

THIERRY TREMBLAY

GUYOTAT ÉDEN HISTOIRE ENFER

L'œuvre de Pierre Guyotat, comme toute œuvre littéraire, mais de façon plus évidente, s'inscrit dans le contexte immédiat qui lui a donné lieu. Peut-être moins une œuvre romanesque proprement littéraire qu'une expérience du texte qui donne à lire un texte de nature souvent expérimentale, quoi qu'en dise Guyotat lui-même, qui réfute l'idée que ces textes puissent être lus de telle façon.

Littérature d'avant-garde d'autant plus expérimentale qu'elle entendait à l'époque s'inscrire dans un matérialisme historique invinciblement rationnel et historiciste. D'où la progression, d'un livre à l'autre, vers une plus grande « matérialité » du langage au dépend de la transparence de son intelligibilité, conçue, de manière plus ou moins explicite, comme des valeurs à dépasser.

Il s'agit en effet de l'époque d'une relecture des œuvres d'Antonin Artaud, de Georges Bataille, du marquis de Sade. Époque de ce qui fut appelé la pratique de « textes-limite », où les thèmes du corps, du travail, du signifiant et de la matière verbale étaient puissamment valorisés du récit romanesque, des différentes transcendances ou des formes dites « naïves » de réalisme ou de représentation fictionnelle. C'est, en un mot, l'époque de la revue *Tel Quel*, celle du triomphe de la linguistique et de ses structures.

Expérience du texte, du rythme et du corps écrivant. Expérience de la violence, de la sexualité, de la scatologie, du rapport de domination et de soumission ; expérience de l'obscénité la plus visible, la plus concrète, la plus basse, jusqu'aux confins de la folie, jusqu'au mutisme, jusqu'à l'épreuve de la prostration, de la léthargie, du coma. Jusqu'au silence, et jusqu'à un rien moins méditatif que le rien mallarméen.

Puisqu'il s'agit d'une expérience limite d'un texte limite pour une improbable littérature limite, nous nous *retrouvons*, comme souvent, assez près des expériences du sacré, – que ce sacré soit codifié comme dans la mystique et la théologie chrétiennes, ou que ce sacré se fasse plus sauvage et plus incontrôlable, comme dans les expériences s'apparentant au chamanisme.

Expérience du texte plutôt qu'œuvre romanesque – parce que l'œuvre est toujours comprise comme le résultat retravaillé d'une expérience décisive qui lui aurait donné lieu –, il va alors de soi que ce qui la circonscrit est, dans ces conditions,

très important. L'œuvre de Guyotat a été souvent commentée et mise en scène par Guyotat lui-même et par différents critiques littéraires, écrivains ou universitaires.

Il est du reste assez piquant de constater que ces trente dernières années ont été largement consacrées par Guyotat, dans la perspective éditoriale, à une relecture et une explication, voire une explicitation de ce qui s'était passé à la fin années soixante et au début des années soixante-dix. Explication que Guyotat estime naturellement moins importante que ce qui est expliqué, mais qui permet à bon nombre de lecteurs d'accéder de manière plus franche et plus continue à l'œuvre de Guyotat.

Histoire

Le rapport à l'Histoire tel qu'il se déploie chez Guyotat est multiple. On peut distinguer, *grosso modo*, une triple relation à l'Histoire :

1. Guyotat participe à ce qui sera bientôt la matière de l'Histoire de l'État français, notamment dans cette expérience déterminante que fut la matière d'Algérie, et dans cette autre expérience, plus personnelle, d'une forme de désertion. En effet, Guyotat a été inculpé d'atteinte au moral de l'Armée de complicité de désertion et de possession de publications interdites : il sera donc emprisonné. En ce sens, Guyotat *intervient* dans l'Histoire, intervient de manière politique, soit en refusant d'obéir aux ordres, soit, ultérieurement, en signant un certain nombre de textes de nature politique et révolutionnaire¹.
2. Par des notes et des ouvrages, par le biais de considérations de nature politique, sociologique et historique, Guyotat esquisse une *conception* de l'Histoire, largement tributaire, dans un premier temps, de l'historiographie marxiste. Il s'adonnera à une lecture marxiste de la colonisation et des luttes de décolonisation, comme celle de Cuba. Aussi fera-t-il une lecture proprement anthropologique du Tiers-Monde. Rappelons que Guyotat a affirmé à quelques reprises être d'abord et avant tout un lecteur de livres d'Histoire.
3. Enfin Guyotat *génère* de l'Histoire, c'est-à-dire que son œuvre s'inscrit dans l'Histoire, et ce, de deux façons : d'une part par la censure dont elle fut l'objet – *Éden, Éden, Éden* a été frappée d'interdiction à la publicité et à la vente aux mineurs pour des motifs à la fois politiques et moraux, interdiction qui donnera lieu à une pétition internationale en sa faveur (en faveur de la levée de la censure); d'autre part, de manière plus banale, en s'intégrant dans cette Histoire particulière et régionale qu'est l'Histoire littéraire. Guyotat va jusqu'à écrire que sa pratique est capable de « produire de l'Histoire », ne serait-ce qu'en traçant une vision épique du monde moderne, pour autant qu'elle soit une vision du monde inédite.

¹ Lire par exemple GUYOTAT, Pierre. Justice pour Laïd Moussa. In *Vivre*. Paris : Gallimard, éd. Folio, 2002 [1973], p. 118–123.

Les deux fictions qui touchent le plus évidemment à l'Histoire sont celles qui ont fait date à la fin des années 60, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, publié en 1967, qu'il a qualifié de « métaphysique de l'Histoire² » et *Eden, Eden, Eden* publié en 1970. Des livres ultérieurs comme *Le Livre*, qui pousse l'écriture au delà des limites de la lisibilité ordinaire en tentant de reconstruire la langue française à partir de différents idiomes dans ce qu'il appelle un « écriture totalement 'concrète'³ », ont sans doute un lien important avec l'Histoire, surtout dans le troisième sens que nous avons évoqué.

Guyotat a dit de son texte intitulé *Le Livre* : « C'est l'Histoire, c'est l'âme » et il ajoutait que « C'est le son de l'Histoire, c'est le son de l'esclavage ». Il semble que le dispositif mis en œuvre à partir de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* varie relativement peu à travers les années, si ce n'est par une radicalisation de l'écriture qui s'apparente de plus en plus à une récitation musicale, à une psalmodie ou à une litanie.

Genèse

Puisque cette œuvre se veut moins une pratique expérimentale qu'un long « travail » d'écriture, il est pertinent de se pencher sur son élaboration et sur sa genèse. C'est dans ses *Carnets de bord*, dont le premier tome a été récemment publié, que l'on lit la volonté de l'auteur de décontextualiser la fiction ou de brouiller la référentialité du texte. L'époque dans laquelle se déroule la fiction de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* est certes repérable, notamment en raison de la technologie militaire employée, mais l'action est située dans une géographie imaginaire. Les noms des personnages et des lieux doivent faire « tout de suite penser à l'Algérie⁴ » (le lecteur de l'époque, au reste, pense immédiatement à l'Algérie, ne serait-ce que par le titre : il y eut en effet jusqu'à 500 000 soldats en Algérie), mais Guyotat ajoute qu'il ne faut « pas craindre cette absence de lieux géographiques réels⁵ ». Ainsi écrit-il : « mettre des noms de villes véritables mais variées, éloignées par des mers⁶ ». C'est le parti qu'il suivra en situant « Inaménas dans une mer inconnue ». Cette hésitation est une caractéristique importante du travail d'élaboration de son premier grand livre : il va jusqu'à imaginer la suppression des majuscules pour les noms de lieux, noms de lieux qui seront, dans le processus d'élaboration d'*Éden, Éden, Éden*, tout simplement supprimés⁷.

² GUYOTAT, Pierre. L'autre scène. In *Vivre*. Paris : Gallimard, éd. Folio, 2002, p. 45.

³ *Ibid.*, p. 37.

⁴ GUYOTAT, Pierre. *Carnets de bord*. Vol. 1. Paris : Lignes & Manifestes, 2005, p. 74.

⁵ *Ibid.*, p. 93.

⁶ *Ibid.*, p. 115 : « Situer un peu plus : Afrique du Nord, France, etc. Je crois cela nécessaire : Lybie, par exemple, Mauritanie, Éthiopie, une île comme Madagascar, par exemple : mettre des noms de villes véritables mais variées, éloignées par des mers. »

⁷ Cf. *ibid.*, p. 469 : « Pas de noms de lieux. »

Le projet de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* est la mise en scène de la guerre, d'une guerre totale ou absolue, en embrassant, si l'on peut dire, les horreurs de la ville et les horreurs de la campagne : massacre d'hommes, de femmes, d'enfants, viols, tortures, meurtres. Il s'agit pour Guyotat de mettre en scène des personnages comme s'il s'agissait d'objets ou, plus précisément, de mettre en scène une sorte d'impossible animalité humaine. L'homme est rabattu à un statut qui le met sous celui du porc⁸.

Ces visions proviennent certainement de sa propre expérience de la guerre, mais Guyotat se documente en lisant des témoignages de la Seconde Guerre mondiale et en regardant des photos des camps⁹. Auschwitz est constamment présent dans les *Carnets de bord* (une vingtaine de mention). On note également, çà et là, dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, des allusions à l'Allemagne nazie. Ainsi compare-t-il, dans ses *Carnets*, de manière surprenante et peut-être scandaleuse les ruines du camp à un corps souillé : « Ruines humaines et matérielles d'Auschwitz à l'arrivée des Russes : comme un corps souillé après la fureur de l'accouplement¹⁰. » À la guerre d'Algérie et à la Seconde Guerre mondiale s'ajoutent quelques mentions de la Grande Guerre, de la Guerre de Trente ans et même de la Guerre de Troie. Tous ces événements sont évoqués pour leur plasticité, pour une plasticité dans l'horreur.

D'un point de vue plus formel, par l'emploi de l'indicatif présent la pensée de l'Histoire chez Guyotat se déploie en tant que *présence* de l'Histoire. Mais cette Histoire est d'autant plus intemporelle qu'elle est située dans un espace proprement utopique, c'est-à-dire dans une géographie qui est à la fois extrêmement concrète, à portée de désir, tout en étant délibérément imaginaire. Ce travail d'altération du géographique va de pair avec l'altération des repères temporels. Si tous les lecteurs ont probablement eu à l'esprit la récente guerre d'Algérie à la lecture de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* et, dans une moindre mesure, à la lecture d'*Éden, Éden, Éden*, il apparaît que l'importance de la Seconde Guerre mondiale soit en fait plus importante que les événements déclencheurs des fictions. Le livre est en effet dédié à une victime des camps.

Temps

La temporalité est sans doute la plus complexe des composantes de l'Histoire et c'est sur cet aspect qu'il convient naturellement d'insister. On peut en effet distinguer différentes temporalités : temps de l'Histoire, temps du récit, intrications

⁸ Cf. *Ibid.*, p. 42 : « Les prisonniers dans la cabane du cochon ('*Ils ne sont même pas dignes de dormir chez les cochons*' dit le chef). »

⁹ *Ibid.*, p. 136 : « Regarder photos de guerre et de concentration [*sic*] pour décrire gestes et attitudes de blessés, de mourants, de fuyards (exode), de mères (rassemblant leurs enfants autour d'elles). »

¹⁰ *Ibid.*, p. 60.

du temps de l'Histoire dans le temps du récit. Il y a une intrication, un chassé-croisé, entre le récit fictif, le récit historique évoqué, l'Histoire, et ce que j'appellerais l'*événementialité* de l'écriture : ce qui, dans l'écriture, arrive, et arrive à s'imposer à très brève échéance comme signification. On peut ainsi distinguer entre le plan du récit, qui est à la fois fictif et historique, et le plan de l'événement, qui relève de l'immanence, qui est une pratique réflexive de nature dialectique (premier jet, lecture, correction, lecture, etc.).

D'un point de vue herméneutique, l'Histoire est un récit rétrospectif qui tend à donner un *sens* à une série d'événements plus ou moins arbitrairement choisis et plus ou moins arbitrairement ordonnés. Le choix des événements répond à des impératifs politiques de circonstance, éventuellement à des impératifs narratifs ou spectaculaires. Un événement historique sera retenu par un récit presque systématiquement commandé, directement ou indirectement, par un État, pour autant qu'il concerne cet État et qu'il en consolide la représentation.

Parce que l'Histoire est nécessairement *ex post factum*, elle est l'enjeu d'une lutte pour ses sens concurrents – et pour les *falsifications* méditées. À cette Histoire correspondent les histoires personnelles. Il y a nécessairement une absence de coïncidence entre l'Histoire et l'histoire personnelle, puisque la première tend à nier la singularité des acteurs au nom d'une chaîne d'événements reliée par des articulations causales à l'intérieur d'une téléologie nationale. L'histoire personnelle est aussi une chaîne d'événements reliée par des articulations causales, mais l'acteur en est singulier et le discours est soumis à la réflexivité pour autant que sujet et objet du discours s'y confondent (en ce qui concerne la Grande Histoire, sujet et objet du discours ne peuvent se confondre de manière pour ainsi dire accidentelle que dans les Mémoires d'un homme d'État).

Dans le cas de Guyotat, la rencontre entre histoire personnelle et Histoire nationale se produit, comme chez nombre de ses contemporains, pendant la guerre d'Algérie et, dans une moindre mesure, qu'il ne faut cependant pas trop sous-estimer, pendant les événements de Mai 68.

Mais ce qui fait la singularité de l'œuvre guyotienne consiste en ce qu'il va mettre en pratique une écriture de la redondance et de la modulation dans une forme de temporalité absolue. C'est seulement ainsi qu'il va atteindre à cette guerre absolue qui décrit l'esclave absolu, rythmée poétiquement par les pulsions de destructions et les pulsions sexuelles, qui donnent forme à une matière conflictuelle.

Alors que l'écriture de la catastrophe, qu'elle soit concentrationnaire ou génocidaire est toujours nécessairement une écriture de l'*après*, une écriture d'un temps «différent», soit que les événements ont été vécus et sont revécus sous l'espèce de la mémoire, soit que les événements sont rapportés et sont racontés avec plus ou moins de réalisme par des écrivains, – l'écriture de Guyotat, parce qu'elle est essentiellement fictive, est une écriture du présent qui s'écrit au présent, et qui scande la présence de son action.

Dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, il y a une alternance entre histoires très courtes (histoire dans le sens de récit), histoires très courtes évoquées

par des récits courts, et histoires plus longues d'une guerre composée de combats. Ce qui retient le lecteur est cependant moins cette alternance, cette double temporalité emportée par un même récit, mais les effets de *ralenti* lorsqu'il s'agit de scènes de violence ou de sexe, lorsqu'il s'agit de scènes individuelles et individualisées.

Cette alternance disparaît dans *Éden, Éden, Éden*. Il n'y a plus d'événement proprement historique mais une seule trame – littéralement une *seule phrase* – qui ponctue comme autant de pulsions une série d'actions violentes et sexuelles, actions que Guyotat voudrait *amoureuses*, mais que le lecteur reçoit comme violentes et comme en conflagration.

Cette disparition des repères géographiques et temporels donne lieu à une sorte d'espace « absolu » où le temps change de statut, et qui pourrait faire penser à certaines thèses de Maurice Blanchot. Évoquons plutôt les notions thomistes de *sempiternité* et d'*éviternité*. Si l'éternité est une durée sans temps ni succession, c'est-à-dire un présent total, non mesurable, sans avant ni après, une durée qui s'oppose, en fin de compte, au temps lui-même, le sempiternel est une durée certes infinie mais constituée d'une succession perpétuelle de « maintenant », d'une accumulation indéfinie d'instant. Quant à l'éviternité, qui concerne la temporalité angélique, et qui pourrait caractériser la nature du *livre*, elle est une durée infinie sans succession au sein de laquelle des entités sont capables de mouvements réguliers, comme si le livre était cet espace où une temporalité sans fin renaissait à chaque lecture et inscrivait, éternellement, en filigrane, une temporalité discrète dans une temporalité étendue.

Avec l'écriture d'*Éden, Éden, Éden* et encore plus avec *Le Livre*, la sempiternité guyotienne tend à rejoindre une forme d'éviternité, une forme d'extase du temps, dont le principe premier serait la redondance sans progression ou le rythme pur (une répétition *sans répété* ou une répétition d'apparence formelle).

Sexe

Ce qui se répète dans le texte guyotien, ce n'est pas un blocage de l'histoire (dans les deux sens du terme, la petite et la grande), mais une répétition différentielle de l'élément pulsionnel fait texte. D'où la grande visibilité à laquelle la sexualité donne lieu. D'où, également, un texte qui est systématiquement au *présent*. Il est essentiel de considérer comme tout à fait fondamentale l'analogie que Guyotat trace dans les événements de nature conflictuelle et la sexualité. Les conflits sont pour Guyotat toujours polarisés par le rapport de domination et de soumission, autrement dit dans un rapport hégélo-kojévien de *lutte*. Il y a les esclaves et les maîtres, soumission et domination. Aussi, et c'est fondamental, Guyotat établit une comparaison entre la guerre, comme activité sérieuse et catastrophique, et la sexualité, qui serait plus ludique et qui en quelque sorte résorberait les pulsions belliqueuses en les jouant dans une guerre que l'on pourrait qualifier d'intime. Guyotat parle du sexe comme une « transposition pacifique de la guerre » capable

de « libérer [une] écriture automatique¹¹ ». Aussi la « sexualité » est selon lui le « niveau de l'homme où sont joués sur un être désiré les gestes et les mots de la plus grande haine et du plus grand amour¹² ».

La comparaison entre sexe et guerre, pour être très importante, ne résiste toutefois pas totalement à l'analyse. Il y a souvent confusion entre guerre et sexualité, au point que la sexualité apparaît comme une arme parmi d'autres dans cet événement total qu'est la guerre. Il faudrait plutôt voir dans ce mélange et cette alternance un écho de la pratique d'écriture, qui se dramatise par l'Histoire et s'érotise par une sexualité qui littéralement l'inonde.

Par la mise en scène de l'insoutenable, Guyotat chercherait ainsi à opérer une expiation en absorbant le mal tout en l'exposant (Guyotat cite Artaud dans ses *Carnets*, Artaud qui lui aussi opère une sorte d'expiation s'apparentant au martyre). Supporter l'horreur afin de l'objectiver dans une sorte de projection-liquidation.

Le mot de liquidation pourrait bien exprimer cette dualité entre l'horreur désignée et la musicalité très travaillée qui dit cette horreur, comme si la phrase, dans son élégance plastique, pouvait contrebalancer incantatoirement l'horreur de ce qu'elle dit. Guyotat a d'ailleurs affirmé : « Tout ce que je fais, je le fais pour me débarrasser de la sexualité ; je n'en veux pas, je veux évacuer ça ; ça prendra le temps qu'il faudra, ça prendra même tout mon temps¹³. »

Ce qui est plus scabreux, et plus difficile à traiter dans le cadre de la relative objectivité académique, est l'ambiguïté constante chez Guyotat entre représentation et pulsion. *A priori*, on ne voit pas de problème particulier à ce que la représentation soit commandée par des pulsions. Il y a chez Sade tout un dispositif qui nourrit les rapports entre ce qui est décrit et celui qui décrit (auquel s'ajoute celui qui lit, qui peut être, qui doit d'abord être celui qui décrit). De même en lisant Guyotat, le lecteur se demande parfois non sans quelque inquiétude si celui qui écrit le texte, celui qui décrit les horreurs, ne susciterait pas l'horreur par excitation (sexuelle) et l'excitation par l'horreur, comme si les descriptions éveillaient ou pouvaient satisfaire le désir sexuel. Et il est clair que les viols, les horreurs, les massacres rythment une autre activité, qu'il faut bien appeler une activité masturbatoire (renversant les termes, Guyotat écrit que, *a contrario*, « La torture est une forme de masturbation¹⁴. »). Inutile d'insister sur le dispositif masturbatoire que Guyotat a souvent mis en avant, qui a fait l'objet de nombreuses remarques et qui pourrait expliquer ce va-et-vient, cette répétition.

¹¹ *Ibid.*, p. 472.

¹² *Ibid.*, p. 455.

¹³ GUYOTAT, Pierre. *Explications*. Paris : Léo Scheer, 2000, p. 41.

¹⁴ GUYOTAT, Pierre. *Carnets de bord*. Vol. 1. Paris : Lignes & Manifestes, 2005, p. 78. Voir également p. 338. Le dispositif masturbatoire donnerait lieu à une imagination de l'autre comme « objet du désir » en son absence, en le pensant cependant « en soi » : nulle part ailleurs que dans la quasi incarnation de l'écriture.

Réduire les textes de Guyotat à cela serait certes caricatural, mais il faut tout de même le mentionner et se demander si, à un certain moment donné, une question de nature éthique pourrait se poser. Une question qui aurait pour enjeu le statut de la fiction par rapport à un réel à partir duquel elle part mais auquel elle ne revient peut-être pas autrement que sous le mode fantasmatique de la projection, que l'on aimerait croire uniquement «esthétique» ou cathartique. Ainsi peut-on lire dans les *Carnets* cette phrase, qui fait immédiatement penser à Sade : «Pour moi, ce n'est pas de tuer le bourreau qui pourrait me soulager, c'est de retuer la victime¹⁵.»

Ailleurs il écrit que «Ce n'est pas par excitation sexuelle que je peins toutes ces choses, [...] c'est pour noyer cette angoisse de la chair¹⁶...»

En fait, nous pourrions imaginer que Guyotat s'identifie à l'ensemble des personnages, à l'ensemble des «positions»; de sorte que la circulation du désir se fait créatrice d'actions, de combinaisons, de présence, de rythme et en fin de compte de musique dans une sorte de quête violente de l'élémentaire qui fera de nouveau penser à Sade, à la notion de «nature» chez Sade, à l'indifférence de la nature chez Sade.

Si la sexualité est le microcosme ludique du macrocosme du sérieux catastrophique de la guerre, qu'en sera-t-il de la mise en scène de la guerre et de la sexualité dans le texte de Guyotat? Autrement dit : si nous ne pouvons assurément pas confondre sexualité et représentation de la sexualité, guerre et représentation de la guerre, qu'en est-il lorsque cette représentation de la sexualité et cette représentation de la guerre sont elles-mêmes agies, lorsque le sujet de la représentation n'est pas celui qui la regarde mais celui qui la crée, simultanément ou avec un retard presque imperceptible?

C'est dans cet espace de désobjectivation que les textes s'écrivent et se vivent sous l'espèce de ce que Leiris appelait très justement l'hallucination. Des textes qui s'écrivent entre une maïeutique de significations sauvages, comme autant d'éléments pulsionnels, et un intellect qui en intercepte très rapidement les significations (qu'il a, dans un premier temps, «laissé aller»).

Aussi le texte, tel que nous le lisons, se garde de considérations morales. Guyotat entend «détruire toute subjectivité» en faisant disparaître tout «vocabulaire affectif, moral, ou sentimental». Ce livre, écrit-il, «est l'expression d'une recherche au-delà de la morale.» Il s'agit pour lui d'une «importante nouveauté¹⁷».

¹⁵ *Ibid.*, p. 56.

¹⁶ *Ibid.*, p. 89.

¹⁷ *Ibid.*, p. 60, 149, 61. Ailleurs Guyotat écrit (p. 113): «Barrer verbes, adverbes, adjectifs sentimentaux».

Épique

Les textes de Guyotat ont donc un caractère radical par la violence du contenu, la sexualité mise en scène et par le traitement poético-destructeur du langage. Cette violence, cette mise en scène de la sexualité et ce traitement du langage se déploient dans une forme de poème épique en prose.

Guyotat tient à ce que ses textes aient un caractère épique. Or, selon Guyotat, «l'épopée de notre siècle» est constituée par «les camps nazis¹⁸». Selon lui, la tonalité épique est incompatible avec le réalisme : «Je suis un poète et un moderne et je m'écarte définitivement du réalisme français et du réalisme soviétique quand, épique cependant, je mélange simultanément dans mon récit les ethnies, les pays, les mythes¹⁹.» Aussi, toujours selon Guyotat, «Le 'roman' est un genre mort, parce que condamné à une vision 'morale' du monde. Seule l'épopée et un théâtre dont le rythme reste à établir peuvent rendre compte d'un monde 'dé-moralisé'²⁰».

Enfin, parce qu'il s'agit d'une vision continue, sans véritable commencement, sans véritable intrigue, Guyotat pense que «seul l'infini peut finir [s]on livre²¹». Comme chute d'*Éden*, *Éden*, *Éden*, il avait pensé à une phrase qui donne une idée de l'infini, une idée de l'infini *selon Guyotat*, comme par exemple : «... Le foutre continue de jaillir.» (Les textes de Guyotat, pour être souvent terribles, comportent aussi, parfois, un élément *comique*). Il va finalement prendre le parti de finir plus formellement son texte par une virgule.

L'épopée est selon Guyotat une écriture de l'action, voire une «écriture-action²²». Cette écriture se libère par le sexe en donnant lieu à une «écriture automatique». Guyotat entend «épopée» et «épique» dans le sens que Hegel donnait à ces mots lorsqu'il traitait de la poésie épique. «Celle-ci a pour sujet, écrit Hegel, une action passée ; un événement qui, dans la vaste étendue de ses circonstances et la richesse de ses rapports, embrasse tout un monde, la vie d'une nation et l'histoire d'une époque tout entière²³.» Pour Hegel, l'émergence de l'épique se situe entre l'état de barbarie et l'état de civilisation (que Guyotat entendait comme un passage du capitalisme à une société communiste²⁴). L'épopée a un caractère *objectif* et le poète doit se retirer pour donner à voir. L'épopée met en scène une situation qui donne naissance à cette action particulière que Hegel appelle *colli-*

18 *Ibid.*, p. 193.

19 *Ibid.*, p. 232.

20 *Ibid.*, p. 252. Guyotat souligne.

21 *Ibid.*, p. 116.

22 *Ibid.*, p. 472 et p. 287.

23 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique*. Trad. Charles BÉNARD, *et al.* Vol. 2. Paris : Le Livre de Poche, 1997, p. 493.

24 Ainsi «Cuba est le seul pays entré vraiment dans le XX^e siècle. L'Europe y entrera, vers le milieu du XXI^e. La Chine est une autre planète [...] Cuba seul possède ce climat d'effervescence, d'inachèvement féérique qu'a seule connue la Grèce de 450 [sic].» GUYOTAT, Pierre. *Carnets de bord*. Vol. 1. Paris : Lignes & Manifestes, 2005, p. 402.

sion. Aussi pour Hegel la situation par excellence de l'épopée est-elle la *guerre*. Enfin, les points de vue personnels et les événements objectifs, le privé et le public, la passion individuelle, intérieure, et la causalité extérieure, collective, ont une importance équivalente dans l'épopée, d'où le double rythme de *Tombeau* par exemple. La force des choses pousse les protagonistes vers une fin qui s'apparente au destin et à la fatalité. On pourrait dire qu'ils sont pris dans une *vague*, puisque *Tombeau* finit justement par un déluge. La comparaison s'arrête à peu près là. Mais ces remarques sont importantes; en effet pour Guyotat le roman est une épopée bourgeoise, qui met en scène une intériorité morale au prise avec des relations sociales. Quant à lui, il veut mettre en scène de manière objective, mais en variant les points de vue, une apocalypse: «disparition des *lois*, puis, des *cœurs*, puis des *corps*, puis de la *terre* elle-même.» Et il précise: «Apocalypse: refuge dans une cité pure²⁵.»

En effet, *Tombeau pour cinq cent mille soldats* a non seulement un caractère apocalyptique mais un caractère infernal. Guyotat parle de «mettre dans [s]on enfer» des «noms de contemporains déformés», sa démarche s'apparente donc à celle de Dante (on peut aussi penser à Homère, à propos duquel il écrit: «*Iliade* [...]: inexact[sic], mais une vérité, supérieure au fait, celle de l'Histoire, est atteinte et conservée²⁶»).

Mais pourquoi parler d'éden et d'enfer s'agissant d'une littérature qui se voulait, à l'époque du moins, matérialiste et athée? Parce qu'elle est toute entière commandée par des motifs bibliques, qui proviennent, dira Guyotat, de ses lectures d'enfance. Ces motifs bibliques seront au demeurant de plus en plus présents et de plus en plus conscients chez Guyotat. Il faut donc dire que l'Histoire humaine se redéploie dans une Histoire sacrée, pour ainsi dire *épopéisée* par la mise en action d'une fiction qui en enregistre les pulsions et les compulsions, les sauts et les soubresauts, les spasmes et les fantasmes.

Il est également important de souligner la présence du nom de Dieu. Guyotat a longtemps hésité à arrêter le titre de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, et cette hésitation est significative. Le premier titre était *Le Déluge* (il y eut d'autres titres, significatifs également: *Le Code noir*, *Les Esclaves*, *La Terre*, *Sept chants*, *La Fin du monde*). La présence de Dieu, comme le remarque Guyotat lui-même dans ces carnets, est inutile: il ne reste plus que le nom de Dieu, sans providence, sans révélation, sans voies insondables, sans même cette volonté qui pourrait donner au lecteur le sentiment d'assister à un châtement qui culminerait par le déluge. En revanche, il est clair que le déluge, qui constitue le septième et dernier chant de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, est évidemment à mettre en rapport avec la colère divine contre la méchanceté des hommes. Il y a donc une forme de rédemption à la fin du carnage ou plus précisément une «Joie à se trouver après le déluge²⁷.» Guyotat avait même envisagé de faire une description du paradis à la

²⁵ *Ibid.*, p. 153.

²⁶ *Ibid.*, p. 59.

²⁷ *Ibid.*, p. 74.

fin de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* : « Imaginer, décrire minutieusement le Paradis avec Présence de Dieu, des Saintes, des Anges, de la Vierge, par exemple le Paradis serait de pouvoir voler au-dessus des prés, des villes, des montagnes, des mers, de changer de froid en chaud, loger dans des maisons ou palais abandonnés. Ou encore quelque chose de plus élevé, de plus spirituel²⁸. »

Cet aspect plus spirituel est annoncé par le titre même de l'ouvrage qui suit *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, c'est-à-dire *Éden, Éden, Éden*. L'Éden est, notons-le, ce qui est *perdu*. C'est un jardin comme le paradis (du persan *Pardês*, c'est-à-dire le verger), mais c'est le jardin de l'homme primordial. Aussi *Tombeau* ne finit-il pas une tempête de feu (comme le voudrait l'eschatologie chrétienne) mais par un déluge, comme si le monde était noyé pour pouvoir sombrer de nouveau dans une purification par le feu (on sait que le feu est le nom du soleil dans *Éden, Éden, Éden*).

Chute

Nous avons évoqué le fait que les personnages étaient traités comme des animaux, surtout, d'ailleurs, dans *Éden, Éden, Éden*, où est décrit un certain nombre de relations sexuelles entre hommes et bêtes. Par ce mélange des règnes animal et humain, le titre de l'ouvrage prend tout son sens : *Éden, Éden, Éden* mettrait en scène l'état d'innocence avant la chute, l'état d'innocence avant l'entrée dans l'Histoire, avant la confusion éprouvée par « la rébellion de la chair contre l'esprit » (Thomas d'Aquin), avant le remords de la faute et l'angoisse de la mort, c'est-à-dire avant le mal qui se trouve dans le passé (le remords) et le mal qui se trouve dans l'avenir (l'angoisse de la mort). D'où la pure présence du texte qui dure et se maintient dans une action permanente.

D'une part, dans ce qu'elle a et dans ce qu'elle fait de plus bas, l'humanité rejoint une animalité qui fait, d'ailleurs, partie de sa définition. D'autre part, l'animalité est un état auquel l'homme ne saurait atteindre puisque l'animal est toujours *innocent*. D'où ce mélange d'horreur et d'innocence que nous retrouvons dans les fictions de Guyotat. Ainsi l'humanité est-elle avilie dans ce qu'elle a de spirituel, et c'est justement ce que l'humanité a de distinctif qui en appelle à l'animalité, à savoir l'esprit²⁹. Car derrière l'opposition animalité/humanité il y a toujours l'opposition corps/esprit.

L'Histoire est essentiellement l'Histoire des corps, du mouvement et de la lutte des corps, de la déchéance et de la montée en puissance des corps, des limites physiques que tracent l'action des corps, *racontée par l'esprit*, exception faite,

²⁸ *Ibid.*, p. 119. Voir également les pages 141–142.

²⁹ Je paraphrase librement un article de Georges Bataille sur KLOSSOWSKI, Pierre. Hors des limites. *Critique*, 1954, n° 81 ; repris in *Cahiers pour un temps*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1985, p. 23.

évidemment, de la phénoménologie de Hegel et de la *Geistesgeschichte* en général, qui trace l'Histoire de l'esprit par l'esprit.

Il en va de même de la fiction, de quelque nature qu'elle soit, qui, comme l'Histoire, est l'affaire de l'esprit, même s'il ne saurait y avoir, évidemment, de fiction sans corps, ne fût-ce que le corps écrivant et le corps lisant. À ces deux corps écrivant et lisant, qui peuvent être le même, ne l'oublions pas, s'ajoutent, ici, les corps décrits. Des corps décrits *en action* et pour ainsi dire en copulation.

Quelle vision, quelle conception, en définitive, les fictions de Guyotat donnent-elles de l'Histoire ?

C'est celle d'une lutte pour la domination où la parole de l'esclave peut être entendue comme lamentation mais non comme discours. Si le discours comme l'Histoire sont du côté du maître, le texte de Guyotat se veut du côté de la langue de l'esclave, et pour Guyotat c'est elle qui aura le dernier mot :

Le dernier homme de l'histoire humaine sera un esclave. Il n'y a pas de course aux armements, il n'y a qu'une course à l'esclave. Et c'est à qui, des politiques, en sera le dernier maître. Le sexe ne m'intéresse pas. Je suis un politique, je traque l'esclave absolu. Le dernier homme, le dernier esclave, mourra avec ma langue de fou dans sa gorge³⁰.

Bibliographie

- GUYOTAT, Pierre. *Carnets de bord*. Vol. 1. Paris: Lignes & Manifestes, 2005.
 GUYOTAT, Pierre. *Explications*. Paris: Léo Scheer, 2000.
 GUYOTAT, Pierre. *Vivre*. Paris: Gallimard, éd. Folio, 2002.
 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique*. Trad. Charles BÉNARD, *et al.* Vol. 2. Paris: Le Livre de Poche, 1997.
 KLOSSOWSKI, Pierre. Hors des limites. In *Cahiers pour un temps*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1985.

Abstract and key words

Considered amongst the most radical works of contemporary French literature, the work of Pierre Guyotat is also one that, in many respects, addresses History, for the novels' themes are set in a contemporary post-colonial world, – but it is also historical in its attempt to reach a language of a greater “materiality”. This paper deals with Guyotat's first two major novels, *Tombeau pour cinq cent mille soldats* and *Eden, Eden, Eden*. The paper takes into account the recently published *Carnets de bord* (2005) in order to illustrate a “work in progress” and the historical and theoretical context in which the novels were written. The paper concentrates on the epic and the apocalyptic understanding of History.

Literature; France; contemporary history; epic; apocalypse; sex; fall; paradise; hell; god;

³⁰ GUYOTAT, Pierre. Cassette 33 longue durée. In *Vivre*. Paris: Gallimard, éd. Folio, 2002, p. 195.