

## RÉKA TÓTH

### Guy Régis Junior : « Des textes à dire debout »

L'écriture de Guy Régis Junior (1974– ), auteur haïtien de l'extrême contemporain, surtout connu comme dramaturge, metteur en scène et acteur se veut élémentaire, venant des tripes, incisive et concise pour dire l'amour-rage qui l'attache à son pays, et ne change pas beaucoup d'un genre à l'autre.<sup>1</sup> C'est une écriture ou plutôt une voix bien reconnaissable et identifiable qui se fait entendre en prose, en poésie et en scène. Elle n'est pas moins poétique dans ses récits<sup>2</sup>, et dans *Le Trophée des capitaux*, son seul roman, publié l'an dernier<sup>3</sup> que dans ses deux recueils de poèmes<sup>4</sup> ou dans ses pièces-monologues (p. ex. dans *Ida*<sup>5</sup>) ou quasi-monologues (p. ex. *Mourir tendre*<sup>6</sup>). Elle n'est pas moins orale en prose qu'en ses pièces : son roman peut être également considéré comme un long soliloque de presque 100 pages, prononcé par un adolescent à la veille de son baccalauréat et portant sur la réalité de ce pays meurtri, ravagé, zombifié. Ou comme un très-très long poème en prose qui évoque aussi, quelquefois même littéralement le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire (voir p. ex. le motif du grand cri, assumé ici, comme un impératif éthique, même si cela reste sans écho). C'est une voix aussi crue, violente, pleine de tensions et de soubresauts, souvent saccadée et se faisant lambeaux comme celle du *Cahier*.<sup>7</sup>

Il serait tentant et sans doute pertinent d'expliquer cette homogénéité relative mais incontestable des œuvres de Guy Régis Junior par le trauma de vivre cette « *débâcle infinie* »<sup>8</sup>, cette « *tragédie inachevée* », « *sans repos* », « *sans cesse* »<sup>9</sup> « *ces catastrophes annoncées* », c'est-à-dire la détresse de « *l'île de tous ses rêves et de tous ses cauchemars* »<sup>10</sup>. Cette écriture reste une écriture-trauma qui fait corps. Je pense que

---

<sup>1</sup> Pour les données biographiques voir <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/regis.html>.

<sup>2</sup> Voir p. ex. Guy Régis Junior, « Incessants », *Cultures Sud*, No.168, janvier-mars 2008, p. 346-353.

<sup>3</sup> *Id.*, *Le Trophée des capitaux*, La Roque d'Anthéron, Vents d'ailleurs, 2011.

<sup>4</sup> *Id.*, *Le Temps des carnassiers*, s.l., s.n., 2000. ; *Id.*, *Zanmèl*, s.l., s.n., 2005. ; Poèmes de Guy Régis Junior en ligne : <http://www.maisondelapoesie.be>.

<sup>5</sup> *Id.*, *Ida, monologue déchet*, New York, Rivarticollecion, 2006.

<sup>6</sup> Inédit, écrit en 2008, monté en scène en 2009 à la Grande Halle de la Villette, à Paris.

<sup>7</sup> Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983 [1939].

<sup>8</sup> Guy Régis Junior, *Le Sable et la Mer*, pièce inédite, écrite en 2005.

<sup>9</sup> *Id.*, *Mourir tendre*, v. ci-dessus, note 6.

<sup>10</sup> Voir « Guy Régis Jr : "L'époque que nous vivons se caractérise par une grande fatigue de l'esprit" », interview de Christine Tully-Sitchet avec Guy Régis Junior, *L'Humanité*, le 20 janvier 2012,

c'est cette corporalité<sup>11</sup> qui est la caractéristique première de l'œuvre régisienne. C'est une écriture tournant autour d'un trauma, le mettant en scène, en prose et en poème, qui met en texte, c'est-à-dire donne corps dans le texte au corps souffrant, voire traumatisé.

La corporalisation de l'écriture peut être considérée comme une stratégie poétique qui se réalise avant tout par la mise en avant (dans le texte et sur scène) du corps. Le théâtre et toute écriture théâtralisante corporalise par définition le texte du fait qu'il exhibe le corps, il le *produit* dans le sens originel du verbe latin *poducere* ('mettre ou tirer en avant, exposer un objet dans l'espace')<sup>12</sup>. Guy Régis Junior définit ses textes comme des textes à dire, et à dire debout : ils ont besoin d'un corps, notamment du corps de l'acteur pour se faire entendre, pour être *présents* par le biais d'un acte performatif. Cette exposition voire exhibition du corps entraîne forcément la préférence des relations spatiales au détriment des relations temporelles, la mise en avant du toucher au détriment des autres sens (il paraît que l'odeur et la saveur ne viennent qu'après le toucher, sens fondateur et primordial).

L'oralisation et la sémiotisation participent également à la corporalisation de l'écriture. Je range parmi les techniques d'oralisation l'emploi de la première personne du singulier ou du pluriel, l'apostrophe du public ou du lecteur, l'emploi du présent. La musicalité proprement dite de l'écriture régisienne, p. ex. les répétitions si caractéristiques de ses textes font déjà partie, selon moi, des techniques de sémiotisation. Je vous renvoie aux répétitions variées de *Le Trophée des capitaux* qui rythment tout le roman, ou aux différentes formes d'apparition du chœur dans plusieurs de ces écrits<sup>13</sup>.

Qu'est-ce que j'entends par sémiotisation ? Je m'inspire des idées de Julia Kristeva qui appelle sémiotiques les représentations ou les inscriptions affectives en les opposant à des représentations symboliques (idéologiques) caractérisant la langue<sup>14</sup>. Elle apparente cette dimension de l'écriture à la chora de Platon (*Timée*) qui réapparaît d'ailleurs chez Derrida aussi<sup>15</sup>, et qu'elle interprète comme un contenant plutôt maternel, ouvert et perpétuellement en mouvement<sup>16</sup>. Selon Kristeva, cette dimension sémiotique de l'écriture, constituée « *des modalités pré- et translangagières* »<sup>17</sup> (rythme, système métrique, allitération, répétition, symbolique des sons) nous met en présence d'un temps

---

<http://www.humanite.fr/medias/decouvrez-l%E2%80%99humanite-du-20-au-22-janvier-2012-en-version-numerique-48825>, consulté le 30 octobre 2012.

<sup>11</sup> Cf. les études du numéro spécial « Testirás » (Écritures du corps) de la revue *Helikon*, No.1-2, 2011.

<sup>12</sup> Cf. Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence, What Meaning Cannot Convey*, Stanford, Stanford UP, 2004, p. XIII, 17.

<sup>13</sup> Voir p. ex. Guy Régis Junior, *De toute la terre le grand effarement*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011.

<sup>14</sup> Julia Kristeva, *Au commencement était l'amour. Psychanalyse et foi*, Paris, Hachette, 1985, p. 13-14.

<sup>15</sup> Jacques Derrida, *Khôra* Paris, Galilée, 1993.

<sup>16</sup> Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 14-15.

<sup>17</sup> *Ibid.*

archaïque du sujet, avant le stade du miroir lacanien, donc, avant la symbolisation<sup>18</sup>. Elle la considère comme la partie constituante de chaque écriture, se nourrissant du préconscient et de l'inconscient, pourtant mise plus en évidence dans l'écriture poétique (v. les analyses des poèmes de Mallarmé et de Lautréamont dans *La Révolution du langage poétique*<sup>19</sup>). La sémiotisation peut être perçue comme corporalisation car elle donne corps à des inscriptions pulsionnelles préverbaux, non-verbales ou non-verbalisées. Il est également à noter que la perception de ces procédés passe probablement par les voies semblables, c'est-à-dire met en mouvement les inscriptions affectives archaïques de chacun de nous.

Où voudrais-je en venir ? En partant et en s'inspirant de l'écriture régisienne, j'avance l'hypothèse que la subversion des textes mettant en œuvre de différentes stratégies de corporalisation provient peut-être du fait que cette prise directe avec la matérialité de la langue (la musicalité y joue un grand rôle) attire l'attention sur le phénomène trivial mais longtemps (à peu près depuis Descartes) oublié ou refoulé dans l'épistémologie et l'ontologie occidentales que chaque acte de communication est beaucoup plus qu'un acte de codage et de décodage ou d'interprétation d'un message. Ou bien si nous voulons garder ce modèle jakobsonien, nous devons l'élargir à l'interprétation de la complexité de la perception humaine qui dépasse nos modèles actuels. Les psychanalystes connaissent bien ces dimensions difficilement théorisables et c'est pour cela souvent négligées de la communication, et essaient de la saisir et théoriser de différentes manières : l'introduction du sémiotique (à côté du symbolique) par Kristeva est vraisemblablement l'un des essais de théorisation de tout ce qui est au-delà (ou en deçà?) de la signification et ce qui est malgré son caractère clairement et sensiblement plus corporelle-sensuelle-physique si difficilement saisissable et théorisable.

Dans ce qui suit, je vais me référer aux analyses de Gumbrecht<sup>20</sup> qui postule que chaque acte de communication produit des phénomènes de présence et des phénomènes de signification.<sup>21</sup> Il avance l'hypothèse que bien que ces deux constituants de la communication soient présents dans chaque acte, leur proportion varie : certaines époques privilégient l'un des deux. En Occident, c'est à partir de la Renaissance qu'on peut constater un déplacement des phénomènes de présence vers les phénomènes de signification<sup>22</sup>. En élargissant cette réflexion, il distingue deux types de culture, l'une, celle du Moyen Âge, nommée culture de présence, l'autre, celle de l'époque moderne et de nos jours, nommée culture de signification. La plupart des caractéristiques définies par Gumbrecht du premier type semblent être valables pour décrire aussi la plupart des cultures encore non définitivement éloignées de l'oralité. Sans prétendre à l'exhaustivité,

---

<sup>18</sup> *Id.*, *L'Avenir d'une révolte*, Paris, Calmann-Lévy, 1998, p. 92-94.

<sup>19</sup> *Id.*, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

<sup>20</sup> Gumbrecht, *Production of Presence...*

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 17-18. et p. 109-110.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 23-28.

j'en mentionne les plus significatives : le corps comme autoréférence dominante, l'humain considéré comme partie intégrante du monde, l'espace comme dimension déterminante, l'eucharistie comme rite<sup>23</sup>.

Selon Gumbrecht, ce ne sont pas que les cultures mais aussi les objets culturels qui peuvent être examinés ayant recours à ces caractéristiques. Prenons-les donc une par une, et regardons s'ils sont valables pour l'écriture régisienne.

Le corps comme autoréférence dominante : corps et théâtre étant liés d'une manière inextricable, la préférence des formes dramatiques indique déjà l'importance accordée à la dimension physique, touchable et touchée, corporelle de l'humain et du monde. De plus, comme on a vu ci-dessus, la forme dramatique imprègne toute l'œuvre de Guy Régis Junior, c'est le théâtre qui devient sa forme, il théâtralise même sa prose et sa poésie. C'est là que l'oralité entre en jeu : l'oralisation est toujours théâtralisation, et du fait qu'il ne peut se dispenser de cette entité qui est le corps, conçu tantôt comme fait biologique ou comme fait culturel, tantôt comme construction psycho-sexuelle selon les circonstances et les goûts des interpréteurs, est en même temps toujours corporalisation. C'est toujours un corps qui nous parle.

L'humain considéré comme partie intégrante du monde : Gumbrecht l'oppose à la séparation cartésienne du corps et de l'esprit, où le corps reste partie du monde et s'efface lentement sous le poids et la présence du *res cogitans* qui se pose en dehors de ce monde physique qu'il considère comme une surface au-delà de laquelle on peut trouver la ou les significations. Les personnages de Guy Régis Junior ne deviennent pas des regards, ils sont ancrés corps et esprit dans ce monde, frappés par le soleil pesant, étouffés, assoiffés par la chaleur, lavés, rincés par la pluie ou la mer. La nature diégétique des œuvres de Guy Régis Junior ne devient d'ailleurs jamais purement symbolique, donc distanciée : c'est probablement grâce au langage théâtralisé et sémiotisé qu'elle est capable de garder toujours quelque chose du concret et de l'élémentaire et rester dans une polyvalence généreuse.

Cette dernière remarque nous ouvre déjà l'espace, dimension supposée déterminante des cultures et des objets culturels dominés par les phénomènes de présence, et aussi déterminante sans doute du théâtre, où on met le corps sur *scène*. Ces scènes régisiennes (la Ville dans la plupart des cas, ou l'île) sont bien sûr sans trop de difficultés identifiables, si nous y tenons, malgré l'absence constante des repérages concrets. Elles jouent aussi sur cette riche polyvalence qui permet des lectures parallèles.

L'eucharistie catholique que Gumbrecht identifie comme le rite essentiel des cultures/époques/œuvres de présence, met en scène justement cette non-séparation, voire non-séparabilité du matériel et de l'immatériel, du corps et de l'esprit, ou si vous voulez, du corps et de la parole, ou même du corps et du Verbe, sémiotique et symbolique. Pour les catholiques, l'eucharistie est une actualisation du sacrifice de Christ, donc en fait un acte magique ou liturgique qui nous met selon les dogmes sacrifiés au Concile de Trente

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 78-86.

« vraiment, réellement et substantiellement (*vere, realiter et substantialiter*) »<sup>24</sup> en présence du Jésus-Christ. La théologie catholique parle de transsubstantiation<sup>25</sup>, de changement de substance, mais non de nature de l'hostie et du vin.

Les textes et les spectacles de Guy Régis Junior ne sont pas sans rappeler un langage liturgique évocateur (répétitions, répétitions variées, emploi du présent, de la première personne du pluriel). Je risque la supposition qu'en arrière-plan, on peut se douter d'une présence autant les rites catholiques que ceux du vaudou.

En fin de ses comparaisons, Gumbrecht distingue quatre manières « *d'appropriation du monde* » : l'incorporation, la pénétration, la mystique et l'interprétation. Ce seraient les deux premiers qui caractériseraient plus les cultures/périodes/œuvres de présence et les deux autres les cultures/périodes/œuvres de signification.<sup>26</sup> Les œuvres de Guy Régis Junior mettent en scène et en texte essentiellement les deux premiers, avant tout la pénétration qu'il faut comprendre ici, selon la définition gumbrechtienne, dans un sens très large, en partant d'un simple toucher, en passant par l'acte sexuel, et en arrivant jusqu'aux différentes formes d'agression (destruction, assassinat).

Nous pouvons en conclure que l'intérêt et la force subversive des textes de Guy Régis Junior (et probablement de tous les auteurs, et parmi eux, beaucoup d'auteurs francophones qui mettent en œuvres de différents procédés d'oralité) proviennent du fait que ces procédés participent par définition à une poétique de corporalisation renforçant les phénomènes de présence dans une époque comme la nôtre qui est caractérisée beaucoup plus par les phénomènes de signification.

---

RÉKA TÓTH

Université Eötvös Loránd de Budapest  
Courriel : tothreka2011@gmail.com

---

<sup>24</sup> Cf. l'encyclique publiée par Jean-Paul II, le 17 avril 2003, sur l'Eucharistie, qui rappelle le dogme de la transsubstantiation établi par le Concile de Trente (chap. 1), [http://www.vatican.va/holy\\_father/john\\_paul\\_ii/encyclicals/documents/hf\\_jp-ii\\_enc\\_17042003\\_ecclesia-de-eucharistia\\_fr.html](http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_17042003_ecclesia-de-eucharistia_fr.html), consulté le 30 octobre 2012.

<sup>25</sup> Cf. les analyses de Kristeva sur la transsubstantiation proustienne (Lettre du 27 novembre 1913 à Lucien Daudet, citée par Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1976, p. 42.) : *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994. ; et aussi *L'Avenir d'une révolte*, p. 81-84.

<sup>26</sup> Gumbrecht, *Production of Presence...*, p. 86-90.