



HAL
open science

”Pour une écriture verticale du corps”

Laurent Susini

► **To cite this version:**

Laurent Susini. ”Pour une écriture verticale du corps”. Éditions Verticales 1997-2017. Éditer et écrire debout, dir. A. Adler, S. Bikialo, K. Germoni, C .Narjoux, Paris, Garnier., A paraître. hal-02507259

HAL Id: hal-02507259

<https://hal.science/hal-02507259v1>

Submitted on 12 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

POUR UNE ECRITURE VERTICALE DU CORPS

Les éditions Verticales ont aujourd'hui vingt ans, et voilà près de vingt ans qu'elles s'emploient à mettre ou remettre en pleine lumière des textes autrement plus vieux qu'elles. Or de ces textes, la liste des auteurs est éloquente : la sulfureuse Gabrielle Wittkop¹, le jeune activiste homosexuel et maoïste Thierry Voeltzel², la « prostituée révolutionnaire » Grisélidis Réal³, Jean-Luc Hennig, son principal correspondant⁴, Foucault, Vidal-Naquet et Deleuze, attachés au Groupe d'information sur les prisons⁵, Guy Hocquenghem, tête de proue du Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire⁶.

Échappant à la fréquente dispersion des listes, une telle énumération se recommande clairement par sa double cohérence chronologique – les années 70 – et idéologique – pour le dire vite, l'après-68 et le climat de révolution, notamment sexuelle, qui l'accompagne. Aussi, envisagée dans son ensemble, une telle politique d'exhumation éditoriale ne manque-t-elle pas de prendre des accents de déclaration d'intention. Marquant une origine et un horizon, elle tend à assigner le point de vue perspectif depuis lequel considérer la somme des textes contemporains retenus dans le même temps par la maison d'édition. Point de vue tout politique, comme ses responsables ne s'en sont jamais cachés, mais point de vue se distinguant tout particulièrement – c'est du moins l'hypothèse de la présente étude – par l'importance accordée à la question de la représentation des corps, ou pour le dire avec plus de précision, à la forme de transgression requise par la reconquête d'une double verticalité : celle des corps eux-mêmes et celle de leur représentation, toujours menacées l'une et l'autre d'écrasement normatif.

C'est que les corps représentés par les éditions Verticales ne se caractérisent pas seulement par la violence sourde de leurs déterminations sociales ou par la force révolutionnaire de leur tension vers une libération globale et notamment sexuelle. Ils engagent tout autant un questionnement des plus aigus sur les modes possibles ou non de leur représentation frontale – et, de ce fait, désinhibée et déniée – par les moyens de la littérature.

Le fait est symptomatique, c'est sur un axiome tout empiriste prêté à Condillac que s'ouvre *Sérénissime assassinat*, l'ultime roman écrit par Gabrielle Wittkop : « seule la perception permet la compréhension⁷ ». Sentence abstraite venant justifier d'emblée les choix narratifs à suivre, mais également suggérer la nature des questions auxquels ils entendent répondre. Car s'il en va, pour la compréhension, de la seule responsabilité du lecteur, c'est en revanche à l'auteur seul qu'il incombe d'assurer les conditions de la bonne perception de ce qu'il propose à « voir », avec les guillemets qui s'imposent. Et cependant, comment s'acquitter d'une telle tâche à l'aide de simples mots, une fois dépassée et remise l'idéologie linguistique de la représentation propre à un âge classique indissolublement cartésien et chrétien ? Comme le note Nicole Caligaris dans *Le Paradis entre les jambes*, au rebours de ce que pouvaient penser un Antoine Arnauld ou un Claude Lancelot, « [l]e langage crée, il ne représente pas. Il

¹ Sans compter celles de ses œuvres qui y sont parues pour la première fois, ont été réédités dans la collection Verticales *Le Nécrophile*, [1972], 2001 ; *La Mort de C.*, [1975], 2001 ; *Les Rajahs Blancs*, [1986], 2009 ; et *Les Départs exemplaires*, [1995], 2012.

² *Vingt ans et après*, [1978], Paris, Verticales, 2014.

³ Ont été réédités par Verticales *Le Noir est une couleur*, [1974], 2005 ; *Carnet de Bal d'une courtisane*, [1979], 2005 ; et *La Passe imaginaire*, [1992], 2006. À quoi s'ajoute l'exhumation, en 2008, du journal de prison écrit en 1963 *Suis-je encore vivante* : puis, en 2011, les *Mémoires de l'inachevé (1954-1993)*, édités Y. Pagès et J. Guyon.

⁴ *Morgue*, [1979], 2007 ; *Grisélidis, courtisane*, [1981], 2011.

⁵ Groupe d'information sur les prisons, *Intolérable*, [1971-1973], 2013.

⁶ *Articles de presse (1970-1987)*, éd. A. Idier, 2017.

⁷ *Sérénissime assassinat*, Paris, Verticales, 2001, p. 9. Cf. cependant Marion Chottin, « La liaison des idées chez Condillac : le langage au principe de l'empirisme », *Astérior*, n° 12, 2014. URL : <http://asterion.revues.org/2503>

fabrique un autre monde⁸ », parallèle à celui dont il prétend rendre compte. Et telle paraît dès lors la grande question à laquelle vient se confronter très consciemment une part essentielle des auteurs publiés par les éditions Verticales : comment, par les seuls modes de sa mise en texte, dérober le corps au jeu d'une langue propre à le dérober lui-même derrière la séduction trompeuse et idéologiquement déterminée de ses voiles ? Question appelant, bien sûr, diverses réponses d'un auteur à l'autre, voire, parfois, la remise en cause de sa propre pertinence, mais n'en valant pas moins, par son caractère transversal, schème structurant possible d'une cartographie globale du catalogue des éditions Verticales – que la présente étude laissera à d'autres le soin d'établir.

Dans le champ de tension défini par la question posée, les démarches respectives de Nicole Caligaris et de Gabrielle Wittkop peuvent sans doute figurer, par leur antinomie radicale, les deux pôles organisateurs. Gabrielle Wittkop par sa tentative toute sadienne de « corriger par les moyens à disposition de la littérature » ce que Nicole Caligaris tient pour « l'effet déréalisant de l'écriture » ; et Nicole Caligaris elle-même, à l'inverse, par l'aveu symétrique de son impuissance à « empêcher » ou « prévenir⁹ » ce même effet, et, dès lors, par son choix de renoncer aux « ruses¹⁰ » de la littérature, à sa « beauté », à son pouvoir de « métamorphose¹¹ », et à sa propension à se rendre toujours « propre » et « convenable¹² ».

Confrontée, dans *Le Paradis entre les jambes*, à l'horreur inconcevable du meurtre de sa camarade d'université, Renée Hartevelt, « tuée d'une balle dans la nuque, démembrée, débitée, partiellement dépecée » et dévorée par son assassin japonais, Nicole Caligaris ne cesse, selon ses propres termes, de résister à la tentation d'en « faire de la littérature » et de transformer cette horreur « en sujet littéraire¹³ ». « Quel texte », s'interroge-t-elle au cœur exact de son ouvrage, « former de cette nuit¹⁴ ? » Et de préciser dans ses toutes dernières pages : « La réalité de ce meurtre, c'est le corps dégradé de la jeune femme reconstituée sur la paillasse de la morgue qui en est le texte. Le texte littéraire, lui, en rendant le meurtre compatible avec les mots qui le décrivent, le coupe de sa réalité.¹⁵ » D'où, par souci d'affronter justement cette même réalité et de prendre la mesure de ce que sa pure violence traduit d'insondable, le parti-pris assumé d'un texte ni maîtrisé ni policé, indifférent, de l'aveu de son auteur, à toute forme d'« élégance¹⁶ », se refusant à « adoucir [s]es tâtonnements », et s'en allant dès lors « par tous les bouts, vainement », abandonné « à ses défauts » et à « l'énigme » même de son « entreprise¹⁷ ». Par son attachement paradoxal à prévenir, à force d'informer, toute cristallisation textuelle du corps qu'il se donne pour objet, *Le Paradis entre les jambes* s'impose ainsi comme un cas-limite, se donnant à lire comme la contrepartie esthétique « malpropre¹⁸ », et délibérément « obscène¹⁹ », d'un refus, tout éthique quant à lui, de substituer un corps – littéraire – à un autre – bien réel et traumatique – au prétexte de le représenter.

On pourra toujours discuter des éventuelles apories d'une entreprise aussi radicale, mais sans doute convient-il avant tout de la remettre en perspective. Qu'on lui compare en effet

⁸ *Le Paradis entre les jambes*, Paris, Verticales, 2013, p. 148. Cf. Antoine Arnauld et Claude Lancelot, *Grammaire générale et raisonnée*, [1660] Paris, Allia, 1997, p. 5 et p. 23, et les analyses de Michel Foucault sur l'épistémè de la représentation à l'âge classique (notamment *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 92-93).

⁹ *Le Paradis entre les jambes*, op. cit., p. 148.

¹⁰ *Ibid.*, p. 113.

¹¹ *Ibid.*, p. 103.

¹² *Ibid.*, p. 134.

¹³ *Ibid.*, p. 84.

¹⁴ *Ibid.*, p. 85.

¹⁵ *Ibid.*, p. 148.

¹⁶ *Ibid.*, p. 135.

¹⁷ *Ibid.*, p. 87.

¹⁸ *Ibid.*, p. 16.

¹⁹ *Ibid.*, p. 135.

deux autres références, parmi les plus décisives, sans doute, du catalogue de Verticales : le *Carnet de bal d'une courtisane*, où se trouvent simplement répertoriés par Grisélidis Réal les noms et les pratiques de ses principaux clients ; et *Vingt ans et après*, recueil d'entretiens dont le corps militant et révolutionnaire de Thierry Voeltzel, ausculté par Foucault sous les angles conjoints de sa sexualité et de son rapport aux drogues, à l'autorité, à la violence, au travail..., constitue le principal sujet. Au-delà des différences évidentes de genre et de dispositif textuel, en effet, on ne manquera pas d'observer que, dans l'un et l'autre ouvrages, le souci documentaire de témoigner sans fard ni joliesse d'usages anormaux du corps, en s'attachant à n'en rien « écrire » ou « réécrire », ne se fait pas moins insistant que dans *Le Paradis entre les jambes*. Dénué de ratures, comme en témoigne la reproduction de quelques-uns de ses feuillets manuscrits, et prenant la forme de notes asyntaxiques se refusant absolument à faire phrases, le *Carnet de bal* se contente de juxtaposer sèchement aux noms de clients à peine caractérisés, l'énumération crûment lapidaire de leurs pratiques sexuelles assorties de leur tarif (ainsi, « André – Petit, sec, grisonnant – enculer, sucer, baise – dur à la détente (lunettes). 100 Frs.²⁰ »). Et *Vingt ans et après*, quant à lui, se présente comme la simple retranscription de l'enregistrement sur bande magnétique d'un échange sans apprêt, et d'une parole dès lors volontiers hésitante et digressive, multipliant aposiopèses, interruptions et anacoluthes, autant de marqueurs stylistiques comme produits sur le papier pour bien manifester, selon les termes de Foucault, que « c'est de l'oral » et qu'on s'est gardé de faire « comme si c'était de l'écrit²¹ ». Autant d'indices convergents de cette même aspiration à représenter des corps sans filtre et, partant, semble-t-il, de cette même résistance à leur « mise en texte » observées en aval chez Nicole Caligaris, que ce soit par refus hirsute et anarchique de la syntaxe et du discours suivi dans le cas de Grisélidis Réal, ou par préservation ostentatoire des marques d'une oralité disruptive dans le cas de Voeltzel et Foucault.

Non, cependant, que le parti-pris défendu et illustré par *Vingt ans et après* participe d'une quelconque illusion phonocentrique, ni que son choix de donner à lire une parole vive apparemment retranscrite sans autre travail de réécriture se présente à aucun moment de l'ouvrage comme la naïve garantie de sa vérité documentaire. C'est d'ailleurs le leitmotiv le plus remarquable de l'entretien : ce que Thierry Voeltzel confie de sa vie sexuelle à la bande magnétique se trouve régulièrement contredit par ses propos tenus en *off* – et dès lors dérobés à la lecture. Foucault s'en étonne tout d'abord : « Oui mais j'avais compris, moi, d'après tout ce que tu as dit que, pour toi, l'homosexualité c'était très simple. Et puis tu viens de me dire là, pendant que la bande était arrêtée que tout de même ça s'était simplifié, mais que c'était compliqué²² » – et prend ensuite le parti de s'en amuser : « Il y a quand même quelque chose de drôle, c'est que dès qu'on coupe la bande, tu dis que finalement c'est beaucoup plus compliqué, qu'il y a des difficultés, que c'est finalement assez exceptionnel que ça soit simple, et puis dès que le magnétophone remarche, à ce moment-là, tout devient... (*rires*). Il y a quelque chose là²³ ! » Et nul doute, de fait, que ce « quelque chose » ne tienne en l'inadéquation constitutive de tout discours *adressé* à la vérité de ce dont il prétend témoigner, *a fortiori* quand elle engage, ou prétend le faire, la part la plus intime de son énonciateur. Évoquant ainsi sa vie sexuelle avec une crudité et une désinvolture qu'on pourra trouver affectée (« quand j'étais tout jeune, en pension on partait dans la forêt pour se toucher, se tripoter, s'enculer, c'était une pratique absolument courante²⁴ »), Thierry Voeltzel témoigne moins de son rapport à son propre corps que de son application à construire le mythe de sa libération sexuelle à l'intention de Michel Foucault, en réponse à ses attentes supposées d'enquêteur et au tour si provocant de certaines de ses questions (par exemple, « Et tu ne

²⁰ *Carnet de Bal d'une courtisane*, op. cit., p. 15.

²¹ *Vingt ans et après*, op. cit., p. 199.

²² *Ibid.*, p. 31.

²³ *Ibid.*, p. 43.

²⁴ *Ibid.*, p. 27

penses pas que [faire l'amour avec ton frère cadet] serait tout de même la chose à faire, absolument²⁵ ? »). Comme il l'avoue *in fine*, « je pensais qu'il fallait que tout semble simple, que tout marche bien d'un bout à l'autre et que pour ça, il fallait non pas que je taise ou que je cache la vérité, mais que je parle de certaines choses qui ne correspondaient pas strictement à la réalité²⁶. » Et aussi bien la représentation donnée par lui-même de sa vie sexuelle plutôt qu'affective semble-t-elle recouvrir, en dépit de la tension documentaire de l'entretien, une vérité foncièrement moins objective que libidinale, ce dont Foucault, naturellement conscient du biais, retient en définitive la leçon la plus généreuse : « l'intéressant, c'est d'obtenir que tu parles, que tu dises ce que tu as envie de dire, sans que la loi de ce discours soit une espèce de vérité profonde que tu t'arracherais à toi-même dans un mélange de plaisir et de douleur²⁷. »

Mais précisément, pourrait-on opposer à Foucault, de quel genre de discours une telle vérité orgasmique sur le corps, à plus forte raison sexué, pourrait-elle bien prétendre être la loi ? A cette question, *Dancing with myself* d'Ismaël Jude et *Les Impudiques* de Philippe Adam apportent deux réponses d'une frappante complémentarité, illustrant par les voies de la fiction, cette fois, la défiance théorique de Nicole Caligaris envers la déréalisation semble-t-il impliquée par tout effort de « mise en texte » des corps.

Le sujet de *Dancing with myself* est à lui seul des plus éloquents : il tient tout entier dans la singulière difficulté du narrateur à dire le corps féminin, d'où s'ensuivent les différentes étapes de son enfermement dans un univers fantasmatique de plus en plus étanche où les noms de substitution prêtés aux choses ne cessent d'éloigner des choses à force de leur imposer leur visage²⁸. Or parmi ces choses, « quel nom », justement, « donner à *la chose* » entre toutes ? Comme l'avoue le narrateur, « [l]es vocables des petits fermiers : "chatte", pire : "moule", cet indigne lexique animalier donn[ait] la chair de poule²⁹ » à l'enfant qu'il était. Et pour cause : à force de prendre à la lettre des mots d'abord entendus sans bien les comprendre, et d'imaginer ainsi, par exemple, ladite « chatte » des femmes sous les traits d'un véritable animal, le narrateur ne manque pas de vivre, dès l'enfance, sous l'emprise d'une vision de plus en plus délirante et menaçante de la sexualité féminine. Entend-il dire de sa cousine Mina qu'elle est « devenue une femme » ? Il traduit aussitôt : « La bête de Mina vient de se former. Les petites filles n'en ont pas. J'ai déjà vu des petites filles toutes nues et elles n'ont rien » – puis s'empresse, sur cette base, de réviser ce qu'il sait de sa cousine : si elle vit depuis peu « en pensionnat », comme il a dû l'entendre dire sans bien savoir de quoi il en retourne, c'est que « [l]es jeunes femmes doivent vivre enfermées à cause de l'animal qu'elles cachent », et que ce pensionnat doit être « une ménagerie où on prend soin de sa bête », dans cette « odeur de foin et de crotte » propre aux étables. « La directrice est une dompteuse, portant des cuissardes, se servant d'un fouet³⁰ ». Et ainsi de suite, d'une association et, partant, d'une reconfiguration l'autre – tout *Dancing with myself* ne s'appliquant justement qu'à suivre, déplier et réverbérer les déplacements et diffractions du sens liés aux avatars de la nomination du corps. Comme par le fait de leur charge libidinale, les dérives du signifiant et de l'imagination autorisées par les mots de la sexualité féminine en viennent progressivement à substituer ces derniers à la réalité de ce qu'ils dénotent, en ensemençant dans la tête du narrateur-enfant les germes de perceptions proprement délirantes, et par ailleurs trop

²⁵ *Ibid.*, p. 56.

²⁶ *Ibid.*, p. 187.

²⁷ *Ibid.*, p. 200 ; je souligne.

²⁸ « La nuit n'est pas une métaphore, elle est ce qui creuse en nous, le langage, jusqu'à ce que les mots deviennent les choses elles-mêmes. » (*Dancing with myself*, Paris, Verticales, 2014, p. 115).

²⁹ *Ibid.*, p. 39.

³⁰ *Ibid.*, p. 23. De même, le narrateur surprend-il dans la nuit de sa chambre le bruit de « geste humecté » produit par sa cousine, se masturbant à son insu ? C'est qu'elle « a dû sortir sa chatte », et que le « bruissement entendu v[ient] à n'en pas douter du lapement de l'animal » auquel sa cousine « donne le sein », puisque ses « lolos ont poussé depuis qu'elle est devenue une femme » (*ibid.*, p. 28).

réticulaires et menaçantes pour ne pas le dissuader à jamais « d'appeler un chat un chat³¹. » « Chatte, je ne dis jamais ce nom. Même pas dans ma tête³². » « Ni vulve ni vagin sur mes lèvres³³. » Aux marques proliférantes de sa vision psychotique de la sexualité féminine et, par suite, du monde, finit ainsi par répondre, comme son corollaire exact, son application générale à « détrui[re] tous les mots » et à se « mure[r] dans un silence abrutissant. » Revers logique de cette autonomisation du langage complaisamment subie et entretenue par le narrateur, et de son enfermement dans le jeu tout fantasmatique – mais aussi bien proprement littéraire – d'une parole sans dehors, la sienne, dont les troublants miroitements sans reflet illustrés par chaque page du roman se trouvent réverbérées, sur un plan diégétique, par les pulsions onaniste et voyeuriste prêtées au narrateur et par « la boucle de sens hermaphrodite³⁴ » suivant laquelle il admet avoir construit son récit – sans même compter, bien sûr, le titre qu'il lui donne : *Dancing with myself*. En ce sens, en prenant au sérieux, c'est-à-dire à la lettre, le jeu de la littérature et en lui assignant la tâche de dire le corps et la sexualité, le roman d'Ismaël Jude revêt finalement la forme d'un argument par l'absurde, ne poussant à l'extrême l'examen des dernières conséquences de son point de départ que pour en faire valoir le caractère intenable.

Ressaisie, quant à lui, dans cette même perspective argumentative, le recueil *Les Impudiques* de Philippe Adam se présenterait plutôt comme un argument *a fortiori*: si l'indiscrétion sexuelle telle qu'elle s'exprime sans détour et sans apprêt dans l'ordre de la confiance échoue elle-même à rendre compte de son objet, alors à plus forte raison cette parole autrement oblique et policée que serait la « littérature ».

Les Impudiques consistent en près de 500 cellules narratives, généralement indépendantes les unes des autres à quelques séries près, sacrifiant plaisamment à l'esthétique de la pointe, et donnant à lire, sous la forme de bref récits très oralisés, parfois à la troisième mais le plus souvent à la première personne, autant d'aveux engageant et démystifiant dans le même temps non seulement la vie sexuelle de leurs protagonistes mais encore le fallacieux clichage des habituels discours sur le sexe. Ainsi, par exemple, du lapidaire dernier fragment : « *Notes sur la vie légère, drôle et facile*. Elle n'aura pas lieu.³⁵ » Ou ainsi encore de l'antépénultième : « *Le pouvoir des mots*. J'ai rencontré un auteur, il paraît même que c'est un grand écrivain. Ça ne s'est pas bien passé. Il me susurrait à l'oreille qu'il voulait mettre son vit dans mon con pour qu'on ait un coït. Moi je voulais juste qu'on baise. On ne s'est pas compris³⁶. » Deux fragments exemplaires de l'intention doublement décillante sous-tendant l'humour du recueil. Car non seulement c'est offusquer la réalité du sexe que de prétendre le réduire en mots, à plus forte raisons en « phrases », mais la réalité ainsi offusquée s'avère souvent elle-même trop décevante pour valoir d'être énoncée. De manière symptomatique, plusieurs confidences égrenées par le recueil prennent tantôt pour cible les propos d'amants lettrés stigmatisés pour leur emphase – « Ah je me meurs avait-il lancé, à l'occasion de son pucelage, comme si le plaisir donnait le droit de faire des phrases³⁷ » – et tantôt les discours de donjuans ordinaires « impatient[s] de raconter [leur] folle nuit à tout le monde³⁸ » : « Par exemple, *Là-dessus je raccompagne la nana chez elle et elle m'invite à monter ; En pleine forme je me drague deux ou trois nanas ; T'aurais vu la nana.* » - à ceci près que, de l'avis d'une des confidentes du

³¹ *Ibid.*, p. 68.

³² *Ibid.*, p. 33.

³³ *Ibid.*, p. 68.

³⁴ *Ibid.*, p. 151.

³⁵ *Les Impudiques*, Paris, Verticales, 2015, p. 202.

³⁶ *Ibid.*, p. 201.

³⁷ *Ibid.*, p. 73. Cf. « C'était un type qui se prenait pour un poète mais qui était en fait surtout prof de français. [...] [il me faisait] valoir la beauté de ses tournures, par exemple « nul labeur aucun » au lieu de « pas de travail », « l'embellie est là » pour « des progrès », « ciel voilé dans l'obscur » pour « réviser la méthode », des trucs comme ça, dont il était très fier. » (*Ibid.*, p. 79)

³⁸ *Ibid.*, p. 24.

recueil, « Les nanas n'existent pas. Sauf dans [de telles] phrases³⁹ ». À la vaine boursoufflure de la baudruche littéraire répond ainsi la part d'illusoire légende inhérente au langage le plus quotidien, au point que dégonflées l'une et l'autre, ne reste à peu rien du sexe qui mérite vraiment d'être dit. « Vous espérez mieux ? Plus de détails, plus de choses alambiquées et scabreuses ? Pardon mais il faut quand même savoir que toutes les histoires ne sont pas passionnantes⁴⁰ ». Et telle paraît en effet la leçon d'un recueil semblant, pour l'essentiel, solder les comptes des années 70 : la sexualité est ce qui se dérobe au langage, la vérité vraie du sexe est qu'il n'y a rien à en dire.

D'où, sans doute, la si paradoxale pudeur de ces prétendues *Impudiques*, multipliant certes crânement les *chatte*, *cul*⁴¹, *fente*⁴², *nichon*⁴³, *bite*⁴⁴, *queue*⁴⁵, *baiser*⁴⁶, *bander*⁴⁷, *sucer*⁴⁸, *enculer*⁴⁹, *mettre un doigt*⁵⁰, etc., mais ne cessant d'user par ailleurs de formules euphémistiques (« elle aurait préféré qu'il aille vite⁵¹ »), de périphrases (il vit dans cette revue porno « des choses qu'il n'imaginait pas⁵² »), de verbes en construction absolue (« il voulait essayer⁵³ », mais quoi ? « elle était d'accord⁵⁴ », mais pour quoi ?), de pronoms aphoriques (« y penser toujours, n'en parler jamais⁵⁵ »), d'ellipses (« La suite est connue⁵⁶ ») et, plus que tout, du démonstratif neutre (« Je n'étais jamais allé avec un blond, j'avais envie d'essayer ça⁵⁷. ») Et les confidences indiscrettes de retrouver ainsi, par le détour d'une impudence supposée, certains accents de la voix presque blanche d'un Arnaud Cathrine dès qu'il s'agit de dire, dans la longue nouvelle *Pas Exactement l'amour*, le corps de l'être aimé ou « la sexualité » elle-même – soit toujours, je cite, « en plan très large⁵⁸ », à l'image d'un héros « ayant fait profession de pudeur⁵⁹ », et par ailleurs habitué à poser « après l'amour » (on notera l'euphémisme) une main sur le sexe de sa partenaire, de manière à le « recouv[r]ir entièrement⁶⁰ ». « Sans doute que la littérature », notait Nicole Caligaris, « est l'art de taire en parlant, de signifier en taisant⁶¹ ». Dont acte. Cachez ce pubis qu'elle ne saurait que taire – à quoi Gabrielle Wittkop eût volontiers répondu, comme elle le fit un jour à un reporter du *Temps* : « on peut tout écrire, mais il faut savoir comment ».

Écrire, et non pas *dire* : la nuance vaut d'être relevée, qui marque assez, venant de l'auteure du *Nécrophile* ou de *La Marchande d'enfants*, la confiance absolue placée en les ressources spécifiques d'une langue, non plus orale, mais proprement *écrite*, à même de *tout* prendre en charge sans rien occulter *a priori*, et de signifier précisément, à l'exclusion de toute autre, non pas en taisant, comme le déplore Nicole Caligaris, mais en n'occultant rien

³⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 51. Cf. p. 98 et p. 86.

⁴¹ *Ibid.*, p. 74.

⁴² *Ibid.*, p. 76, p. 84.

⁴³ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 38-39.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁵¹ *Ibid.*, p. 75.

⁵² *Ibid.*, p. 116.

⁵³ *Ibid.*, p. 70.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁸ *Pas exactement l'amour*, Paris, Verticales, 2015, p. 47.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 49.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 48.

⁶¹ *Ibid.*, p. 85.

ou, plus radicalement, par le fait même de ne rien occulter⁶² et d'obliger à voir, fût-ce, bien sûr, le plus insoutenable.

Présentant, au début de *Réparer les vivants*, le personnage de médecin incarné par Pierre Révol, Maylis de Kerangal fait état de la spécificité du jargon médical, « langue qui bannit le prolixe comme perte de temps, proscriit l'éloquence et la séduction des mots, abuse des nominales, des codes et des acronymes, langue où parler signifie d'abord décrire, autrement dit renseigner un corps⁶³ ». À l'évidence, cependant, *Réparer les vivants*, mais aussi bien toute l'œuvre de Gabrielle Wittkop et la correspondance de Grisélidis Réal elle-même⁶⁴, au même titre que certains récits de Christophe Claro⁶⁵ ou d'Olivia Rosenthal⁶⁶, s'attachent à prouver par l'exemple la possibilité de faire, à cet égard, concurrence à la médecine, et de tenir de front les deux exigences d'une langue des plus écrites (fût-ce dans les divers styles de la roue de Virgile) et d'un corps éclairé, selon les termes de Kerangal, comme par un scialytique sur une table opération, d'une « lumière blanche, verticale et sans ombre portée⁶⁷ », avec ce que cela suppose dès lors d'atteinte à sa sacralité – et par là-même de « transgression⁶⁸ », voire de profanation. C'est ce que je voudrais suggérer pour finir, en ouvrant quelques pistes concernant ce qui m'a paru deux des principales déclinaisons de cette tendance « verticale » dans le catalogue des éditions éponymes, déclinaison médicale pour la première, pornographique pour la seconde. Deux registres évidemment complémentaires, et se recommandant d'une même frontalité du regard, d'une même indifférence au bon goût, à la bienséance, aux tabous.

Parce que l'œuvre de Gabrielle Wittkop se fait fort d'embrasser l'un et l'autre, et que son jusqu'aboutisme paraît témoigner par ailleurs de sa faculté à polariser et donc structurer le champ étudié, je la retiendrai, pour leur étude, au titre de point fixe – ou de noyau de nuit.

Concernant, en premier lieu, la déclinaison médicale de cette approche « verticale » des corps, la confrontation de deux brefs passages extraits, pour l'un de *Réparer les vivants* et, pour l'autre de *Sérénissime Assassinat* suffit à suggérer, d'un seul mouvement, les lignes de force et de tension en présence. Le premier concerne l'ouverture du corps de Simon Limbres, en vue de lui prélever ses organes, et le second l'autopsie du corps de Felicita Bruni, victime d'un empoisonnement.

le premier [chirurgien] se penche et incise l'abdomen – une laparotomie bi-sous-costale si bien qu'une sorte de croix se dessine sur l'abdomen. Le corps est alors scindé en deux zones distinctes à hauteur du diaphragme : la zone de l'abdomen où logent le foie et les reins, et celle du thorax où logent les poumons et le cœur. Après quoi on pose sur l'incision les écarteurs à crémaillère que l'on tourne à la main pour élargir l'ouverture – on observe que la force des bras s'invite ici, alliée à une technicité méticuleuse, et l'on entrevoit soudain la dimension manuelle de l'opération, la confrontation physique avec la réalité exigée en ce lieu. L'intérieur du corps, un dedans trouble et suitant, rougeois sous les lampes⁶⁹.

Humide, rosâtre, le thorax est évidé, outre béante, fente élargie, railleuse réplique de la vulve atone ouverte par omission et bâillant à mort sous le pénis gonflé, relâchement simultané de deux gueules verticales, stupides. Voici donc *Venus lipitinae*, vénéneuse, gorgée de ptomaines, l'intérieur de la cavité péritonéale empli d'une sciure de bois qui a pompé le sang rose, la piquette hématique. [...] C'est là que réside l'odeur la plus forte, c'est

⁶² Cf. Grisélidis Réal : « En littérature, tout est permis, même le crime » (*La Passe imaginaire*, op. cit., p. 152).

⁶³ *Réparer les vivants*, Paris, Verticales, 2014, p. 38.

⁶⁴ Tout particulièrement celle qu'elle entretient avec Jean-Luc Hennig, et dont rend compte *La Passe Imaginaire*, op. cit., et *Les Sphinx*, Paris, Verticales, 2006.

⁶⁵ Voir notamment *Chair Électrique*, qui mériterait à lui seul une longue étude (Paris, Verticales, 2003), et *Bunker Anatomie*, Paris Verticales, 2005.

⁶⁶ Voir *On n'est pas là pour disparaître*, Paris, Verticales, 2007.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 237.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 247.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 239.

là que la mouche voudrait se fixer. Mais pourquoi parler avec tant d'obstination de ces fressures ?... Simplement parce qu'elles sont en nous, le jour et la nuit⁷⁰.

Dans l'un et l'autre extraits, se font jour une même intention : forcer le regard à un spectacle insoutenable qui lui est habituellement dérobé, et un même dispositif narratif : celui d'une plongée à l'« intérieur » d'un cadavre logiquement observé d'en haut – façon de bien signifier et la transgression du tabou liée à la violation des surfaces, et, gagée sur sa position de surplomb, l'objectivité du point de vue proposé. De cette même objectivité témoignent du reste divers éléments convergents : le vocabulaire anatomique utilisé par les deux auteurs (l'abdomen, le diaphragme, le foie, les reins, le thorax, la vulve, le pénis, la cavité péritonéale...), la composante technolocale du registre scientifique concerné (la laparotomie bi-sous-costale, les ptomaines, la piquette *hématique*), le champ lexical d'une vision s'imposant à tous (« on observe », « on entrevoit », « voici ») et, semble-t-il enfin, le choix de recourir dans les deux cas au présent de l'indicatif, pour son éminente faculté à actualiser les scènes décrites dans la contemporanéité, et par là-même dans l'évidence, sensibles de leur lecture, sans doute, mais tout en les ancrant par ailleurs dans une double temporalité, singulière et générique, au principe du double fonctionnement, narratif et didactique, de l'une et l'autre descriptions.

A l'évidence, pourtant, ces divers points communs, valant autant de principes d'une écriture « verticale » du corps, ne recouvrent pas moins de divergences fondamentales concernant le sens donné à cette recherche de verticalité. Là où l'intention de Wittkop se veut en effet ricanante et profanatrice, celle de Kerangal se veut compréhensive et réparatrice. Donnant à son exigence de désublimation, ou de dés-idéalisation, des inflexions pour le moins sardoniques, la scène d'autopsie de *Sérénissime Assassinat* se donne conjointement à lire comme une scène de boucherie (ce qu'induit, en contexte, le terme de *fressures*) et comme une scène de vanité (ce que suggèrent tant la mention, à valeur iconographique, de la mouche, que l'insistance à dire la viduité du thorax « évidé »), le tout concourant à imposer, à force de dégradations impudentes et d'indifférence affectée à la question de l'humain, une vision purement matérielle, c'est-à-dire en réalité matérialiste, du corps autopsié. A l'inverse, la scène d'ouverture du corps de *Réparer les vivants* entend conjurer, quant à elle, la forme de sacrilège impliquée par l'acte chirurgical. Aussi s'ouvre-t-elle par un signe « de croix » et se referme-t-elle par l'évocation d'une intériorité « rougeo[yante] » comme les lumignons des églises – autant de symboles railleusement inversés dans le texte de Wittkop par la simple fente verticale d'une vulve « ouverte par omission » (comme dans le *Confiteor*) et par le rose vulgaire de la « piquette hématique » : ceci est mon corps, ceci est mon sang. A la commune recherche d'une description affrontant sans filtre la réalité traumatique de ce qui se donne à voir, répondent ainsi en dernière instance deux démarches irréconciliables : amoraliste et matérialiste pour l'une, morale et spiritualiste pour l'autre, le texte de Kerangal appelant un mouvement d'empathie sans pathos, et celui de Wittkop un mouvement de pur rejet, mais tout en créant de ce fait la possibilité d'une distance critique et d'une interrogation active du lecteur sur les raisons de son dégoût et, plus avant, sur les fondements de ses propres cadres apercéptuels.

Or le fait est que cette polarisation revêt une valeur autrement générale, et qu'elle informe aussi bien le versant pornographique des tentatives de représentation verticale des corps, tel qu'il peut se donner à lire chez des auteurs aussi différents que Christophe Claro, Sophie Jabès⁷¹, Grisélidis Réal ou Ismaël Jude. Que l'on confronte ainsi, à titre d'exemple, telle scène

⁷⁰ *Sérénissime assassinat*, Paris, Verticales, 2001, p. 60.

⁷¹ *Alice, la saucisse*, Paris, Verticales, 2005.

d'orgie de *La Marchande d'enfants* de Gabrielle Wittkop, à la description du tournage d'un *snuffmovie* proposée dans *Les Impudiques* de Philippe Adam :

Ca va, Suzanne, lui demandèrent-ils, eux qui venaient de la menotter pour lui enfoncer des radis dans les narines, lui écraser des tomates sur la tête, les épaules, le visage, les seins, le sexe, eux qui lui avaient mis des carottes dans les oreilles et des pommes de terre dans la bouche, une bouche qu'un type, visiblement sous Viagra, malmenait du haut de sa longue bite qu'il enfonçait parmi les pommes de terre jusqu'à la faire vomir, un autre lui glissant un poireau dans les fesses, un autre plaçant des grappes de raisin dans ses chaussures et l'obligeant à marcher comme ça, le gars du poireau osant maintenant un concombre, celui des raisins poussant très fort sur un ananas qui peinait à entrer dans son sexe, lequel finit par l'accepter, d'un seul coup, la fente déformée laissant à présent dépasser les feuilles rigides et vertes, on arrête là, merci, tu as été formidable, si quelqu'un veut bien l'aider à retirer l'ananas, on reprendra le tournage demain.⁷²

me souvenant que j'avais dans la cuisine deux enfants non dépucelés, j'envoyai la Pinette les quérir afin de corser la partie. Voici maintenant la seconde figure : Imaginez l'hermaphrodite servant fort galamment par devant Mademoiselle Isambard que son frère sodomise comme il le fait chaque vendredi depuis vingt ans, tandis qu'aveuglément l'aveugle lèche la rose de Tirésias et que le petit garçon tiré des cuisines suce le membre de Visarius. [...] Après cette belle composition, il n'y eut pas de troisième figure, le champagne et les sorbets au rhum nous ayant rassis. Sûrement, chère Louise, demanderez-vous où j'avais les mains pendant ce temps⁷³...

Il n'est sans doute pas utile d'insister ici sur ce que ces deux passages peuvent avoir de communément obscène et choquant, tant par la frontalité de leur regard que par la nature des pratiques qu'ils imposent à l'attention : ici une partouze à composante pédophile organisée, sous la Révolution, dans un bordel d'enfants, et là une mise en scène fétichiste virant à la séance de torture. Certes, rien ici de moins édulcoré ou de moins suspect d'idéalisation.

Pour autant, une nouvelle fois, en dépit de cette commune « verticalité », les deux extraits diffèrent du tout au tout : là où celui des *Impudiques* impose à son lecteur une position de voyeur aussi impuissant qu'éccœuré, celui de *La Marchande d'enfants* prétend se destiner au sien comme à un amateur éclairé, digne de goûter la « belle composition » offerte à son regard. Adam fait le procès de ce qu'il représente. Le martellement accusateur de l'anaphore en « eux qui », l'effet de série, d'abord burlesque puis nauséux, induit par le déroulement inexorable de la liste, la gradation inquiétante réglant son énumération potagère, depuis l'anodin radis jusqu'au terrible ananas, tout dans son texte informe une amplification pathétique caractéristique de la rhétorique judiciaire et propre à susciter en l'occurrence un mouvement conjoint d'indignation et d'empathie avec la victime. Rien de tel dans le passage de Wittkop, qui se propose d'ailleurs très explicitement au jugement, non pas moral, mais esthétique de son lecteur. La scène des *Impudiques* évolue dans une durée garantissant sa montée en puissance ; celle de *La Marchande d'enfants* ne progresse pas. Simultanées, les diverses actions dont elle rend compte se voient explicitement figées dans le hors-temps géométrique d'une « figure », avec ce que ce dernier terme suppose d'attention exclusive à l'amoralité des contours, certes, mais aussi bien d'invitation à ne pas marquer de différence entre l'objet de contemplation et le support de raisonnement. Et c'est un fait que, là où la charge pathétique du texte d'Adam oblige son lecteur à subir les émotions de sa lecture en lui interdisant d'intervenir dans la scène, le texte de Wittkop, tout au contraire, par ses usages convergents de l'impératif (*imaginez...*), de la première personne (*j'avais les mains...*) et d'une rhétorique insinuative (la question finale), tend à impliquer son lecteur dans le cadre de son tableau – celui-là même de l'Histoire, comme on sait depuis Alberti, et comme le suggèrent du reste les archaïsmes lexicaux émaillant le passage. D'où, en dernière analyse, les résonances discrètement, quoique fondamentalement, politiques de sa « belle composition ».

⁷² *Les Impudiques*, op. cit., p. 80-81.

⁷³ *La Marchande d'enfants*, Paris, Verticales, 2003, p. 120-121.

Cette étude s'est efforcée de manifester l'importance revêtue par la question de la représentation des corps dans le catalogue des éditions Verticales, et la tension observée chez différents de ses auteurs entre une mise en cause récurrente de la puissance occultante et déréalisante supposée de la littérature, et une tentative inverse de soumettre, par des moyens proprement littéraires, les corps représentés à un éclairage « vertical », au risque, déjoué ou assumé, d'un partage traumatique. L'impression qui en ressort, mais qui demanderait à être confirmée par un examen plus systématique, est celle d'une évolution historique assez sensible, depuis la dimension politique prêtée à la question du corps dans les textes tributaires ou acteurs directs de la révolution sexuelle des années 70, jusqu'aux inflexions plus morales et, souvent plus désabusées, que lui confèrent les textes plus contemporains. Signe des temps, peut-être, témoignage en tout cas des modalités suivant lesquelles se transmet et se réapproprie un héritage. Et, quitte à faire bondir Saint-John Perse, sans doute suffit-il par ailleurs à Grisélidis Réal, à Gabrielle Wittkop, à Thierry Voelztel ou à Guy Hocquenghem de rester, grâce aux éditions Verticales, « la mauvaise conscience de [notre] temps⁷⁴ ».

Laurent SUSINI
Paris-Sorbonne
STIH

⁷⁴ « Discours de Stockholm », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 447.

BIBLIOGRAPHIE

- Adam, Philippe, *Les Impudiques*, Paris, Verticales, 2015.
- Arnauld, Antoine et Lancelot, Claude, *Grammaire générale et raisonnée*, [1660] Paris, Allia, 1997.
- Caligaris, Nicole, *Le Paradis entre les jambes*, Paris, Verticales, 2013.
- Cathrine, Arnaud, *Pas exactement l'amour*, Paris, Verticales, 2015.
- Chottin, Marion, « La liaison des idées chez Condillac : le langage au principe de l'empirisme », *Astérion*, n° 12, 2014.
- Claro, Christophe, *Chair Électrique*, Paris, Verticales, 2003.
- Claro, Christophe, *Bunker Anatomie*, Paris Verticales, 2005.
- De Kerangal, Maylis, *Réparer les vivants*, Paris, Verticales, 2014.
- Foucault, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- Groupe d'information sur les prisons, *Intolérable*, [1971-1973], 2013.
- Hennig, Jean-Luc, *Morgue*, [1979], 2007.
- Hennig, Jean-Luc, *Grisélidis, courtisane*, [1981], 2011.
- Hocquenghem, Guy, *Articles de presse (1970-1987)*, éd. A. Idier, Paris, Verticales, 2017.
- Jabès, Sophie, *Alice, la saucisse*, Paris, Verticales, 2005.
- Jude, Ismael, *Dancing with myself*, Paris, Verticales, 2014.
- Réal, Griselidis, *Le Noir est une couleur*, [1974], Paris, Verticales, 2005.
- Réal, Griselidis, *Carnet de Bal d'une courtisane*, [1979], Paris, Verticales, 2005.
- Réal, Griselidis, *La Passe imaginaire*, [1992], Paris, Verticales, 2006.
- Réal, Griselidis, *Les Sphinx*, Paris, Verticales, 2006.
- Réal, Griselidis, *Suis-je encore vivante*, Paris, Verticales, 2008.
- Réal, Griselidis, *Mémoires de l'inachevé (1954-1993)*, éd. Y. Pagès et J. Guyon, Paris, Verticales, 2011.
- Rosenthal, Olivia, *On n'est pas là pour disparaître*, Paris, Verticales, 2007.
- Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.
- Voeltzel, Thierry, *Vingt ans et après*, [1978], Paris, Verticales, 2014.
- Wittkop, Gabrielle, *Le Nécrophile*, [1972], Paris, Verticales, 2001.
- Wittkop, Gabrielle, *La Mort de C.*, [1975], Paris, Verticales, 2001.
- Wittkop, Gabrielle, *Les Rajahs Blancs*, [1986], Paris, Verticales, 2009.
- Wittkop, Gabrielle, *Les Départs exemplaires*, [1995], Paris, Verticales, 2012.
- Wittkop, Gabrielle, *Sérénissime assassinat*, Paris, Verticales, 2001.
- Wittkop, Gabrielle, *La Marchande d'enfants*, Paris, Verticales, 2003.

RESUME

Insoumis, tendus vers leur libération, et trahissant par leur comportement et leurs symptômes la violence sourde de leurs déterminations sociales, les corps privilégiés par les éditions Verticales se voient régulièrement exposés au jour d'une « lumière blanche, verticale et sans ombre portée » (M. de Kerangal, *Réparer les vivants*, p. 237) : manière de faire valoir le désir de vérité informant le travail de leur représentation, sans doute, mais aussi bien ce qu'il implique de profanation, de désacralisation et, dans une large mesure, de dé-littérisation. Et cependant, comment, par les seuls modes de sa mise en texte, dérober le corps au jeu d'une langue si prompt à le dérober lui-même derrière la séduction de ses voiles ? Schème structurant possible d'une cartographie globale du catalogue des éditions Verticales, une telle question invite à parcourir le champ de tension dans lequel s'inscrivent nombre de ses auteurs, entre tentative de « prévenir l'effet déréalisant de l'écriture », volonté de l'outrer pour mieux le dénoncer, ou refus de le « corriger par les moyens à la disposition de la littérature » (N. Caligaris, *Le Paradis entre les jambes*, p. 148).

BIBLIOGRAPHIE

Ancien élève de l'ENS, Laurent Susini est actuellement MCF à Sorbonne-Universités. Ses travaux portent sur la littérature spirituelle de la Première modernité, envisagée sous ses angles rhétoriques et stylistiques, à la croisée de l'analyse du discours et de l'histoire des formes. Il est notamment l'auteur de *L'Écriture de Pascal. La Lumière et le Feu. La « vraie éloquence » à l'œuvre dans les Pensées*, Paris, Champion, 2008 (Prix Dumézil de l'Académie française), et d'une HDR consacrée aux rhétoriques prudentielles, *La Colombe et le Serpent. L'insinuation convertie : Pascal, Bossuet, Fénelon*, à paraître aux éditions Classiques Garnier.