence, à la mort » (Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, *op. cit.*, p. 26) : « [à] quelque degré, l'autoportraitiste se peint toujours *in figura* » (*ibid.*, p. 40).

Renaissance, pour contourner l'interdiction relative de la représentation par l'artiste de son propre visage, et invalider l'éventuelle accusation de narcissisme qu'elle faisait alors parfois peser sur celui qui y sacrifiait⁴⁸. Guyotat se définit ainsi négativement, faisant du moi un embarras « affligeant⁴⁹ », dont il aspire à se défaire⁵⁰, qu'il cherche à tout prix à oublier⁵¹, voire à faire implorer⁵² — c'est pourquoi il convoque, pour mener à bien son autoportrait, un certain nombre de figures exemplaires issues du canon littéraire (Rimbaud et Hölderlin, symboles d'un génie, qui, dans sa quête d'absolu, confine à la folie, au silence et à la mort), de son histoire personnelle (sa tante Clotilde, infirmière et missionnaire, dont il partage l'« engagement absolu » et dont il loue « l'odeur de sainteté⁵³ »), du fonds mythologique gréco-romain (Empédocle, dont Bachelard a fait l'un des emblèmes de la fusion avec le grand Tout), et de la tradition chrétienne (Saint Dismas), sans spécifier expressément la parenté qu'il convoite ce faisant, mais en tirant profit de ces références pour renforcer l'image de lui déjà véhiculée par l'événement bien connu dont *Coma* fait le récit, et qui l'assimile à un presque-ressuscité, enclin au don de soi et dédié sans reste aux autres, par le biais de la littérature. Par exemple, en plaçant en ouverture de son texte, juste après le pacte inaugural, un détail d'une toile de Fra Angelico conservée au Louvre et intitulée *Le Martyre des saints Cosme et Damien*, Guyotat suggère au lecteur sa communauté de destin avec ces deux frères, persécutés au iv^e siècle, et saints patrons, respectivement, des chirurgiens et des pharmaciens. Ailleurs, *Coma* décrit ainsi son auteur en soigneur⁵⁴, en curateur, voire en thaumaturge (lorsqu'il « aspire le sang⁵⁵ » s'écoulant des narines d'un jeune homme qu'il a rencontré un peu auparavant). À ce titre, Guyotat revendique en creux un autre analogon, le plus évident peut-être : rien moins que Jésus-Christ lui-même, dans la mesure où *Coma* fait courir avec insistance au fil de ses pages le spectre de *l'imitatio Christi* — notamment au cours du récit d'une célébration de la Crucifixion dans un petit village italien. L'écrivain se pose ainsi en « supplicié⁵⁶ » acceptant son abandon⁵⁷ sans rancœur, survivant à sa propre mort⁵⁸, revenu de

⁴⁸ Voir *ibid.* Sur ce point, voir également Maurice Couturier, *La Figure de l'auteur*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1995, p. 14.

⁴⁹ C, p. 115.

⁵⁰ Voir *ibid.*, p. 97.

⁵¹ Voir *ibid.*, p. 49 et 131.

⁵² Voir *ibid.*, p. 173.

⁵³ *Ibid.*, p. 82.

⁵⁴ À ce sujet, il ne faut pas négliger, dans la formation de cet imaginaire, l'importance de son père, médecin de campagne fréquemment héroïsé dans *Coma* — et ailleurs.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 127.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 165 et 183. Voir également, à ce sujet, le récit récurrent, dans la trilogie autobiographique, d'une enfance marquée par le désir de sacrifice.

⁵⁷ Voir *ibid.*, p. 163.

⁵⁸ Voir *ibid.*, p. 208.

« l'autre côté⁵⁹ », et soucieux d'endosser, à l'exemple du fils de Dieu assumant les péchés des hommes, une responsabilité radicale — parce qu'il se compte parmi « ceux qui veillent⁶⁰ » et apaisent, il aspire, dit-il, à « sauver les autres⁶¹ ».

Misères de l'écriture et pouvoir sacralisant du nom d'auteur

Le paradoxe qui semble déchirer Pierre Guyotat (ce qui le « torture⁶² ») consiste en ceci qu'il rêve d'une écriture et d'une existence qui s'étendraient aux dimensions du cosmos, alors qu'il lui faut, dans les faits, composer avec les limitations inhérentes à la condition humaine : de la même manière qu'on ne saurait envisager les choses en se désolidarisant du point de vue ouvert sur le monde par le corps qu'on habite (point zéro d'orientation, diraient les phénoménologues), on ne crée, on n'écrit qu'à partir de cette somme finie d'expériences dont se tisse toute vie individuelle : « [Nomadiser,] [c]'est aussi oublier [...] son moi, l'ennemi véritable, mais hélas encore — et pour combien de temps — le support de la création⁶³ » ; « [...] pour imaginer et mettre en place ce monde lointain, il faut le support d'un "moi"⁶⁴ ». À cet égard, l'écrivain ne méconnaît pas les insuffisances, la pauvreté intrinsèque de l'écriture et de l'art en général, ravalés au rang de pis-aller, de « saletés⁶⁵ », parce qu'inaptes à capturer l'infini⁶⁶, à saisir la totalité du devenir perpétuel emportant les hommes et les choses : « Entre deux phrases, deux mots, que de gouffres historiques⁶⁷ ! » ; « Les mots eux-mêmes, qui fixent tout [...] ils ne sont faits que pour le chant, puisque pour le "reste" ils ne disent pas la moindre vérité ; c'est leur agencement qui les fait approcher un peu du "réel" (du vide ?) — et du vrai qui nous touche [...]⁶⁸ ». Pire, en ce qui le concerne, l'exercice de la littérature redouble, ou accentue encore la loi naturelle de séparation contrariant la fusion entre les êtres :

⁵⁹ *Ibid.*, p. 208 et 214.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 66.

⁶¹ *Ibid.*, p. 185.

⁶² *Ibid.*, p. 193.

⁶³ *Ibid.*, p. 131.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁶⁵ Voir *ibid.*, p. 70.

⁶⁶ En dépit des stratégies par lesquelles Guyotat s'efforce d'embrasser, dans son travail d'écriture, une forme d'absolu. Voir à ce propos la préface du *Livre*, mais aussi le discours récurrent sur l'inachèvement et sur l'acte de publication comme scellant artificiellement une œuvre se poursuivant bien au-delà de l'activité éditoriale de l'écrivain — les textes connus n'incarnant que la portion congrue, la part émergée de l'iceberg (cf. les rubriques *Du même auteur*, qui, chez Guyotat, annoncent fréquemment des écrits en cours, à venir, etc. ; voir également à ce titre les *Carnets de bord*).

⁶⁷ *Ibid.*, p. 53.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 206.

ses produits frustrants, partiels, que Guyotat, parfois, voudrait voir disparaître tant leur indigence au regard de ses ambitions lui fait honte⁶⁹, ses produits, *marquent* celui qui les façonne d'un stigmaté — le « don verbal⁷⁰ » que Guyotat sent croître en lui l'arrache, dit-il, à « la horde⁷¹ », le « sépare de l'humanité⁷² », le place « hors du commun⁷³ », le soustrait au « régime commun⁷⁴ ». La « parole magique⁷⁵ » que l'écrivain convoitait enfant tient en réalité du leurre, l'édifice verbal qu'il s'acharne à bâtir retardant plutôt la vraie vie⁷⁶, la mettant à distance, la différant tant qu'il s'impose comme son « surseolement⁷⁷ », comme l'écran qui se dresse en cloison et déforme le monde pour l'écrivain, l'écrivain pour le monde : à la vision d'un homme qu'il aperçoit dans la foule à la sortie d'un théâtre, Guyotat s'exclame : « [...] c'est moi si je n'étais pas moi. Il est ce dont l'œuvre que je fais et ses conséquences sociales entre autres me privent d'être. L'œuvre que je fais est sans doute en moi et dans mes mains comme une sorte d'intercession entre moi et le monde ou *Dieu*⁷⁸ ». Bien sûr, nulle vanité de Narcisse ici : la tonalité misérabiliste avec laquelle Guyotat évoque son activité le préserve de pareille accusation, et le rattache à la figure, structurante dans le champ littéraire, de l'« écrivain malheureux⁷⁹ » — jouet évidé, sans *ego*, d'une entreprise qui le dépasse. Il va sans dire qu'en activant ce positionnement stéréotypé, Guyotat donne à son texte les moyens stratégiques de concilier la peinture du destin surhumain d'un homme de lettres frappé du sceau de l'exception, et le *credo* antihumaniste sous l'égide duquel cet homme de lettres est entré en littérature.

Dans un texte étroitement associé au précepte poststructuraliste de la « mort de l'auteur », Michel Foucault a insisté sur la fonction classificatoire et les vertus sacralisantes du « nom d'auteur », qui distingue certains énoncés de la « parole quotidienne, indifférente, [...] parole qui s'en va, qui flotte et qui passe, [...] parole immédiatement consommable⁸⁰ ». Le rapport de Guyotat à la chose écrite, tel qu'il l'expose dans *Coma*, s'évertue à témoigner de l'extension de cette force séparatrice, au-delà de la seule dimension textuelle, à la personne *labellisée* par ce nom, exclue

⁶⁹ Voir *ibid.*, p. 217.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁷¹ *Ibid.*, p. 50.

⁷² *Ibid.*, p. 198.

⁷³ *Ibid.*, p. 19.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 157. Voir également p. 31-32 et 188.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 132.

⁷⁶ Voir *ibid.*, p. 31.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 64.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁷⁹ Voir Pascal Brissette, *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2005.

⁸⁰ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), dans *Littoral. Revue de psychanalyse*, n° 9, juin 1983, p. 11-12.

parce qu'elle le porte de la sphère temporelle, et vouée à la sacralité d'un monde supposé autre, celui de la littérature. La scène ne manque pas de piquant : se désolant d'être pris au piège d'une appartenance qu'il a néanmoins lui-même cherché à faire admettre comme pleinement légitime, l'auteur de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* se découvre, en tant qu'écrivain, c'est-à-dire en tant que « professionnel de la vocation » — pour reprendre une expression de Roland Barthes, l'autre grand ordonnateur de la « mort de l'auteur » —, condamné à l'« empyrée⁸¹ », autrement dit, isolé sans retour possible de l'humanité commune et de la sphère profane.

Gloire, nostalgie du prénatal et expérience de la mort. Pour conclure

Coma donne également à lire les effets d'un tel isolement sur le corps de l'écrivain, en montrant comment celui-ci, à mesure que la crise progresse vers sa dramatique issue, se convertit en « corps glorieux⁸² » — cette conversion impliquant elle-même la suspension de la vie végétative, et plus particulièrement de la fonction vitale basique par excellence : la nutrition. Effectivement, le récit de Guyotat n'en finit plus de recenser les occasions manquées de s'alimenter ou les repas refusés, parfois malgré la faim (au moins quatre occurrences) — tout se passe sur ce point comme si les organes digestifs, ceux de l'oralité mais aussi les « entrailles⁸³ », se trouvaient commis à un nouvel usage exclusivement poétique, consacrés pleinement à l'œuvre langagière en gestation. Dans ces conditions, le travail de l'organisme⁸⁴, rythmé par la succession des jours et la nécessité d'une lutte sans cesse relancée contre « l'inexorable flux du temps qui n'est autre qu'une mort permanente⁸⁵ », ce travail s'interrompt et laisse surgir, dans sa désactivation même, un pur corpus de signes, une entité ostensive, exposée pour l'éternité — ce que Pierre Michon appelait, parlant d'un portrait de Beckett, le « Verbe vivant⁸⁶ ». En ce sens, conformément à la doctrine de l'impersonnalité professée par Guyotat, *Coma* fait figure de cénotaphe anticipé capturant pour la dépasser la mort de son propre auteur — ne resterait alors de tout ceci que de la matière verbale, certes constituée en œuvre et encore associée, au moins éditorialement, à un nom (celui de « Pierre Guyotat »), mais, en

⁸¹ Roland Barthes, « L'écrivain en vacances », dans *Mythologies* (1957), Paris, Le Seuil, 1970, p. 31.

⁸² C, p. 136.

⁸³ *Ibid.*, p. 31.

⁸⁴ « [L]a lutte que mène chaque être pour vivre » (*Ibid.*, p. 112).

⁸⁵ Louis Marin, *La Voix excommuniée. Essais de mémoire*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 1981, p. 150.

⁸⁶ Pierre Michon, *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, 2002, p. 14.

réalité, intrinsèquement anonyme : un récit à propos d'une personne en passe de n'être plus personne.

Bien que Guyotat s'éprouve destiné (condamné ?) à l'exceptionnalité et à la singularité en raison de son « don⁸⁷ » (peut-être de son « génie⁸⁸ », qui l'exclut et le sacralise), il refuse de concevoir celles-ci comme des gratifications ou des rétributions narcissiques — même si dans les faits elles lui valent, lorsqu'elles s'attestent dans sa quasi disparition, une emprise symbolique enfin assurée sur les agents de son champ d'activité. Le premier jalon de la trilogie autobiographique signée de sa main développe ainsi une conception du moi basée sur l'euphémisation des frontières individuelles. En multipliant les identifications successives, en ranimant provisoirement le moi non cristallisé ou océanique des premiers temps, et en substituant au corps périssable d'un homme perclus de limitations celui, dynastique et impersonnel, inépuisable et éternel, « des ressuscités au Paradis⁸⁹ », la crise ici relatée met au jour la contingence de cette commodité de la vie quotidienne qu'est le sentiment stable du *Je*, en tant que concrétion finie de possibles réalisés tendant à occulter, selon la belle expression de Jean-François Hamel, la « masse informe de l'inaccompli⁹⁰ » :

Très souvent, trop souvent peut-être, les plus grands actes de l'histoire humaine, les plus grandes œuvres, les plus grandes découvertes — que j'aime et où je prends mes forces—me paraissent indignes de ce que de tout mon cœur je crois l'homme capable⁹¹.

Pourtant, aussi longtemps que l'humanité sera inscrite dans le temps et mortelle, c'est vainement qu'elle convoitera le réveil définitif de ce moi primitif⁹² propre au nourrisson — voire à l'« embryon⁹³ » —, ce bloc de possibilités pures, de virtualités maintenues en amont de toute spécification demeurant foncièrement inaccessible, même si c'est là, dans le « prénatal⁹⁴ », que paraît résider l'essentiel :

Ma vérité est dans cette origine et pas dans ce qui, vie, œuvre, notoriété, légende, s'est constitué autour ; peut-être dans un avant ma mise au monde, dans ma non-existence (dans le non-né plutôt que dans l'acquis). C'est ce que je suis, *avant*, qui compte ; peu m'importe l'après : conception humaine, naissance, œuvre⁹⁵.

⁸⁷ C, p. 19.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁸⁹ Giorgio Agamben, « Le corps glorieux », dans *Nudités* (2009), trad. Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 2012, p. 129.

⁹⁰ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, p. 230.

⁹¹ C, p. 20.

⁹² Voir à ce propos le songe récurrent dans *Coma* de l'avènement d'un « homme nouveau » (voir *ibid.*, p. 131, 134-135, 184-185).

⁹³ *Ibid.*, p. 20.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 23. Voir aussi p. 184.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 20.

Comme autoportrait, *Coma* détermine bien une présence au monde — mais une présence ténue, sans contenu, aux lisières de l'absence. Trait consubstantiel au genre, si l'on en croit Beaujour, selon qui le programme initial des autoportraitistes, cerner un *Qui ?*, n'aboutit jamais de façon satisfaisante, dans la mesure où chacun d'eux,

se trouve rapidement pris entre deux limites : celle de sa propre mort, et celle de l'impersonnel, constitué par les catégories les plus générales et les plus anonymes, médiatisées par un langage qui appartient à tous. Coincé entre l'absence et l'Homme, l'autoportrait doit louvoyer pour produire ce qui sera toujours, pour l'essentiel, l'entrelacement d'une anthropologie et d'une thanatographie⁹⁶.

Délibérément, *Coma* épouse cette définition jusqu'au vertige, puisque non content d'aspirer en tant qu'« anthropologie » à l'évacuation du *moi* et à l'érection sur cette base d'un « homme nouveau⁹⁷ », désingularisé, il active à sa manière en tant que « thanatographie » l'un des stéréotypes les plus fréquents des écrits à vocation autobiographique : la préfiguration de la mort de l'auteur — on songe, par exemple, à Montaigne relatant son accident de cheval au deuxième livre des *Essais* (1580), à Rousseau rapportant son évanouissement dans la deuxième promenade des *Rêveries* (1782) ou, plus récemment, à Blanchot évoquant *L'Instant de [s]a mort* (1994).

En toute rigueur, personne ne peut évoquer sa propre mort comme expérience vécue — ainsi que l'écrit Louis Marin, il faudrait pour cela, « pousser [s]a mémoire à sa limite et la franchir pour tracer sa clôture totale [...] au-delà de mon dernier [souvenir]⁹⁸ » — ce qui est impossible. Pourtant, alors même que la mort d'un *Je* « exclut [pour lui] toute rétrospection de mémoire, donc de discours et d'écriture⁹⁹ », elle s'impose comme cet événement qui, traversé, permettrait enfin à l'autoportraitiste de répondre à la lancinante question qu'il se pose : *Qui suis-je ?* Pour reprendre les mots de Pierre Aubenque, cité par Marin,

[l]'essence d'un homme, c'est [en effet] la transfiguration d'une histoire en légende, d'une existence tragique, parce qu'imprévisible, en un destin achevé, transfiguration qui ne s'opère que par la mort¹⁰⁰.

Voilà pourquoi il importe de « feindre ce moment essentiel¹⁰¹ », de simuler cet invivable, de le machiner dans l'écriture. En donnant à son *coma* les allures d'un « destin¹⁰² » auquel il ne pouvait se dérober (« tout s'accomplit de ce dont j'ai

⁹⁶ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, op. cit., p. 13.

⁹⁷ C, p. 131.

⁹⁸ Louis Marin, *La Voix excommuniée*, op. cit., p. 41.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 137

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 36.

souffert la prémonition¹⁰³ »), Guyotat impose sa légende au champ littéraire en même temps qu'il confère une signification unitaire à sa propre existence ; mais, à l'instar de Rousseau et Montaigne dans le récit qu'ils font de leur propre expérience de mort anticipée (et en vertu de l'équivalence, ou plutôt de la réversibilité établie par ailleurs, au moins depuis Saint Augustin, entre mort et naissance¹⁰⁴), il se donne aussi les moyens de renaître, grandi, peut-être, par une épreuve qui dispense désormais de tout attachement à une trompeuse « nature profonde », fût-ce celle, négative, de l'écrivain « surempathique » (témoin de cette hypothétique renaissance, le « liquide amniotique¹⁰⁵ » dans lequel Guyotat imagine baigner à son réveil, au terme de sa « traversée de la mort¹⁰⁶ »).

Sorti du bois par la force des choses, entré, si l'on peut dire, à *reculons* en autobiographie — pour contester les accusations qui mettaient en question l'intégrité de sa vocation —, Guyotat témoigne donc toujours dans *Coma*, trente ans après ses prises de position initiales en ce sens, d'une sérieuse réserve à l'égard de ce qu'il appelait péjorativement, au moment de la publication d'*Éden, Éden, Éden*, le « culte de la personnalité¹⁰⁷ ». Canonisé, institué en héros des lettres françaises à la suite de son coma, il lui faut paradoxalement, pour rester cohérent, donc crédible (sachant que l'histrionisme et les revirements incessants peuvent retarder, voire enrayer l'accès d'un écrivain à l'Empyrée), et bénéficier pleinement d'une reconnaissance qu'il a lui-même travaillé à obtenir en cultivant le versant autobiographique de son œuvre, se garder de toute exaltation trop individualisante de son « moi créateur ». Ce délicat équilibre, il l'accomplit dans *Coma* en relisant sa vie et son œuvre à la lueur du schème de l'impersonnalité et de la dissipation du moi. Comme bien des chantres de ce dogme avant lui (Barthes et Foucault, mais aussi, avant eux, les Mallarmé, Rimbaud, Valéry, Blanchot et autres), il réussit alors la gageure de voir son nom et sa personne briller au Panthéon des « vrais auteurs », identifiables en un coup d'œil, tout en contestant avec virulence l'individualisation de la littérature et de l'existence. Maximisation du crédit symbolique : à la reconnaissance s'ajoute ici le surcroît de grandeur touchant ceux qui relativisent leurs distinctions et mérites. Guyotat s'est en d'autres termes bricolé un masque dépourvu de traits distinctifs, qui scelle néanmoins aussitôt sa « reconnaissabilité » au sein d'une société peinant à penser l'idée paradoxale de « singularité quelconque »¹⁰⁸, et d'un champ littéraire encore hautement personnalisé — et en cela prompt à rechercher, quitte à les fabriquer, des figures individualisées,

¹⁰² C, p. 42 (entre autres occurrences).

¹⁰³ *Ibid.*, p. 218

¹⁰⁴ Voir Louis Marin, *La Voix excommuniée*, *op. cit.*, p. 146.

¹⁰⁵ C, p. 213.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 221.

¹⁰⁷ L, p. 77.

exemplaires d'une auctorialité sous bien des aspects tributaire du système de représentation hérité de l'âge romantique.

Il n'était bien sûr pas question ici de nier la réalité des formidables aptitudes empathiques dont se réclame Guyotat, ou d'inviter à percevoir ses manœuvres de positionnement dans l'espace culturel francophone comme celles d'un stratège cynique jouant consciencieusement la comédie, et endossant le rôle du martyr génial et « innocent » pour convaincre des qualités de son œuvre. Plus simplement, il s'agissait 1) de suggérer qu'investir cette partition lui permet de conférer un sens unitaire au chaos de signes contradictoires dont, comme toutes les vies, se tisse la sienne, et 2) de commenter en l'intégrant à ce parcours identitaire la péripétie pour le moins dramatique de son coma — qui ne reste pas sans effets à l'égard de sa crédibilité littéraire. À cette aune, *Coma* se lit comme une espèce d'autohagiographie poignante, hantée par l'évangile de la « mort de l'auteur », comme un texte où le *moi* de l'écrivain se trouve partout et nulle part à la fois — un tombeau de soi-même qui s'emploie à circonscrire, autant que possible, « ce point de vue, écrivait Schopenhauer, d'où tous les êtres apparaissent fondus en un seul¹⁰⁹ ».

¹⁰⁸ Voir Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, trad. Marilène Raiola, Paris, Le Seuil, coll. « La librairie du xxe siècle », 1990.

¹⁰⁹ Arthur Schopenhauer, *Le Fondement de la morale* (1840), trad. Auguste Burdeau, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche/Les classiques de la philosophie », 1991, chap. IV (ebook non paginé).

BIBLIOGRAPHIE

Recherches & Travaux, n° 75, *L'Autoportrait fragmentaire*, dir. Brigitte Ferrato-Combe, 2009.

Agamben Giorgio, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, trad. Marilène Raiola, Paris, Seuil, coll. « La librairie du xx^e siècle », 1990.

—, *Nudités* (2009), trad. Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 2012.

Bataille Georges, *L'Érotisme* (1957), Paris, 10/18, 1965.

Barthes Roland, « L'écrivain en vacances », dans *Mythologies* (1957), Paris, Le Seuil, coll. « Points Civilisation », 1970, p. 30-33.

Beaujour Michel, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1980.

Bénabou Marcel, *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*, Paris, Hachette, coll. « Textes du xx^e siècle », 1986.

Bourdieu Pierre, « Sollers tel quel », dans *Libération*, 27 janvier 1995 ; disponible en ligne : http://www.liberation.fr/tribune/1995/01/27/sollers-tel-quel_118240.

Brissette Pascal, *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2005.

Brun Catherine, *Pierre Guyotat. Essai biographique*, Paris, Léo Scheer, 2005.

Compagnon Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun* (1998), Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 2001.

Couturier Maurice, *La Figure de l'auteur*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1995.

Foucault Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), dans *Littoral. Revue de psychanalyse*, 9, juin 1983, p. 3-32.

Freud Sigmund, *Malaise dans la civilisation* (1929) ; disponible en ligne : http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/malaise_civilisation/malaise_civilisation.pdf.

Grau Donatien (dir.), *Pierre Guyotat. La matière de nos œuvres* [catalogue d'exposition], Paris, Actes Sud/Association Azzedine Alaïa, 2016.

Guyotat Pierre, *Littérature interdite*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1972

—, *Vivre* (1984), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003.

—, *Carnets de bord. Volume I. 1962-1969*, Paris, Lignes/Léo Scheer, 2005.

—, *Coma* (2006), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007.

Hamel Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006.

Survivre à sa mort. Entre littérature personnelle et antihumanisme : légitimation de soi dans Coma, de Pierre Guyotat (2006)

Lejeune Philippe, *Le Pacte autobiographique* (1975), Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 1996.

Marin Louis, *La Voix excommuniée. Essais de mémoire*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 1981.

Michon Pierre, *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, 2002.

Savigneau Josyane, « Le phénomène Pierre Guyotat », dans *Le Monde*, 2 mars 1984.

Schopenhauer Arthur, *Le Fondement de la morale* (1840), trad. Auguste Burdeau, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche/Les classiques de la philosophie », 1991 (ebook).

Stendhal, *Souvenirs d'égotisme* (1832), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1983.

PLAN

- De l'« antihumanisme » à l'écriture de soi : une trajectoire contradictoire ?
- Situation de Coma
- Coma et le pacte autobiographique : sincérité et désintéressement pour programme
- Coma, autoportrait fragmentaire
- Temporalité et finitude
- Sentiment océanique et portrait in figura
- Misères de l'écriture et pouvoir sacralisant du nom d'auteur
- Gloire, nostalgie du prénatal et expérience de la mort. Pour conclure

AUTEUR

Matthias De Jonghe

[Voir ses autres contributions](#)

UCL-KULeuven

Courriel : matthias.dejonghe@gmail.com