

Le corps et le sacré dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats* de Pierre Guyotat

Guillaume Devalckeneer



Mémoire de master en littérature française

Directeur de mémoire : Geir Uvsløkk

Département des études de littérature, de civilisation
et des langues européennes
(ILOS)

Faculté des Lettres

UNIVERSITÉ D'OSLO

11.05.2018

Le corps et le sacré dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats* de Pierre Guyotat

IV

© Guillaume Devalckeneer

2018

Le corps et le sacré dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats* de Pierre Guyotat.

Guillaume Devalckeneer

<http://www.duo.uio.no/>

Imprimé par : Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Résumé

L'étalage des corps saute immédiatement aux yeux à la lecture de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*. Il s'agit dès lors dans ce travail d'étudier ses différentes manifestations et de proposer une interprétation de leur valeur signifiante. L'examen de la question du corps se décompose en deux branches, la première interrogeant le rapport entre le corps de l'écrivain et sa production littéraire, Pierre Guyotat ayant développé une approche de l'acte d'écriture fondée sur la prise en compte des phénomènes somatiques. La seconde porte sur le corps des personnages dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*. Certains aspects de la corporéité y sont plus particulièrement analysés comme la sexualité ou encore l'idée du corps en tant que surface sur laquelle viennent s'imprimer les marques de la violence politique. Cette dernière est enracinée dans les concepts guyotatiens d'esclavage et de prostitution, qui possèdent, au sein de son œuvre, une signification autonome. Ceux-ci, s'ils reposent indubitablement sur un fondement physique et corporel, conduisent aussi, dans l'univers de Guyotat, à une réflexion d'ordre philosophique et métaphysique. L'enjeu de ce mémoire consiste par ailleurs à articuler l'étude thématique du corps à celle de la notion de sacré en essayant de montrer comment ces deux concepts se soutiennent l'un l'autre, et permettent, dans leur coalescence, de dépasser une lecture simplement spectaculaire.

Remerciements

Je tiens à adresser mes remerciements à mon directeur de mémoire, Geir Uvsløkk. Je souhaite lui témoigner toute ma gratitude pour ses conseils avisés, sa patience et ses encouragements qui m'ont été précieux pour mener à bien ce travail.

Table des matières

Résumé.....	V
Remerciements.....	VI
1. Introduction.....	1
2. Biographie.....	3
2.1. L'origine.....	3
2.2. Ses parents.....	4
2.3. L'école.....	5
2.4. La vie campagnarde.....	6
2.5. La Seconde Guerre mondiale.....	6
2.6. Un intérêt pour l'Histoire.....	7
2.7. La hantise de l'esclavage.....	8
2.8. La fuite à Paris.....	9
2.9. La guerre d'Algérie.....	10
2.10. Le scandale d' <i>Éden, Éden, Éden</i> et son interdiction.....	11
2.11. Le groupe <i>Tel Quel</i>	12
2.12. Le colloque de Cerisy sur Artaud et Bataille (juillet 1972).....	13
2.13. Le théâtre d'avant-garde : <i>Bond en avant</i> (1973) et <i>Bivouac</i> (1986).....	14
2.14. L'affaire Mohamed Laïd Moussa (1974).....	14
2.15. L'écriture « en langue » : <i>Prostitution</i> (1975), <i>Le Livre</i> (1984), <i>Progénitures</i> (2000).....	15
2.16. La crise et <i>Coma</i> (2006).....	15
2.17. La consécration de <i>Tombeau pour cinq cent mille soldats</i> au Théâtre national de Chaillot..	16
2.18. Une œuvre qui se conjugue au présent.....	17
2.19. L'art de Guyotat.....	17
3. Contextualisation : la guerre d'Algérie.....	23
3.1. La guerre d'Algérie.....	23
3.2. La question de la torture.....	28
3.3. Les intellectuels et la guerre d'Algérie.....	30
3.4. Un conflit « sexualisé ».....	33
4. Analyse de <i>Tombeau pour cinq cent mille soldats</i>.....	37
4.1. L'aède de la guerre coloniale.....	37

VIII

4.2. Une épopée moderne.....	39
4.3. Le cadre spatio-temporel.....	40
4.4. Les « figures » du récit.....	42
4.5. Une histoire éclatée.....	43
4.6. Langue et style.....	47
5. Le corps.....	49
5.1. Le corps de l'auteur.....	49
Le corps dans le processus de création littéraire.....	52
<i>Un texte fondamental : Langage du corps (1972)</i>	52
<i>Du bégaiement au rythme</i>	54
<i>Le corps écrivant</i>	56
5.2. Le corps des « figures » dans <i>Tombeau pour cinq cent mille soldats</i>	57
La nature : un supra-corps.....	59
<i>L'animalité</i>	63
<i>Pierre Guyotat, anti-humaniste ?</i>	65
Le corps colonisé.....	65
<i>L'esclavage</i>	67
<i>La prostitution</i>	69
<i>La violence</i>	71
Texte et sexe.....	73
<i>Des sexualités protéiformes</i>	75
<i>Une intensité qui fait agir les corps</i>	76
6. Le sacré.....	79
6.1. Le sacré dans la pensée guyotatienne.....	79
Un rapport ambigu au divin.....	80
6.2. Le sacré dans <i>Tombeau pour cinq cent mille soldats</i>	82
La mort du corps.....	85
Le corps et le sacré.....	86
La question du Mal.....	87
<i>La sainteté</i>	88
La liberté.....	90
7. Conclusion.....	93
Bibliographie.....	94

1. Introduction

Le corps, en tant qu'il est une manifestation première de l'être, peut être appréhendé comme une évidence, comme une surface immédiatement déchiffrable. Cependant, dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats* de Pierre Guyotat, le corps fait l'objet d'une mise en scène constante et est tellement mis à l'épreuve, qu'il apparaît alors bien plus complexe et autrement plus profond qu'une simple enveloppe ou qu'une étendue sans mystère. Parcourir ce livre, a quelque chose d'un voyage à travers un monde infernal. Mais il s'agirait alors d'un enfer affreusement humain, où la seule chose qui serait à craindre, ce serait en réalité nous-mêmes. En effet, au sein de cet univers apocalyptique, les corps s'entrechoquent sans cesse, que ce soit pour s'accoupler ou pour se désagrèger dans la guerre. Il semble qu'il n'y ait jamais rencontre des individualités, tant les interactions humaines apparaissent placées sous le signe du conflit et de la violence.

La France a connu une période troublée lors de l'émancipation de ses colonies. Il s'est agi d'une époque marquée par une grande violence ainsi que par une crise morale et politique. *Tombeau pour cinq cent mille soldats* se fait l'écho exacerbé de ce moment, par ailleurs encore mal assumé jusqu'à aujourd'hui. Il n'est à ce titre pas anodin de souligner que le jeune conscrit Pierre Guyotat a ramené de l'Algérie en guerre, une expérience personnelle à la fois traumatisante et fondatrice. Si l'on convoque des images d'archives de la guerre d'Algérie, l'on ne peut que constater à quel point la sauvagerie exercée contre les corps ne fut pas la seule violence qu'eurent à subir les victimes. Elle a été accompagnée en effet d'une violence contre l'honneur des personnes. Il est ainsi frappant de découvrir la dimension sexualisée de cette guerre. Les corps des hommes et des femmes sont exposés nus, humiliés, dépravés. Les cadavres eux-mêmes sont parfois mutilés. Au-delà de la réalité concrète de ces événements, il y a une puissance symbolique et métaphysique à saisir et dont Pierre Guyotat n'a pas manqué de s'emparer.

Le sexe constitue une force universelle qui provoque l'interaction entre les corps et leur intime de s'assembler. La dimension sexuelle s'avère particulièrement développée dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*. Il s'agit, dans l'univers guyotatien, d'un motif endémique, qui caractérise la plupart des relations entre les personnages. Cette ubiquité du sexe repose également sur le fait que l'échange libidinal concerne toutes les configurations possibles, qu'il s'agisse de rapports hétérosexuels, homosexuels, incestueux, impliquant des enfants, des vieillards, voire des animaux. Le commerce des corps s'avère généralisé. Cependant, en dépit de son caractère itératif,

l'acte charnel n'y apparaît jamais comme un élément de nature érotique. Pierre Guyotat lui attribue une valeur d'un autre ordre, qu'il a formalisée dans le concept de « prostitution universelle ».

Le corps dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats* est systématiquement mutilé, détruit, violenté. Il indique la limite de notre être physique tout en révélant la part d'inhumanité qui existe dans l'humain. Il se présente comme le révélateur de notre capacité d'autodestruction. Ainsi, la violence infligée au corps est un outil qui aide à comprendre certains aspects de l'être humain, à la fois sur le plan éthique et sur le plan ontologique et métaphysique. En outre, l'anéantissement du corps mène naturellement à une réflexion sur la mort.

Le corps est aussi une surface sur laquelle s'exerce et s'imprime le pouvoir politique. Nous ne sommes pas des êtres jetés dans un état de nature mais bien des individus évoluant au sein de la *polis*. Néanmoins, *Tombeau pour cinq cent mille soldats* repose sur un contrepoint constant entre le monde humain et celui de la nature. Celle-ci apparaît toujours comme un contraste éclatant au monde de folie meurtrière des hommes. Cette dichotomie s'avère également porteuse de significations.

Dès la fin du premier chapitre, Dieu est déclaré mort. Il est toutefois intéressant de noter que le texte regorge d'éléments aux accents bibliques ou spirituels, comme s'il s'agissait de démontrer la concomitance de la matière et d'une dimension métaphysique. Cette conjonction paradoxale constitue l'un des aspects les plus troublants de l'univers guyotatien. C'est dans le prolongement de ce constat que je proposerai une lecture fondée sur l'articulation du corps et du sacré.

Je présenterai tout d'abord Pierre Guyotat et je situerais son œuvre dans le paysage littéraire contemporain, en n'oubliant pas de rappeler le contexte particulier de la guerre d'Algérie, qui a, au moins en partie, nourrit l'inspiration de l'auteur. Je poursuivrai par une analyse générale de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, avant de me pencher sur l'étude thématique du corps et du sacré, qui constitue le cœur de ce travail.

2. Biographie

L'œuvre de Pierre Guyotat se situe à la croisée des chemins, entre renommée et confidentialité. En effet, s'il est parfois considéré comme un des derniers grands auteurs vivants de la littérature d'avant-garde française, son œuvre s'avère cependant assez peu connue du grand public. Pierre Guyotat reste effectivement assez peu lu, surtout au regard de la reconnaissance dont son œuvre a fait l'objet. Il s'agit pour autant d'un écrivain, ou devrait-on plutôt dire d'un artiste, comme il aime à se définir lui-même, qui apparaît bien ancré dans son époque. Il a en effet pris part aux moments marquants de son temps, comme la guerre d'Algérie ou les événements de mai 68 et s'est associé à certaines tendances d'avant-garde littéraires françaises parmi les plus notables des décennies 1960-1970, *Tel Quel* notamment. Toutefois, son univers, son style et son projet littéraires, marqués par une certaine radicalité, confèrent à son œuvre un caractère tout à fait singulier et celle-ci ne se laisse dès lors pas réduire à un mouvement littéraire précis.

2.1. L'origine

Pierre Guyotat est né le neuf janvier 1940 à dans le village de Bourg-Argental, en Ardèche. Il est issu d'une famille de notables de province sans fortune. Son père, Alfred Guyotat, était médecin de campagne. Quant à sa mère, née Louise Viannay, elle est issue d'une famille d'entrepreneurs français établis en Pologne. Il s'avère intéressant de s'appesantir un moment sur les années d'enfance et de jeunesse de Guyotat car celles-ci se révéleront déterminantes dans la formation de son imaginaire et de ses repères moraux. Il s'agit là d'une période de sa vie sur laquelle Pierre Guyotat est revenu à l'occasion de plusieurs ouvrages à caractère au moins partiellement autobiographique. Il s'est ainsi épanché dans un livre intitulé *Formation*¹ à travers lequel l'auteur évoque son enfance et le début de son adolescence ainsi que certains événements ayant concouru à forger son esprit. Il s'agit donc d'un éclairage de première main pour cerner les contours de la vie du tout jeune Pierre Guyotat, ainsi que certains aspects généalogiques de sa pensée. À cet ouvrage fera suite *Arrière-fond*² dans lequel Guyotat évoque une période assez brève du début de son adolescence. Le récit porte plus particulièrement sur un voyage qu'il entreprit alors

1 Pierre Guyotat, *Formation*, Paris, Gallimard, coll.« Folio », 2009.

2 Pierre Guyotat, *Arrière-fond*, Paris, Gallimard, coll.« NRF », 2010.

seul, en Angleterre. Comme le titre le laisse entendre, il s'agit ici d'une exploration intérieure à rebours, celle de l'élaboration d'un inconscient et de la genèse d'un esprit, d'une intelligence et d'une sensibilité. Ces deux ouvrages, relevant aussi bien d'une démarche introspective que d'une narration autobiographique, proposent en outre une réflexion subtile sur la maturation d'un artiste en devenir. Plusieurs thèmes principaux s'en dégagent, qui constituent autant de jalons dans la conscience de l'auteur et qui apportent un éclairage sur l'origine de certaines de ses obsessions.

2.2. Ses parents

Ce sont véritablement deux pôles qui se dessinent autour du couple parental. La personnalité et la sensibilité de sa mère sont souvent présentées en opposition au tempérament de son père. Ce dernier, médecin et édile, incarne le rapport à la réalité matérielle. C'est lui qui s'occupe du corps des malades et qui aide à mettre au monde les enfants. Il représente celui qui pourvoit la famille en nourriture terrestre. Sa formation de médecin le place par ailleurs du côté du savoir scientifique. Sa mère par contre, est souvent présentée comme faisant le lien avec le monde de l'art, en raison de son intérêt pour la musique et la littérature, mais celle-ci incarne aussi la dimension spirituelle du ménage. En effet, Louise Guyotat est empreinte de religion catholique et fait montre d'une sensibilité et d'une compassion profonde pour les souffrances d'autrui. Les rôles sont aussi partagés entre les deux extrémités du binôme parental sur le plan psychologique. La mère de Pierre se montre douce, compréhensive et pleine d'affection alors que son père apparaît plus froid, rigide et cartésien. Au fil du temps, les rapports de Guyotat avec son père se révéleront d'ailleurs de plus en plus conflictuels. Ces deux personnalités tutélaires exerceront, chacune à leur manière, une influence certaine sur le jeune Pierre.

Son rapport à son milieu d'origine s'avère complexe. Il faut ici se replacer dans la perspective des années 1950 pour comprendre l'importance qu'avaient alors les classes sociales dans la construction de l'identité. Pierre Guyotat comprit très tôt que son statut de fils de médecin le plaçait plus haut dans la hiérarchie sociale que la plupart des autres enfants de son village. Cet état de fait suscita bien vite un certain malaise chez lui ; il exprime souvent le désir de faire partie d'une autre classe sociale que celle dans laquelle il est né. Il revient sur cette idée, qui préfigure certaines de ses obsessions futures, lorsqu'il évoque ses jeunes années dans *Formation* : « Dans le même temps que le sentiment de l'injustice et de l'inégalité, l'envie, le désir vers la classe manuelle me tourmente jusqu'à la perte de connaissance ; je veux que mon corps reste "sauvage", sans ascendance reconnaissable, je ne veux pas d'un corps "culturel", je le veux naturel et naturellement

métaphysique. »³ Il aurait selon lui en effet préféré appartenir au monde des paysans ou des ouvriers plutôt qu'à celui, plus privilégié, qui était le sien. Il s'agit d'ailleurs d'un sentiment qui ressurgira plus tard, lors de son service en Algérie où « ce qui le heurte le plus est le constat d'une séparation définitive, d'un fossé incompréhensible, d'un isolement identitaire »⁴ et où il nourrit le « désir d'être l'autre, de rejoindre l'autre, de battre d'un seul cœur »⁵. Il y a donc chez lui un fantasme de "régression" sociale qu'il explique par le souci de toujours se placer du côté des opprimés dans l'organisation sociale. Par ailleurs, Pierre Guyotat entretient un rapport ambigu avec sa famille car si celle-ci constitue bien pour lui un point de repère, une matrice structurante, les relations tendues avec son père induisent chez lui à la fois un désarroi moral et une certaine retenue sexuelle, à tel point que la mort de ce dernier marque, pour Pierre Guyotat, « l'effacement de l'obstacle à la production de certains actes biographiques et biologiques »⁶. Cette disparition, qui affecte fortement Guyotat sur le plan émotionnel, ouvre en même temps de nouvelles perspectives artistiques : « mon père ayant toujours été celui qui m'avait empêché d'écrire, socialement, professionnellement, sa mort a déclenché des processus d'écritures nouveaux »⁷.

2.3. L'école

À l'âge de neuf ans, Pierre Guyotat doit quitter le foyer familial pour poursuivre sa scolarité à l'école cléricale pour garçons Notre-Dame de Joubert, un « petit pensionnat de montagne »⁸. Il s'agit d'un lieu d'enseignement isolé sur un plateau, que Guyotat a fréquenté dans les années de l'immédiat après-guerre, où le manque de nourriture était encore une réalité⁹. Il garde malgré tout un bon souvenir de cette période qui fut pourtant rude à certains égards. Livré à lui-même, il y connaît des expériences personnelles et intellectuelles fondatrices. En effet, le regard introspectif et le développement du jugement personnel s'y affinent et se développent en suivant leur propre voie, indépendamment du milieu familial. En outre, il s'agit d'une période d'apprentissage intellectuel cruciale pour le jeune Pierre, d'autant plus qu'il ne fréquentera jamais les bancs de l'université. Les rudiments de sa formation au maniement du langage et la connaissance de la culture antique notamment, lui viennent donc principalement de ce passage par l'école. Ses talents dans l'art de manier la plume sont alors déjà remarqués par le directeur de l'institution, le père

3 Pierre Guyotat, *Formation, op. cit.*, p. 91.

4 Catherine Brun, *Pierre Guyotat : essai biographique*, Paris, Léo Scheer, 2005, p. 126.

5 *Ibid.*

6 Pierre Guyotat, *Vivre*, Paris, Denoël, coll.« Folio », 2003, p. 65.

7 *Ibid.*, p. 65-66.

8 Pierre Guyotat, *Formation, op. cit.*, p. 148.

9 *Ibid.*, p. 117.

Vallas, avec qui Guyotat restera par ailleurs en contact jusqu'à l'âge adulte. C'est à cette époque que son intérêt pour l'écriture commence à s'affirmer. Cette période correspond en même temps à l'émergence et à la découverte de la sexualité pour ce jeune garçon. Seul face à lui-même, dans un contexte peu propice à la verbalisation des choses du sexe, Guyotat se livrera à des expériences progressives mais répétées sur le plaisir qu'il peut dériver de son propre corps. Ce sera le début d'un rapport à la masturbation qui l'accompagnera également dans l'élaboration de son œuvre, et dont découle une pratique incantatoire associant l'onanisme à l'écriture.

2.4. La vie campagnarde

Le jeune Guyotat a grandi dans un milieu rural. Dès lors, son enfance fut pour lui l'occasion d'être souvent au contact de la nature environnante et de tous ses aspects susceptibles d'émerveiller un esprit sensible et curieux comme le sien. Cela implique notamment la découverte de l'univers animal et végétal, de l'organique et du minéral, ce qu'il évoque par exemple à l'occasion de villégiatures à la mer qui procurent nombre d'occasions de s'émerveiller :

Le plus grand plaisir de ces vacances c'est encore et toujours le règne animal : la contemplation des "flaques" aux fonds roses, leur profondeur végétale en mouvement, les trous, les anfractuosités gardées par des buissons d'anémones, le discours vague des adultes sur les dangers de ce règne incertain entre l'animal et le végétal, le retrait rapide des crustacés à reculons ou en avant vers ces vulves moussues, le règne d'un jour - la marée - d'un gros crustacé ou d'un poisson dans telle ou telle retenue... Le temps passe au-dessus de nous, courbés sur ces mystères.¹⁰

Le monde naturel s'enracinera profondément dans son univers mental jusqu'à devenir un motif important dans son œuvre, notamment dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, comme je tenterai de le montrer par la suite. Cet intérêt précoce annonce déjà le recours au corporel, à l'anatomique, au physique qui caractérise tant l'œuvre de Guyotat.

2.5. La Seconde Guerre mondiale

L'épisode tragique de la Seconde Guerre mondiale constitue un moment déterminant pour Pierre Guyotat principalement en raison des stigmates que ce conflit a laissés sur plusieurs membres de sa famille. Cet événement traumatique « renforce la légende familiale »¹¹ et servira de matrice, de moment fondateur à une vision du monde empreinte d'une sensibilité profonde pour l'héroïsme et la dignité humaine. Deux personnes se détachent particulièrement du tableau de cette famille de

¹⁰ *Ibid.*, p. 71.

¹¹ *Ibid.*, p. 37.

résistants car elles apparaissent comme les figures centrales d'une hagiographie familiale. Il s'agit tout d'abord du frère de sa mère, l'oncle Hubert, beau jeune homme que son action dans la Résistance conduira dans un camp de prisonniers en Allemagne dont il ne reviendra jamais. Celui-ci deviendra dès lors un martyr, « une figure christique de sacrifié volontaire »¹². L'autre personnage important est Suzanne, la tante de Pierre. Celle-ci sortira vivante de la guerre mais elle aura traversé l'expérience terrible de la torture, également en raison de son implication dans la Résistance. Le destin tragique de ces deux proches contribuera à asseoir les figures tant du héros que du martyr dans le système de valeurs de Guyotat. En outre, la Seconde Guerre mondiale imprime profondément en lui le sens de l'Histoire, laquelle constitue un pilier fondamental de sa réflexion et de son œuvre¹³.

2.6. Un intérêt pour l'Histoire

L'enfance de Pierre Guyotat sera donc marquée par la gravité des événements qui secouèrent alors l'Europe. Il grandit en effet dans les premières années d'après-guerre, dans une France où nombre de familles sortent meurtries de ce conflit. Ces stigmates s'impriment dans l'imaginaire de Guyotat qui s'est vu confronter très jeune aux sentiments de la perte, du sacrifice, de l'honneur, autant d'idées qui se confondront dans l'image du martyr. Celle-ci entre par ailleurs en résonance avec la figure christique, c'est-à-dire celui qui se sacrifie pour le reste de l'humanité. Car le jeune Pierre évolue dans un environnement empreint de religiosité et de catholicisme, ce qui s'avère propice à la récupération de ces emblèmes. L'histoire demeure donc une préoccupation essentielle de la réflexion que mène Pierre Guyotat dans ses œuvres. Ceci est particulièrement prégnant dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, où les références aux différentes guerres du XX^e siècle et à la décolonisation sont évidentes. Cette vision critique de l'histoire se révèle ancienne chez Guyotat comme il le souligne dans son récit autobiographique consacré à son enfance :

Par l'enseignement, l'enfant sait et comprend que sa Patrie est une alternance, un composé d'horreurs, de trahisons, de lâchetés, de famines, de grandeurs et de prospérités, de cruautés sociales et de délivrances fraternelles, il sait parce qu'il l'a vu, même dans son petit canton, quels visages ont les traîtres, ceux que leur trahison nourrit bien quand les autres, exilés intérieurs - des milliards, dans l'Histoire - ou rebelles, sont affamés.¹⁴

12 Catherine Brun, *Pierre Guyotat : essai biographique*, op. cit., p. 31.

13 Voir notamment la troisième partie de la thèse de doctorat de Julien Lefort-Favreau, *Pierre Guyotat devant l'histoire. Politique du sujet autobiographique dans Coma*, Formation et Arrière-fond, Université du Québec, Montréal, 2013.

14 Pierre Guyotat, *Formation*, op. cit., p. 117.

Outre la question du rapport à l'histoire, cet extrait met en lumière un autre thème cher à Guyotat, à savoir les relations de pouvoir qui existent entre les êtres humains et qui conditionnent leur accès à une vie décente et digne.

2.7. La hantise de l'esclavage

Très tôt, Pierre Guyotat perçoit les différences qui existent entre les classes sociales. Dès l'enfance, cette distinction entre les individus lui semble intolérable. Lui qui appartient à la bourgeoisie, se rêve, comme nous l'avons vu, fils d'ouvrier ou de paysan, ou, plus tard, homme à la peau noire. Sa première confrontation révélatrice avec l'esclavage a lieu lorsqu'enfant il découvre le roman *Paul et Virginie*¹⁵ dont la lecture lui occasionne un choc moral tel, qu'il s'évanouit et qu'« [a]près cette lecture de la scène de la négresse marronne, [il] n'[a] de cesse de rechercher dans tous les livres, toutes les revues à [s]a portée, des phrases, des paragraphes, des illustrations touchant à l'esclavage »¹⁶. C'est ainsi qu'un rapprochement inévitable s'opère dans l'esprit de Guyotat entre les scènes esclavagistes et la découverte encore récente de l'horreur des crimes nazis. La révélation des camps de concentration nazis avait en effet profondément ébranlé sa mère et lui. Cette idée demeurera un élément central de sa pensée et déterminera pour la suite l'importance du respect à témoigner au corps, qu'il envisage désormais comme une limite infranchissable, comme une étendue inviolable, si l'on entend garantir l'intégrité de la dignité humaine. Cette révélation morale entraînera des répercussions quant à son rapport au corps, tant dans sa vie sentimentale que dans son œuvre.

Le paradigme de l'esclavage sera également convoqué par Guyotat lorsqu'il évoquera son expérience de soldat durant la guerre d'Algérie, où le « sentiment de classe fait retour, exacerbé par le caractère hiérarchique de l'organisation militaire et par l'absence de certains privilégiés sur le terrain »¹⁷. La servitude s'impose dès lors comme un aspect universel de l'histoire. Cette approche de la condition humaine permet de comprendre les motivations qui ont pu pousser Pierre Guyotat à s'engager un temps dans le Parti communiste. En outre, le souci de faire entendre la voix des subalternes transparait dans le travail que Guyotat exerce sur la langue dans ses œuvres. Cela se traduit par le recours au patois de son enfance ou à la langue des opprimés comme l'arabe ou

15 Roman français du XVIII^e siècle de Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre dont l'action se situe notamment à l'Île de France (actuelle Île Maurice) et qui dépeint certains personnages en situation d'esclavage.

16 Pierre Guyotat, *Formation*, *op. cit.*, p. 99.

17 Catherine Brun, *Pierre Guyotat : essai biographique*, *op. cit.*, p. 98.

l'argot. Il s'agit là tout autant d'une affirmation politique qu'une recherche artistique, qui a pour conséquence d'offrir une visibilité aux voix ordinairement méprisées.

Ce qui se dit en même temps au travers de l'esclavage, c'est, par contraste, une grande soif de liberté. Il s'agit là d'un thème qui, en creux, se retrouve ainsi dans toute son œuvre, laquelle peut dès lors être lue comme une méditation sur la liberté. Cette urgence d'être libre, Pierre Guyotat l'a ressentie de façon de plus en plus impérieuse durant son adolescence, au point de prendre l'initiative de s'envoler vers la capitale.

2.8. La fuite à Paris

L'enfance de Guyotat s'avère donc dominée par l'univers strictement familial puis scolaire et fut caractérisée par le contexte provincial et périphérique dans les limites duquel elle s'est déroulée. Cependant, Pierre Guyotat s'affranchira assez tôt du destin qu'on veut lui faire. Il ressent très précocement un fort désir de liberté qui se traduira par la « nécessité de la fugue »¹⁸, c'est-à-dire par des escapades répétées au cours desquelles il se rend par exemple, et alors qu'il n'est âgé que de quatorze ans, en Bretagne, en Normandie et à Paris avec deux camarades de classe. Mais la rupture avec le milieu familial se fera plus radicale et la fuite sera cette fois sans intention de retour, lorsque en mai 1959, soit quelques mois après la mort de sa mère, il s'enfuit pour Paris. Il n'a alors que dix-neuf ans et est donc encore officiellement mineur. Il y survit chichement grâce à de petits boulots et est par moments confronté à la faim. Son père, qui l'avait fait rechercher sans grand succès par un détective, finit par obtenir son adresse par Pierre lui-même à l'occasion d'un échange de lettres. Il lui demande alors de rentrer. Pierre obtempère, mais suite à un nouveau différend, il retourne vivre à Paris où un travail de coursier lui permet de vivre péniblement. Alfred Guyotat, le père de Pierre, ne méprisait pas en soi la littérature ni le fait d'écrire mais il entendait que son fils se construise avant tout une assise matérielle dans la vie en faisant des études afin de jouir d'une situation professionnelle stable, ce que Pierre Guyotat ne pouvait concevoir.

Pierre Guyotat, qui avait commencé à écrire très jeune, principalement de la poésie, avait réussi à faire publier un recueil de poèmes, *L'Esprit des eaux*, dès 1959. Mais c'est ensuite vers la prose qu'il se tourne et fait publier, grâce au concours de Jean Cayrol¹⁹, son premier roman intitulé *Sur un cheval*, en 1961. Lorsque ce livre paraît, Guyotat n'est déjà plus à Paris car son rappel sous

18 *Ibid.*, p. 80.

19 Écrivain et éditeur français ayant contribué à la découverte de nombreux futurs grands auteurs.

les drapeaux l'a entraîné vers une réalité géographique et historique tout autre et qui le marquera à jamais : l'Algérie.

2.9. La guerre d'Algérie

Pierre Guyotat se soumet à son obligation militaire et doit partir pour l'Algérie en novembre 1960, c'est-à-dire à un moment où les violences s'intensifient et alors que « [d]ans le milieu intellectuel, en outre, la participation active à la guerre ne recueille guère de suffrages »²⁰. Il s'agit d'un épisode capital dans sa vie si l'on considère que « deux des forces principales qui ont fait surgir de [lui] l'écriture : Rimbaud et la guerre d'Algérie »²¹. Pierre Guyotat fait alors partie des nombreux appelés du contingent en Algérie. Étrangement, il ne tentera pas de se défilier de cette obligation imposée par les circonstances d'une guerre de plus. Il aurait pu en effet éviter d'y participer en obtenant un sursis pour terminer les études de journalisme qu'il avait entreprises, mais il n'en fit rien. Catherine Brun évoque quelques-unes des raisons qui pourraient l'avoir poussé à s'acquitter de cette obligation ingrate, comme le désir de s'éloigner encore davantage de sa famille, la perspective enivrante de ne « pas mourir avant d'avoir assumé un risque physique fantastique »²² ou encore le souhait de partager le sort des hommes appartenant à une classe sociale moins privilégiée²³. Cette décision surprend d'autant plus, *a posteriori*, car elle survient à un moment où l'opposition à l'Algérie française s'affirme et se renforce en métropole. Ainsi, c'est plus ou moins au même moment qu'est lancé *Le Manifeste des 121*, le six septembre 1960, qui cristallise publiquement la contestation d'un grand nombre d'intellectuels français contre la guerre d'Algérie.

Après un certain temps en Algérie, il est affecté comme opérateur radio et cela semble bien lui convenir car il dispose alors de plus de temps pour écrire. Mais un jour, « il proteste devant la manière dont un officier traite les autochtones »²⁴. L'officier le menace et quelque temps plus tard, en mars 1962, Guyotat est mis aux arrêts. Il est isolé et subit dix jours d'interrogatoire violent, suite à la découverte par la Sécurité Militaire de ses notes et papiers. Il est alors accusé de « complicité de désertion, atteinte au moral de l'armée, possession et divulgation de publications interdites »²⁵ et est condamné de manière expéditive et incarcéré. À quelques mois de la fin de la guerre, il est transféré

20 Catherine Brun, *Pierre Guyotat : essai biographique, op. cit.*, p. 91.

21 Pierre Guyotat, *Vivre, op. cit.*, p. 129.

22 Pierre Guyotat, *Littérature interdite*, Paris, Gallimard, coll.« NRF », 1972, p. 18.

23 Catherine Brun, *Pierre Guyotat : essai biographique, op. cit.*, p. 92.

24 *Ibid.*, p. 100.

25 *Ibid.*

dans un autre unité, composée de récalcitrants politiques et de criminels de droit commun. Cet épisode de soldat en Algérie aura duré près de deux ans.

L'expérience concrète de la guerre d'Algérie, vécue directement, sans médiation, laissera une trace profonde dans l'esprit de Guyotat. Il assiste alors aux horreurs dont sont capables les hommes au cours d'un conflit armé. Mais il observe aussi, au sein même de l'armée française, les distinctions de classes qui séparent les individus. Les lignes de fractures sont multiples, qu'il s'agisse de la distinction entre les soldats et « la hiérarchie militaire, sa rigueur et la zone de non-droit qu'elle représente »²⁶ ou entre les Français et les Algériens. Les relations de domination ou d'« esclavage », pour reprendre une expression typiquement guyotatienne, sont partout visibles pour ce jeune soldat, qui perçoit le réel au travers des valeurs de dignité qui lui viennent de son héritage familial et sont liées à la mémoire de la Seconde Guerre mondiale. Ce décor exotique et ce climat de guerre le marqueront assez pour qu'il s'en serve pour créer l'univers de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*. Il faut se garder toutefois de lui attribuer une valeur référentielle véritable mais y voir plutôt une sorte de matrice, ou une réserve d'impressions et d'expériences dans laquelle Guyotat puisera pour l'écriture de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, car comme il l'affirme lui-même : « ce livre [...] n'a que peu de rapports avec la guerre d'Algérie telle que j'ai pu la vivre. [...] La guerre d'Algérie m'a fourni des éléments pour la description d'une intimité primitive : corps, vêtements, nature, accouplement, nourriture, hygiène, excréments. »²⁷ L'univers de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* est donc ponctué de touches impressionnistes liées à l'expérience algérienne, mais le projet littéraire que Guyotat entreprend à travers ce livre dépasse la simple évocation historique de la guerre d'Algérie ou le témoignage réaliste, pour viser à la place une signification plus universelle. Il n'en reste pas moins que les échos de cet épisode de la vie de Pierre Guyotat se font très présents à la lecture de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* qui, avec *Éden, Éden, Éden*, constitue entre autres une manière de régler ses comptes avec les autorités.

2.10. Le scandale d'*Éden, Éden, Éden* et son interdiction

En 1970, est publié le livre suivant de Guyotat, intitulé *Éden, Éden, Éden*. Il s'agit d'une œuvre très radicale dans la forme comme dans le fond et dont l'action est située dans un cadre inspiré une fois encore de l'Algérie. Le texte, lequel dépeint une itération exacerbée de scènes

²⁶ *Ibid.*, p. 110.

²⁷ *Ibid.*, p. 169.

sexuelles, de violences et de misères, se caractérise également par une langue faisant usage de mots crus. L'ouvrage est flanqué de pas moins de trois préfaces écrites par des intellectuels de renom, à savoir Michel Leiris, Roland Barthes et Philippe Sollers, comme s'il s'agissait d'anticiper la défense du livre en lui apportant d'emblée une caution artistique de poids.

Le climat politique et social agité de l'époque – les troubles de 1968 ne sont pas loin – n'est pas favorable aux ouvrages considérés comme subversifs et le ministre de l'Intérieur, Raymond Marcellin, décide de faire interdire *Éden, Éden, Éden*. Il s'agit plus précisément d'une interdiction de publicité pour le livre mais cela « en réduit à tel point la vie sociale qu'elle le condamne »²⁸. Cet acte de censure entraîne un puissant mouvement d'indignation dans la communauté littéraire et dans le monde intellectuel, tant il s'agit là d'une mesure de rétorsion extrême et qui aurait dû rester exceptionnelle. De plus, les justifications avancées par le ministère pour interdire le livre apparaissent particulièrement pharisaïques. Il est en effet avancé que le livre pourrait nuire à la jeunesse. On a peine cependant à imaginer qu'*Éden, Éden, Éden*, étant une œuvre littéraire d'avant-garde particulièrement difficile d'accès, ait pu être plébiscité par des jeunes en mal de sensations fortes.

Il s'en est suivi une campagne de soutien à Pierre Guyotat et une pétition internationale contre la censure d'*Éden, Éden, Éden* fut lancée. Celle-ci fut signée par plusieurs grands noms des lettres et de la culture de l'époque. La question se transforme bientôt en un débat entre défenseurs et détracteurs du livre de Guyotat, allant jusqu'à faire démissionner Claude Simon du jury du Prix Médicis pour n'avoir pas été suivi dans son choix d'*Éden, Éden, Éden* comme lauréat du prix.

Même si, paradoxalement, tous ces remous autour de la publication d'*Éden, Éden, Éden* offrirent à Guyotat une publicité importante, il faudra néanmoins attendre en définitive onze ans pour que la censure de l'ouvrage soit enfin levée, en 1981. En réaction à ces difficultés, Pierre Guyotat aura désormais à cœur de défendre son œuvre par le truchement de livres dont la visée pédagogique est censée fournir des clés de compréhension de son travail. C'est ce qu'il fera avec *Littérature interdite* (1972), *Explications* (2000) ou plus récemment *Humains par hasard* (2016).

2.11. Le groupe *Tel Quel*

Tel Quel était une revue d'avant-garde littéraire d'inspiration structuraliste, ayant vu le jour en 1960. Elle fut fondée entre autres par l'écrivain Philippe Sollers, qui deviendra plus tard un ami

28 *Ibid.*, p. 224.

de Pierre Guyotat. Sa première participation à *Tel Quel* remonte à 1969 où, par l'entremise de Sollers, Guyotat publie un texte intitulé *Bordels Boucherie*. Il s'agissait d'une ébauche de ce que deviendrait *Éden, Éden, Éden*. Sa participation épisodique à la revue *Tel Quel* rapprochera Pierre Guyotat de l'intelligentsia qui gravitait dans l'orbite de cette publication, qui accueillait alors dans ses pages Roland Barthes, Michel Foucault, Francis Ponge ou encore Jacques Derrida, parmi bien d'autres. Guyotat s'est ainsi retrouvé au cœur de la vie littéraire et intellectuelle française de l'époque.

Il prendra par la suite ses distances avec la revue suite à l'accueil mitigé que certains de ses membres firent à sa pièce *Bond en Avant*, « ce texte de théâtre si décrié alors, placé sous silence par *Tel Quel* »²⁹. Dès lors, « la surenchère de Guyotat dans l'outrance n'[étant] plus du goût des telqueliens »³⁰, les divergences artistiques s'accrochèrent et l'incompréhension mutuelle engendra sa rupture d'avec le groupe.

2.12. Le colloque de Cerisy sur Artaud et Bataille (juillet 1972)

Les colloques du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle constituent souvent des événements marquants dans le milieu littéraire français. L'édition de juillet 1972 consacrée à Antonin Artaud ne fait pas exception à la règle, avec des participants aussi illustres que Marcelin Pleynet, Julia Kristeva ou encore Philippe Sollers. Pierre Guyotat en fut aussi avec une intervention intitulée *Langage du corps*. Le texte de cette contribution sera repris dans le recueil de textes théoriques et de réflexions, écrits par Guyotat et édités sous le titre *Vivre*, en 1984.

C'est lors de son intervention à ce colloque que Pierre Guyotat a exposé la théorisation de sa pratique masturbatoire liée à l'écriture. À travers ce texte, Guyotat « expose, dans une langue très précise, le fond sexuel et autobiographique de l'écriture »³¹. Il y explique en effet par le détail comment il fait jaillir l'écriture à partir de la masturbation. Le fond de traces écrites ainsi recueillies constituent le premier niveau de production de l'écriture. Ce texte brut, orgasmique est appelé « le sauvage ». Il ne s'agit pas du texte final, finalement publié, mais la source de laquelle va découler un second texte, dit « savant ». À cela vient s'ajouter tout un arsenal de notes diverses. La révélation de cette méthode met en lumière l'important travail sur le texte opéré par Guyotat.

29 Pierre Guyotat, *Vivre*, op. cit., p. 196.

30 Catherine Brun, *Pierre Guyotat : essai biographique*, op. cit., p. 274.

31 *Ibid.*, p. 257.

2.13. Le théâtre d'avant-garde : *Bond en avant* (1973) et *Bivouac* (1986)

Pierre Guyotat n'a pas fait du livre publié une exclusive. Il s'est aussi essayé à deux reprises au théâtre, un médium artistique plus immédiat dans la relation avec le public. Sa première création théâtrale a lieu à l'occasion des Rencontres internationales de Musique de La Rochelle, en 1973. Le spectacle reprend les thèmes chers à Guyotat, soit la prostitution généralisée, le corps et la sexualité. Quant à la forme, elle est radicale, violente, faite d'interpellations et d'apostrophes. Le travail sur la langue n'est jamais absent des productions de Guyotat. Il recourt dans ce texte à un sabir, une sorte de langue réinventée à partir de l'argot, tout en apportant une attention nouvelle au rythme du texte proféré. Cette rencontre avec le théâtre constitue un jalon dans le développement de l'art de Guyotat en ce qu'« elle marque dans l'œuvre le passage de l'écriture à la langue »³². Le passage par le théâtre a donc joué un rôle de catalyseur vers une nouvelle manière de concevoir l'écriture.

Pierre Guyotat retournera au travail théâtral en 1986 avec le spectacle intitulé *Bivouac*, dans le cadre du Festival d'Automne. Là encore, le théâtre est l'occasion d'une recherche formelle. Le texte s'avère résolument tourné vers la poésie, le lyrique et le sacré. Le choix de l'écriture en versets vient confirmer cette tendance, qu'accompagne un important travail sur la langue.

2.14. L'affaire Mohamed Laïd Moussa (1974)

Pierre Guyotat ne correspond cependant pas à l'image de l'artiste enfermé dans sa tour d'ivoire. À l'instar de Zola s'impliquant dans l'affaire Dreyfus ou de Voltaire dans l'affaire Calas, Guyotat fut amené, en 1974, à prendre la défense publique, en tant que témoin de moralité, d'un Algérien injustement enferré dans une affaire judiciaire. Guyotat avait rencontré Laïd Moussa lors d'un de ses voyages en Algérie. Mohamed Laïd Moussa était instituteur mais la nécessité l'avait contraint à travailler comme ouvrier une fois arrivé en France. Il s'est alors retrouvé impliqué dans une sombre affaire de meurtre. Le procès s'avère symptomatique du climat de racisme ambiant de l'époque. À travers son engagement acharné dans cette affaire judiciaire tragique, l'auteur de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* démontre à nouveau son exécution de l'injustice raciale. Ainsi, son intervention fut cruciale pour faire établir l'innocence de Laïd Moussa et obtenir sa

32 *Ibid.*, p. 273.

relaxe. Cependant, Moussa sera assassiné une semaine plus tard. Cette conclusion laissera Guyotat désabusé et il ne s'engagera plus qu'à travers ses textes.

2.15. L'écriture « en langue » : *Prostitution* (1975), *Le Livre* (1984), *Progénitures* (2000)

Comme il l'avait déjà prouvé avec *Éden, Éden, Éden* dès 1970, Pierre Guyotat est un écrivain que n'effraie pas l'innovation poétique. Mais c'est un tournant plus radical encore qui s'esquisse avec *Prostitution* en ce que Guyotat y inaugure ce que l'on appellera son écriture "en langue", par opposition avec ses autres textes écrits en langue dite "normative". Il écrira deux autres livres dits « en langue », à savoir *Le Livre*, publié en 1984 et plus récemment, *Progénitures*, en 2000. Ces textes « en langue » reposent sur un énorme travail de transformation du français, visant à le redynamiser. Ces écrits sont sans doute les plus radicaux de sa production, au moins sur le plan de la forme. Il s'agit de textes qui se prêtent à la profération voire à la scansion. L'édition de *Progénitures* est d'ailleurs accompagnée d'un CD contenant une lecture du début du texte par Guyotat. On retrouve là le souci didactique de Guyotat quant à son œuvre.

2.16. La crise et *Coma* (2006)

Les années s'étalant de 1977 à 1981 représentent une période sombre dans la vie de Pierre Guyotat. Il y fait l'expérience de ce qui s'apparente à une véritable traversée du désert, qui ébranlera tout son être. Ainsi, à partir de 1977, son état mental, et incidemment physique, commence à se dégrader progressivement. Guyotat entre en effet dans une phase de son existence qui sera marquée par une profonde dépression. Un événement concret annonce cette descente aux enfers. Ainsi, le dix mars 1977, Pierre Guyotat tente de se suicider après avoir relu *Tombeau pour cinq cent mille soldats* en s'enfonçant un coupe-papier dans la gorge. Ce qui s'avère particulièrement révélateur de la coalescence de l'écriture et de la vie qui s'entremêlent dangereusement chez lui, est le fait que, comme Guyotat le note lui-même alors, c'est la main qui écrit qui a commis le geste. À travers cette symbolique, c'est tout l'envahissement de l'art sur la vie qui se fait jour. Les tourments auxquels l'a mené la recherche d'une écriture nouvelle s'ajoutent aux soucis matériels et à la détresse sentimentale. La quête artistique qui l'obsède devient pour lui littéralement une question de vie ou de mort. Il court le risque de plus en plus grand de se voir dévorer par son œuvre, de se laisser engloutir dans cette recherche effrénée d'une expression nouvelle. En effet, Guyotat est quelqu'un

qui vit sa littérature. Son corps est entièrement lié à ce qu'il écrit et le texte produit consigne le résultat de ses états physiques. Tout se passe comme si la folie du texte se répercutait sur Guyotat lui-même.

Au cours de ces années, Guyotat s'enfonce progressivement dans une grave crise personnelle et artistique qui ira jusqu'à mettre sa santé gravement en danger. Il cesse en effet de s'alimenter suffisamment et perd beaucoup de poids. Sa santé se détériore et il subit une terrible déchéance physique et mentale. C'est un premier internement à l'hôpital en 1977 qui marque le début de la période la plus critique de sa vie. Cette crise s'implante dans un contexte propice à son déclenchement. En effet, la position radicale de Pierre Guyotat consiste à vouloir vivre de son art. Cela implique, en dépit de sa sortie précoce de l'anonymat, une existence conditionnée par des conditions matérielles difficiles. À cela s'ajoute des questionnements d'ordre personnels et sentimentaux. Mais ce qui déterminera véritablement la gravité de cette crise réside dans la recherche artistique dans laquelle Guyotat s'est alors engagé. Il lutte obstinément pour trouver une nouvelle forme d'expression littéraire. Il désire enfanter une œuvre radicalement autre, véritablement novatrice. Il ne s'agit cependant pas d'une recherche de la nouveauté pour la nouveauté mais bien d'un moyen d'expression authentique. Face à la posture stratégique – l'expérimentation –, Guyotat choisit plutôt l'authenticité.

Il retracera le récit de cette descente aux enfers dans le livre *Coma*, paru en 2006 et qui recevra le Prix Décembre la même année.

2.17. La consécration de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* au Théâtre national de Chaillot

En 1981, *Tombeau pour cinq cent mille soldats* est monté par Antoine Vitez au Théâtre nationale de Chaillot. Il s'agit d'une véritable consécration pour cette œuvre contemporaine. Pierre Guyotat « ne collabore pas au travail d'adaptation »³³ mais affiche son soutien à l'adaptation d'Antoine Vitez. Le spectacle suscite des réactions diverses et parfois scandalisées dont la presse parle abondamment. Pierre Guyotat assistera à la première de la pièce, mais très affaibli par la dépression, il sombrera dans le coma quelques jours plus tard.

33 *Ibid.*, p. 360.

2.18. Une œuvre qui se conjugue au présent

Très tôt, Guyotat a eu conscience de son désir de faire une œuvre. Celle-ci continue de s'écrire encore aujourd'hui. Deux romans sont venus s'ajouter à la bibliographie de l'auteur : *Joyeux animaux de la misère*, publié en 2014, et la suite de celui-ci, parue en 2016 et intitulée *Par la main dans les enfers*. Les thèmes désormais typiques de l'univers de Pierre Guyotat s'y retrouvent traités, tels l'humanité prostituée ou la sexualité. La langue s'y fait plus abordable que dans certaines de ses œuvres précédentes, même si la recherche stylistique apparaît toujours bien présente.

Pierre Guyotat est ainsi l'auteur d'une œuvre radicale qui se penche sur quelques-unes des grandes questions de l'humanité comme la sexualité, la liberté, la violence ou encore le sacré. La profondeur et la gravité de son questionnement apparaissent indubitables. Guyotat se révèle être également un poète, au plus pur sens du terme, en ce qu'il crée une langue novatrice, mais qui n'oublie pas ses racines. Il y enfin chez lui, un immense acte d'ouverture au monde, un respect absolu de l'autre, qui transcende les classes sociales ou les cultures. C'est n'est rien de moins qu'une redécouverte de notre humanité qui nous est proposée par Guyotat.

2.19. L'art de Guyotat

Dès l'enfance, Pierre Guyotat fait preuve d'une sensibilité particulière pour différentes formes d'expressions artistiques. Au sein du foyer de Bourg-Argental, il est initié à la musique classique, principalement romantique, que sa mère apprécie particulièrement. Cela restera une dilection tout au long de sa vie. La musique l'accompagnera d'ailleurs souvent dans ses séances d'écriture. Cependant Guyotat souligne qu'« [il] veu[t] peindre, être peintre »³⁴. C'est donc à la peinture qu'il consacrera sa prime énergie créatrice. Il pratiquera ainsi l'aquarelle, le dessin et la peinture à l'huile. L'écriture ne viendra qu'un peu plus tard, lors de son passage par l'école et l'internat de Joubert et celle-ci deviendra dès lors son principal moyen d'expression.

Depuis le début, l'écriture est liée à la sexualité chez Guyotat. C'est en effet déjà le cas au pensionnat de Joubert, où les premiers pas dans l'écriture sont concomitants à la découverte de la masturbation. Pierre Guyotat décrit le développement de cette pratique qui intrique sexe et texte dans ses ouvrages à teneur autobiographique. Cette dimension intime est notamment abordée dans

34 Pierre Guyotat, *Formation*, op. cit., p. 212.

Arrière-fond, où est présenté au lecteur un Guyotat adolescent qu'accompagne dans ses pérégrinations anglaises une défroque, un morceau de tissu, qui lui sert à s'éponger lorsqu'il s'adonne à la masturbation. Les analogies s'accumulent alors, entre d'une part le texte qui s'écrit, le papier qui se couvre d'encre et de l'autre le tissu qui reçoit la semence du jeune homme. L'étymologie concourt également à renforcer l'analogie en raison de la racine commune aux termes « texte » et « tissu ».

L'activité de « branlée-avec-texte »³⁵ consiste en un système dynamique qui repose sur un engendrement réciproque de texte et de sexe. En effet, si le texte produit est bel et bien le résultat de l'activité masturbatoire du jeune Guyotat présenté dans *Arrière-fond*, ce même texte nourrit et stimule aussi sa pratique de l'onanisme. Il se produit donc un phénomène de double engendrement de l'un par l'autre, à la fois du sexe et du texte. Cette méthode de création littéraire, cette façon de faire surgir l'écriture à l'aide de la masturbation, Pierre Guyotat en souligne même la simultanéité : « de ma main droite étaler le feuillet froissé sur le roulé du drap et de la couverture, de la main gauche, saisir mon membre érigé déjà dans la défroque – qui le courbe et le bride – et, ma droite commençant d'écrire, la gauche commençant de caresser »³⁶. L'examen de cet enracinement de la parole dans la pratique du corps sera traité de façon plus approfondie dans un chapitre spécifique de ce mémoire.

Les thèmes traités par Pierre Guyotat dans ses œuvres s'inscrivent dans une lignée de textes considérés comme subversifs. Il serait en effet possible de montrer les liens qui existent entre les livres de Guyotat et les œuvres de Sade, d'Antonin Artaud, de Jean Genet ou encore de Georges Bataille. Quant à l'écrivain et critique littéraire Christian Prigent³⁷, il voit même dans le travail de Guyotat une possibilité de rapprochement avec l'œuvre de François Rabelais³⁸. Ce qui apparaît commun à tous ces écrivains, c'est bien le caractère sulfureux de leurs ouvrages, dû en grande part au traitement explicite qu'ils accordent au sexe. Michel Foucault apporte une explication quant au mécanisme qui donne à ces textes leur caractère subversif : « Si le sexe est réprimé, c'est-à-dire voué à la prohibition, à l'inexistence et au mutisme, le seul fait d'en parler, et de parler de sa répression, a comme une allure de transgression délibérée. Qui tient ce langage se met jusqu'à un certain point hors pouvoir ; il bouscule la loi ; il anticipe, tant soit peu, la liberté future. »³⁹ C'est

35 Pierre Guyotat, *Arrière-fond*, *op. cit.*, p. 186.

36 *Ibid.*

37 Écrivain, poète et critique littéraire français (né en 1945), s'intéressant aux auteurs d'avant-garde et aux expérimentations formelles. Il fut l'un des fondateurs de la revue littéraire *TXT*.

38 Christian Prigent, *Ceux qui merdRent : essai*, Paris, P.O.L., 1991, p. 310.

39 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 1 : la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll.« NRF », 1993, p. 13.

donc ici principalement la thématique sexuelle ainsi qu'une forme d'obscénité qui permet de classer ces écrivains comme transgressifs.

De manière générale, les œuvres de Pierre Guyotat traitent toutes de quelques thèmes récurrents chers à l'auteur de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*. Le contexte du « bordel » est ainsi réinvesti à l'envi dans ses livres. Presque chacun de ses écrits de fiction depuis *Tombeau pour cinq cent mille soldats* dépeint des situations mettant en scène la prostitution ou l'esclavage. Il s'agit là d'un dispositif métaphorique puissant qui interroge la condition de l'humanité dans le monde. Si le « bordel » constitue un espace présentant des relations de domination ou d'inégalité entre les individus, il comporte également une évidente connotation sexuelle. Le sexe apparaît comme un motif permanent dans les textes de Pierre Guyotat. En effet, il semble qu'il s'agisse moins de traiter de la question du sexe à proprement parler, que d'en exploiter la force expressive. Un des protagonistes essentiels des œuvres de Guyotat s'incarne dans la figure du « putain ». Il s'agit d'un personnage volontairement masculin, afin d'en faire ressortir la dimension inhabituelle ou incongrue. Le choix du masculin constitue aussi un moyen de ne pas limiter la démonstration de Guyotat à la seule question de l'asservissement de la femme, qui est spécifique et bien connu, mais de donner à cette espèce de personnage conceptuel⁴⁰ une dimension plus englobante et plus universelle. Pierre Guyotat s'est lui-même attelé à expliquer ce qu'il entend exprimer à travers cette figure du « putain » :

Les putains – je ne trouve pas d'autre mot –, c'est une espèce de moyen terme pour désigner ce qui est à la fois et privé d'existence légale et d'être tout court, avec tout ce qui s'ensuit, nourriture adaptée – charogne –, sommeil court et léger, insensibilité aux intempéries, à la salissure – mais interdiction de la violence humaine sur eux –, et pourvu du verbe le plus libre. Oui, c'est un moyen terme pour désigner ces figures qu'on peut voir comme des figures angéliques, d'anges-musiciens de tous âges, sales et secoués par les accouplements : pas d'être, pas de nourriture de table. Moyen terme, trop humain encore, pour désigner ce non-état de l'asservi qui est une des énigmes non résolues de *Progénitures*. De l'asservi servant à la satisfaction des besoins sexuels de la foule, du peuple (...) ⁴¹

Ce personnage-type se fait ainsi le véhicule d'une réflexion sociétale mais avant tout philosophique sur la liberté et le statut ontologique de l'être humain.

Une certaine littérature s'est donné pour tâche de traiter de la question du « mal ». On peut de nouveau penser ici à des écrivains comme Genet, Artaud ou Bataille, sans oublier celui qui apparaît sans doute comme le plus licencieux de tous, le marquis de Sade. Pierre Guyotat a pu être associé à ces auteurs précisément en raison des actes violents et cruels qui foisonnent dans ses œuvres. Il recourt en effet à une exacerbation dans la monstration du mal, et ce presque sans recourir à une quelconque tentative d'analyse ou de justification explicite. Pierre Guyotat insiste sur l'absence de

⁴⁰ La notion de « personnage conceptuel » a été forgée par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans leur livre *Qu'est-ce que la philosophie*, publié en 1991.

⁴¹ Pierre Guyotat, *Explications: entretiens avec Marianne Alphant*, Paris, Léo Scheer, 2000, p. 10.

commentaire moral dans ce qu'il écrit : « je me suis toujours refusé à introduire une quelconque morale, une quelconque autorité, une quelconque barrière là-dedans, un quelconque enseignement ; aucune pédagogie, absolument rien. Est-ce le Mal ? Je ne le ressens pas comme tel. »⁴² Ce qui est manifesté dans les livres de Guyotat, c'est en quelque sorte le « mal » brut, lequel est exposé dépouillé de ses oripeaux sociologiques, psychologiques et moraux. Il ne subsiste plus alors dans le récit que de purs actes – ses textes en sont saturés – qui s'inscrivent sans jugement, interne du moins, au sein de l'économie des interactions humaines. Cette approche particulière a pu contribuer à classer Pierre Guyotat comme un écrivain du matérialisme, ce qu'il a en effet revendiqué à l'époque de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*.

L'œuvre littéraire de Pierre Guyotat s'inscrit également dans une autre tradition, n'ayant plus trait cette fois à des thématiques similaires à celles abordées par d'autres écrivains mais qui repose plutôt sur une volonté de recherche formelle. La modernité radicale de Guyotat ne l'a pas empêché de se revendiquer d'inspirations plus anciennes, comme par exemple celle de la figure tutélaire d'Arthur Rimbaud. Le travail entrepris par Guyotat sur la langue elle-même, si cette question s'avère typique des décennies 1960-1970, n'en rappelle pas moins un celui d'un poète comme Stéphane Mallarmé. Outre le fait qu'ils ont tous deux traversé une période de profonde crise artistique, leurs recherches respectives portent sur une réflexion sur la langue et ils se sont l'un comme l'autre attachés à exploiter la question du signifiant. Mallarmé s'est par ailleurs illustré dans l'écriture de tombeaux littéraires, notamment celui d'Edgar Allan Poe. Ceci fait écho, d'une certaine façon, à *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, dont le premier mot du titre pourrait bien évoquer ce genre littéraire. Les deux auteurs partagent également une certaine perplexité ambiguë face à la question de Dieu. Mais ce qui permet peut-être de rapprocher le plus Guyotat de Mallarmé, tout en restant conscient que ces deux œuvres sont foncièrement différentes, c'est le travail sur la langue. L'un comme l'autre apparaissent comme des ciseleurs du style, si bien que Guyotat ne craint pas d'affirmer qu'« il n'est pas un geste ou un fait qui n'y soit motivé, une matière ingérée qui n'y soit digérée, déféquée, un mot qui n'y soit amené et traité jusqu'à l'épuisement »⁴³.

Pierre Guyotat se montre très attentif à ce qu'il est convenu d'appeler son style d'écriture. Il est mû par l'ambition d'effectuer un travail profond sur la langue qu'il emploie dans ses textes et plus fondamentalement encore de renouveler celle-ci, de la redynamiser. Ses premières œuvres importantes ont été composées en associant un « texte sauvage », produit dans une transe masturbatoire, avec un « texte savant », lequel faisait l'objet d'un effort d'écriture consciente, ce

42 Pierre Guyotat, *Humains par hasard : entretiens avec Donatien Grau*, Paris, Gallimard, coll.« Arcades », 2016, p. 135.

43 Pierre Guyotat, *Littérature interdite*, op. cit., p. 34.

sur quoi Guyotat insiste : « ce texte [*Éden, Éden, Éden*] repose sur un *travail* incessant et double, de ma langue maternelle : au niveau du réseau des sens d'un mot, et au niveau du réseau de la phonétique de ce même mot. »⁴⁴ Le texte final consiste donc en l'articulation d'un texte très spontané et d'un autre très travaillé. À l'expression « texte écrit », Guyotat préfère par ailleurs celle de « texte inscrit » pour qualifier son travail. Il poussera la transformation de la langue française dans ses retranchements pour créer un idiome propre qui sera utilisé dans ses « texte en langue » lesquels ont pu parfois dérouter les lecteurs jusqu'à le faire qualifier d'auteur illisible. C'est sans doute là un risque inhérent à l'exercice d'une certaine radicalité. Il n'en reste pas moins que certains intellectuels y ont vu une nouvelle manière d'écrire la littérature, comme Roland Barthes qui, dans son essai sur ce qu'il a appelé le « bruissement de la langue », cite Guyotat comme un exemple se rapprochant de l'utopie qu'il appelle de ses vœux :

Mais ce qui est impossible, n'est pas inconcevable : le bruissement de la langue forme une utopie. Quelle utopie ? Celle d'une musique du sens ; j'entends par là que dans son état utopique la langue serait élargie, je dirais même *dénaturée*, jusqu'à former un immense tissu sonore dans lequel l'appareil sémantique se trouverait irréalisé ; le signifiant phonique, métrique, vocal, se déploierait dans toute sa somptuosité, sans que jamais un signe s'en détache (viennne *naturaliser* cette pure nappe de jouissance), mais aussi – et c'est là le difficile – sans que le sens soit brutalement congédié, dogmatiquement forços, bref châtré. Bruissante, confiée au signifiant par un mouvement inouï, inconnu de nos discours rationnels, la langue ne quitterait pas pour autant un horizon du sens : le sens, indivis, impénétrable, innommable, serait cependant posé au loin comme un mirage, faisant de l'exercice vocal un paysage double, muni d'un « fond » ; mais au lieu que la musique des phonèmes soit le « fond » de nos messages (comme il arrive dans notre Poésie), le sens serait ici le point de fuite de la jouissance. [...] C'est une utopie, sans doute ; mais l'utopie est souvent ce qui guide les recherches de l'avant-garde. Il existe donc ici et là, par moments, ce que l'on pourrait appeler des expériences de bruissements : (...) tels encore les derniers textes de Pierre Guyotat ou de Philippe Sollers.⁴⁵

C'est ainsi la recherche sur l'aspect phonétique du mot et sur le rythme confère à l'œuvre de Guyotat un caractère avant-gardiste. Le sens n'apparaît plus véhiculé par une langue soumise au signifié et qui lui serait secondaire. Le travail de transformation de la langue entrepris par Guyotat s'inscrit bien dans cette nouvelle conception du rôle du signifiant. Pierre Guyotat ne semble pas dire autre chose et inscrit sa propre réflexion sur l'usage de la langue dans une perspective très proche de celle de Roland Barthes :

Les mots eux-mêmes, qui fixent tout, sont pris, explosés dans ce refus, ce dégoût du fixe-présent – alors il faut les transformer, les sauver de leur fixité, de leur in-profondeur : en regard du réel – qui ne l'est pas –, ils mentent tous : il faut donc les faire chanter, ils ne sont faits que pour le chant, puisque pour le « reste » ils ne disent pas la moindre vérité ; c'est leur agencement qui les fait approcher un peu du « réel » (du vide?) – et du vrai qui nous touche (...)⁴⁶

Cette méditation sur l'articulation entre langue et littérature se veut porteuse d'un grand potentiel de renouvellement de cette dernière. Pierre Guyotat s'est engagé pleinement dans cette

44 *Ibid.*, p. 35.

45 Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue : essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 95-96.

46 Pierre Guyotat, *Coma*, Paris, Mercure de France, coll. « Folio », 2013, p. 206.

voie sur laquelle il est possible qu'il se sente un peu seul aujourd'hui, à l'heure où la littérature contemporaine vit une sorte de Restauration figurative et a tourné la page des expérimentations des décennies antérieures. Guyotat a ainsi choisi de ne pas tenir compte du constat dressé par Philippe Sollers de la mort de l'avant garde.⁴⁷

47 Christian Prigent, *Ceux qui merdRent : essai, op. cit.*, p. 119.

3. Contextualisation : la guerre d'Algérie

L'œuvre de Pierre Guyotat est marquée par l'expérience qu'il a vécue lors de la guerre d'Algérie. En effet, celui-ci fut amené à servir lors de ce conflit en tant qu'appelé du contingent alors qu'il avait seulement vingt ans. Cette période tragique de l'histoire de France a fourni au moins en partie le matériau thématique ainsi que des éléments contextuels pour *Tombeau pour cinq cent mille soldats*. Il convient dès lors d'évoquer ici les événements qui ont contribué à former le contexte et le décor de ce texte littéraire.

3.1. La guerre d'Algérie

Doit-on parler d'une « guerre » d'Algérie ou plutôt d'une guerre civile, d'une révolution ou encore d'une guerre de libération nationale ? L'analyse des faits s'avère encore aujourd'hui influencée par la perspective adoptée par le commentateur. L'hésitation quant à l'expression qu'il convient d'employer pour désigner ce qui fut longtemps, jusqu'à une loi de 1999, euphémiquement désigné comme « les événements », dénote le malaise qui entoure aujourd'hui encore la question de la période de la décolonisation de l'Algérie. La guerre d'Algérie s'étend de 1954 à 1962 et s'inscrit donc en pleine période d'après-guerre, caractérisée par un vaste mouvement de libération du joug colonial. On peut dès lors se demander pourquoi la guerre fut si longue à trouver son épilogue, comparativement à d'autres possessions africaines de la France qui s'émancipèrent plus facilement de la tutelle coloniale. C'est que l'Algérie présentait un caractère particulier en ce qu'elle constituait une colonie de peuplement. En effet, elle abritait alors plus d'un million de Français et une partie de son territoire avait été érigée en départements français. L'Algérie était dès lors comprise comme faisant partie intégrante de la France, comme un prolongement de la métropole par-delà la Méditerranée. C'est pourquoi elle était considérée comme attachée à la France par des « liens indissolubles », ce qui rendit le processus d'émancipation particulièrement douloureux. C'est l'histoire de cette longue lutte de plus de sept années que nous nous proposons d'évoquer ici.

Depuis la conquête de l'Algérie par la France en 1830, il a souvent été fait usage de l'argument selon lequel le colonisateur apportait la civilisation et constituait par là un facteur de

développement pour le territoire conquis. Toutefois, et afin de mieux comprendre les rapports entre Algériens musulmans et colons français, il s'avère pertinent de se pencher sur l'écart qui existe entre les discours de légitimation avancés par les tenants du colonialisme et la réalité de la colonisation. Il apparaît alors que ce type d'argument paternaliste et humanitaire ne fut en réalité qu'une façade idéologique masquant une situation beaucoup plus sombre. En effet, l'histoire coloniale s'avère avant tout surtout caractérisée par l'exercice d'une violence endémique, à la fois sociale, politique, économique et physique, à l'encontre de la population indigène. Les meilleures terres agricoles furent confisquées et allouées à des colons par divers moyens légaux et ce, afin de motiver l'installation de Français sur le sol algérien. Il a résulté de ce système d'appropriation des terres et de concurrence économique déloyale, un appauvrissement des Algériens musulmans et par conséquent, la nécessité pour eux de se mettre au service des colonisateurs. Cette situation entraîna des conséquences déterminantes :

(...) la colonisation avait ainsi créé une société inégalitaire, dans laquelle la majorité des ressources du pays appartenait à une population minoritaire. Des inégalités sociales importantes existaient aussi à l'intérieur de chacune des deux populations, mais elles étaient secondaires par rapport à l'inégalité fondamentale de statut qui continuait de soumettre le peuple vaincu au peuple vainqueur.⁴⁸

La situation économique de la plupart des Algériens n'a donc rien d'enviable sous l'administration coloniale française. Les conditions de vie sont mauvaises et l'alphabétisation des enfants algériens reste à la traîne.

En outre, les Algériens musulmans n'ont jamais pu jouir d'un statut politique équivalent à celui des Français. La constitution de groupes distincts et inégaux en droits et perspectives au sein de la société algérienne ne trouve pas sa cause exclusivement dans une redistribution économique injuste. La séparation des citoyens s'opérait également par le truchement d'une différence de statut civil qui offrait moins de droits politiques aux Algériens musulmans qu'aux colons français de telle sorte que « la majorité démographique est transformée en minorité civique, afin que la loi et l'ordre restent entre les mains des Européens dans tous les domaines. »⁴⁹. Une telle forme d'apartheid avait été rendue possible par la création d'un statut *ad hoc* pour les musulmans, qui fut appelé l'indigénat. En conséquence, les musulmans ne jouissaient pas de la pleine citoyenneté française. Cette « sous-citoyenneté indigène »⁵⁰ constitua un frein à la construction, chez les musulmans, d'un sentiment d'identité et d'appartenance nationales françaises. Du reste, la politique d'assimilation menée par la France fut à géométrie variable. Ainsi, les Juifs constituaient un autre groupe socio-culturel

48 Guy Pervillé, *La Guerre d'Algérie: 1954-1962*, Paris, Presses universitaires de France, coll.« Que sais-je? », 2012, p. 11.

49 Omar Carlier, « Violence(s) », dans Benjamin Stora et Mohammed Harbi (dir.), *La Guerre d'Algérie*, Paris, Hachette, coll.« Pluriel », 2005, p. 514.

50 Guy Pervillé, *La guerre d'Algérie, op. cit.*, p. 14.

historiquement présent en Algérie. À la différence des musulmans, ceux-ci furent assimilés assez tôt dans l'histoire de la colonisation algérienne, dès le décret Crémieux de 1871, et bénéficièrent d'un statut civil et politique égal à celui des Français. Une telle décision fut déterminante pour cette tranche de la population car « cette assimilation politique, sociale et culturelle, qui détacha les juifs de leur environnement traditionnel arabo-berbère, fut une réussite complète à long terme. »⁵¹ La réalité de la société algérienne d'alors, caractérisée par une structure sociale inégalitaire et injuste, n'est pas sans rappeler l'un des thèmes obsédants de l'œuvre de Pierre Guyotat, à savoir celui de l'esclavage. En effet, l'Algérie telle que la connaît le jeune appelé Guyotat en 1960 était encore marquée par les stigmates sociaux et psychologiques de cette division entre dominés et dominants.

Le gouvernement de la IV^e République avait pensé freiner les velléités de décolonisation en canalisant les frustrations musulmanes vers des institutions politiques locales, transformées pour accueillir un « deuxième collège » électoral. Cependant, cette étape dans le processus d'autonomie interne de l'Algérie fut caractérisée par une forme de sabotage structurel rendant inaudibles les revendications algériennes ainsi que par « un trucage massif »⁵² des élections. La question du collège destiné à recevoir l'action politique indigène avait donc été construite de façon telle qu'une influence véritable et concrète sur la politique algérienne apparaissait illusoire. Ce blocage délibéré de la voie politique a poussé les Algériens sur le chemin de la révolution violente.

L'insurrection se cristallisa autour de plusieurs organisations politiques, notamment du Front de libération nationale (FLN), fondé en 1954, et de son bras armé, l'Armée de libération nationale (ALN).

Des attentats meurtriers furent commis par le FLN dès 1954 lors de ce qui fut appelé la « Toussaint rouge ». Un climat insurrectionnel se développa ensuite, gagnant peu à peu les esprits dans la population musulmane, en partie sous l'effet de la terreur inspirée par les rebelles à l'encontre des musulmans fidèles à la France. La répression démesurée organisée par les autorités françaises, particulièrement celle fondée sur le principe de la « responsabilité collective des villages présumés complices »⁵³ qui devint progressivement synonyme de « représailles collectives »⁵⁴, entraîne une escalade dans la violence qui ne s'arrêtera plus. « Le point de non-retour de l'insurrection algérienne »⁵⁵ sera franchi le 20 août 1955, dans le Constantinois, lorsque des

51 *Ibid.*, p. 12.

52 Omar Carlier, « Violence(s) », dans Mohammed Harbi et Benjamin Stora (dir.), *La Guerre d'Algérie*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2005, p. 514.

53 Guy Pervillé, *La guerre d'Algérie, op. cit.*, p. 46.

54 Raphaëlle Branche, « La torture pendant la guerre d'Algérie », dans Mohammed Harbi et Benjamin Stora (dir.), *La Guerre d'Algérie*, Paris, Hachette Littératures, 2005, p. 556.

55 Guy Pervillé, *La guerre d'Algérie, op. cit.*, p. 47.

massacres aveugles de civils français sont perpétrés et suivis par une répression militaire disproportionnée. L'engrenage terrible de la violence est alors enclenché et l'état d'urgence est déclaré par le gouverneur Jacques Soustelle dès 1955. Le conflit s'intensifie encore lorsque le premier ministre socialiste Guy Mollet décide d'engager massivement les appelés du contingent sur le terrain algérien. L'objectif du gouvernement français était alors de mobiliser des forces militaires importantes afin d'assurer un contrôle étroit du territoire. Le contingent d'appelés présents en Algérie a atteint jusqu'à 450.000 soldats. Pierre Guyotat sera de ceux-là d'où la référentialité du titre de *Tombeau*. C'est dès lors une grande partie de cette génération de jeunes hommes qui sera marquée par le conflit algérien.

Par ailleurs, dans le but d'asphyxier le FLN, l'armée met en place des zones interdites et déplace de force les populations de musulmans algériens qui y habitaient⁵⁶. Cette opération jette sur les routes plus de deux millions de déplacés et entraîne la création de camps de regroupement ainsi que la survenance de famines dans le pays du fait de la désorganisation des structures de production agricole. C'est un rapport de 1959 rédigé par le jeune Michel Rocard, alors en tournée d'inspection en Algérie, qui pousse les autorités à prendre des mesures face à cette situation humanitaire alarmante.

En 1957, face aux attentats qui frappent les civils, les autorités politiques à Alger se voient dépassées et, après avoir déclaré l'état d'urgence, confient les pouvoirs de police au général Massu. C'est désormais l'armée qui a pour tâche d'assurer la sécurité. Elle procédera au quadrillage de la ville et à de nombreuses arrestations souvent accompagnées d'interrogatoires musclés. Les militaires parviennent ainsi à remporter la « bataille d'Alger » mais des incursions de groupes de combattants du FLN basés à la frontière entre la Tunisie et l'Algérie continuent de harceler les positions françaises pour se replier ensuite en territoire tunisien. Le commandement militaire prendra la décision de riposter par le bombardement, le 8 février 1958, du village tunisien frontalier de Sidi Youssef, au cours duquel un centre de la Croix-Rouge et une école seront touchés. Cet événement entraînera une sévère condamnation internationale de la France et l'internationalisation du conflit. La crise diplomatique qui s'ensuivra précipitera la chute du gouvernement et par là même entraînera le retour sur le devant de la scène politique du général de Gaulle, suite entre autres au putsch du 13 mai 1958 à Alger, qui le réclamait, voyant en lui l'homme providentiel face au problème algérien. Mais le Général a surtout été rappelé dans l'espoir de le voir rénover les institutions démocratiques particulièrement instables de la IV^e République. C'est précisément ce

56 Voir notamment : Moula Bouaziz et Alain Mahé, « La Grande Kabylie durant la guerre d'Indépendance algérienne », dans Mohammed Harbi et Benjamin Stora, *La Guerre d'Algérie*, Paris, Hachette Littératures, 2005, p. 365-372.

qu'il fera en faisant entrer la France dans la V^e République par l'adoption d'une nouvelle constitution par voie référendaire.

Quant à la question algérienne, malgré le célèbre et ambigu « Je vous ai compris » prononcé à Alger, de Gaulle a l'intention de faire évoluer l'Algérie plutôt que de s'en tenir au *statu quo*. Sur le plan socio-économique, il lance le Plan de Constantine qui prévoit notamment la construction de logements et l'investissement dans le développement industriel de l'Algérie. Par ailleurs, c'est au début de la guerre d'Algérie que des gisements de pétrole sont découverts dans le Sahara algérien, qui devient alors une ressource stratégique capitale à un moment où la France vit une expansion économique gourmande en énergie. De plus, le Général souhaitait conserver au moins pour un certain temps le Sahara afin de pouvoir y mener les essais nécessaires au développement de la bombe nucléaire.

Afin de voir aboutir ce plan, de Gaulle tente également de normaliser les relations avec les indépendantistes du FLN en proposant une « paix des braves », qui est rejetée. Cette main tendue reste toutefois accompagnée d'une forte pression militaire sur le maquis grâce au Plan Challe, au cours duquel il est fait usage de Napalm, alors pourtant interdit par les conventions internationales. C'est aussi l'époque de la mise sur pied du Commando Georges qui intégrera un certain nombre d'Algériens musulmans afin de démanteler les filières résistantes. Progressivement, de Gaulle avance l'idée qu'il faut laisser l'Algérie s'engager sur la voie de l'autodétermination, ce qui engendrera des tensions au sein de l'armée française et surtout avec les Français d'Algérie qui se sentent abandonnés par la France. Ce mécontentement par rapport à la politique menée par de Gaulle s'exprimera de façon aiguë à travers l'épisode de la « semaine des barricades » en 1960, au cours duquel on assiste à de violents combats entre Français à Alger. La situation se complique encore davantage avec le Putsch des généraux de 1961, un coup d'État qui, malgré les craintes de guerre civile qu'il a suscitées, se dégonfle rapidement. Le conflit gagne aussi peu à peu la métropole qui subit un grand nombre d'attentats perpétrés par l'OAS⁵⁷ qui entendait s'opposer par la voie violente à la politique de décolonisation menée par de Gaulle, ce dernier étant visé par l'attentat du Petit-Clamart en 1962. Le climat est alors particulièrement délétère en France comme en témoigne le terrible massacre du 17 octobre 1961 à Paris, au cours duquel de nombreux manifestants algériens, qui bravaient le couvre-feu à l'appel du FLN, furent assassinés et pour certains, jetés dans la Seine. La situation devient de plus en plus complexe car, au-delà de l'opposition entre l'armée et les combattants musulmans indépendantistes, il existe alors aussi un conflit strictement Français par

57 L'Organisation de l'armée secrète était une organisation militaire clandestine terroriste qui entendait lutter contre l'indépendance de l'Algérie et s'opposait aux négociations du gouvernement français avec le FLN. Elle commit des attentats en Algérie et en métropole, plastiqua les appartements d'intellectuels, etc.

rapport au maintien ou non de l'Algérie française. De plus, des partisans de l'indépendance de l'Algérie, tel le Réseau Janson, s'engagent aussi dans l'action depuis la métropole. On parlait à l'époque des « porteurs de valises ». Dans le même temps, différentes factions d'indépendantistes algériens se livrent une guerre violente dans le but d'obtenir l'hégémonie politique dans la perspective d'une Algérie indépendante. C'est ainsi qu'un conflit important oppose le FLN aux partisans de Messali Hadj, qui sera d'ailleurs reçu par Mao en tant que représentant officiel du peuple algérien avant l'indépendance officielle.

En 1962, les accords d'Évian entraînent la fin de la guerre d'Algérie et mènent à l'indépendance du pays suite au référendum du 8 avril 1962. La Guerre d'Algérie aura fait plus de 400.000 morts.

L'histoire contemporaine de la France comme de l'Algérie reste marquée par la relation coloniale qui a existé entre les deux pays jusqu'à l'acmé de violence qui a caractérisé la guerre d'Algérie. C'est pourquoi celle-ci laisse les consciences dans l'effroi aujourd'hui encore en raison des violences et des atrocités qui ont été commises et plus particulièrement à cause du recours décomplexé à la torture.

3.2. La question de la torture

Il est important de se pencher sur la question de l'exercice de la violence si l'on veut être à même de mieux appréhender la réalité du conflit algérien. Il est à ce titre pertinent de rappeler que l'histoire de la conquête de l'Algérie par l'armée française depuis 1830 fut marquée par le recours à la force. Des exactions furent commises à l'encontre de la population dès l'origine et devaient perdurer, et ce afin d'assurer le maintien de la colonie. Cette violence originelle eut comme conséquence de laisser des marques mnésiques dans la psyché du peuple algérien.

En outre, la guerre pour l'indépendance fut le théâtre d'une escalade d'exactions ayant touché toutes les catégories de la société, qu'il s'agisse des militaires, des combattants musulmans indépendantistes, mais aussi de nombreux civils français et musulmans. La population eut à subir les conséquences d'un engrenage de brutalité entre les belligérants. La population citadine française vécut dans l'angoisse permanente des bombes. Celles-ci étaient placées dans des lieux publics fréquentés, comme des cafés, des arrêts d'autobus, etc. Ces explosions participaient d'un climat de terreur qui affectait dramatiquement la vie des Français d'Algérie. Face à une situation qui se dégradait fortement sur le plan de la sécurité, l'état d'urgence avait été déclaré et le pouvoir civil

avait confié des « pouvoirs spéciaux » au commandement militaire français sur place, à qui « la torture peut paraître efficace. En 1957, elle est utilisée à une grande échelle à Alger par les troupes du général Massu, à qui les autorités politiques ont remis les pleins pouvoirs pour rétablir l'ordre dans la ville »⁵⁸, ce qui accentua le glissement vers une répression incontrôlée. En effet, dans le but de récolter des renseignements et de déjouer les attentats, l'armée mit en place des « centres de transit et de triage », comme celui tristement célèbre de la Villa Sesini, où la torture exercée sur les prisonniers devint une pratique courante et parfois gratuite, comme le souligne Raphaëlle Branche : « Détachées de leur finalité judiciaire, les violences au cours des interrogatoires sont devenues un des visages ordinaires de la guerre d'Algérie. Elles s'installent peu à peu dans les habitudes de l'armée grâce au flou dans lequel les troupes sont amenées à intervenir. »⁵⁹ Cette absence de directives claires quant aux techniques admises lors des interrogatoires a parfois mené à l'infliction de véritables supplices dignes du Moyen Âge, mais certaines méthodes deviennent routinières. Ainsi, le plus souvent, « [l]es tortures commencent systématiquement par une mise à nu de la victime. Une seule torture est rarement employée seule. Cinq formes sont récurrentes et utilisées de manière combinées : les coups, la pendaison par les pieds ou les mains, le supplice de l'eau, celui de l'électricité et le viol. À part les coups, l'électricité est indéniablement la technique la plus utilisée. »⁶⁰ Ces méthodes violentes d'interrogatoire ne manquèrent pas de susciter un certain malaise au sein même de l'armée. Ainsi, le général de Bollardière s'opposera au recours à la torture et sera sanctionné pour avoir révélé publiquement des informations à ce propos. Il sera muté hors d'Algérie en 1957.

Au-delà de la question de la torture, l'État procède à l'exécution capitale, officielle donc, par guillotine, de près de 112 prisonniers politiques au cours la guerre d'Algérie. Par contre, les nombreuses disparitions faisant suite à des arrestations par l'armée montrent que l'appareil militaire procède également à l'exécution illégale de plusieurs centaines de personnes arrêtées, une situation révélée entre autres par le secrétaire de la police d'Alger, Paul Teitgen. Les disparitions, c'est-à-dire les assassinats, concernèrent en grande majorité des musulmans, mais parfois aussi des Français, comme dans le cas de l'affaire Maurice Audin, du nom de ce jeune professeur de mathématique communiste dont le corps ne fut jamais retrouvé, et qui a profondément choqué en métropole. Il y a donc là une violence d'État, ou à tout le moins structurellement tolérée et parfois même encouragée par les structures hiérarchiques, qui s'exerce à tous les niveaux.

58 Raphaëlle Branche, « La torture pendant la guerre d'Algérie », dans Mohammed Harbi et Benjamin Stora, *La Guerre d'Algérie*, Paris, Hachette Littératures, 2005, p. 559.

59 *Ibid.*, p. 555.

60 *Ibid.*, p. 562.

L'Algérie s'est enfoncée dans un maelström d'atrocités et de violence qui se sont étendues à toutes les forces combattantes. Ainsi, l'ALN et le FLN ne furent pas en reste en matière de torture et d'abus. Ses membres se sont aussi rendus coupables d'actes terribles à l'encontre d'autres musulmans appartenant à des factions politiques concurrentes, pour forcer la population civile à les soutenir dans leurs actions, et même dans leurs propres rangs, « contre les indociles, contre les hommes exténués qui refusent de franchir les barrages meurtriers »⁶¹, ou encore lors de purges provoquées par une paranoïa délibérément alimentée par l'armée française.

Ce qui a donné à la guerre d'Algérie son caractère scandaleux et sinistre, outre la violence de la lutte armée en soi, c'est le fait que la torture se soit généralisée et soit devenue finalement acceptée comme un moyen légitime voire indispensable d'investigation. Les nombreuses exécutions de personnes en dehors de toute légalité s'avèrent particulièrement choquantes au regard des idées d'État de droit et même de droit de la guerre.

3.3. Les intellectuels et la guerre d'Algérie

La Guerre d'Algérie aura été l'occasion d'une crispation des positions au sein de la société française, qui s'est constituée en deux camps opposés. Cette configuration binaire, entre les partisans de l'indépendance d'une part et les tenants de l'Algérie française de l'autre, n'est pas sans rappeler certaines situations historiques ayant également entraîné une bipartition de la société française, notamment l'affaire Dreyfus, au point qu'on a même pu affirmer « qu'un modèle de référence né de l'Affaire a souvent fonctionné. »⁶²

Généralement, la plupart des intellectuels de gauche se sont montrés favorables à l'indépendance de l'Algérie. Ce courant d'opinion ne s'est cependant pas reflété au niveau des partis politiques. On a pu en effet assister à un décalage important avec la politique menée par le gouvernement d'alors et plus particulièrement avec la politique du socialiste Guy Mollet, qui « incarnait les contradictions du socialisme français tiraillé entre le patriotisme et l'internationalisme »⁶³. Cette absence de superposition des positionnements idéologiques entre la gauche intellectuelle et la gauche de gouvernement entraîne un certain brouillage des cartes politiques. L'action à contre-courant du président du conseil, Guy Mollet, permet de comprendre

61 *Ibid.*, p. 574.

62 Jean-François Sirinelli, « La guerre d'Algérie dans l'histoire des intellectuels français », dans Jean-François Sirinelli et Jean-Pierre Rioux, *La Guerre d'Algérie et les intellectuels français*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Questions au XXe siècle », 1991, p. 35.

63 Guy Pervillé, *La guerre d'Algérie, op. cit.*, p. 57.

aujourd'hui que « la lutte anticolonialiste apparaît rétrospectivement, pour beaucoup d'intellectuels, comme une condamnation sévère des socialistes français dont l'attitude, « peu responsable », selon les mots de l'un d'entre eux, engendrera une réaction de rébellion et agit comme un repoussoir. En revanche, la personnalité du général de Gaulle paraît les avoir jetés dans l'embarras et les conduit à tenir un discours plus nuancé à son sujet. »⁶⁴ Ainsi, le socialiste Guy Mollet, verra son action globalement critiquée et rejetée par la gauche, alors que le général de Gaulle, pourtant traditionnellement associé à une certaine droite, posera des choix politiques s'accordant mieux avec les positions des intellectuels de gauche, notamment concernant sa décision de faire évoluer l'Algérie vers plus d'autonomie politique et sa volonté de négocier avec le FLN.

Les lignes de démarcations politiques traditionnelles sont également rendues mouvantes en raison de l'engagement pour l'indépendance, de figures de l'intelligentsia plutôt associées d'ordinaire à un certain conservatisme. Ainsi en est-il du penseur, souvent présenté en opposition à Jean-Paul Sartre, Raymond Aron, qui publie en 1957 *La tragédie algérienne*. De façon similaire, le récipiendaire du Prix Nobel de littérature 1952, le catholique François Mauriac, se prononce fermement contre l'usage de la torture en Algérie.

Par ailleurs, la guerre d'Algérie offrit l'occasion aux existentialistes, Sartre et Beauvoir en tête, de mettre en pratique la conception sartrienne de l'intellectuel, à savoir celle d'un penseur qui s'engage publiquement dans les combats de son temps. Il s'agit alors d'une véritable prise de risque car l'OAS mène une guerre contre les intellectuels qui prônent l'indépendance algérienne. Le conflit d'idées se traduit bientôt par un affrontement beaucoup plus concret car « les attentats de l'OAS en métropole n'épargneront pas les personnalités intellectuelles, identifiées par cet adversaire le plus radical comme véritables protagonistes de cette guerre, et non comme de simples trublions inoffensifs. »⁶⁵ Aux idées émises par les penseurs, répondent les attentats organisés par l'OAS. Nonobstant le plasticage de son appartement, Jean-Paul Sartre jettera toutes ses forces dans le combat pour l'indépendance de l'Algérie, entre autres à travers la virulente préface qu'il écrira pour le livre *Les Damnés de la terre* de Frantz Fanon. Ce dernier, psychiatre et intellectuel, restera d'ailleurs comme un grand nom de la lutte anticolonialiste.

Les voix défavorables au maintien de l'Algérie française se coalisent et formalisent leur opposition dans des déclarations communes. Les manifestes et les comités de soutien fleurissent, dont l'exemple le plus retentissant reste certainement le « Manifeste des 121 » défendant le droit à

64 Rémy Rieffel, « L'empreinte de la guerre d'Algérie sur quelques figures intellectuelles "de gauche" », dans Rioux, Jean-Pierre, Sirinelli, Jean-François (dir.), *La Guerre d'Algérie et les intellectuels français*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll.« Questions au XXe siècle », 1991, p. 201-202.

65 Catherine Brun et Olivier Penot-Lacassagne, *Engagements et déchirements : les intellectuels et la guerre d'Algérie*, Paris, Gallimard-IMEC, 2012, p. 156.

l'insoumission durant la guerre d'Algérie et critiquant le rôle de l'armée et du militarisme dans l'élaboration du futur de l'Algérie. Une certaine ligne de fracture se dessine néanmoins au sein des intellectuels progressistes, qui s'articule autour de la tendance emmenée par Sartre d'une part, et de l'autres, des intellectuels partisans d'une solution moins radicale au conflit et rejetant la légitimité de la violence, comme le « Manifeste pour une paix négociée », soutenu par exemple par Roland Barthes⁶⁶.

Des récits contemporains des événements qu'ils évoquent, dénoncent la situation en Algérie. Vu la censure administrative qui est appliquée durant les « événements » en Algérie, certains éditeurs se montrèrent particulièrement courageux dans leur politique éditoriale tels François Maspero ou Jérôme Lindon, des *Éditions de Minuit*, qui publia le fameux livre *La question* d'Henri Alleg, dans lequel ce dernier relate les actes de torture auxquels il a été soumis par les militaires français. Même si de nombreuses maisons d'édition publient des ouvrages critiques durant cette période, « Minuit et Maspero apparaîtront comme les symboles de la résistance intellectuelle à la guerre d'Algérie »⁶⁷. La guerre d'Algérie inspire du reste de grands écrivains de l'époque comme Jean Genet avec la pièce de théâtre *Les Paravents*, écrite en 1961 mais jouée seulement pour la première fois en 1966 et qui entraîna un scandale qui nécessita l'intervention et la défense d'André Malraux à la tribune de l'Assemblée nationale. Quant à Albert Camus, originaire d'Algérie, sa position s'avère plus complexe et nuancée et, pour cette raison, celle-ci a pu être utilisée contre lui. En effet, Camus, qui se voit couronner du Prix Nobel de littérature en 1957, livrera à cette occasion, en réponse à la question d'un journaliste, le fameux commentaire, différemment reproduit et dont il existe plusieurs variantes, selon lequel, s'il avait à choisir, il préférerait sa mère à la justice. Sa position fut parfois caricaturée ou simplifiée sur base de ce propos. Il n'en reste pas moins que Camus se prononce en faveur d'une Algérie française. Mais une Algérie qui serait débarrassée du colonialisme et de l'oppression, ce qui a pu toutefois sembler naïf. En ce qui concerne la littérature algérienne, il faut relever le cas intéressant de Kateb Yacine et de son roman *Nedjma*, publié en 1956. Ce qui donne son caractère singulier à ce roman écrit en pleine guerre d'Algérie et dans la langue de l'opresseur, c'est précisément qu'il ne prend pas pour thème les événements violents qui sont en train de secouer son pays et dès lors « [l]e conflit littéraire avec le système colonial est donc à chercher sur un autre plan que thématique »⁶⁸, c'est-à-dire sur le plan formel : « [s]ubvertir le

66 Rémy Rieffel, « L'empreinte de la guerre d'Algérie sur quelques figures intellectuelles “de gauche” », dans Jean-François Sirinelli et Jean-Pierre Rioux, *op. cit.*, p. 206-207.

67 Catherine Brun et Olivier Penot-Lacassagne, *Engagements et déchirements*, *op. cit.*, p. 18.

68 Charles Bonn, « Le roman algérien de langue française, du thème historique de la guerre à la guerre littéraire des discours. Ou : Kateb Yacine et le Moudjahid », dans Mohammed Harbi et Benjamin Stora, *op. cit.*, p. 796.

genre occidental par excellence qu'est le roman, (...) prend dans un contexte colonial une signification politique évidente »⁶⁹.

L'épisode cruel de la guerre d'Algérie fut donc l'occasion d'une grande effervescence pour les intellectuels français ainsi que l'objet d'un positionnement voire d'une mobilisation de nature politique. La réalité du conflit fournit par ailleurs le matériau thématique à certain nombre d'œuvres littéraires, parmi lesquelles *Tombeau pour cinq cent mille soldats* de Pierre Guyotat ne fut pas la moins monumentale.

3.4. Un conflit « sexualisé »

La guerre consiste en l'orchestration du choc des corps les uns contre les autres. Dans la guerre, le corps de l'ennemi occupe donc une place centrale car c'est ce qui doit être conquis et vaincu, c'est l'obstacle qu'il s'agit d'abattre. La torture fut à cet égard un moyen exorbitant de coercition du corps, mais celui-ci fut aussi atteint dans sa dimension sexuelle, tant sur le plan physique que sur le terrain des représentations mentales. En effet, comme dans nombre d'autres conflits militaires, les violences sexuelles exercées sur l'adversaire constituèrent une pratique fréquente. Ces agissements participent de l'instauration d'une représentation des rapports de domination entre les auteurs de violences à caractère sexuel et leurs victimes.

Il s'agit là d'une dimension du conflit qui n'a pas échappé à Pierre Guyotat lors de son service en Algérie. Celui-ci en a fait l'un des éléments récurrents et centraux dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*. Il est dès lors intéressant de noter que l'hypersexualisation qui caractérise ce roman s'avère être un phénomène qui n'est pas absent du conflit algérien. L'humiliation à connotation sexuelle constitue un instrument psychologique pour le contrôle d'un territoire et de domination de la population. Quant à la volonté de s'en prendre à la masculinité des hommes, il s'agit là d'une manière d'accabler l'adversaire en réduisant symboliquement sa virilité et par la même occasion d'augmenter son propre sentiment de puissance. Les postures sexuelles adoptées et les représentations de conquête qu'elles véhiculent, ont participé à façonner les imaginaires collectifs.

La perception et la représentation qu'entretiennent l'un sur l'autre les deux grands groupes culturels et anthropologiques mis en présence en Algérie, les autochtones musulmans d'une part et les Français de l'autre, s'inscrit dans un rapport dialectique au cœur duquel se retrouve un discours sur la force, la domination, la virilité, la puissance sexuelle. En se construisant sur l'idée principielle

69 *Ibid.*, p. 797.

et essentialiste d'une inégalité fondamentale entre le peuple conquis et les vainqueurs de 1830, le pouvoir politique français a entendu justifier la domination coloniale en la fondant sur l' « opposition entre civilisés et sauvages (bons ou mauvais), construite depuis le XV^e siècle dans le droit fil de la domination européenne sur le monde »⁷⁰. Il y a donc, dans l'histoire des mentalités en Algérie, une longue tradition de rabaissement du musulman où «[l'] autochtone n'est pas seulement un vaincu éternel, il est aussi un éternel inférieur »⁷¹. Cependant, le discours officiel sur la supériorité de l'occidental entre en conflit avec certaines représentations subliminales et fantasmées de l'homme arabe, souvent perçu comme caractérisés par une hyperviolence et une virilité démesurée. Ceci participe du reste de la conception de type orientaliste qui attribue volontiers à l'homme ou à la femme « oriental(e) » une certaine lascivité. De plus, la situation de guerre implique la multiplication d'environnements saturés par la masculinité. En effet, les soldats vivent au quotidien dans un univers peuplé presque exclusivement d'hommes. Cette circonstance contribue à déformer les normes ordinaires de la masculinité et à encourager l'exagération des postures de virilité.

Dans un tel contexte, il apparaît évident que l'homosexualité masculine véhicule une image très négative. L'homosexualité agit comme un repoussoir ainsi que comme un moyen d'établir une hiérarchie de dominance et d'humiliation entre les hommes. Par ailleurs, la concomitance de cette masculinité omniprésente conjuguée au manque de femmes contribue à exacerber et, concomitamment à complexifier, le rapport à la virilité et à la sexualité. Dès lors, en dévirilisant l'ennemi, on contribue à lui ôter sa force, son honneur ou sa qualité d'homme. C'est pourquoi le viol des prisonniers à l'aide d'objets divers lors des « interrogatoires » faisait partie des pratiques courantes.

En outre, le rapport des soldats au corps de leurs opposants passe par des actes, souvent barbares, ayant en même temps valeur de symbole quant à la dévirilisation de l'ennemi. Ainsi, une des grandes hantises des soldats français reposait sur quelques photos et beaucoup d'histoires circulant à propos de cadavres de soldats retrouvés émasculés. Il est arrivé effectivement que des combattants indépendantistes algériens mutilent les parties génitales des cadavres des soldats français. Ces mutilations dessinent alors tout un imaginaire chez les soldats « [m]ais les émasculations réelles ou supposées ne portent pas seulement atteinte à des masculinités individuelles, elles ne dévastent pas seulement des corps physiologiquement amputés ou psychiquement blessés : elles doivent être pensées dans leurs effets de sens, comme autant de

70 Omar Carlier, « Violence(s) », *op. cit.*, p. 522.

71 *Ibid.*, p. 523.

signaux adressés et dévoyés, de (dé)constructions symboliques et politiques. »⁷² De leur côté, les soldats français, lors des séances de torture, prenaient souvent les parties génitales des prisonniers pour cible des douleurs infligées, notamment en ayant recours à l'électricité. C'est dès lors toute la sémiotique des mutilations génitales qui doit être intégrée à la réflexion articulant la domination, la violence et le sexe.

Les femmes furent les autres grandes victimes de ce conflit. Elles furent diversement opprimées mais ce qui reste le trait saillant de ces années de crise, c'est la banalité du viol. S'ajoute ici, en plus du contexte de guerre, la position particulière assignée aux femmes dans la société algérienne. Ces dernières sont traditionnellement voilées et confinées dans l'espace privé. Dès lors, les conséquences d'un viol n'en sont que plus irréparables. Or il semble bien que la pratique fut fréquente et utilisée comme une « arme de guerre » pour affaiblir l'ennemi moralement : « Territoire de guerre, le corps des femmes devient dans la Guerre d'Algérie territoire à conquérir, territoire à réduire. »⁷³ Le viol de la femme algérienne devient alors un butin et fonctionne comme un moyen de conquête et d'abrasement du moral de l'ennemi.

La question du sexuel se conjugue donc, dans le contexte de la guerre d'Algérie, avec l'exercice de la violence. Il faut dès lors avoir conscience de l'importance de la connotation sexuelle qui a marqué cet épisode tragique de l'histoire contemporaine et de la réalité de cet aspect pour appréhender en connaissance de cause les échos crépusculaires et sinistres de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*.

72 Émilie Goudal, « Représentations artistiques postcoloniales des femmes en guerre d'Algérie : dévoilement d'une "non-histoire" », dans Catherine Brun et Todd Shepard, *Guerre d'Algérie : le sexe outragé*, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 151-152.

73 Zineb Ali-Benali, « Le corps refait », dans Catherine Brun et Todd Shepard, *Guerre d'Algérie : le sexe outragé*, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 48.

4. Analyse de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*

Tombeau pour cinq cent mille soldats est un livre original à bien des égards et qui ne laisse en tout cas pas le lecteur indifférent. L'ouvrage se divise en « sept chants », de longueurs inégales. Ce chapitre a pour fonction de fournir une introduction générale à cette œuvre.

4.1. L'aède de la guerre coloniale

L'instance qui prend en charge la narration consiste en un narrateur extradiégétique. Celui-ci n'est donc pas impliqué dans l'histoire et la narration se fait le plus souvent à la troisième personne, que viennent par moments interrompre des passages oniriques à la première personne. Cette alternance organise une articulation entre les tonalités épique et lyrique. Dès lors, dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, tout apparaît comme observé depuis une position extérieure et le lecteur n'a pas d'accès direct à la subjectivité des personnages. Ces derniers sont cependant présentifiés soit par la narration de leurs actions, soit par la description, parfois minutieuse, de leurs réactions physiques et physiologiques extérieures, comme dans ce passage :

Les soldats ôtent leurs bérets, certains leurs casques légers. Le général fait rompre les rangs aux autres soldats. Le capitaine rentre dans sa chambre, se lave, se rase et s'étend sur son lit. Le général se retire dans son bureau, chasse ses secrétaires et va se mettre devant la fenêtre d'où il voit la cour et les soldats déshabillés.⁷⁴

Les personnages du capitaine et du général sont tous deux vus de l'extérieur et ceux-ci sont décrits à travers les actions qu'ils accomplissent. Ce passage est typique de la manière de raconter que l'on retrouve tout au long de ce texte. Point de psychologie ici donc. Cependant, cette velléité d'objectivité narrative se voit par moments tempérée par le point de vue omniscient du narrateur, qui ferait presque basculer le regard du lecteur vers l'intériorité du personnage. Cela est visible dans les lignes qui suivent immédiatement le passage qui vient d'être cité :

il prend ses jumelles et regarde les torsos nus où les côtes mettent des ombres désirables, les ventres creusés par la faim ; il sait que son aide de camp, ses secrétaires, appuyés contre la porte le regardent aimer et désirer : un soldat traverse la cour, s'arrête devant les soldats punis, leur tire la langue⁷⁵

⁷⁴ Pierre Guyotat, *Tombeau pour cinq cent mille soldats : sept chants*, Paris, Gallimard, coll.« L'imaginaire », 2012, p. 350.

⁷⁵ *Ibid.*

Soudainement, dans ce deuxième moment, certains éléments linguistiques viennent trahir une amorce de psychologie. Il est intéressant de relever tout d'abord le fait qu'ici le point de vue omniscient du narrateur se laisse entrevoir. En effet, l'expression « il sait que » révèle que le narrateur connaît les pensées du général. Il en va de même s'agissant les verbes « aimer et désirer », qui impliquent que le narrateur sache les tourments affectifs du général. De même, l'adjectif « désirables » laisse entendre que c'est bien le général qui les désire. Par conséquent, les interventions omniscientes du narrateur, même si celles-ci sont diffuses et discrètes, introduisent parfois un bref aperçu de la subjectivité morale de l'un ou l'autre personnage.

Ces intrusions de la subjectivité des personnages sont néanmoins minoritaires par rapport aux descriptions extérieures objectives, qui constituent la majeure partie du texte. Mais il n'en reste pas moins que ces glissements de perspective s'opèrent le plus souvent en conjonction avec l'emploi du point de vue omniscient, et ce souvent afin d'introduire une forme de perversion de l'esprit du personnage concerné, comme ici :

Le cardinal marche dans son jardin, ses pieds chaussés de cuir et de fourrure, meurtris par l'attente et l'immobilité, macèrent. Il songe au repas solitaire qui lui sera tantôt servi dans la salle à manger odorante et fraîche, au bras blanc de la jeune sœur, sur la nappe, aux pommes sorties de son sein. Des oiseaux jaillissent des massifs de buis, des scarabées roulent sur les roses. Il a vu les aumôniers, ceux-ci l'ont assuré de la propreté religieuse des troupes. Depuis le commencement de la guerre, son esprit dort, il ne voit pas la guerre autour de lui ; il s'étonne du grand nombre de coups de feu et d'explosions, d'enfants mutilés, de veuves ;⁷⁶

Le portrait du cardinal qui est esquissé ici s'avère trompeusement objectif. Derrière l'apparence d'une description extérieure du personnage, se cache en réalité une ironie mordante qui rend manifeste la partialité du narrateur. L'ironie est palpable dès la première phrase de l'extrait, qui place en contraste des pieds « meurtris » et pourtant habillés « de fourrure », un matériau cher et habituellement confortable. En outre, les pieds cardinalices sont meurtris en raison de « l'attente » et de « l'immobilité », c'est-à-dire tout le contraire de l'effort ou de la difficulté. La dissonance est d'autant plus forte si l'on replace ceci dans le contexte de l'histoire, qui donne à voir des militaires peinant à la tâche et des populations civiles opprimées. L'ironie est d'ailleurs redoublée car il est évident que ces deux qualités dénotent une passivité coupable de la part du prélat. À son immobilité physique répond son immobilité morale, en ce qu'il vit dans sa tour d'ivoire sans se soucier aucunement des injustices et des atrocités qui accablent la cité. Le choix du verbe « macèrent » renforce cette connotation de pourrissement, de corruption, physique sans doute, mais implicitement surtout morale. Cet extrait pose en outre en contraste les éléments naturels, presque toujours connotés positivement dans ce livre, tels les « oiseaux » ou les « roses » avec des « explosions » et des « enfants mutilés ». C'est le recours une fois encore au point de vue omniscient, signalé par

⁷⁶ *Ibid.*, p. 199.

« son esprit dort ; il ne voit pas la guerre autour de lui », qui laisse entendre que le cardinal détourne son regard de la guerre pour plutôt regarder les beautés un peu lénifiantes de la nature. L'ironie déployée ici par Guyotat se révèle être une arme redoutable pour critiquer la passivité hypocrite des autorités ecclésiastiques face à un conflit sanglant.

4.2. Une épopée moderne

La question de la détermination du genre mérite que l'on s'y attarde. En effet, le classement de ce texte n'apparaît pas immédiatement comme une évidence. Il y a ainsi eu un mouvement de flottement, d'hésitation au moment de la publication de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* quant au genre littéraire dont il relevait. Le format et la composition du livre le font se rapprocher du roman. Plusieurs éléments plaident néanmoins contre un tel classement. Le premier tient au sous-titre choisi par Guyotat lui-même et qui s'intitule « sept chants ». Il s'agit d'ailleurs du premier titre auquel Guyotat avait songé pour cette œuvre⁷⁷. Cette indication place d'emblée *Tombeau pour cinq cent mille soldats* dans la lignée des grands textes épiques tels l'*Odyssée* ou de longs poèmes comme *La Divine Comédie*, qui sont eux-mêmes divisés en chants. Ce choix dénote donc la volonté de Pierre Guyotat de s'inspirer de ces genres anciens.

En outre, les caractéristiques intrinsèques de l'œuvre ne permettent pas de l'assimiler pleinement au genre du roman tel qu'on l'entend généralement. En effet, Pierre Guyotat s'était donné très tôt pour ambition de dépasser le roman dit « bourgeois », trop empreint selon lui de psychologisme. Il estime ainsi « qu'une littérature est possible en dehors de la psychologie et en dehors de la rhétorique »⁷⁸. *Tombeau pour cinq cent mille soldats* fut dès lors conçu par Guyotat comme une épopée contemporaine, celle-ci combinant à la fois certaines caractéristiques d'une littérature fort ancienne et des traits de notre époque.

Typiquement, une épopée se définit comme un récit fondateur propre à une nation. C'est en quelque sorte ce que se propose d'explorer l'œuvre de Guyotat en évoquant un moment capital de l'histoire de France. Il est d'ailleurs possible d'y voir des similitudes intéressantes avec, par exemple, *Les Tragiques*⁷⁹ d'Agrippa d'Aubigné, autre épopée française « moderne ». Il est ainsi intéressant de noter que les deux épopées sont constituées chacune de sept chants. Ensuite, elles décrivent toutes deux des périodes de crise, à la fois morale et politique. Tant *Les Tragiques* que

⁷⁷ Catherine Brun, *Pierre Guyotat : essai biographique*, op. cit., p. 136.

⁷⁸ Pierre Guyotat, *Littérature interdite*, op. cit., p. 15.

⁷⁹ Œuvre principale d'Agrippa d'Aubigné, parue en 1615. Elle raconte, dans le contexte des guerres de religion en France, les persécutions subies par les protestants, dont le massacre de la Saint-Barthélémy.

Tombeau pour cinq cent mille soldats explorent la situation particulière de la guerre intestine, civile ou coloniale, et des massacres, accompagnés de tensions religieuses. S'il est vrai par ailleurs qu'une épopée est souvent écrite en vers, il n'en reste pas moins que l'ouvrage de Guyotat est porteur d'une forte tonalité poétique. Enfin, la vision souvent infernale qui prévaut dans ce livre, ne laisse pas de rappeler que la catabase⁸⁰ constitue un épisode typique de l'épopée antique.

Tombeau pour cinq cent mille soldats semble donc bien pouvoir être considéré à raison comme une épopée moderne. Cela étant, on pourrait à juste titre suspecter Guyotat d'avoir choisi le terme de « tombeau » pour sa polysémie, suggérant par là même une autre référence à l'histoire des genres littéraires. En effet, le « tombeau poétique » s'avère être un genre à part entière, destiné à rendre hommage à un mort. On peut citer à titre d'exemple, le *Tombeau d'Edgar Poe*, écrit par Stéphane Mallarmé. Les qualités poétiques de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* étant avérées, il serait dès lors possible de lire ce texte comme une forme d'hommage littéraire aux soldats. Il n'est pas inutile de rappeler que ceux-ci sont présentés par Guyotat comme étant eux-mêmes des « esclaves », entraînés de force dans le conflit dans lequel ils sont engagés. C'est ce qu'il fait dire explicitement à leur général : « Tous ces petits soldats sont nos esclaves ; ils ne servent pas leur patrie, mais leurs officiers. »⁸¹

4.3. Le cadre spatio-temporel

L'histoire de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* se déroule dans un cadre spatial fictif. Cependant une étude onomastique des lieux mentionnés dans le récit révèle que ceux-ci correspondent à des noms réels. Ainsi, la première phrase du livre nous annonce que « En ce temps-là, la guerre couvrait Ecbatane »⁸². Or il se fait qu'Ecbatane était une ville antique, aujourd'hui située en Iran. Dans la suite du texte, la plus grande partie du récit se déroule sur l'île d'« Inaménas ». Là encore une ville portant ce nom existe vraiment, dans l'est de l'Algérie. Pierre Guyotat apparaît d'ailleurs sur une photographie prise lors d'un de ses voyages en Algérie et sur laquelle on le voit posant à côté d'un panneau routier indiquant « In Anemas ». Quant à l'« archipel de Buxtehude », qui constitue une évocation du Royaume-Uni, il renvoie au nom d'un compositeur baroque allemand. Les noms choisis par Guyotat pour désigner les principaux lieux de l'action ne semblent pas devoir référer aux villes qu'ils désignent dans la réalité. Ainsi, l'Ecbatane de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* présente de nombreux traits qui la font plus ressembler au Paris de la

80 La catabase est, dans l'épopée classique, la descente du héros aux Enfers.

81 Pierre Guyotat, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, op. cit., p. 362.

82 *Ibid.*, p. 15.

Seconde Guerre mondiale, un Paris fantasmé néanmoins, qu'à une ancienne ville d'Iran. Une hypothèse serait que Guyotat ait choisi ces toponymes pour d'autres raisons que référentielles. Se rappelant l'importance de la qualité poétique de la langue pour Guyotat, il peut s'agir de sa part d'un choix purement esthétique, fondé sur la consonance particulière de ces noms. Une autre raison repose peut-être dans l'idée que le nom d'une ville antique soit porteuse d'une connotation immémoriale, ce qui convient bien au genre de l'épopée. Ainsi, en se plaçant dans un au-dehors du temps et de l'espace réels, le récit voit sa valeur d'universalité amplifiée. Quant à la ville d'In Amenas, qui se transforme sous la plume de Guyotat en « île d'Inaménas », cette réalité géographique apparaît bien plus motivée. En effet, le choix de l'Algérie n'est pas innocent étant donné que ce sont précisément les événements liés à la guerre d'Algérie qui constituent l'inspiration de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*. Le fait d'avoir choisi le nom d'une ville périphérique et peu connue témoigne d'une volonté de se distancier du strict contexte historique de la guerre d'Algérie. Il est du reste intéressant de noter qu'alors qu'Ecbatane est une ville très ancienne et aujourd'hui disparue, In Amenas est par contre une localité plus récente, qui fut fondée dans le sillage de la découverte de pétrole dans la région. Sur le plan temporel, ces deux entités géographiques sont donc aux antipodes l'une de l'autre.

Le décor dans lequel se déroule l'histoire s'avère assez peu spécifiquement décrit. Il y a ainsi peu de passages purement descriptifs. Les éléments caractérisant le contexte spatial sont donnés à voir le plus souvent par le truchement des paroles des personnages ou lors de la description des actions. Le cadre spatial ne laisse pas de rappeler par certains aspects l'univers de romans allégoriques comme *Le rivage des Syrtes* de Julien Gracq. En effet, il s'en dégage une atmosphère à la fois irréelle voire par moments onirique et caractérisée en même temps par des éléments propres à l'époque contemporaine, en l'occurrence celle de la guerre d'Algérie, comme les « command-car ».

Deux types d'espaces sont particulièrement présents dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats* : la ville, d'une part, et le milieu naturel de l'autre. Les éléments naturels constituent presque systématiquement un contrepoint à la sauvagerie des hommes. C'est ainsi qu'en toile de fond des pires atrocités, évoluent des oiseaux pépianant ou s'épanouissent des beautés florales, montrant par là l'indifférence radicale de la nature aux destins humains.

4.4. Les « figures » du récit

« Toutes mes figures depuis *Tombeau pour cinq cent mille soldats* sont des figures "populaires", et des figures marginales. »⁸³ Pierre Guyotat préfère parler de « figures » plutôt que de « personnages » lorsqu'il évoque son œuvre⁸⁴. Les figures sont nombreuses dans *Tombeau* mais aucun personnage n'occupe de place centrale dans un cheminement narratif qui servirait de fil conducteur. Certaines lignes narratives sont totalement indépendantes, quand d'autres s'entrecroisent. Ce qui apparaît commun à tous les personnages par contre, c'est le cadre dans lequel ils évoluent, c'est-à-dire l'« île d'Inaménas », qui est plongée dans la guerre et où règne la misère. Certaines figures ne sont désignées que par leur fonction professionnelle comme « le général » et les autres officiers, « le cardinal », le « gouverneur » ou encore « le radio ». Ce dernier cas s'avère intéressant car il permet à l'auteur de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* d'introduire une forme de critique larvée ou d'ironie dans son propos. En effet, le soldat chargé des communications radio se voit essentialiser par une antonomase en « radio », c'est-à-dire en archétype de la communication. Or celui-ci précisément se réfugie dans le déni face aux exactions commises par les soldats de son unité, il « se lave les mains aux lavabos »⁸⁵ et participe dès lors à la dissimulation généralisée des débordements des soldats.

Une étude onomastique montre une grande diversité d'origines dans le choix des noms des personnages. Ainsi, nombre d'entre eux portent un nom de lieu, tels Iérissos, Mantinée, Amyclée ou Thivai, qui sont en fait des noms de villes grecques ; Xaintrilles, qui est une ville du sud de la France ou encore Saint-Gall qui est une localité en Allemagne. Quant à Giauhare, c'est le nom d'un personnage des *Mille et une nuits*. D'autres figures portent des noms à consonance anglaise ou signalent une connotation liée aux États-Unis comme Crazy Horse, Gay Zodiac ou Winnetou. D'autres enfin, tous soldats, portent des noms dont la consonance érotique s'accorde bien avec leurs actions, comme « Bandello » qui évoque le verbe « bander », « Virido » qui est porteur de l'étymon « vir » et renvoie dès lors à la virilité, ou encore « Pino », le prostitué attitré du général, et dont le nom rappelle la « pine » de l'argot français. Le choix de ces noms quelque peu exotiques est motivé par Guyotat par leur capacité à susciter une « scénographie prostitutionnelle populaire – comme maints serveurs, commis, apprentis arabes se font aujourd'hui appeler Charly, Jacky, Eddie, Frankie, nombre d'enfants du prolétariat, après-guerre, portaient des noms U.S., et c'est le frottement de cette contradiction, de ce décalage, le son de ce déclasserment par le prénom, qui me

83 Pierre Guyotat, *Humains par hasard*, op. cit., p. 22.

84 Pour ma part, dans le cadre de cette étude, j'emploierai indifféremment l'une ou l'autre expression.

85 Pierre Guyotat, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, op. cit., p. 136.

fait en user dans mes textes. »⁸⁶ Il s'agit donc pour Guyotat de faire surgir les connotations associées à ces noms. Par ailleurs, le « prénom intégral de langue française » se voit rejeter car il sert trop facilement de véhicule au psychologisme dont Guyotat essaie de se départir⁸⁷.

Il n'en reste pas moins que deux figures, pourtant guère plus développées que les autres dans le récit, occupent une place qui s'avérera cruciale dans le dernier chant, je veux parler du « couple » formé par Kment et Giauhare. Certains de leurs comportements les isolent de la logique putassière qui innerve pourtant tout le récit. Ainsi, Giauhare est présentée comme une « petite affranchie d'Ecbatane »⁸⁸ et possède une blanchisserie. Il est tentant de lire en filigrane de cette activité professionnelle une symbolique liée à la blancheur, c'est-à-dire à la pureté, ainsi qu'à la propreté, qui peut s'entendre ici comme une marque de probité, de droiture et d'innocence. Cette posture se voit confirmée dans le chant quatre, où Giauhare résiste courageusement à la tentative de viol par un soldat. Elle sera finalement sauvée par l'intervention de Kment qui, un peu plus tard, confirmera son tempérament de défenseur des faibles lorsqu'il tombe par hasard sur un enfant en train d'être violé par un homme. Il décide alors de suivre celui qui a abusé de l'enfant. Celui-ci s'en aperçoit et, se croyant perdu, offre sa gorge au couteau de Kment, lequel lui crache simplement dessus. Tout se passe alors comme si le mépris se substituait à la violence physique. Kment semble donc gagner en conscience et être animé d'un souci de justice. Il apparaît ainsi comme l'un des rares personnages à faire montre d'un certain sens moral.

4.5. Une histoire éclatée

Le premier chant de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* évoque une situation de conflit et d'occupation, qui n'est pas sans rappeler la Seconde Guerre mondiale. Si le texte ne se veut pas référentiel, et ne constitue pas un témoignage des périodes couvertes, plusieurs éléments permettent néanmoins de les reconnaître sous le vernis fictionnel imaginé par Guyotat. Les chants suivants ont pour contexte la guerre coloniale, inspirée du conflit algérien, et ce jusqu'à la fin du chant six, qui se termine sur un déluge purificateur aux accents bibliques. Le dernier chant quant à lui, offre la vision d'un monde renouvelé et édénique. La narration suit une progression linéaire correspondant à la succession des chants. Deux phénomènes viennent cependant régulièrement briser cet élan narratif : les analepses et les passages oniriques. Les retours en arrière surviennent le plus souvent afin de raconter l'histoire personnelle de l'un ou l'autre personnage et peuvent s'étirer sur plusieurs

86 Pierre Guyotat, *Vivre*, *op. cit.*, p. 31.

87 *Ibid.*

88 Pierre Guyotat, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, *op. cit.*, p. 110.

pages. Le flot du récit principal se voit aussi interrompre par de longues séquences oniriques, hallucinées et généralement sexuelles ou violentes. Ces passages sont le plus souvent signalés par le simple dispositif typographique consistant en points de suspension « ... » et se distinguent par le recours au récit à la première personne. Ces moments du rêve présentent par ailleurs une tonalité lyrique certaine, qui s'inscrivent dans une alternance avec le reste du texte qui est habité d'un souffle épique. Les analepses quant à elles, sont souvent amorcées par un verbe à l'imparfait, avant que le système verbal ne bascule à nouveau très vite vers le présent de l'indicatif. Le verbe introducteur à l'imparfait sert alors juste à indiquer un mouvement de saut en arrière temporel.

Le premier chant est certainement l'un des plus sombres du livre. Les personnages réduits en esclavage subissent les pires avanies de la part des soldats, au point d'arriver à cette déclaration cruciale de la mort de Dieu : « Dieu qui agonise depuis trois siècles, meurt. »⁸⁹ Il faut se rappeler que Guyotat fut profondément affecté par les horreurs de la Seconde Guerre mondiale et la découverte des camps de concentration. *Tombeau pour cinq cent mille soldats* possède en outre certains traits du roman à clé car sous les masques de la fiction, il est aisé de reconnaître quelques personnalités historiques tels Philippe Pétain ou le général de Gaulle. La tonalité de ce premier chant est aussi un peu particulière en ce qu'il présente des traits caractéristiques du conte merveilleux, telle la « Reine de la nuit », cruelle buveuse de sang, ou place l'action dans des décors constitués d'un château ou d'un jardin au clair de lune. Cette première partie semble se refermer sur elle-même car aucun des personnages qu'elle met en scène ne revient dans la suite du récit. Elle consiste en quelque sorte en un prologue qui donne le ton de l'histoire en exposant dès le départ le degré de cruauté dont est capable l'être humain.

Le chant deux fait, sans transition, évoluer le récit d'une guerre à l'autre, comme si la guerre permanente était l'état naturel de l'humanité. Il est facile de voir dans cette deuxième partie une allusion à l'Algérie française car « l'île d'Inaménas » est décrite comme une colonie d'« Ecbatane », qui faisait elle-même assez clairement référence à la France sous l'occupation. Là aussi plusieurs éléments du récit autorisent à imaginer une part de référentialité, comme le portrait qui est dressé du gouverneur faible et soumis à la hiérarchie militaire ou les luttes fratricides pour le pouvoir entre les chefs des rebelles.

C'est dès le deuxième chant qu'apparaissent pour la première fois les personnages de Kment et de Giauhare qui incarneront les deux figures adamiques du dernier chant. Ils appartiennent tous deux au bas peuple. Les « héros » de Guyotat ne semblent d'ailleurs pas pouvoir relever d'une autre catégorie sociale. En effet, quelle que soit la structure sociale considérée – l'armée, l'église, les

89 *Ibid.*, p. 66.

groupes rebelles, le bordel – les subalternes apparaissent toujours comme les victimes de leurs supérieurs hiérarchiques. Ces derniers sont pour leur part toujours dépeints comme des dirigeants pervers, qu'il s'agisse du général, du cardinal ou de la mère maquerelle. La persécution est généralisée et s'exerce donc à la fois sur le plan horizontal (les soldats et les rebelles entre eux) et en même temps sur le plan vertical, par les détenteurs du pouvoir sur leurs subordonnés. Dans la population civile, cette domination est manifestée par la prostitution endémique. Il s'agit là d'une illustration d'une des thèses centrales de Guyotat, à savoir l'état de prostitution universelle qui fait de tout un chacun un esclave.

Le troisième chant contient plusieurs lignes narratives distinctes. Sur le plan du déroulement de la guerre, le chef des rebelles, Illitien, est d'abord fait prisonnier par l'armée coloniale avant de parvenir à s'échapper. Une autre séquence est dévolue à broser le portrait – toujours à travers ses actions – du cardinal. La hiérarchie ecclésiastique est dépeinte comme viscéralement corrompue et partant, l'église, en tant qu'institution sociale, apparaît comme la complice silencieuse des exactions. Du reste, le cardinal semble incapable de percevoir le divin, même au cœur de la messe, tant il est obnubilé par son désir lubrique pour la chair des enfants, qui, eux, pleurent d'émotion face au mystique. Son esprit se révèle sans cesse préoccupé par les aspects matériels, souvent les plus futiles, de l'existence. Il contribue même à ruiner les rares actes de bonté qui émaillent un récit autrement crépusculaire, comme lorsque Serge, le fils du gouverneur, sauve de malheureux enfants d'un triste sort, et les confie naïvement au pervers cardinal. Quant au chef suprême des soldats, le général, il apparaît tout aussi dépravé puisqu'il abuse de son autorité pour soumettre ses soldats à ses désirs homosexuels, ces derniers n'étant considérés que comme des esclaves.

Le quatrième chant laisse entrevoir une figure étonnamment familière, celle de Guyotat lui-même. En effet, le personnage de Thivai, un radio se retrouvant en prison pour avoir aidé « les fels »⁹⁰, partage de nombreux traits communs avec le Guyotat soldat de deuxième classe envoyé en Algérie. Pierre Guyotat a d'ailleurs occupé le poste d'opérateur-radio et a lui aussi été emprisonné en Algérie par l'armée. De plus, Thivai est présenté comme étant un écrivain, ce qu'était déjà Guyotat lors de son service. Plus loin, dans le chant cinq, Thivai, le soldat-écrivain, évoque le soupirail de sa prison ainsi qu'un épisode au cours duquel un groupe de soldats ivres le maltraite. Ceci fait écho à la biographie de Guyotat qui fut « jeté par la Sécurité militaire, trois mois, dans une cave par le soupirail de laquelle quelques fanatisés »⁹¹ tenteront de l'assassiner. Dans ce quatrième chant, le chef des rebelles, Illitien, est tué par son ami Béja, car ce dernier voulait prendre sa place à

90 Un fellagah désignait un combattant de l'indépendance algérien ou tunisien.

91 Pierre Guyotat, *Vivre*, *op. cit.*, p. 191.

la tête de la révolution. De longues scènes hallucinées de la vie dans le bordel de la ville sont également incorporées dans cette partie du récit.

Le chant cinq s'ouvre sous l'ombre menaçante du « plus haut mirador : la tour Eiffel »⁹² et autres symboles français, comme les « coqs », qui sont assimilés ici à une force d'oppression. Le général vient en personne, à trois reprises, rendre visite à Thivai dans sa cellule, dans l'espoir de le rallier à leur cause. Il n'en sera rien et Thivai mourra par après, assassiné par Virido, un soldat, qui lui plante une fourchette dans le cou, au point qu'au cours de sa courte agonie, « à chaque parole, le sang jaillit et remplit sa bouche »⁹³. On ne peut s'empêcher de deviner un double sens à cette phrase, laquelle semble annoncer la posture littéraire de Guyotat, qui aura la bouche remplie de paroles de sanglantes et, lorsqu'il parle, il n'y a plus que du sang – poétique – qui en sort.

Dans le chant six, la guerre atteint son apogée suite au déclenchement de la révolution armée par Béja, le nouveau chef des rebelles, qui fait bombarder Inaménas et « a ordonné de tuer tous les colons »⁹⁴. Le récit atteint ici son climax de violence, d'horreur et de folie meurtrière. La scène ultime se déroule dans la cathédrale où un simulacre de messe est réalisé par le cardinal otage de Béja et de ses hommes, qui lui font boire du sang et manger le cœur d'un jeune diacre. La scène devient apocalyptique, des serpents se répandent dans la ville et ce, jusqu'à l'arrivée d'un immense flot salvateur aux accents diluviens, qui emporte tout sur son passage, inonde tout et par là même lave la terre des horreurs.

Le septième et dernier chant montre les deux seuls survivants de cette catastrophe : Kment et Giauhare. Cette ultime partie s'ouvre sur l'image d'un monde naturel, purifié, où règne l'harmonie, et au sein duquel le couple vit dans l'amour. Mais cet équilibre apparaît bien vite perturbé lorsque Giauhare disparaît, ce qui plonge Kment dans la désolation et la violence. Le couple est finalement réuni et contemple l'horizon où l'aurore se lève et ils « se baisent aux genoux, au sexe, au front. »⁹⁵ Pierre Guyotat a lui-même fourni l'interprétation qu'il convenait de donner à ces derniers mots de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* : « Les genoux sont le symbole de la servitude vécue ; le sexe, c'est la force, la puissance, la naissance ; et le front c'est l'esprit. Ce sont pour moi les trois choses qui comptent ; ce sont les trois pôles de ma réflexion actuelle. Et je crois que c'est tout cela qui est dans le livre. »⁹⁶

92 Pierre Guyotat, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, op. cit., p. 463.

93 *Ibid.*, p. 492.

94 *Ibid.*, p. 573.

95 *Ibid.*, p. 609.

96 Pierre Guyotat, *Littérature interdite*, op. cit., p. 20.

4.6. Langue et style

L'auteur de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* a délibérément fait le choix d'une écriture qu'il a qualifiée de « matérialiste ». Dans cette perspective, il ne s'agit plus pour l'écrivain de *signifier* mais bien plutôt de « désigner les choses, de les donner à voir telles qu'elles sont. »⁹⁷ Guyotat s'engage dès lors dans un effort d'élimination des images, notamment des métaphores et des comparaisons, lesquelles impliquent une référence tierce, extérieure, en d'autres termes un artifice. Son souci se concentre sur la recherche d'une certaine immédiateté :

Je n'éprouve pas le besoin de séparer par des comparaisons, ce que j'imagine à partir des choses et les choses elles-mêmes. Quand je parle d'un caillou, j'essaie de le faire éclater, de l'intensifier. (...) Je me laisse fasciner par la présence des choses élémentaires, aussi simples que le lait, le sang, le sperme, les taches, les choses que l'on peut gratter, lécher, mordre. Il faut montrer la présence de la matière et, de plus, l'embellir, la raffiner, la donner dans son état le plus pur. (...) il faut faire apparaître le noyau des choses.⁹⁸

Si l'on retrouve encore quelques comparaisons dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, celles-ci restent toutefois très rares, surtout pour un livre de près de six cents pages. L'intention de Guyotat est donc de parvenir à « montrer » la matière, afin de « désamorc[er] le réflexe qui transforme la lecture en repérage des représentations ».⁹⁹ Le but de la lecture consiste donc moins à essayer de se représenter le plus exactement possible ce que le texte entend signifier, mais à la place de percevoir la langue, les sons, le rythme directement, pour eux-mêmes. Il n'en reste pas moins que l'écriture déploie une certaine grandeur, un sérieux stylistique. Ainsi, malgré l'absence de figures rhétoriques, plusieurs inflexions poétiques sont instillées dans le récit. Si c'est le souffle épique qui domine, les passages lyriques sont également bien représentés. De plus, certaines tonalités mineures apparaissent par moments, quelques passages ayant un clair accent surréaliste, d'autres évoquant le mythe et d'autres encore étalant des motifs bibliques ou des symboles christiques.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Catherine Brun, *Pierre Guyotat : essai biographique*, op. cit., p. 150.

5. Le corps

Le corps constitue un objet littéraire fascinant. Il institue une étendue sur laquelle viennent confluer des thèmes et des motifs fondamentaux, qui se déploient sous la tutelle du couple intimidant formé par Éros et Thanatos. Ces deux pôles, ces deux points cardinaux de l'existence humaine se révèlent des catalyseurs poétiques puissants, à même de libérer une parole tout à la fois expressive et philosophique. On comprend dès lors que le corps apparaisse comme une préoccupation majeure chez Pierre Guyotat. Cela se constate tant dans ses textes proprement littéraires qu'à travers la lecture des diverses formes d'explications de son œuvre qu'il a données. Le corps apparaît ainsi comme un motif incontournable, un moment itératif, tout au long de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*.

5.1. Le corps de l'auteur

« ... à la sueur de ton sexe. »¹⁰⁰

Pierre Guyotat

Pierre Guyotat est véritablement un auteur qui écrit avec son corps. Il s'agit pour lui d'un aspect fondamental et assumé de son projet littéraire, que l'auteur de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* a d'ailleurs, dans une certaine mesure, théorisé. Le corps occupe sans aucun doute une place centrale dans son œuvre, à la fois comme motif littéraire et comme objet de réflexion philosophique. Mais les corps qui hantent les livres de Guyotat trouvent leur origine avant tout dans le corps de l'auteur lui-même. Celui-ci constitue en effet un véritable outil, un médium que Guyotat met à profit dans le cadre de sa production poétique. En conséquence, il est pertinent d'analyser plus avant le rôle crucial joué par le corps réel de l'auteur dans la genèse de l'œuvre guyotatienne.

L'intensité et la complexité des rapports que Pierre Guyotat entretient avec son propre corps remontent à son enfance. Il assiste alors à la naissance en lui d'une force irréprensible capable de le mobiliser à la fois intimement et dans son rapport au monde et aux autres. Ce désir, cette force libidinale, vont se voir intégrer progressivement dans la pratique de l'écriture. Alors qu'il était

100 Pierre Guyotat, *Vivre*, *op. cit.*, p. 235.

écolier à Joubert, il est troublé car « [q]uand vous avez envie de pisser, vous êtes obligé de lever la main, donc de vous signaler comme ayant un corps, ce qui était terrifiant pour [lui] »¹⁰¹. C'est dire si les questionnements concernant sa propre individualité corporelle sont déjà bien présents à l'époque. Par ailleurs, Pierre Guyotat se révèle fasciné par l'énigme que constitue sa propre origine physique, au point de s'interroger sur ce qui le détermine ontologiquement. À cette question, il semble répondre en accordant une prééminence au biologique par rapport au vécu : « C'est ce que je suis, avant, qui compte ; peu m'importe l'après : conception humaine, naissance, œuvre. Autant dire : rien ou des gènes épars au monde ou le dessin d'un dieu. »¹⁰² Il est intéressant de noter que la question du biologique s'entremêle à l'intention divine, comme si celle-ci usait du patrimoine génétique comme d'un moyen pour la réalisation de ses desseins. En outre, cette réflexion débouche sur la question du rôle du libre arbitre dans la création artistique, qui laisse apparaître un Guyotat quelque peu dubitatif quand il affirme : « Ce que j'ajoute à l'embryon n'est peut-être pas de ce monde. »¹⁰³ Il s'ensuit une forme de déterminisme, Pierre Guyotat étant convaincu de sa prédestination artistique.

Cependant, lorsque Pierre Guyotat commente la période de son adolescence, il perçoit sa liberté comme découlant de l'association de la masturbation et de l'écriture, comme il l'évoque dans *Arrière-fond* : « Les seules productions visibles, palpables, de ma liberté sont le texte orgiaque et le sperme »¹⁰⁴. Il poursuit sa réflexion en présentant le sperme et les mots comme étant entrelacés, au point d'entraîner la confusion de l'un avec l'autre : « les toucher de ma main, filament, grumeaux fragiles comme la vie, fragments de cervelle, traînée d'embryon tremblant, phrase, mots interrompus ou tracés dans l'orgasme où le moi se libère du moi. »¹⁰⁵ Le séminal se mêle ainsi à la langue, ce qui est suggéré par la structure en parataxe de la phrase, par ailleurs typique de l'écriture guyotatienne¹⁰⁶, qui semble assimiler voire confondre le destin du texte inachevé, ou en train de s'écrire, avec celui de la vie potentielle représentée par le sperme. Pierre Guyotat souligne explicitement l'influence cruciale que revêt la sexualité pour lui : « Elle a tout de suite pris une grande ampleur chez moi. C'est une question importante parce qu'elle commande tout le reste. »¹⁰⁷ Cet aspect organique se révèle dès lors déterminant dans l'accomplissement de son destin artistique, à tel point que l'articulation du corps et de l'écriture est devenue un topos de l'analyse de l'œuvre de Guyotat :

101 Pierre Guyotat, *Humains par hasard*, op. cit., p. 80.

102 Pierre Guyotat, *Coma*, op. cit., p. 20.

103 *Ibid.*

104 Pierre Guyotat, *Arrière-fond*, op. cit., p. 55.

105 *Ibid.*

106 Catherine Brun, *Pierre Guyotat : essai biographique*, op. cit., p. 148.

107 Pierre Guyotat, *Humains par hasard*, op. cit., p. 147.

La mise en scène précoce par Pierre Guyotat de l'état d'excitation sexuelle qui accompagne l'écriture, la révélation de la disposition corporelle qui préside à l'invention du texte ne sont pas seulement gouvernées par la volonté de rompre avec le tabou du corps de l'écrivain, de sa participation directe à la pensée du texte. Les traces masturbatoires recueillies sur certains manuscrits sont aussi autant de témoignages gestuels qui montrent à leur futur contemplateur le jaillissement d'une vie extatique dépensée en pure perte.¹⁰⁸

Dominique Carlat souligne par ailleurs le fait que la scénographie s'apparente à quelque chose qui relève de la performance et véhicule par conséquent une « valeur performative ». Cette exhibition est en effet souvent assimilée à une « théâtralisation du corps de Guyotat, du corps écrivain de Guyotat et du corps sexuel de Guyotat. »¹⁰⁹ Il y a donc une dimension de l'œuvre qui se joue en dehors du texte proprement dit, tout à la fois au moment même de sa genèse mais également après la naissance du texte. Car Guyotat se révèle être un grand promoteur de son œuvre et il s'est souvent investi personnellement pour la partager avec le public en prenant part, par exemple, à des performances et lectures publiques de ses textes.

Si pour Guyotat « la langue d'un auteur grandit avec lui ; elle fait son chemin dans son cerveau, dans son cœur et dans son corps »¹¹⁰, cette interaction prolifique entre le corps et l'écriture peut cependant parfois se révéler périlleuse. Il a ainsi fait la douloureuse expérience d'une forme d'aporie artistique dans la recherche d'une nouvelle langue pour sa littérature. Son corps s'est mis de nouveau au diapason de son écriture mais cette fois dans une dynamique délétère et destructrice, puisqu'elle l'a mené jusqu'au *Coma* du livre éponyme, dans lequel Guyotat relate cette interaction négative. Ce texte offre un éclairage frappant sur les liens profonds qui s'établissent entre le fonctionnement du corps de Guyotat et son activité d'écriture.

Guyotat déclare à la fin de ses *Explications* avec Marianne Alphant que l'éloquence renouvelée qui constitue selon lui la véritable création poétique, « ne sort, ne vient que de ce qu'on nomme "l'âme" »¹¹¹. Néanmoins, la production du matériau poétique chez Guyotat se comprend tout autant comme un excrétat de son corps biologique que comme une émanation de son âme. Le corps doit donc être envisagé comme une source d'inspiration à part entière, ainsi que comme un canal permettant l'écoulement des idées vers la parole. L'auteur de *Tombeau* rappelle fréquemment que le verbe sort de sa gorge, ce qu'il ne faut pas comprendre comme une expression figurée, mais bien au sens propre de l'organe véritablement physique. Le corps et ses fonctions physiologiques jouent ainsi un rôle absolument fondamental dans sa pratique de l'écriture.

108 Dominique Carlat, « Le travail poétique », in Charles Dobzynski (dir.), *Pierre Guyotat*, Paris, Europe, coll. « Europe », 2009, p. 59.

109 Patrick Ffrench, « Cerisy 1972 », in Charles Dobzynski (dir.), *Europe : Pierre Guyotat*, n°961, mai, 2009, p. 154.

110 Pierre Guyotat, *Explications*, op. cit., p. 26.

111 *Ibid.*, p. 106.

Le corps dans le processus de création littéraire

Un texte fondamental : Langage du corps (1972)

Pierre Guyotat fut invité à participer en tant qu'orateur au colloque de Cerisy-la-Salle consacré à Artaud et Bataille, en 1972. Le texte de sa contribution, qu'il lira oralement à cette occasion, s'intitule *Langage du corps* et est repris dans le recueil de textes paru sous le titre *Vivre* en 1984. Il s'agit d'un texte fondateur car il jette un éclairage sincère voire carrément impudique sur la pratique d'écriture proprement corporelle de Guyotat. Le titre du texte s'avère programmatique en ce qu'il annonce une réflexion sur l'intrication de la langue et du corps. Mais plutôt que de se livrer à une analyse théorique, Pierre Guyotat choisit de dévoiler la manière dont il met son propre corps à contribution lors de ses séances d'écriture, ou pour le dire sans fard le rapport « entre l'écriture et la masturbation »¹¹². Le texte consiste dès lors en la description minutieuse des séances de « branlée avec texte » au cours desquelles s'élabore le matériau premier sur lequel prendra socle, ultérieurement, l'œuvre finale. L'auteur de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* commence tout d'abord par évoquer la découverte de la masturbation durant son enfance et l'élaboration progressive d'un cérémonial autour de cette pratique. Un objet y occupe une place particulière, à savoir le linge dans lequel il se branle lors de ces séances, « étoffe caparaçonnée de foutre ancien »¹¹³. Pour peu qu'on veuille bien admettre l'analogie entre ces deux substances liquides que sont le sperme et l'encre, ce vieux vêtement s'apparente alors tout à coup à une sorte de palimpseste sur lequel se sédimentent plusieurs couches de production onanique. L'analogie ne s'avère pas totalement infondée, si l'on se rappelle les liens étymologiques qui existent entre le « texte » et le « tissu » ou le « textile ». Cet entrelacement se fait encore plus explicite quand, « à la fin de chaque séance masturbatoire, une fois essuyée les parties *concernées*, feuillets et slip sont roulés dans le linge et celui-ci dissimulé dans un recoin »¹¹⁴. L'enroulement des feuilles, sur lesquelles les mots ont été expulsés, avec la défroque souillée de sperme signale encore un peu plus l'identification de l'un avec l'autre, et presque la confusion qui s'établit entre les deux objets qui, tous deux, remplissent une fonction similaire, qui est celle d'éponger la production du corps de l'auteur. Étant donné que Pierre Guyotat affirme qu'il ne se « branle jamais sans écrire »¹¹⁵, cela dessine un carré de significations croisées et concomitantes : sperme-tissu et encre-page.

Ce qui est rendu manifeste à travers cette analogie, ce n'est rien de moins que la corporéité, le caractère organique de l'écriture, entendue à la fois comme processus et comme résultat. Car il y a

112 Pierre Guyotat, *Vivre*, *op. cit.*, p. 11.

113 *Ibid.*, p. 21.

114 *Ibid.*, p. 26.

115 *Ibid.*, p. 20.

bien chez Guyotat le fantasme d'un transfert entre le corps et l'écrit, une velléité d'incorporer la chair dans le texte et de projeter le corps dans les mots, de telle sorte que le texte lui-même devienne matière et puisse ainsi rendre compte de celle-ci. C'est d'ailleurs en ce sens qu'il faut comprendre la prétention d'« écriture matérialiste » revendiquée par Guyotat à l'époque de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* et d'*Éden, Éden, Éden*. Cette expression a ainsi pu entraîner quelques malentendus car il s'agit en réalité d'entendre celle-ci comme une manière de qualifier la forme, le style, la puissance poétique de ces livres plutôt que comme une thématique liée à la philosophie matérialiste, comme le rappelle Christian Prigent : « le matérialisme affiché de Guyotat est moins un matérialisme au sens philosophique du terme (...) qu'une sorte de "matérialisme" obsessionnel, une délectation du matériau »¹¹⁶. Le principe sous-jacent ne consiste donc pas à viser la reproduction mimétique de la réalité, mais bien à créer une réalité alternative, poétique celle-ci, faite de mots, de sons et de rythme, et qui soit à même d'égaliser la première.

Un des principes qui président à l'écriture est donc celui de « l'utilisation immédiate dans la rédaction du texte, des phénomènes biologiques simultanés du corps écrivant à moins que ce ne soient les nécessités du texte qui les provoquent »¹¹⁷. *Langage du corps* a ainsi pu être interprété comme une étape cruciale dans la « théâtralisation du corps de Guyotat, du corps écrivant de Guyotat et du corps sexuel de Guyotat. »¹¹⁸

Du bégaiement au rythme

Pierre Guyotat fut, dans sa jeunesse, affecté d'un léger bégaiement : « Ce qui marque principalement ma petite enfance, outre la recherche, la capture, le maniement des bêtes, c'est mon bégaiement (je ne puis "lancer" les phrases qui débutent sur une voyelle, etc.) »¹¹⁹ De cette première approche difficile à la parole, il a gardé un certain sens du lien qui unit le corps et les mots. Cette période d'aphasie temporaire le laisse en effet avec l'intuition de l'importance de la profération, de la scansion, c'est-à-dire du rythme. Ce dernier constitue la pierre angulaire de l'approche poétique de Guyotat. Marianne Alphant met en lumière le rôle capital qu'a joué ce handicap passager dans la genèse de la phrase guyotatienne : « Le bégaiement est de l'ordre des vocalises. C'est quelque chose qui s'essaie, qui est interrompu, qui recommence et se réessaie. Vocalises-préludes à ce qui sera la matière même de l'œuvre, et ce dès le début : un chant. »¹²⁰ À ce titre, il est notable que *Tombeau pour cinq cent mille soldats* apparaisse divisé non pas en chapitres mais en chants, comme s'il s'agissait d'en souligner le dispositif oral et mélodique.

116 Christian Prigent, *Ceux qui merdRent : essai*, op. cit., p. 194.

117 Pierre Guyotat, *Littérature interdite*, op. cit., p. 33.

118 Patrick Ffrench, « Cerisy 1972 », in Charles Dobzynski (dir.), *Pierre Guyotat*, op. cit., p. 154.

119 Pierre Guyotat, *Littérature interdite*, op. cit., p. 98.

120 Marianne Alphant, « L'enfant qui bégayait », in Charles Dobzynski (dir.), *Pierre Guyotat*, op. cit., p. 21.

La dimension sonore du texte participe à son caractère incantatoire : « J'emploie l'expression de "grande raison", quand, dans la forme, le son correspond au sens et le sens au son. Là c'est juste. La grande raison, c'est quand la logique correspond à l'élan du cœur. »¹²¹ Point de rationalisme froid donc chez Guyotat, lequel fait plutôt le choix de faire advenir un monde de parole vive qui coïncide avec la réalité rythmique de l'être. Jean-Luc Nancy ne dit pas autre chose lorsqu'il parle de l'« être, en tant que le rythme des corps – les corps en tant que le rythme de l'être. La pensée-en-corps est rythmique, espacement, battement, donnant le *temps* de la danse, le *pas* du monde. »¹²² Guyotat s'efforce par conséquent de rendre le rythme essentiel, profond du monde à travers son œuvre. Tout se passe comme s'il y avait une vérité intime, primordiale logée dans le corps et que celle-ci puisse trouver à s'exprimer à travers une parole scandée selon notre rythme fondamental. Ce qui est alors exprimé – Jean-Luc Nancy dirait plutôt écrit – se situe au-delà ou en-deçà de la pure pensée discursive mais présente en contrepartie un caractère d'authenticité et de véracité indéniable. Dès lors, ce qui s'affirme dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, c'est moins une représentation mimétique de la guerre, qu'une réalité alternative faite en langue et en rythme, mais dont le résultat artistique touche à une vérité plus profonde de l'être. En d'autres termes, Guyotat emprunte une autre voie – et pour le coup également une autre voix – pour parvenir à rendre tangible un certain type d'expérience, qu'il s'agisse de celle de la guerre, du sexe, de l'organicité ou encore de l'expérience mystique. Ce chemin de traverse lui permet d'éviter en partie l'écueil posé par le langage qui, s'il rend possible l'expression, restreint en même temps celle-ci à une représentation idéale. En effet, le langage, compris de cette façon, met à distance le réel, en ce qu'il le médiatise. L'approche radicale que constitue l'écriture matérialiste de Guyotat entend déjouer cet obstacle en s'appuyant sur la densité rythmique et sonore du texte, « une balistique »¹²³, dont le principe est à chercher dans le souffle de l'écrivain. Il s'opère dès lors un phénomène de compensation, où l'on assiste à l'« évacuation » de tout ce qui concourt au réalisme, à la figuration, à la représentation, et, dans le même temps : renflouement du corps, de la voix, du rythme et de l'épopée. »¹²⁴ C'est ainsi que cette pneumatique et la cadence qui en découle vont être insufflés dans le texte guyotatien tout en apportant aux personnages une intensité particulière. Cela implique de renverser la hiérarchie des sens impliqués dans le processus d'écriture :

(...) un décentrement radical est nécessaire à l'émergence d'une perception nouvelle. La fureur à laquelle doit tendre tout le corps (le corps de celui qui produit l'écrit aussi bien que de celui qui le lit), ne peut plus être régulée par l'activité cérébrale productive d'images, elle se présente d'abord à la faveur d'une

121 Pierre Guyotat, *Humains par hasard*, op. cit., p. 75.

122 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, A.M. Métailié, 1992, p. 100.

123 Pierre Guyotat, *Vivre*, op. cit., p. 129.

124 François Bizet, « Les corps débités », in Charles Dobzynski (dir.), *Pierre Guyotat*, op. cit., p. 112.

poussée rythmique, débordement et haut débit cardiaque. C'est le cœur, partout où il bat, qui doit désormais donner corps.¹²⁵

Il s'agit là de la description d'une démarche proprement poétique, qui entend privilégier la création d'un espace acoustique plutôt que de se limiter une succession de tableaux uniquement narratifs.

Cet art poétique revendiqué par Guyotat s'inscrit dans le prolongement des recherches théoriques de son temps, que l'on songe par exemple au textualisme, à la place centrale occupée par la question du signifiant dans les théories de Roland Barthes ou encore aux réflexions philosophiques que Jacques Derrida développe à propos de l'écriture dans *De la grammatologie*. Il ne s'agit pas ici d'affirmer que Pierre Guyotat fut nécessairement influencé par ces penseurs, mais plutôt de noter la concordance d'idées et de préoccupations avec d'autres esprits qui en furent les contemporains.

Le corps écrivant

« *Je n'ai jamais souffert en écrivant, mais j'ai souffert de ce que j'avais écrit.* »¹²⁶

Pierre Guyotat

Lorsqu'on songe aux conditions d'écriture dans lesquelles s'est placé Pierre Guyotat pour produire ses premiers textes importants, notamment *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, il est difficile de ne pas être frappé par certaines similitudes avec la situation dans laquelle le marquis de Sade a écrit la plus grande partie de son œuvre. L'on sait ainsi le sort qui fut fait au divin marquis pour la majeure partie de sa vie, à savoir les différents emprisonnements et internements auxquels il a été soumis. Guyotat, pour sa part, et ayant d'ailleurs exprimé son admiration devant le fait que « la vie de Sade avait été tout entière vécue sous le rapport de l'esprit et dans l'abstrait le plus complet »¹²⁷, choisit de vivre, pour un temps, presque cloîtré dans son appartement afin de se consacrer pleinement à l'écriture. Les deux écrivains ont ainsi fait l'expérience d'une forme de réclusion, volontaire pour l'un, subie pour l'autre, où le fantasme peut jouer à plein.

Pierre Guyotat a lui-même forgé l'expression de « scripto-séminalo-gramme »¹²⁸ dans *Littérature interdite* pour évoquer le mouvement d'envie qui, à la fois anime, et habite ses textes. La transcription de ses réactions corporelles se révèle être dès lors une des sources fondamentales où vient puiser Guyotat : « Ceci s'inscrit dans une motricité générale à laquelle participe une opération

125 François Bizet, « Les corps débités », in *Ibid.*, p. 116.

126 Pierre Guyotat, *Humains par hasard*, *op. cit.*, p. 83.

127 Pierre Guyotat, *Littérature interdite*, *op. cit.*, p. 21.

128 *Ibid.*, p. 31.

non négligeable : l'utilisation immédiate dans la rédaction du texte, des phénomènes biologiques simultanés du corps écrivant à moins que ce ne soit les nécessités du texte qui les provoquent »¹²⁹. Il y a là une volonté explicite d'incorporer à même le texte l'activité physique de l'organisme, ce qui amène à penser que Guyotat véritablement écrit avec son corps. Celui-ci s'avère un instrument essentiel dans le processus de création pour l'auteur de *Tombeau*. C'est donc dans l'articulation entre le texte et le corps qu'une des clés de l'œuvre de Guyotat est à rechercher :

Mais l'œuvre est là, sous mes doigts, des voix qu'il faut que je libère de mes entrailles, (...) plus j'interviens physiquement dans la langue, plus j'ai la sensation de vivre ; transformer une langue en verbe est un acte volontaire, un acte physique. Un débat entre littérature et vie, oui, peut-être, mais pas entre ce que moi j'écris et la vie ; parce que c'est la vie ce que je fais.¹³⁰

Il est frappant, si l'on se penche sur le champ lexical utilisé par Guyotat, de constater à quel point la dimension organique, physique, c'est-à-dire corporelle apparaît récurrente. L'œuvre doit ainsi être puisée, récoltée depuis le tréfonds de l'écrivain, et l'acte d'écriture, qui serait habituellement plutôt décrit comme une démarche intellectuelle, est présenté ici au contraire comme un « acte physique ». Cette conception de l'acte poétique, le fait « que la poésie vient du cœur, des entrailles, du souffle »¹³¹, implique que celle-ci réside peut-être davantage dans le corps que dans l'esprit.

Parmi les manifestations anatomiques, la fonction sexuelle apparaît chez Guyotat comme l'une des plus productives. L'énergie libidinale active et alimente le désir poétique, c'est-à-dire « le désir de créer, la montée de l'image avec le sang dans les poumons et la gorge semblable à la montée du sang et du sperme dans le membre. »¹³² En dépit du fait que la sexualité soit majoritairement solipsiste pour l'auteur de *Tombeau*, il n'en reste pas moins qu'il s'agit là d'une voie d'accès à l'autre, d'un moyen de penser la relation à l'altérité, laquelle se joue dans une intensité toute particulière. Parler du sexe, c'est donc aussi parler du rapport à l'autre et de ce qui peut relier les individus, à travers la circulation de l'énergie libidinale.

Le corps figure au centre de la démonstration poétique de Guyotat. En effet, un des impératifs de son projet littéraire étant de se départir de la psychologie du roman dit bourgeois, il en prend le contre-pied en interrogeant son propre corps. Il s'ensuit une nécessité d'indiquer l'immanence, de montrer la matière, de la faire apparaître mais sans passer par un système de référence extérieure, c'est-à-dire sans recourir à une symbolique. Il faut qu'il y ait une matérialisation directe, immédiate de la corporéité, à même le texte. Le véhicule stylistique et

129 *Ibid.*, p. 33.

130 Pierre Guyotat, *Coma*, *op. cit.*, p. 31-32.

131 Pierre Guyotat, *Arrière-fond*, *op. cit.*, p. 77.

132 *Ibid.*, p. 209.

figuratif pour lequel opte Pierre Guyotat sera celui du corps, le siège de notre matérialité, le signe manifeste et éclatant de notre présence au monde.

5.2. Le corps des « figures » dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*

Les pages de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* apparaissent saturées par les corps. Ceux-ci s'y déploient comme une étendue, comme une peau devenue parchemin, sur laquelle viennent s'inscrire les manifestations inouïes du sexe et de la violence. Le corps se voit dès lors assimiler au matériau textuel lui-même, où se jouent des intensités qui animent le récit. Un des intérêts essentiels du corps, c'est, qu'à la différence de la culture et de la psychologie, il est fondamentalement universel. Les poussées qui le mobilisent, les pulsions qui l'enflamment, les énergies qui le traversent sont le lot commun de l'humanité, voire de tout le monde vivant. Il rabat l'humanité à son plus petit commun dénominateur. Le corps possède une vertu égalisatrice. Pierre Guyotat le déclare sans ambages :

Dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, on voit bien qu'il y en a de tous les côtés, ce qui a fait dire à un critique à l'époque que j'étais un fasciste parce que je montrais des rebelles cruels. On sait bien que, même dans notre sainte Résistance, il y a eu des moments terribles, parce qu'il y avait des directives. C'est l'enchaînement de la guerre. Dès que vous mettez le corps en route, l'enthousiasme du corps, vous pouvez vous attendre à tout.¹³³

Le corps, c'est précisément ce qui reste après le retranchement de la psychologie et de ce que la psychanalyse a appelé le surmoi. Ce qui subsiste alors de ces figures, c'est l'être humain déshabillé de ses oripeaux socio-psychologiques, ce qui l'expose dans sa forme la plus essentielle, la plus profonde. Débarrassées des faux-semblants, la littérature de Guyotat cherche à atteindre notre être primordial, et entreprend de remuer la vase de l'âme obscure de l'homme pour espérer découvrir son essence.

Le projet littéraire de Pierre Guyotat est à l'antithèse d'une perspective simplement mimétique, et a plutôt pour ambition de rendre présente la matière, c'est-à-dire de faire percevoir la consistance du monde par le truchement d'un matériau poétique immanent. Cette idée n'est pas réservée à Pierre Guyotat et apparaît par exemple également chez Jean-Luc Nancy. Ce dernier a habilement montré la capacité de présentification du corps dans la littérature :

Le corps n'est pas image-*de*. Mais il est *venue en présence*, à la manière de l'image qui vient à l'écran de la télévision, du cinéma, venant *de* nul fond de l'écran, *étant* l'espacement de cet écran, existant en tant que son étendue – exposant, étalant cette aréalité, non pas comme une idée donnée à ma vision de sujet

133 Pierre Guyotat, *Humains par hasard*, op. cit., p. 58-59.

ponctuel (encore moins comme un mystère), mais à *même* mes yeux (mon corps), comme leur aréalité, eux-mêmes venant à cette venue, espacés, espaçant, eux-mêmes écran, et moins "vision" que *video*. (Non "video" = "je vois", mais la *video* comme un nom générique pour la *techné* de la venue à la présence. La *techné* : la "technique", l'"art", la "modalisation", la "création".)¹³⁴

On comprend ainsi tout le potentiel expressif qui peut être libéré à travers la création poétique des corps.

Les personnages de *Tombeau* sont pris dans l'état de la guerre. Leurs corps sont exposés aux exactions et livrés au chaos d'une humanité brute. Le contraste flagrant avec les éléments naturels, s'apparente par moments à une terrible ironie, et indique que ces corps meurtris, torturés et violés, le sont par l'effet d'une dynamique purement humaine. Le corps, et les attaques qu'il est susceptible de subir, deviennent le témoin, le marqueur de l'étendue de la liberté humaine. Plus le corps est attaqué, plus cela révèle un amoindrissement corrélatif de la liberté. L'argument est tant politique que philosophique. En outre, le concept d'esclavage et son dérivé, la prostitution, servent à formaliser la problématique de la liberté en recourant à une grammaire singulière des actes corporels.

La nature : un supra-corps

La nature constitue une dimension essentielle de l'univers de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*. Les motifs qui s'y rapportent y sont omniprésents et s'intercalent tout au long du récit entre le déroulement des événements proprement humains. Cependant, les éléments naturels apparaissent comme faisant partie d'un espace distinct de celui des humains. Cette articulation particulière entre les univers humain et naturel s'avère dès lors significative en raison même du sentiment de séparation radicale qui se dessine entre l'être humain et son environnement. Le cours de l'histoire humaine semble évoluer parallèlement à la permanence de la nature, sans que celle-ci n'apparaisse affectée par les circonstances humaines. Il se dégage de cette disposition un effet de contraste qu'il serait naïf de réduire à un rôle simplement ornemental. Il semble plutôt que le décor possède dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats* une valeur supérieure à celle d'une toile de fond et constitue véritablement un élément fonctionnel du récit.

Cet arrière-fond naturel est construit sur une collection de motifs particuliers. Certains d'entre eux reviennent très fréquemment au point de vraiment ponctuer le récit. Parmi les plus prégnants, on retrouve surtout la lune, les arbres fruitiers, ainsi que certains animaux comme le rat ou les oiseaux, et plus spécifiquement les « pourpres ». Il n'est pas évident de savoir à quelle espèce d'oiseau ceux-ci font référence, mais une fois encore, il s'agit d'un mot qui appelle certaines

134 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, op. cit., p. 57.

connotations comme la couleur rouge, qui est liée à la symbolique du sang, ou comme la pourpre, couleur des puissants, des empereurs antiques aux cardinaux catholiques. Il ne s'agit pas d'affirmer que l'oiseau en question annonce un événement particulier ou qu'il doive être lu comme porteur d'une signification précise qu'il faudrait de décoder. Cela étant, sa présence sonore au sein du texte contribue à activer un réseau de connotations sédimentaires, quasi inconscientes dans l'esprit du lecteur. En effet, la répétition fréquente de ce mot un peu incongru, s'avérant qui plus est superflu par rapport au déroulement de la ligne narrative, éveille d'autant plus l'attention du lecteur, dont l'esprit cherche à lui donner un sens. Le mot « pourpre » contribue ainsi à l'élaboration d'un réseau de signifiants indistincts, qui procure une densité poétique au texte de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*.

Pour ce qui est du rat par contre, il s'agit là d'un thème davantage porteur de signification plus universelle. Pierre Guyotat a eu l'occasion de s'expliquer sur la symbolique qu'il attache à cet animal. Le rat apparaît dans tous les livres de Guyotat et l'auteur lui accorde une importance non négligeable. Il peut être interprété comme un symbole de la misère, de la maladie et de la contagion. C'est un animal infamant et qui représente la pauvreté :

Après le départ de leur mère en prison, les enfants s'élèvent seuls, volant, se louant à la journée dans les bordels mixtes de la ville basse. Leur baraquement sent le terrier de renard. Ils viennent y dormir quelquefois ; les rats ont fait leur nid dans le berceau de l'enfant mort, sous les couvertures lacérées. La nuit, le berceau se balance dans l'ombre et les rats ont des petits cris de bébé.¹³⁵

Son insertion et sa présence endémique dans le récit indique la corruption et sert de marqueur du sordide. Le rat peut aussi suggérer, dans la fiction guyotatienne, l'état d'une condition humaine dégradée et avilie, comme au début du premier chant, où il est associé à la défaite militaire et à l'entrée dans le statut de dominés :

Dans Ecbatane humiliée, il vint à l'aube du jour de capitulation, s'assit dans la galerie d'un arc de triomphe et regarda la ville endormie ; sa botte raclait le ciment, un rat courait sous la balustrade, il lui prit la tête sous sa botte et l'écrasa, le sang séchait au vent vif, un grade se baissa, essuya avec son mouchoir le sang sur la botte, prit le rat et l'enveloppa dans le mouchoir. Le conquérant frappa le genou du garde qui se relevait : - Fais porter ce rat aux cuisines, nous le ferons manger après la signature, à ces chiens.¹³⁶

Le décor naturel contribue également à établir une certaine atmosphère chargée de connotations. Les représentations de la nature sont déclinées selon différentes modalités. Ainsi, trouve-t-on plusieurs occurrences de jardins, qui présentent une forme de nature domestiquée. De tels jardins n'apparaissent qu'uniquement liés aux détenteurs du pouvoir, comme la Reine de la

135 Pierre Guyotat, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, op. cit., p. 78.

136 *Ibid.*, p. 16.

Nuit¹³⁷, le gouverneur ou le cardinal. Il faut noter par ailleurs que des détails qui semblent insignifiants de prime abord, comme lorsque la Reine de la Nuit « et le chef tâtaient les pommes dans le verger, sous la lune »¹³⁸, acquièrent une valeur signifiante accrue du fait de leur répétition. Par exemple, le thème de la lune innerve une bonne partie du texte et contribue dès lors à placer le récit sous des auspices crépusculaires. En outre, au-delà de l'exemple précédent qui a trait au symbolique, certains mots peuvent entrer en résonance avec des idées parfois très éloignées de leur dénotation d'origine, grâce à leur qualité paronymique. Il en va ainsi du mot « verger » qui est souvent nommé dans *Tombeau* et qui déclenche des jeux de proximité sonore évoquant la « verge », et ce d'autant plus dans un texte qui est par ailleurs saturé de scènes sexuelles. Ces éléments linguistiques créent un tissu de significations souterraines qui participent à l'efficacité du texte.

La nature constitue le contexte matériel à l'intérieur duquel se joue l'histoire mais elle dessine également un horizon métaphysique et symbolique. En effet, cette superposition de l'image d'une nature idyllique et d'un espace humain marqué par la guerre et la violence participe de l'illustration de l'idée chère à Guyotat, selon laquelle notre représentation du monde est fondamentalement ambivalente. La matière textuelle où le sordide côtoie le spirituel fait écho à la dichotomie entre le temps humain, nécessairement historique, opposé à celui de la nature, qui est éternel. Les corps, qui meurent en grand nombre dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, ont dès lors vocation à rappeler la finitude des êtres au sein d'un cosmos par ailleurs infini.

En outre, ce qui est mis au jour à travers ce jeu de contraste, c'est l'écart qui s'est creusé entre l'être humain et la nature. L'homme semble s'inscrire dans une relation d'hétéronomie par rapport à la nature. *Tombeau pour cinq cent mille soldats* apparaît donc construit sur une tension entre la culture et la nature. Cette dernière est dépeinte comme un théâtre intact et elle paraît affranchie des vicissitudes rencontrées par l'humanité. Certains lieux particuliers sont néanmoins marqués par l'hybridité, par exemple les « serres » qui dénotent à la fois l'idée de nature et de culture. Il n'en reste pas moins que le corps des personnages est comme retranché, forcé hors de l'état de nature. La composition du texte pousse à cette interprétation par les effets de contrastes et de profondeur de champ qui s'avèrent structurels.

À la fin de *Tombeau*, les éléments naturels se verront même attribuer une intentionnalité salvatrice manifestée par une action purificatrice, ce qui confère à la nature guyotatienne quasiment un statut de sujet. C'est en effet celle-ci qui ramènera une certaine forme d'harmonie à travers l'épisode du flot diluvien. On observe d'ailleurs une inflation de signes naturels à la fin du récit,

137 La « Reine de la Nuit » est aussi un personnage de *La Flûte enchantée* de Mozart. On se rappellera que Pierre Guyotat est un mélomane consommé.

138 Pierre Guyotat, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, op. cit., p. 25.

comme si la nature reprenait ses droits et réinvestissait l'espace corrompu par la sauvagerie des hommes, ne laissant subsister de l'humanité que la portion congrue. À travers cet épisode final, la nature s'érige comme une forme de conscience, elle devient un acteur du récit et décide du destin des personnages, et elle peut dès lors être comprise comme une force agissante dans le monde. La mer occupe à ce titre une position cruciale en ce qu'elle incarne une étendue de conscience pure. Elle est souvent dépeinte comme un espace de perfection morale, à la différence du ciel par exemple, et son pouvoir de purification se voit plusieurs fois confirmer :

La mer sablonneuse est la seule surface pure que les yeux peuvent contempler ici : le ciel est couvert de fumées d'incendies, strié de vols funèbres : oiseaux de proie, hélicoptères. La mer, les jeunes gens du karting et des tennis, viennent s'y laver de leur noble sueur ; les bandits, les rebelles, les enfants perdus, de leur saleté, de leur souillure, de leur sang répandu.¹³⁹

L'importance accordée à la mer comme entité symbolique par Pierre Guyotat est compréhensible dans la mesure où l'on se souvient de sa fascination face au mystère de son origine organique. La mer constitue en effet la continuation de la soupe originelle qui a vu naître les premières formes de vie. En outre, il convient de souligner l'homophonie qui existe entre la « mer » et la « mère », cette dernière, et pour peu que l'on s'autorise une analyse biographique, incarnant le pôle spirituel du couple parental de Pierre Guyotat. Il ne serait alors pas exorbitant de voir dans la mer de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* composée d'une essence spirituelle. Enfin, comme le rappelle Henri Meschonnic, il existe un mythe bien établi, celui du « rythme comparé au mouvement-de-la-mer »¹⁴⁰, qui a sa source dans l'étymologie mal comprise du mot « rythme ». Cependant, si l'on voulait bien accepter cette étymologie en dépit de son caractère douteux, la lecture de la mer comme origine du rythme s'accorderait de manière intéressante avec la conception poétique de Guyotat, laquelle repose sur une poétique du rythme plutôt que sur une poétique de l'image fondée, pour sa part, sur la rhétorique. L'idée de la mer comme principe générateur du rythme, et dès lors de la poésie, confère une intensité sublime à cette dimension du texte.

Il apparaît ainsi patent que la nature constitue un corps à part entière dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*. Elle présente tous les traits de l'organisme en ce qu'elle agit concrètement dans l'univers fictionnel et semble par ailleurs douée d'un certain degré d'intentionnalité. Le corps de la nature définit ainsi en l'espèce un cadre herméneutique essentiel à la compréhension de la corporéité dans *Tombeau*.

139 *Ibid.*, p. 154.

140 Henri Meschonnic, *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 149.

L'animalité

« J'éprouve l'animalité, l'ancestralité animale en moi »¹⁴¹ affirme Pierre Guyotat. L'animalité occupe donc aussi une place à part entière dans sa réflexion. Les questionnements autour de ce thème ne sont du reste pas absents de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*. La problématique de l'hybridité entre l'homme et l'animal est amenée de plusieurs façons au cours du récit, comme si les frontières entre les espèces devaient se brouiller afin d'interroger l'humanité de l'homme. La question se pose donc de sa nature véritable : « Dieu cachait le cœur profond de l'homme, l'homme voit son cœur bestial, ses yeux se descendent, l'odeur de la bête l'étouffe, Dieu meurt au moment de la plus grande solitude de l'homme. »¹⁴² Une fois Dieu disparu, l'homme se découvre simple animal. Il n'en sera que davantage incité à suivre les instincts logés dans son anatomie.

Une évocation de l'hybridation apparaît à deux moments cruciaux dans *Tombeau*. Tout d'abord, il s'agit d'une scène de bestialité, au sens sexuel du terme, dans laquelle de jeunes prostituées sont forcés à s'accoupler avec une chienne afin d'offrir un spectacle supposément excitant aux clients présents :

(...) Pétrillon enjambe le chien, se met à cheval sur lui, son sexe s'emmêle dans les longs poils frais à l'odeur de sel et de nuit, le chien retourne sa tête, sa langue lèche le genou et la cuisse du garçon lequel, chevauchant toujours le chien, recule jusqu'à la queue : celle-ci se soulève, frappe les reins et le dos du garçon, Pétrillon passe ses mains sous le ventre du chien, il lui caresse les tétons, puis le sexe, le chien jappe, la salive du chien sèche sur le genou de Pétrillon (...)¹⁴³

L'énergie libidinale ne connaît de barrières pas même celles qui séparent habituellement les espèces. Elle unit tous les êtres dans un grand magma cosmologique et orgiaque.

Cependant, le moment le plus révélateur, le plus saillant concernant la thématique de l'hybridité entre l'être humain et l'animal se situe dans le dernier chant. Cette dernière partie, étant destinée à accueillir une forme de résolution ou de dénouement, acquiert ainsi une valeur de conclusion pour l'ensemble du texte. C'est dire l'importance signifiante qu'il convient d'accorder aux événements qui s'y déroulent. Or, c'est précisément dans le chant sept que la confusion entre l'homme et la femme d'un côté et l'animal de l'autre se laisse découvrir comme autre chose que de la simple zoophilie. Il s'agit plutôt ici d'un élan de partage radical avec la nature et partant, avec le monde, avec l'univers. Après la catastrophe du déluge, les éléments naturels renaissent dans une ambiance d'exaltation sexuelle et de délire joyeux et forment ce qui ressemble fort à un nouveau jardin d'Éden. Les deux survivants adamiques que sont Kment et Giauhare, sont emportés dans un vaste mouvement de communion de toutes les espèces, au point de se confondre avec elles et

141 Pierre Guyotat, *Explications*, op. cit., p. 50.

142 Pierre Guyotat, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, op. cit., p. 66.

143 *Ibid.*, p. 449.

d'adopter des traits animaux : « Kment relève la tête, ses poings tournent au fond de l'eau sur le sable cuivré, il jette sa tête en avant, aboie, ses dents découvertes et les rayons éclairant ses gencives rouges et ruisselantes comme l'intérieur de son sexe »¹⁴⁴. Ce sont en fin de compte les deux membres de ce couple primordial qui sont l'objet d'une lutte intérieure, basale, entre l'humanité et l'animalité. L'enjeu consiste dès lors soit à rester inclus dans l'harmonie naturelle, soit de s'en arracher, de devenir humains et d'introduire le chaos et la violence dans le monde, ce qui finit par se réaliser dans cet ultime chapitre. Si Kment se met à aboyer, Giauhare pour sa part va même plus loin puisqu'elle fait l'amour avec un loup avant que son corps ne se voie partiellement assigner des attributs lupins. Ce processus tératologique de transformation s'opère progressivement et fait transiter Kment et Giauhare par une phase de pure hybridation où leur humanité apparaît mélangée à une part de loup :

(...) Kment prend la tête de Giauhare dans ses mains, il la mord, il la baigne d'écume et de pleurs, toute la nuit il jappe, il lui souffle dans la bouche, lui presse la langue, mais Giauhare reste muette, elle baise les lèvres du garçon, elle jette des petits cris de loup ; ses seins que Kment mordille, son ventre où il appuie son poing, ont durci, bruni comme la peau des louves(...) ¹⁴⁵

L'animal avec lequel l'homme s'hybride ici s'avère porteur de connotations et de références culturelles très anciennes telles que la locution « l'homme est un loup pour l'homme »¹⁴⁶ qui semble particulièrement pertinente par rapport au contenu de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, marqué par un état de guerre permanente de tous contre tous. En outre, certaines similitudes sont manifestes avec le mythe grec de Lycaon, du nom de ce roi changé en loup par Zeus, et ce d'autant plus en ce qui concerne la version d'Ovide où Lycaon est lié au déluge. Il s'agit en tout cas de l'un des plus vieux mythes, qui rend compte de la hantise de l'homme d'être conquis par la bête qu'il porte en lui. Guyotat semble cependant retourner l'argument car il place la sauvagerie et la cruauté de côté de l'homme alors que le monde naturel et animal renvoie une image d'harmonie et de sérénité tout au long du texte.

Pierre Guyotat, anti-humaniste ?

Ceci amène dès lors certaines interrogations quant à la vision qu'a Pierre Guyotat de l'humanité. Il y a assurément chez lui une forme de relativisme entourant cette notion : « (...) je n'ai jamais pensé, en tant que me ressentant être humain, que l'homme est une espèce supérieure.

144 *Ibid.*, p. 604.

145 *Ibid.*, p. 607.

146 Cette locution a une histoire très ancienne puisqu'elle apparaît sous la plume de Plaute, Pline l'Ancien, Érasme, mais aussi chez Rabelais, Montaigne, D'Aubigné ou encore Hobbes. Son sens n'apparaît cependant pas identique chez tous ces auteurs.

C'est une chose, en moi, absolument ferme. J'ai horreur du discours qui consiste à concevoir l'homme comme la créature la plus parfaite de l'univers, son roi. »¹⁴⁷

Tombeau pour cinq cent mille soldats contient en effet une dénégation implicite de l'anthropocentrisme. Si l'homme est au centre du récit, il n'apparaît par contre pas au centre de l'univers. La déroute morale à laquelle s'acharnent les protagonistes de l'histoire laisse la nature magistralement indifférente. Le drame que les humains s'infligent, n'est tragique que pour eux-mêmes. L'humanité apparaît dans *Tombeau* ridiculement immature et dysfonctionnelle, ce qui découle de ce doute profond, de la perplexité de Guyotat face sur ce sujet : « (...) je produis quelque chose qui, non pas déconstruit, mais, tout de même, met en question et en doute, peut-être, la nature humaine elle-même, ou disons la nature humaine triomphante, l'humanisme disons. »¹⁴⁸ Il en ressort que la critique porte plutôt sur un thème typiquement guyotatien, qui est celui de la domination. Car ce qui lui paraît insupportable ici, c'est la pensée condescendante d'une humanité absolument supérieure aux autres espèces, ou dont le caractère ontologique posséderait une valeur incomparable avec le reste de la création. Il perçoit plutôt son humanité comme une limitation, en ce qu'elle l'empêche de vivre une expérience totalisante du monde : « Toute ma joie de vivre se tient dans cette tension et ce va-et-vient, ce jeu intérieur entre un mal que je sais depuis l'enfance être celui de tous les humains à la fois, à savoir de n'être que cela, humain dans un monde minéral, végétal, animal, divin, (...) »¹⁴⁹. À travers les procédés d'objectivation qui sont à l'œuvre dans *Tombeau*, ainsi que par le contraste avec la nature, qui s'étire tout au long du texte, Guyotat tend en effet à interroger l'illusion d'une humanité hégémonique.

Le corps colonisé

La colonisation, « phénomène historique constant, immémorial »¹⁵⁰, apparaît d'emblée comme le contexte qui sert de cadre à *Tombeau pour cinq cent mille soldats*. Il faut se garder cependant d'y voir une situation coloniale historique spécifique, telle que celle de l'Algérie française. Pierre Guyotat s'est manifestement inspiré de son expérience personnelle en Algérie, de nombreux motifs en témoignent d'ailleurs dans le texte de *Tombeau*. Mais le dessein de Guyotat a surtout consisté à créer un hors-lieu, à essayer de montrer « la » colonisation dans son essence plutôt qu'« une » colonisation déterminée. Ceci témoigne d'une volonté d'affirmer l'universalité de la condition servile, ce que Michel Foucault avait déjà identifié à propos de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, dans sa critique d'*Éden, Éden, Éden* :

147 Pierre Guyotat, *Explications*, op. cit., p. 50.

148 *Ibid.*, p. 55.

149 Pierre Guyotat, *Coma*, op. cit., p. 103.

150 Pierre Guyotat, *Humains par hasard*, op. cit., p. 199.

Je me demande si le *Tombeau* n'est pas passé à la faveur d'une fausse dramatisation ; on a dit : c'est l'Algérie, c'est l'occupation, alors que c'était le piétinement de toute armée, et le brouhaha infini des servitudes. On a dit : c'est le temps où nous étions coupables, nous nous y reconnaissons, nous voilà donc innocents, alors que ces coups, ces corps, ces blessures dans leur nudité, loin d'être une image de la morale, valaient pour le signe pur de la politique. (...) Le Tombeau, malgré l'apparence, était hors chronologie : on l'a méconnu en essayant d'y inscrire une date.¹⁵¹

Il n'en reste pas moins que cette situation politique délimite les contours à l'intérieur desquels les personnages évoluent. La colonisation s'exerce bien évidemment sur un territoire donné mais surtout sur les populations locales. Il s'avère dès lors possible d'analyser le corps des colonisés comme une étendue politico-historique, comme un écran sur lequel viendraient s'imprimer les diverses marques de la colonisation. Le corps des personnages constitue en effet un marqueur à la fois tangible et spectaculaire de l'entreprise coloniale. Il représente une manifestation phénoménologique interne au récit, qui fournit une précieuse clé de compréhension du texte, étant donné que celui-ci est presque totalement dépourvu de commentaires émanant du narrateur, ainsi que de réflexions d'ordre philosophique qui seraient exprimées plus ou moins directement. C'est ce qu'Alain Badiou a ramassé dans ce qu'il appelle le « principe de non-jugement » et qu'il explicite de la façon suivante : « La prose est déclaration calme et violente à la fois de ce qui arrive, ou description illuminante de ce qui se montre. Elle n'est jamais plière, réflexion, ou jugement. Oui, cela est capital : l'éthique de la prose l'exempte de tout jugement. »¹⁵² Il s'agit donc de s'en remettre à la valse des corps et à leurs trajectoires dans l'espace fictionnel, afin d'espérer faire surgir certaines significations. L'analyse de l'« infamie déchirante »¹⁵³ de la colonisation à travers le prisme des corps fictionnels se déclinera suivant trois axes de questionnement, que sont, tout d'abord, l'esclavage en tant que tel, ensuite le thème de la prostitution, pierre angulaire du discours guyotatien, et enfin la problématique de la violence, qui contamine l'ensemble du récit.

L'esclavage

L'esclavage hante l'imaginaire de Pierre Guyotat dès son adolescence et cette préoccupation précoce s'avérera prophétique :

(...) mais pourquoi depuis si longtemps maintenant suis-je à ce point tourmenté par l'esclavagisme et le camp de la mort nazi ; par les maîtres et les bourreaux aussi, par le mystère de leur existence, par leurs raisons et leur capacité d'exécution, si ce n'est parce que moi-même je pressens que, dans ce que j'écrirai plus tard de plus vrai, je ferai agir une petite société composée peut-être de ces deux extrêmes ?¹⁵⁴

Le corps forme une surface de prédilection pour observer les marques du pouvoir. En l'occurrence, dans le contexte d'une révolution coloniale, les corps sont marqués par le pouvoir qui s'exerce sur

151 Michel Foucault, « Il y aura scandale, mais... », in Pierre Guyotat, *Littérature interdite*, op. cit., p. 160.

152 Alain Badiou, « Pierre Guyotat, prince de la prose », *Critique*, 2016, vol. 824-825/, p. 52.

153 Pierre Guyotat, *Explications*, op. cit., p. 62.

154 Pierre Guyotat, *Arrière-fond*, op. cit., p. 73.

eux. Par ailleurs, l'asservissement transcende les différents groupes opposés sur le plan horizontal, comme l'explique un soldat, en recourant, ce qui est assez rare dans *Tombeau*, à un énoncé marqué du présent gnominique : « On ne tue jamais son ennemi mais les esclaves de celui-ci. »¹⁵⁵ La relation d'assujettissement s'exerce donc également selon un axe vertical correspondant à la hiérarchie sociale. Les corps deviennent ainsi le témoin vivant, ou parfois mort, des forces politiques qui s'exercent sur eux, ceux-ci étant amenés à être domestiqués, contrôlés, entravés, voire carrément annihilés. Dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, l'esclavage n'est pas de l'ordre de l'évocation métaphorique mais dénote véritablement une situation concrète d'êtres humains asservis et auxquels le statut de personne est refusé. Les personnages opprimés se voient déposséder de leur corps. Les traces d'hégémonie, qui se manifestent entre autres par des violences infligées aux corps des personnages, ne sont nulle part plus visibles et effarantes que dans le premier chant de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*. C'est dans cette partie du récit que la condition d'esclave se révèle dans toute son atrocité. Les vaincus, ceux qui ont perdu la guerre, sont réduits en esclavage et en conséquence leur dignité humaine leur est déniée et leur intégrité physique est exposée aux désirs sexuels et sadiques des vainqueurs. La qualité d'esclave est d'ailleurs marquée de façon ostensible par le port d'un « anneau sur les lèvres »¹⁵⁶. Les esclaves sont donc ceux qui ont perdu le droit de parler, ceux dont la parole n'a plus à être entendue. Le premier chant est ainsi placé sous le signe de la noirceur, de la nuit, et présente un caractère cauchemardesque. Il s'agit de dépeindre l'esclavage le plus outrancier, poussé à ses extrémités les plus ignobles.

La vie de l'esclave n'y a aucune valeur et son intégrité physique se voit envahie par les stigmates de la violence. Cette dernière apparaît souvent motivée par une pulsion de nature sexuelle. Il y a quelque chose qui relève du sadisme dans certaines de ces scènes mais il s'agirait alors ici d'un sadisme dépouillé de sa dimension psychologique, duquel ne subsisterait que la résultante corporelle et physique, la jouissance mentale n'étant jamais exprimée :

(...) la fille est nue, les reins appuyés à la balustrade des fourneaux, le garde déboucle son ceinturon, il le fait passer dans les anses du tranchant puis il le boucle autour de la taille de l'esclave ; le tranchant étincelle entre ses cuisses, une touffe de toison sort par-dessus, le garde remue le couperet, il le soulève, il enfonce son poing ruisselant et le frotte entre les seins puis au visage ; Aravik étreint le ventre de la femme, la viande qu'elle écrase, coupe et déchire, met dans les yeux du garçon des lueurs rouges, des lambeaux jaillissent, s'accrochent aux lèvres du garçon ; le garde balance le tranchant sur les cuisses de l'esclave :

- Je veux que tu travailles tout le jour, nue, les cuisses meurtries par ce couperet.

Le garde prend Aravik par l'épaule ; dans l'escalier, un garde, jeune, est assis.

155 Pierre Guyotat, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, op. cit., p. 194.

156 *Ibid.*, p. 17.

- Si la fille ôte son couperet, frappe-la.¹⁵⁷

L'univers aux accents concentrationnaires de cette première partie de *Tombeau*, cette plongée dans la noirceur de l'âme humaine, partage de nombreux traits avec la catabase, c'est-à-dire la descente aux enfers dans l'épopée antique, qui serait ici « une manière matérialiste de chanter l'histoire à l'envers, en suivant la généalogie des hommes niés dans leur humanité, qui n'ont jamais été les sujets de l'histoire mais seulement ses choses, et qui ont infiniment souffert. »¹⁵⁸ Une distinction importante entre l'épopée guyotatienne de l'épopée antique réside en effet dans le statut des protagonistes. Là où l'épopée classique met en scène un noble héros national, Pierre Guyotat confie le premier rôle aux sans-voix, c'est-à-dire aux « humbles serviteurs, [aux] esclaves, [aux] réfugiés, [aux] prostitués qui les [les puissants] subissent et qui, par un renversement complet, deviennent les héros épiques par excellence. »¹⁵⁹

L'évocation de l'esclavage dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats* a cependant peut-être moins à voir avec une dénonciation de type anthropologique ou politique, même si cette dimension n'est pas absente de la démarche guyotatienne, qu'avec l'affirmation d'une condition d'esclavage pris dans une perspective métaphysique. Car ce qui se laisse lire en creux du thème de l'esclavage, c'est bien celui de la liberté. Il s'agit d'un élément fondamental car « presque toute l'œuvre de Guyotat tient à la défense farouche d'une idée : le refus de la domination. »¹⁶⁰ L'asservissement auquel les infortunés personnages de *Tombeau* sont soumis suscite donc un questionnement portant sur l'étendue véritable de la liberté humaine. C'est à partir du corps et des entraves qui peuvent lui être posées que Guyotat aborde cette problématique de nature philosophique. Une telle approche se situe à un point d'intersection avec certaines thèses de Maurice Merleau-Ponty, qui a lui aussi choisi le corps et la chair comme véhicules conceptuels et pour qui « la liberté ne vient pas, comme chez Sartre, d'un pouvoir originaire de la conscience de s'absenter mais du pouvoir du corps d'être présent au monde par des perceptions et des valorisations immédiates. »¹⁶¹ Une relation de nécessité s'esquisse donc entre la corporéité et la liberté, aussi bien pour Merleau-Ponty que pour Guyotat. Si l'on prend en compte ce schéma explicatif, l'esclavage qui s'exerce sur les corps dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats* dégage une force expressive inouïe.

157 *Ibid.*, p. 26-27.

158 Tristan Garcia, « Une épopée non hégémonique », *Critique*, *op. cit.*, p. 87.

159 Tristan Garcia, « Une épopée non hégémonique », *Ibid.*, p. 86.

160 Tristan Garcia, « Une épopée non hégémonique », *Ibid.*, p. 92.

161 Guillaume Le Banc, « Les créations corporelles », *Methodos*, vol. 4, 2004, p. 21.

La prostitution

La figure du « putain » est absolument centrale dans la démonstration que Guyotat s'efforce de présenter à travers ses fictions. C'est à partir de ce type particulier, qui s'incarne tout autant dans des personnages masculins que féminins, que l'auteur de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* pose les bases d'une méditation tant sociale que philosophique. Le statut de ce personnage est logé au cœur d'une ambivalence, ce que Guyotat souligne lui-même quand il en vient à l'évoquer : « la figure la plus intéressante que j'ai créée dans mes fictions, c'est celle du non-étant auquel, finalement, tout est permis, puisqu'il n'est pas. Il n'y a aucune aliénation. »¹⁶² Ce personnage conceptuel constitue l'élément central d'un dispositif à portée didactique dont l'intérêt consiste à illustrer le retournement de la vacuité de l'existence en un espace de possibles démesuré. Autrement dit, c'est précisément en ce que le putain n'existe pas en tant que tel, que son aliénation apparaît à ce point absolue, qu'elle en devient pour ainsi dire sans objet.

Le putain s'affirme ainsi dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats* comme le point focal du corps sexualisé. Tout d'abord, le sexe correspond à une fonction corporelle qui se caractérise par une certaine intensité. De plus, la sexualité engage le relationnel et comporte donc une composante sociale. Le sexe se réalise en effet le plus souvent à travers la rencontre de plusieurs individualités. Il n'est dès lors pas étonnant qu'à ce titre, le corps sexualisé puisse devenir le lieu d'une aliénation spécifique.

La conception du « putain » constitue une notion autonome dans la grammaire des idées guyotatiennes. Elle doit dès lors être entendue selon une acception particulière :

Une prostitution du genre de celle que je présente est impossible ; elle n'est pas tenable une journée, voire une heure. Il s'agit d'un usage épique ou parabolique d'une chose particulière, du désir. C'est une mise en scène et une organisation mythologique avec des sortes de minotaures.¹⁶³

La prostitution, comprise de la sorte, acquiert une portée philosophique liée à la problématique du désir. Dans cette perspective, « la prostitution est, pour Guyotat, une condition ontologique plutôt que sociale »¹⁶⁴ et la situation de « putain » serait un état tenu en partage par l'ensemble de l'humanité. Mais il est également admis de penser que la prostitution dit par ailleurs quelque chose comme un universel économique de la condition humaine :

Guyotat est aussi le prince de la prose, parce qu'il dit dans sa prose le prostitutionnel comme cosmologie. Que veut dire prostitutionnel ? La réduction de toute norme vitale aux potentialités marchandes immédiates des corps. Et plus généralement, la transformation des démunis, des faibles, de ce qui

162 Pierre Guyotat, *Humains par hasard*, op. cit., p. 14.

163 *Ibid.*, p. 221.

164 Ray Brassier, « Le plus de noirceur, le plus d'éclat... » *Critique*, op. cit., p. 66.

compose le fond populaire immuable des masses humaines de la planète, en corps échangeables offerts au désir brut, à la cruauté, à la destruction, à la dévoration.¹⁶⁵

Ce qui permet donc d'identifier le putain dans les fictions de Pierre Guyotat, c'est tout d'abord sa condition de corps confisqué, approprié ou conquis, et dont la destination est l'assouvissement de la libido d'individus appartenant à une catégorie sociale supérieure. Cette distribution hiérarchique peut néanmoins connaître plusieurs niveaux intermédiaires. Mais en tout cas, il s'agit toujours de rendre explicite un rapport de domination des corps. La prostitution dénote en effet le manque d'autonomie de l'individu sur le destin de son propre corps. Une telle situation peut trouver sa cause dans la misère qui caractérise les populations colonisées dans *Tombeau*, mais la vente de son propre corps à des fins sexuelles se produit aussi au sein de l'armée coloniale, par exemple. Certains soldats sont présentés explicitement comme se prostituant auprès de leurs officiers. Le phénomène prostitutionnel prend ainsi une ampleur plus universelle, en ce qu'il s'applique partout où l'homme n'est pas totalement libre et où cette forme d'échange s'impose au sein des rapports sociaux.

L'idée de l'inscription de l'être humain dans une totalité cosmique prostitutionnelle trouve son expression paroxystique dans la longue séquence hallucinée, et aux accents oniriques, qui vient clore le chant quatre. Celle-ci se déroule dans l'endroit qui constitue le cœur des activités de débauche, à savoir le bordel de « M^{me} Lulu », au mur duquel est accroché un dessin en haut duquel on peut voir « dans une guirlande en forme de seins et de sexe, l'inscription : "À M^{me} Lulu, maîtresse de nos corps." »¹⁶⁶ L'image de la maquerelle disposant des corps a bien quelque chose de l'allégorie de la prostitution. Il s'agit donc d'un moment où une grande foule populaire et déchaînée converge, de telle sorte que l'humanité tout entière semble engloutie dans le bordel. Il s'ensuit une succession de scènes de folie, d'orgies sexuelles, qui semblent tout droit sorties de l'univers des tableaux de Jérôme Bosch, l'ensemble étant mâtiné de violence et de meurtre. Cette séquence partage d'ailleurs certains traits avec l'idée d'un carnaval infernal « où filles et garçons ivres jouent entre eux aux clients et aux putains »¹⁶⁷, de saturnales¹⁶⁸ exorbitantes, où les exploités sont en outre châtiés, à l'image de M^{me} Lulu qui est assassinée et dont les atours et les bijoux sont accaparés par la foule. Cependant, ce mouvement de délivrance et d'affranchissement se révélera illusoire car spontanément, de façon presque homéostatique, se rétablissent les lignes de démarcation entre les nouveaux proxénètes et les putains : « Remettez ce que vous avez pris, rangez tout, lavez les murs et les carrelages, lissez les draps, mettez-vous nues, les garçons iront vous chercher des hommes,

165 Alain Badiou, « Pierre Guyotat, prince de la prose », *Ibid.*, p. 54.

166 Pierre Guyotat, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, *op. cit.*, p. 421.

167 *Ibid.*, p. 423.

168 Grandes fêtes populaires de l'antiquité romaine célébrant le dieu Saturne, au cours desquelles la hiérarchie des positions sociales est renversée et où les esclaves jouissent d'une liberté temporaire.

M^{me} Lulu était une vilaine femme, avec nous vous serez plus heureuses. »¹⁶⁹ Il semble donc que la prostitution soit consubstantielle à la vie sociale, qu'il s'agisse d'un invariant de la condition humaine.

La violence

Tombeau pour cinq cent mille soldats ayant la guerre pour cadre narratif, il apparaît évident que la violence irrigue l'ensemble du récit. Le texte dépeint les ravages que la violence martiale inflige aux corps des personnages. En outre, la violence se révèle tel un feu qui se nourrit de lui-même car à la barbarie coloniale fait écho la fureur en retour du peuple asservi :

(...) ils ont emmené maman... je serai grand, je me révolterai, je vous délivrerai tous, je me lève, ma main sous ses bras, la plaie de sa jambe étincelle sable et sang je vous vengerai... j'entrerai dans la ville... Je me vengerai... mon poignard tinte sur les fontaines de la ville... Je brûlerai le blé semé dans l'esclavage... Je ne vous promets que des cendres, mais vous les balaierez libres... Je me vengerai...¹⁷⁰

Dans cet extrait, les points de suspension, moyen typographique couramment utilisé par Guyotat, entrecouper le discours direct et montrent par là même que le personnage est suffoqué par la colère. De plus, il est fait usage du topos de la destruction par un feu purificateur qui anéantit, tout en étant, en même temps, la condition d'une régénération. La mécanique de la violence est ainsi alimentée par le désir ardent des dominés de se libérer du joug qui les oppresse et dès lors le recours à la force brutale se voit légitimer par le but d'une libération salvatrice. Jean-François Lyotard¹⁷¹ approfondit cette idée à l'occasion de son ouvrage intitulé *Économie libidinale*, dans lequel, à partir de sa lecture de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, il analyse le mécanisme de la violence comme la circulation d'une intensité et l'expression d'un désir :

Tel Algérien s'il s'est battu quatre ans dans les maquis ou quelques mois dans les réseaux urbains, c'est que son désir s'était fait désir de tuer, non pas tuer en général, tuer une partie investie, n'en doutez pas, *encore investie*, de ses régions sensibles. Tuer son maître français ? Plus que ça : se tuer comme valet complaisant de ce maître, dégager la région de son consentement prostitué, chercher *d'autres* jouissances que la prostitution comme modèle, c'est-à-dire comme modalité prédominante de l'investissement.¹⁷²

C'est ainsi que l'Algérien colonisé qui prend les armes et se rebelle contre sa condition de prostitué, répond à un désir de tuer l'esclave en lui.

Ce qui s'esquisse ainsi, c'est donc une configuration cyclique et partant, endémique de la violence, qui s'auto-alimente. Cette conception peut être aperçue en filigrane, dans une scène au demeurant atroce, qui montre une femme enceinte contrainte d'avalier son enfant :

169 Pierre Guyotat, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, op. cit., p. 423.

170 *Ibid.*, p. 320.

171 Philosophe français (1924-1998), connu notamment pour sa théorisation du postmodernisme.

172 Jean-François Lyotard, *Économie libidinale*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1974, p. 138.

(...) le rebelle palpe le ventre de la femme, le lui découpe, arrache le bas-ventre, en sort le bébé enveloppé dans les entrailles ; (...) Celui-ci dépose le bébé sur la poitrine à demi découverte de sa mère, ouvre avec ses deux mains la bouche de celle-ci, le bébé glisse dans la poussière, le rebelle, d'une main le prend par la tête, qu'il enfonce dans la bouche ouverte de la mère, puis il se lève, il piétine le petit corps que la femme déglutit, piétine la bouche gluante de la femme ; les autres rebelles dévorent la viande rôtie.¹⁷³

Ce passage de dévoration forcée, qui est sans doute l'un des plus horribles du livre, résonne d'un accent mythologique immémorial, et qui connaît des équivalents : « *Ómophagia* : la mère dévore cru son fils qui fait retour ainsi, par le sang, dans le corps de celle qui l'a expulsé. Telle est l'extase sanglante qui fonde les sociétés humaines. Toute mère confie, au sortir de sa vulve, son enfant à la mort. »¹⁷⁴ Le mouvement cyclique apparaît clairement car le bébé est sorti du ventre puis avalé par la mère et la violence y joue le rôle moteur. Elle apparaît comme une force de nature karmatique provoquant l'alternance de la vie et de la mort.

Texte et sexe

Pascal Quignard rapporte l'idée selon laquelle « Celui qui écrit sodomise. Celui qui lit est sodomisé »¹⁷⁵. Ceci illustre assez le sentiment d'agression dont peut être frappé le lecteur face à l'outrance de la violence sexuelle dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*. La sexualité y apparaît le plus souvent conditionnée soit par la force soit par la prostitution. Elle est dépeinte dans la grande majorité des cas, comme un rapport inégalitaire entre deux individus. En outre, toutes les catégories de personnages sont concernées par la sexualité dans *Tombeau*. Les configurations sont très diverses, qu'il s'agisse de sexualité entre un homme et une femme, entre deux hommes, entre un adulte et un enfant, voire avec des animaux. Le sexe permet ainsi d'introduire dans l'univers narratif l'idée d'une connexion entre les êtres vivants. Il agit comme une force qui assure la circulation de l'énergie libidinale et qui, en poussant les êtres à assouvir leurs pulsions sexuelles, dynamise le récit. On retrouve en substance une conception similaire chez Maurice Merleau-Ponty, qui s'est beaucoup penché sur le corps en tant qu'objet d'étude philosophique : « Même avec la sexualité, qui a pourtant passé longtemps pour le type de la fonction corporelle, nous avons affaire, non pas à un automatisme périphérique, mais à une intentionnalité qui suit le mouvement général de l'existence et qui fléchit avec elle. »¹⁷⁶ Or, c'est précisément cette intentionnalité qui semblait à Pierre Guyotat, quelque temps après l'écriture de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, un peu problématique car débordant le cadre purement matérialiste de la vie. Il faut en effet constater que,

173 Pierre Guyotat, *Tombeau pour cinq cent mille soldats: sept chants*, Paris, Gallimard, coll.« L'imaginaire », 2012, p. 581.

174 Pascal Quignard, *Le Sexe et l'Effroi*, Paris, Gallimard, coll.« Folio », 1994, p. 326.

175 *Ibid.*, p. 262.

176 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll.« NRF », 1967, p. 183.

pour Guyotat, l'acte charnel comporte une dimension complexe, autre que purement physique, ce qui s'avère d'ailleurs l'objet d'une préoccupation particulière :

De nos jours, dans le combat, la sexualité est une des rares choses physiques qui nous restent. Néanmoins, l'aspect sexuel envahissant dans ce livre, me donne mauvaise conscience. Je rêve de faire un jour un livre qui se dégagerait de cet aspect. Parce que le sexuel mène encore à la métaphysique. Certainement plus que les besoins alimentaires, par exemple. Ce que je veux faire, c'est une littérature épique, une littérature du geste, des besoins. L'importance accordée au sexe dans ce livre et tout le livre ne peuvent être compris que si on les replace dans le cadre d'un paganisme effrayant.¹⁷⁷

Une littérature du geste et des besoins, c'est, en d'autres termes, une littérature du corps. Celui-ci se distingue donc bel et bien en tant qu'objet téléologique de l'œuvre guyotatienne. Une difficulté réside cependant dans la sexualité qui correspond à une fonction essentielle du corps mais qui par ailleurs implique toute une série de questions de type philosophique, comme la génération, la circulation du désir, d'une intensité, ou d'une énergie, que l'on pourrait qualifier, à la suite de Lyotard, de libidinale¹⁷⁸, mais aussi des réflexions de nature éthique. Pierre Guyotat développe en effet une vision plutôt exacerbée et équivoque de l'acte charnel :

(...) je prends conscience que ce désir nouveau perpétue et renforce cette séparation, qui me tourmente et me fera vivre, de l'humanité, vivante et disparue, en libres et asservis, en soumis et soumetteurs, toute sexualité reste pour moi une violence faite à l'humain : dont il faut, le désir aidant, renverser les termes.¹⁷⁹

L'image de la sexualité qui motive la violence apparaît très prégnante dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*. Le désir sexuel pousse les hommes disposant d'un pouvoir sur les autres à s'abandonner au sexe au point qu'on pourrait presque affirmer que c'est la circulation du désir qui dessine les rapports de domination entre les personnages. De ce point de vue, la libido constitue le cœur du maelstrom qui anime les figures du récit et les engage dans des interactions marquées par la violence.

Le corps n'est pas l'incarnation d'une abstraction dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, mais plutôt un matériau poétique en soi. Il correspond à ce que Roland Barthes a appelé le « déictisme du corps »¹⁸⁰, ce qui revient à dire que la corporéité décrite dans le texte n'est pas destinée à jouer le rôle d'un signe qui renverrait à une réalité hors du texte. Autrement dit, le corps n'est pas un dispositif métaphorique mais doit être vu pour lui-même. L'enjeu de la prose guyotatienne est donc toujours de faire voir « ce corps-là », celui qui est exposé sous les yeux du lecteur. C'est cet acte de monstration monumentale du corps qui remplit par ailleurs la fonction de désignation d'un phénomène qui lui est adjacent, celui du désir : « mais le fond, la force de la

177 Pierre Guyotat, *Littérature interdite*, op. cit., p. 20.

178 Jean-François Lyotard, *Économie libidinale*, op. cit.

179 Pierre Guyotat, *Arrière-fond*, op. cit., p. 181.

180 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 67.

matérialité, le chiffre immédiat du désir, c'est, bien entendu, le corps humain »¹⁸¹. Ce que Roland Barthes met au jour c'est l'intrication du corps sémiotique et du désir, le premier rendant visible le second. Il en résulte, qu'un texte comme *Tombeau*, dans lequel l'acte sexuel est pléthorique, s'apparente au concept du « pornogramme » que Barthes avait forgé pour décrire l'œuvre de Sade :

Le pornogramme n'est pas seulement la trace écrite d'une pratique érotique, ni même le produit d'un découpage de cette pratique, traitée comme une grammaire de lieux et d'opérations ; c'est par une chimie nouvelle du texte, la fusion (comme sous l'effet d'une température ardente) du discours et du corps (...), en sorte que, ce point atteint, l'écriture soit ce qui règle l'échange de Logos et d'Éros, et qu'il soit possible de parler de l'érotique en grammairien et du langage en pornographe.¹⁸²

Le discours peut donc avoir partie liée avec le corps et partant, avec le sexe. La matière sexuelle qui irrigue *Tombeau pour cinq cent mille soldats* est véhiculée par une sémiotique du corps ithyphallique, qui pousse encore un peu plus loin l'enchevêtrement du corps et du texte.

Des sexualités protéiformes

La question du sexe dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats* ne tire pas sa singularité uniquement de l'abondance des scènes libidinales mais aussi de la variété des sexualités qui y sont dépeintes. L'occurrence du sexe entre l'humain et l'animal a déjà été évoquée plus haut. Par ailleurs, le sexe entre hommes est une constante dans le texte et apparaît dépourvu de tout cadre de réflexion morale, qui d'ordinaire accompagne cette thématique. Tout se passe comme si l'homosexualité n'était pas un sujet en soi mais simplement un état de fait et les scènes homosexuelles se déroulent sans pathos particulier. Guyotat est en ce sens plus proche de Sade que, par exemple, d'un Jean Genet, auquel il a parfois été comparé, précisément en raison de l'exposition explicite de l'homosexualité. Les séquences sexuelles dans *Tombeau* sont toujours narrées en adoptant un angle de vue objectif, qui se concentre sur la description minutieuse des actes posés durant la relation charnelle. Il s'agit d'une approche presque anatomique de la sexualité. Les pensées ou les sentiments des personnages ne transparaissent pour ainsi dire pas, même si une forme de lyrisme n'est pas tout à fait absente de certains de ces moments, notamment en raison des motifs naturels :

(...) le jeune supplétif dégage sa tête et rampe sur le corps du camarade, leurs sexes s'enroulent l'un à l'autre, le jeune supplétif prend les épaules de son camarade il se hisse, il avance sa poitrine sur celle nue et huilée du mâcheur de cresson, il baise la gorge enduite de jus de cresson, il baise sur celle-ci les nerfs et les muscles engrenés sous la peau balafrée par la mastication irrégulière, souvent précipitée par l'orgasme puis ralentie, la bouche restant ouverte et les cuisses s'ouvrant sur le sexe ramolli...¹⁸³

181 *Ibid.*

182 *Ibid.*, p. 162.

183 Pierre Guyotat, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, *op. cit.*, p. 102.

Plusieurs facteurs concourent, dans ce passage, à installer une distanciation. Tout d'abord, le recours à un narrateur s'exprimant à la troisième personne place immédiatement le lecteur en dehors de ce qui est en train de se jouer, et le cantonne dans un rôle d'observateur extérieur. De plus, la description de l'enchaînement des mouvements des personnages est rendue de façon fort mécanique, ce que soulignent la densité de verbes pour un passage relativement court, ainsi que l'utilisation de l'indicatif présent. Enfin, le lexique est anatomique et organique (« nerfs », « muscles », « mastication »).

Cependant, il serait erroné de comprendre les rapports sexuels accomplis entre hommes dans *Tombeau* comme l'illustration d'une sexualité réelle car « on est loin, je pense, d'une figuration sexuelle ordinaire, fût-elle "déviant". »¹⁸⁴ Autrement dit, l'homosexualité dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats* a pour objectif, non pas tant de dire quelque chose sur l'homosexualité en tant que telle, mais d'exprimer l'universalité et l'ubiquité du sexe. Il n'en reste pas moins que la sexualité n'est jamais anodine chez Guyotat et en l'occurrence l'homosexualité signifie aussi la démultiplication du désir :

Ces figures manifestent donc une ambiguïté, une incertitude sexuelle certaine en moi, incessante, difficile à vivre, dans la mesure où le spectre du désir est élargi, et ce n'est pas prévu, si je puis dire, dans la programmation de l'humain ordinaire vivable. C'est un déchirement de plus. C'est encore ce refus de l'installation, du fixe, du limité. On ne le dit presque jamais : cette double sexualité n'est peut-être pas seulement l'effet d'une préférence sensorielle ou même cérébrale ; ce peut être ça aussi : l'effet dangereux, dramatique, d'une *pensée* précise, le *refus de la limite*, qui se constitue déjà chez le petit enfant ; c'est l'effet d'une idée philosophique, métaphysique, religieuse peut-être, mystique certainement.¹⁸⁵

La sexualité double à laquelle Pierre Guyotat fait ici référence, c'est en réalité la sienne. Cet élément biographique est dès lors déterminant dans la compréhension de l'ambivalence ou plutôt de la « multi-valence » qui caractérise l'approche sexuelle de l'auteur dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*. Il existe un enjeu philosophique à faire jouer la sexualité en dehors des schémas fixes et établis afin de l'instituer comme un champ ouvert, comme un espace où le désir puisse s'incarner sans limites. Cependant, Pierre Guyotat fait remarquer que « toutes les œuvres de fiction qu'[il a] écrites s'achèvent sur la reconstitution du couple "hétérosexuel" du Jardin d'Éden : dans chaque livre, on va vers le couple homme-femme. »¹⁸⁶ Il n'est toutefois pas nécessaire de comprendre cette affirmation comme établissant un rapport de valeur entre ces différentes formes de sexualité, mais plutôt comme un procédé découlant du souci de créer un univers d'intertextualité avec le texte biblique.

184 Pierre Guyotat, *Explications*, *op. cit.*, p. 87.

185 *Ibid.*, p. 88.

186 *Ibid.*, p. 71.

Une intensité qui fait agir les corps

Le sexe constitue une dimension essentielle de la corporalité. La plupart des personnages de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* sont impliqués à un moment ou à un autre dans une activité sexuelle. Le sexe apparaît dès lors comme une force qui traverse les personnages et qui, en les poussant à assouvir leur désir, les projette dans des interactions le plus souvent violentes et s'inscrivant dans des rapports de domination. Le désir libidinal s'avère donc similaire à une énergie capable de mobiliser les êtres et qui introduit une tension, une intensité dans l'expérience. Cette énergie particulière participe du fonctionnement du cosmos en assurant la profusion de la vie, idée que Guyotat ramasse dans une équation : « les mouvements du Grand Désir – qui est pour moi la Vie »¹⁸⁷. La question du sexe, qui découle du désir, semble en effet tout à fait capitale pour l'auteur de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* qui estime que « l'art aide beaucoup à la compréhension du monde, par les humains, à leur acceptation du monde comme *énergie*. »¹⁸⁸ Il prône donc la vision d'un univers habité d'une énergie motrice singulière, qui correspond au sexe :

(...) il m'arrive souvent de craindre, par exemple, que le sexe déserte l'homme, l'animal, l'Histoire, le monde, car alors, ce que je fais n'aurait plus de racine dans ce que nous voyons comme le réel, et la pulsion sexuelle profonde qui anime ce monde et cette langue, je la ressentirais alors comme une sorte de folie qui me serait absolument personnelle.¹⁸⁹

En ayant fait le choix de montrer une vision exacerbée de la sexualité, tant dans son étendue que dans son intensité, l'œuvre de Guyotat rend explicite l'image d'un monde secoué par la circulation de l'énergie libidinale, et soulève la question de la nature humaine et de son libre-arbitre. En outre, il existe une forme de circularité, de circulation de l'énergie pulsionnelle, laquelle est ressentie par Guyotat lui-même dans son activité d'écriture, puis transférée dans son œuvre :

Or moi, quand je crée des figures, je désire un ensemble de figures. J'ai un élan vers ce monde-là. C'est un élan qui est donc lié à l'élan sexuel, bien entendu, et l'élan sexuel n'a jamais été considéré comme une chose noble en Occident, pour des raisons de toutes sortes, dont le judéo-christianisme n'est pas la seule explication.¹⁹⁰

Ainsi, si l'énergie libidinale apparaît comme une force vitale dans la nature, elle s'avère aussi déterminante dans la cadre de la création artistique. Pierre Guyotat la considère d'ailleurs comme « la plus forte de toutes les énergies possibles »¹⁹¹.

Néanmoins, le sexe réside au centre d'une ambivalence car il est également le moteur de la prostitution universelle, tant décriée par Guyotat. Les échanges humains procèdent du désir, lequel

187 Pierre Guyotat, *Coma*, op. cit., p. 72.

188 Pierre Guyotat, *Explications*, op. cit., p. 101.

189 *Ibid.*, p. 103.

190 Pierre Guyotat, *Humains par hasard*, op. cit., p. 131.

191 Pierre Guyotat, *Vivre*, op. cit., p. 63.

se trouve à la racine des abus dont l'être humain se rend coupable et dès lors, dans sa forme la plus consommée, de l'atrocité coloniale :

Cette hantise prostitutionnelle ne viendrait-elle pas d'un rapport sans doute très peu orthodoxe à l'Histoire, à ce qui s'est passé autrefois au niveau de l'exploitation de l'homme par l'homme, par exemple, et qui resurgirait sous cette forme dans un texte limite, "testamentaire" ? Ne serait-ce pas une façon de rejeter à la face de ce qui est actuel tout ce qui dans la phraséologie politique contemporaine est oublié : l'énorme masse *historique* des corps exploités, *la cicatrice que l'économie, le désir, ont tracée sur le corps de l'homme tout entier*.¹⁹²

Pierre Guyotat s'inscrit donc en faux contre l'idée de l'innocuité du désir. Le prix à payer pour satisfaire la décharge libidinale est en réalité extorquée à l'autre, au subalterne. En d'autres termes, c'est le désir inscrit dans le corps qui explique la conquête, laquelle implique toujours une forme de violence. Pascal Quignard relève également une forme de duplicité logée au cœur de l'énergie libidinale :

La libido est un mot latin que les modernes ont repris pour le transformer en un mot sacré intraduisible – dans une acception à laquelle aucun Romain n'aurait pu consentir – dans le dessein de souligner qu'il y a dans l'énergie sexuelle un reste énigmatique, un détritius bestial toujours identique à lui-même, que le *fascinus*¹⁹³ n'expulse pas avec la semence, sur lequel l'histoire n'a aucune prise. Faute d'une impossible synchronie, ou d'une véritable jouissance, sans cesse le sexuel s'intoxique lui-même, étend l'insatisfaction irrémédiable, la part maudite, la *pars obscena*, la faim affamée d'excitation à laquelle aucun corps masculin n'est capable de répondre.¹⁹⁴

C'est ainsi que dans *Tombeau*, le désir pousse les personnages à agir, le plus souvent en mal, et les rejette dans les dimensions les plus primitives et obscures de l'humain.

192 *Ibid.*, p. 72.

193 Dans la religion romaine, le *fascinus* est la représentation ou l'incarnation du phallus divin.

194 Pascal Quignard, *Le Sexe et l'Effroi*, *op. cit.*, p. 148.

6. Le sacré

6.1. Le sacré dans la pensée guyotatienne

Pierre Guyotat, dans ses textes de non-fiction, tels les entretiens, les mises au point sur son œuvre ou encore les écrits biographiques, cultive une certaine ambiguïté autour des questions touchant au domaine du spirituel. Il adopte par moments une posture quasi mystique, tout en tenant par ailleurs un discours apologétique sur la logique ou sur une certaine forme de matérialisme. Ce qui est également frappant à la lecture de ces textes, dans lesquels l'écrivain a l'occasion d'exprimer plus frontalement ses idées et ses convictions que dans son œuvre poétique, c'est la récurrence des propos sur Dieu ou se rapportant à l'univers religieux. Ce sont ces questions que je me propose de traiter en les rassemblant sous le terme plus englobant de « sacré », qui évoque tant la problématique du divin en tant que tel, que la détermination d'espaces décrétés inviolables dans une société donnée.

Une approche biographique s'avère féconde pour aborder l'aspect du sacré. Très tôt en effet, Guyotat semble porteur de l'intuition selon laquelle le sacré est porteur d'une ambivalence fondamentale : « Tout petit, le sacré – qu'est-ce alors qui ne l'est pas ? – m'éblouit tellement que ma petite raison y voit, y soupçonne un excès ; et que derrière cet éblouissement – objet, figure, notion – il y a son contraire : derrière l'absolu de la vertu, l'absolu de son contraire »¹⁹⁵. Le jeune Guyotat semble habité par le pressentiment d'un absolu qui s'accompagne d'un doute radical. Il s'agira donc d'essayer de retracer une ligne d'idée quant à cette question délicate, qui repose sur l'intimité d'une pensée. Il semble qu'il faille adopter une compréhension dynamique des convictions de Guyotat sur le sujet, c'est-à-dire prendre en compte la chronologie de ses déclarations. Il est possible de distinguer au moins deux grands moments dans la vie spirituelle de Guyotat : l'enfance d'une part, marquée par la conviction forte de l'existence du divin, et d'autre part le reste de sa vie, au cours de laquelle il paraît osciller entre la certitude du néant et une forme d'indécision qui confère à l'agnosticisme, car « lorsque la foi se perd pour ne plus laisser place qu'à l'existence des sens, c'est encore avec une ferveur sacrée qu'il adhère au monde matériel »¹⁹⁶.

195 Pierre Guyotat, *Arrière-fond*, *op. cit.*, p. 101.

196 Edmund White, « Les corps pratiqués », *Critique*, *op. cit.*, p. 171.

Ce qui rend la problématique du sacré chez Guyotat particulièrement intéressante dans le contexte de ce mémoire, c'est qu'elle a partie liée avec le corps. Les deux notions apparaissent enchevêtrées dans un rapport de causalité, où l'une serait la condition d'existence de l'autre : « Ce sont mes sens humains, avec leur organisation neuro-cervicale, qui me font voir et ressentir l'absolu »¹⁹⁷. Il s'esquisse ici une tentative d'articulation entre le corps et les parties supérieures de l'esprit.

Un rapport ambigu au divin

Le discours de Pierre Guyotat sur la question de Dieu s'avère paradoxal. Cette discordance tient à ceci que l'auteur de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* s'exprime volontiers et abondamment sur le sujet mais qu'il reste épineux de lui attribuer une opinion définitive et tranchée sur celui-ci. Son enfance est marquée par le sentiment intime que son origine découle d'un principe lié au divin : « C'est de Dieu père et fils que je descends et non de mon ascendance terrestre. De ce que je ressens de plus profond et que me fait venir les larmes aux yeux quand je suis seul avec ma flûte, c'est pour cette origine aérienne »¹⁹⁸. On perçoit bien là les restes d'une éducation chrétienne, mais celle-ci semble entrer en résonance avec une prescience personnelle qui n'attendait que d'être activée : « J'ai eu un don assez tôt. Le don, le désir de peindre. Comme je suis très sensible à la poésie, à la nature, à la foi, à Dieu, au Christ, aux saints, cela marche. Le don vient par-dessus et c'est fini, c'est terminé »¹⁹⁹. Il existait donc un substrat spirituel, une sensibilité pour cet ordre de choses chez le jeune Pierre et cette manière de mystère a stimulé son activité artistique. C'est cette conviction intime et antérieure à la culture religieuse imprimée par le milieu social, qui explique peut-être la permanence de cette préoccupation pour l'absolu dont Guyotat n'arrive pas à se départir totalement :

Ce que je ressens ne met en question que les absolus humains et ne peut mettre en question l'existence de "Dieu". Pas plus que je ne considère que l'homme se doit de L'adorer (comme on a essayé en vain de me le faire admettre enfant, en vain), pas plus je ne considère que la Science L'annule – et de quoi, de la seule existence humaine ! Nous ne pouvons raisonner de cette existence, sur du fixe, temps et espace : les espèces étant en évolution, d'autres étant peut-être à venir, l'espace étant en extension, à quelle vitesse penser le "Dieu" ou le non-"Dieu" ?²⁰⁰

On retrouve le principe de relativisation de l'humanisme dont il a été question plus haut. L'être humain ne serait au monde que « par hasard », pour paraphraser le titre d'un de ses livres d'entretiens, et, pour Guyotat, son existence n'est pas une condition ontologique nécessaire d'un point de vue cosmologique. En outre, l'auteur de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* trace une

197 Pierre Guyotat, *Coma*, op. cit., p. 75.

198 Pierre Guyotat, *Formation*, op. cit., p. 95.

199 Pierre Guyotat, *Humains par hasard*, op. cit., p. 81.

200 Pierre Guyotat, *Coma*, op. cit., p. 76.

ligne de démarcation franche entre l'instance divine et l'univers humain, qui est, par essence, enraciné dans la réalité matérielle. Dieu demeure un mystère, dont il n'est pas certain qu'il puisse être appréhendé par l'esprit humain. Ce contre quoi Pierre Guyotat s'inscrit en faux, ce serait une conception du divin calquée sur l'humain : « L'homme conçoit "Dieu" dans l'espace alors qu'il faut le penser dans le temps. La foi religieuse a réduit "Dieu" à des limites humaines. Les religions du Livre et l'athéisme réduisent "Dieu" aux seules limites humaines »²⁰¹. Il opère ainsi une double réjection, celle de la conception religieuse instituée, ainsi que celle de l'athéisme, pour la raison que ces deux doctrines reposent sur une conception trop humaniste de l'absolu.

Toutefois, Pierre Guyotat a parfois exprimé des positions plus péremptoires, notamment lors de moments de crise existentielle aiguë. Tel fut le cas après la grave détresse artistique qu'il a connue et qui a mené à son coma et qui l'amène à faire l'expérience d'une forme de résignation spirituelle : « la récompense de cette traversée de la mort, c'est, au lieu du palais enchanté que l'on croit avoir gagné à la sueur de son sang mort, un monde désenchanté, sans relief ni couleur notables, (...) un cœur qui ne fait passer que du sang, et du sang qui ne chauffe plus »²⁰². Il s'agit non pas ici d'un réductionnisme ou de la profération de l'existence d'un monde exclusivement matériel, mais bien plutôt le constat amer d'une séparation insurmontable de l'humain et du divin. Si même l'entreprise artistique la plus sincère, la plus authentique, la plus consommée, au point qu'elle a porté Guyotat aux confins de la mort, si même cet effort ultime vers Dieu n'a pu aboutir, il faut alors en conclure que celui-ci est inatteignable depuis notre position humaine, ce qui donne lieu à l'image d'un monde désenchanté :

L'une des grandes tristesses de l'âge adulte, c'est de concevoir qu'il n'y a rien, qu'en principe il n'y a rien, tout au moins dans le courant de sa propre vie à soi ; (...) donc, cette question de Dieu ne doit pas être une question personnelle, mais une question à l'*unisson* de toute l'humanité²⁰³.

201 *Ibid.*, p. 77.

202 *Ibid.*, p. 221.

203 Pierre Guyotat, *Explications*, *op. cit.*, p. 77.

6.2. Le sacré dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*

Le thème du sacré se révèle pertinent pour l'analyse de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* à plusieurs niveaux. Il s'agit tout d'abord d'un élément qui est décelable dans ce texte de façon explicite, comme lors de l'annonce de la mort de Dieu, à la fin du premier chant, ou à travers certains motifs religieux. Mais cette dimension peut aussi être mise au jour en adoptant une perspective plus indirecte. Pour ce faire, il va s'agir de montrer les implications qu'entretiennent certains aspects prépondérants du texte, tels la violence ou la sexualité, avec la thématique du sacré.

L'angle d'attaque du sacré est intéressant dans la mesure où ce dernier apparaît souvent comme le marqueur d'enjeux fondamentaux, autant pour le groupe social, qu'au niveau individuel. Ce qui est frappé du sceau du sacré dans les sociétés humaines correspond le plus souvent aux aspects qui concernent des valeurs ou des domaines de la vie parmi les moins susceptibles d'accommodements ou de compromis. Cela comprend bien sûr la religion en tant que telle mais également le sexe et la mort, deux éléments qui se rattachent par ailleurs à la problématique du corps.

Un des aspects du sacré, sans doute le plus évident, concerne la question de Dieu. On observe à ce titre un mouvement circulaire dans le récit. En effet, à la fin du premier chant, Dieu est déclaré mort. Il est donc raisonnable de le considérer comme absent dans la suite du texte. Par contre, la toute dernière partie de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* se clôt dans une atmosphère empreinte d'une forme de spiritualité. Il est en outre opportun de se rappeler que le motif de la lune surplombe l'ensemble du récit. D'un point de vue symbolique, le monde de *Tombeau* se voit alors placer sous la figure tutélaire de la nuit et des ténèbres. Les péripéties présentent d'ailleurs des traits apocalyptiques évidents, qui s'inscrivent dans cette logique. Or l'épilogue, pour sa part, se développe en contrepoint à cet univers crépusculaire puisqu'il dépeint Kment et Giuhare observant une embarcation sur la mer qui s'approche de leur île : « la barque est vide mais un rayon, le premier de l'aurore, regarde et veille sur la voile »²⁰⁴. Deux éléments importants sont à noter ici. Tout d'abord, l'on assiste à un retour de la lumière, incarnée par la synecdoque du « rayon » qui désigne en réalité le soleil lui-même. C'est donc bien le thème solaire qui réapparaît et qui vient se placer en contraste avec celui de la lune qui, elle, surplombe tout le reste du récit. L'autre aspect important qui émane de ce passage crucial tient dans l'utilisation de tournures introduisant une

204 Pierre Guyotat, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, op. cit., p. 609.

personnification du soleil. En effet, le rayon « regarde et veille », deux verbes qui traduisent des actions impliquant une conscience et une intention, en même temps qu'ils sous-entendent une préoccupation altruiste envers l'esquif. Ce retour du soleil, de la lumière, dans un monde qui était caractérisé jusque-là par l'obscurité et la barbarie, active un réseau de connotations de nature religieuse qui évoquent, si pas une « renaissance » de Dieu (qui était donné pour mort), à tout le moins l'avènement d'une certaine forme de spiritualité ou de mysticisme. Le caractère circulaire de la composition du récit apparaît dès lors clairement, celui-ci ayant commencé par la suppression de Dieu, pour ensuite le voir resurgir, lui ou un substitut conceptuel, dans les dernières lignes du livre.

Tombeau pour cinq cent mille soldats contient également de nombreux motifs qui relèvent du domaine religieux. Ainsi, l'un des personnages centraux qui incarnent la domination sociale, mais aussi physique, dans l'histoire, aux côtés du gouverneur et du général, c'est la figure du cardinal. Ce haut prélat, incarnant la hiérarchie ecclésiastique, est dépeint de manière tout à fait ironique et péjorative, comme cela a été analysé plus haut. Par conséquent, il représente lui-même un élément sacrilège, qui participe à outrager le sacré. On peut y lire une forme de critique anti-cléricale car parmi les membres du clergé qui évoluent dans les pages de *Tombeau*, le cardinal apparaît effectivement comme un individu fondamentalement corrompu par son désir de sensualité. D'autres figures cependant, comme les religieuses, ne semblent pas toutes impliquées à un même degré d'intensité dans cette dépravation. Ce qui est dès lors signifié est aussi de l'ordre d'une critique de la domination sociale qui s'exerce à travers les autorités hiérarchiques en général. On se souviendra par ailleurs des lourdes réserves émises par Guyotat quant à la capacité des institutions religieuses à comprendre le divin.

De plus, il n'est pas anodin que le climax de violence et de sauvagerie de la fin de l'avant-dernier chant ait lieu précisément dans une cathédrale. Il s'agit là d'un édifice sacré par excellence et sa profanation, à travers les atrocités qui y sont commises, semble inaugurer un tel renversement moral, que l'intentionnalité organisatrice du monde va finalement réagir en imposant un déluge purificateur :

Dans la cathédrale, les pillards grimpés sur des escabeaux, ont rallumés l'éclairage de secours, le gaz explose au visage des rebelles, les femmes s'enroulent dans les chasubles, se poursuivent entre les piliers, crachent sur le tabernacle. Des couples s'étreignent sur l'autel ; d'autres sur le clavier aigu de l'orgue. Des groupes d'enfants, accroupis autour des ciboires, dévorent des hosties. Déjà, les vivres s'épuisent ; des nouveaux-nés, abandonnés dans les maisons de la basse ville par leurs mères montées au pillage, meurent sous le regard perçant des rats. Un enfant fait rouler sur les dalles une grande hostie, comme un cerceau ; un autre, accroupi sur un ciboire d'apparat, y lâche ses excréments. Un homme enlace une statue de vierge en bois, il fend la statue avec son poignard à l'endroit du sexe, il se jette, ses dents mordillent les joues et les lèvres décolorées, il sort son sexe, le branle et l'enfonce à moitié dans la fente.²⁰⁵

205 *Ibid.*, p. 593.

Ce passage montre la mise en scène du vandalisme commis à l'encontre du sacré, dont la présence textuelle est confirmée par l'inflation de termes appartenant au champ lexical de la religion et de l'église. Les privations auxquelles le peuple a été soumis se résolvent dans une révolte paroxystique où les enfants mangent les hosties pour ce qu'elles sont matériellement, à savoir une forme de pain, et non pas pour leur valeur symbolique ou magique. Le monde se voit déshabiller de sa gangue de référents métaphysiques pour laisser place à une dévoration effrénée, qui cherche à éteindre la faim primitive et sempiternelle de l'homme.

Enfin, le sacré s'incarne également dans des éléments disparates du texte, lesquels appartiennent au registre des symboles religieux. La densité de tels détails se concentre surtout vers la fin de l'histoire. Un des exemples les plus saisissants consiste en l'apparition de serpents, suite aux massacres perpétrés dans la cathédrale : « L'homme revient au jardinet, s'accroupit, parle au serpent lové à ses pieds »²⁰⁶. Cet animal est pourvoyeur d'une symbolique biblique en ce qu'il ne manque pas d'évoquer le serpent du jardin d'Éden.

L'articulation du sacré – ou de son illusion – et de l'infâme définit, de façon binaire, les espaces du bien et du mal dans la société. Cet agencement est dissous, réduit à néant, dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*. Julia Kristeva a proposé quelques clés de compréhension d'un tel phénomène :

L'abjection accompagne toutes les constructions religieuses, et elle réapparaît, pour être élaborée d'une façon nouvelle, lors de leur effondrement. (...) Les diverses modalités de *purification* de l'abject – les diverses catharsis – constituent l'histoire des religions, et s'achèvent dans cette catharsis par excellence qu'est l'art, en deçà et au-delà de la religion. Vue sous cet angle, l'expérience artistique, enracinée dans l'abject qu'elle dit et par là même purifie, apparaît comme la composante essentielle de la religiosité. C'est peut-être pourquoi elle est destinée à survivre à l'effondrement des formes historiques des religions.²⁰⁷

La religion et l'art ont donc comme principe d'absorber l'abjection et de la sublimer dans un processus de catharsis. Ce que l'on observe dans l'extrait de *Tombeau* qui se déroule dans la cathédrale, c'est précisément cet effet de délitement de la ritualité religieuse qui ne parvient plus, en conséquence, à contenir l'abjection. Celle-ci s'expulse alors librement sous la forme d'une énergie dévastatrice et chaotique. C'est là la résultante de « l'ordre de l'antéchrist qui s'oppose point par point à l'ordre divin. Il est caractérisé par : la mort de Dieu ; la destruction du monde ; la dissolution de la personne ; la désintégration des corps ; le changement de fonction du langage qui n'exprime plus que des intensités »²⁰⁸. Ces intensités sont rendues, dans la langue de Guyotat, par l'exhibition des corps et de ce qui leur advient. Il est du reste intéressant de constater que la conclusion du

206 *Ibid.*, p. 595.

207 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll.« Tel quel », 1980, p. 24.

208 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, coll.« Critique », 2009, p. 341.

raisonnement de Julia Kristeva sur le rôle de l'art comme substitut à la religion pourrait fort bien convenir à l'œuvre de Pierre Guyotat, qui embrasse la tâche consistant à transcender l'abject, l'ignoble, l'immonde par le truchement d'un procédé cathartique ancré dans l'art.

Par ailleurs, *Tombeau pour cinq cent mille soldats* se caractérise par un principe de non-discrimination des événements, c'est-à-dire d'objectivité radicale du narrateur. Ils sont tous traités identiquement et placés à égalité dans le texte. Ceci découle de l'une des conceptions de Guyotat sur le rôle de Dieu :

Mais pour Lui, Créateur de tout, et de la mort qui confond tout, humain, bête, fraîcheur et pourriture, beauté et souillure, Bien et Mal, qu'est-ce, pour Lui, que ce désir en moi de souillure, de l'humain par la bête, de la liberté par l'asservissement ? Il me faut m'exhausser à ce niveau : penser comme Il pense.²⁰⁹

Pierre Guyotat s'efforce en effet dans *Tombeau* d'adopter la même perspective morale que celle de Dieu ; il cherche à ajuster son point de vue sur celui d'un demiurge.

La mort du corps

Comme son titre le laisse entendre, *Tombeau pour cinq cent mille soldats* se voit placer sous le signe de la mort. La valse de corps emportés dans la guerre vire progressivement à la danse macabre. En dépit du fait que ces décès touchent des masses d'individus pour ainsi dire abstraits, c'est-à-dire malgré qu'elles apparaissent dépersonnalisées, il n'en reste pas moins que l'ensemble de ces trépas alourdit cette épopée contemporaine de questions philosophiques sous-jacentes, liées au thème de la mort. Le didactisme de Guyotat le dissuade de recourir aux discours abstraits ou aux commentaires spéculatifs, à travers lesquels l'auteur exposerait ses vues sur le sujet. Dans l'approche guyotatienne, la littérature ne constitue pas un prétexte à la dissertation métaphysique, elle n'est pas un moyen au service de l'expression d'une pensée discursive. Le texte poétique est autonome et il s'agit en conséquence pour le lecteur de formuler lui-même une conclusion relative, en l'occurrence, à ces quantités de corps assassinés tout au long du récit.

La mort physiologique et la dépouille qui en résulte ne laissent jamais indifférent. Elles sont la trace angoissante, qui se dessine en creux, du mystère de la vie. Dès lors, on peut considérer que la mort du corps possède une force expressive singulière :

Le cadavre (*cadere*, tomber) ; ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort, bouleverse plus violemment encore l'identité de celui qui s'y confronte comme un hasard fragile et fallacieux. (...) Non, un tel théâtre vrai, sans fard et sans masque, le déchet comme le cadavre m'*indiquent* ce que j'écarte en permanence pour vivre. Ces humeurs, cette souillure, cette merde sont ce que la vie supporte à peine et avec peine de la mort. J'y suis aux limites de ma condition de vivant. De ces limites se dégage mon corps comme vivant.²¹⁰

209 Pierre Guyotat, *Arrière-fond*, op. cit., p. 435.

210 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op. cit., p. 11.

On retrouve ici l'idée du déictisme du corps, car ce dernier « indique ». Seulement, cette fois, l'effet s'en trouve intensifié en raison de l'absence de vie qui sert à animer ce corps. Ainsi, le corps apparaît comme le véhicule conceptuel qui rend concrète l'idée même de la mort. Celle-ci est en effet rendue visible, manifeste, elle est « indiquée » par l'exhibition du cadavre.

Les implications philosophiques de la mort sont bien entendu monumentales et devaient se voir absorbées dans leur relation au sacré :

Enfin la mort fut introduite dans le monde, par la désobéissance du premier homme, plus souvent de la première femme (...) De toute façon, avec la mort comme un ver dans le fruit, le cosmos est sorti du chaos. L'ère du tohu-bohu est close, l'histoire naturelle commence, le régime de causalité normale s'installe.²¹¹

L'univers est passé du chaos au cosmos, c'est-à-dire à un certain agencement du monde, au prix de l'introduction de la mort dans le monde. Le prix à payer pour notre existence, pour ce monde dans lequel nous existons est la connaissance de notre nécessaire disparition physique.

Le corps et le sacré

Ce que le corps est destiné à signifier dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, à travers les atteintes dont il est la victime, c'est qu'il constitue une frontière morale absolue. L'idée du corps comme sanctuaire impénétrable remonte au traumatisme de la découverte de la réalité concentrationnaire pour Guyotat. Et cela d'autant plus que la violation de l'espace du sacré, incorporé, pour lui, dans l'anatomique, joue un rôle d'ordre politique. En effet, c'est par l'usage de la force, par l'exercice d'une contrainte sur les corps que l'esclavage peut être perpétué. Donatien Grau ne dit pas autre chose lorsqu'il évoque cette question : « Et là nous rejoignons le nœud de votre religion, de votre poésie, de votre existence ; cette dignité de l'humanité. »²¹² Le corps n'est rien de moins qu'un sanctuaire pour Guyotat. Il s'agit d'un espace proprement « sacré », qui ne doit pas être envahi, abusé. Cela apparaît d'autant plus capital que, dans la conception de Guyotat, le corps est présenté comme indéfectiblement lié à l'esprit : « Ma crainte était que l'articulation entre pensée et corps soit à jamais brisée. Pour moi, ces deux termes sont indissociables. De la pensée sans corps, c'est aussi impensable que du vivant – fût-il animal – sans esprit. »²¹³ Le corps ne se démarque donc pas seulement comme un moyen nécessaire ou un outil servant à l'expression de la pensée. Avant tout, il participe à la production de la pensée, il en est une source à part entière, ce qui lui confère un statut tout à fait singulier.

211 Roger Caillois, *L'Homme et le Sacré*, Paris, Gallimard, coll.« NRF », 1961, p. 137.

212 Pierre Guyotat, *Humains par hasard*, *op. cit.*, p. 16.

213 Pierre Guyotat, *Vivre*, *op. cit.*, p. 226.

La sacralisation du corps, à travers la dénonciation implicite de la violence, dans *Tombeau*, est pointée par René Girard : « La violence et le sacré sont inséparables. »²¹⁴ En outre, le schéma de développement de la violence correspond, dans *Tombeau*, à un modèle qui semble bien exister comme une réalité humaine anthropologique :

(...) car c'est bien la vengeance interminable (...) qui menace de retomber sur les hommes après le meurtre de toute divinité. Une fois qu'il n'y a plus de transcendance, religieuse, humaniste, ou de toute autre sorte, pour définir une violence légitime et garantir sa spécificité face à toute violence illégitime, le légitime et l'illégitime de la violence sont définitivement livrés à l'opinion de chacun, c'est-à-dire à l'oscillation vertigineuse et à l'effacement.²¹⁵

Il est intéressant de noter que *Tombeau pour cinq cent mille soldats* s'inscrit dans un tel déroulement. En effet, la mort de Dieu est proclamée dès le premier chant et le reste du récit dépeint une vision apocalyptique. Plus aucune entité sacrée ne protège le corps des personnages des avanies que le désir des autres les pousse à commettre. L'équilibre entre la liberté désirante de chacun était préservé par la sacralité, que les hommes ont finalement évacuée.

La question du Mal

« *Le mal se fait sans effort, naturellement, par fatalité ;*

le bien est toujours le produit d'un art. »

Baudelaire

Le corps et ses besoins, ses pulsions nous retient d'être immédiatement célestes. L'être humain est incarné et le mal est lié au corps et à la recherche de l'assouvissement de ses désirs. Ce qui frappe cependant dans *Tombeau*, c'est le ton objectif, neutre qui se dégage de la narration. Il s'agit là d'un choix délibéré de Pierre Guyotat :

(...) à partir de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, je voulais en finir avec la fiction traditionnelle, avec ce lien entre fiction et morale. Je devais donc à ce moment la suspendre. Toute introduction de la morale, d'une norme morale et d'une autre finalité morale dans ce que j'écris, m'arrête, me refroidit immédiatement.²¹⁶

Il s'agissait donc exposer le monde dans sa nudité absolue, en éliminant le facteur humain du jugement. Il faut cependant comprendre ce que Guyotat entend par le « mal » :

Il y a sans doute quelque chose qu'on ne trouve pas dans ce que j'ai fait et dans ce que je fais, c'est le Mal comme complot, ce qu'on nomme la noirceur dans la conception romanesque ; dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, par exemple, je fais tuer beaucoup, mutiler beaucoup, etc., mais c'est une œuvre de jeunesse, l'œuvre d'un esprit qui, peut-être, ne mesure pas encore la réalité de la mort, et d'un cœur qui en veut, qui *en veut* beaucoup ; mais les figures qui tuent, qui mutilent, sont prises dans un tel mouvement

214 René Girard, *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1987, p. 36.

215 *Ibid.*, p. 43.

216 Pierre Guyotat, *Humains par hasard*, *op. cit.*, p. 135.

parahistorique, onirique, et de verbe, qu'elles n'ont pas le temps de préméditer leurs atrocités et, de toute façon, le dieu de cette scène, c'est, pour une très grande part, le dieu de la guerre, le dieu de la boucherie : il faut tuer, il faut hacher, il faut trancher.²¹⁷

Les personnages de *Tombeau* sont emportés par une énergie du désir, activée par le « dieu de la guerre ». L'intention criminelle n'apparaît pour ainsi dire pas dans l'histoire, et les personnages s'adonnent au meurtre comme s'ils participaient à un grand mouvement cosmologique indifférent aux causes, morales ou non, de la mort des corps. Les protagonistes se situent au point nodal de d'un équilibre précaire mais révélateur : « Rétrospectivement, je vois l'ensemble de mon œuvre comme une sorte de danse sacrale du corps prostitué, un pied dans le bordel, l'ombre (le Mal ?), un autre dans la rue, la lumière (le Bien ?). »²¹⁸ La figure du prostitué se trouve donc à un point de jonction entre le corps et le sacré. Il est porteur de cette dualité et partant, exprime un certain tragique de la condition morale de l'homme.

Un peu à la manière d'un rituel vaudou, le corps doit servir de catalyseur pour évacuer le mal qui est contenu dans l'être humain. L'art, dans la conception de Guyotat, se doit d'assumer la tâche de faire voir le mal, de l'exposer :

D'où cette espèce d'acharnement à salir au maximum cette scène, acharnement qui peut apparaître comme une entreprise consistant à rendre *visible* le Mal, comme une volonté d'extirpation du Mal, sexuel, criminel ou autre. Cela est dans la droite ligne de ce que j'ai toujours pratiqué : le refus, entre autres, de la psychologie et un retour à l'*épopée* où ce qui compte c'est l'*image*, c'est-à-dire la possibilité de reproduire, de figurer le Mal, de le faire sortir *en matières* du corps humain. Le Mal pensé, le Mal rêvé.²¹⁹

La connexité entre le corps et le mal est ici mise en lumière par Guyotat. Le corps représente l'instrument nécessaire à une expiation ou à tout le moins à une certaine forme de révélation.

Le mal peut s'avérer signifiant ; il s'agit peut-être même là de la manière la plus radicale, la plus absolue de signifier, c'est-à-dire de communiquer : « La mise à mort du Christ porte atteinte à l'être de Dieu. Les choses eurent lieu comme si les créatures ne pouvaient communiquer avec leur Créateur que par une blessure en déchirant l'intégrité. »²²⁰ Une logique similaire est à l'œuvre dans *Tombeau*. Les personnages en se plaçant à la limite de la mort, communiquent une vérité qui autrement ne pourrait être atteinte.

La sainteté

La figure qui se détache comme entité explicative dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, c'est l'image du saint, et plus particulièrement du martyr. Il s'agit, dans la tradition chrétienne, d'un

217 Pierre Guyotat, *Explications*, *op. cit.*, p. 103.

218 Pierre Guyotat, *Vivre*, *op. cit.*, p. 223.

219 *Ibid.*, p. 253.

220 Georges Bataille, *Discussion sur le péché*, Paris, Lignes, 2010, p. 55.

personnage qui s'élève spirituellement par ses souffrances, qui endure le martyre dans sa chair. C'est là une idée profondément ancrée en Guyotat et qu'il tient de son enfance :

J'ai vécu aussi toute mon enfance dans ce désir du sacrifice, du martyre, du don de soi en tant que corps, de la disparition peut-être déjà, mais après un acte d'une énorme générosité, d'une énorme foi ; désir du corps partagé par tous, don d'une vie – qu'on ne ressent pas, bien sûr, enfant, telle qu'on la ressentira plus tard, adulte, une vie à laquelle on ne s'est pas encore attaché –, pour racheter le crime.²²¹

On comprend alors quelle importance cruciale le corps possède. Il est à la fois le point central du problème de l'humanité, en ce qu'il enchaîne l'homme à la matérialité, et constitue en même temps une voie de résolution de ce problème métaphysique à travers le sacrifice du corps. En d'autres termes, le corps est une limitation matérielle à notre liberté, mais dans ce contour de l'être réside également la potentialité d'un sens qui dépasse l'univers physique. Cette contiguïté entre le sens et la frontière du corps est analysée par Jean-Luc Nancy. Il y ajoute par ailleurs une dimension supplémentaire, qui est celle de l'écriture :

Mais ce qu'il faut dire, c'est que cela – toucher au corps, toucher le corps, *toucher* enfin – arrive tout le temps dans l'écriture.

Cela n'arrive peut-être pas exactement *dans* l'écriture, si celle-ci a un "dedans". Mais en bordure, en limite, en pointe, en extrémité d'écriture, *il n'arrive que ça*. Or l'écriture a son lieu sur la limite. Il n'arrive donc rien d'autre à l'écriture, s'il lui arrive quelque chose, que de *toucher*. Plus précisément : de toucher le corps (ou plutôt, tel et tel corps singulier) *avec l'incorporel* du "sens". Et par conséquent, de *rendre l'incorporel touchant*, ou de faire du *sens* une touche.²²²

Jean-Luc Nancy soulève ici la possibilité d'atteindre au corps par l'écriture, comme si le sens était une pointe de couleur sur le bout d'un pinceau. Cette extrémité, cette limite entre le corps et le sens peut se lire en suivant la relation inverse également, la proposition peut être retournée de telle sorte que s'institue un espace de possibilités pour signifier le corps et pour que le corps signifie quelque chose.

L'image du martyr découle manifestement d'un schéma de pensée inspiré du modèle christique. Mais cette idée apparaît exacerbée chez Guyotat : « Le martyre, je le veux, je l'espère, plus cruel encore que ceux que je lis : seins coupés, corps sur le gril, lions dans l'arène... Je le veux, j'en ressens tellement les phrases de verbe, de crachat et de torture, chair tenaillée, brûlée, membre qui ne tient plus que par un nerf (...) »²²³. On voit, à travers le vocabulaire utilisé, à quel point le détail anatomique obsède le jeune Pierre Guyotat. Le corps est d'ores et déjà conçu comme une surface sur laquelle puisse venir s'inscrire les marques qui constituent la conséquence d'un désir. De plus, la figure la mieux à même d'incarner cette position dans les fictions guyotatiennes, c'est naturellement le personnage de l'exploité, comme le putain ou l'esclave :

221 Pierre Guyotat, *Explications*, *op. cit.*, p. 91.

222 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, *op. cit.*, p. 13.

223 Pierre Guyotat, *Formation*, *op. cit.*, p. 164.

La sainteté, en somme, c'est une sorte d'*autovidange permanente*. Le saint, l'esclave, est donc celui qui s'abandonne totalement. Il y a chez lui une volonté de mise à nu, la recherche d'un état de *démunition*, de pauvreté absolue, une obsession *du* montant prostitutionnel. Plus ce montant est fort, plus le putain a le sentiment qu'il est un corps de premier choix pour opérer vidange et autovidange.²²⁴

Il faut ainsi que le putain s'oublie totalement en tant qu'être humain sujet de droits, que sa dignité lui soit absolument ravie, pour qu'il bascule, en raison de cette dénégation, dans l'équivocité radicale, qui correspond à la figure du saint.

En outre, la notion de sacré renferme une ambivalence. Elle désigne ce qui est saint, ce qui est reconnu comme élevé, mais le sens étymologique et historique du terme renvoie à une réalité plus dialectique :

À Rome, on sait assez que le mot *sacer* désigne, suivant la définition d'Ernout-Meillet : "Celui ou ce qui ne peut être touché sans être souillé ou sans souiller." (...) Les civilisations plus frustes ne séparent pas dans le langage l'interdiction causée par le respect de la sainteté et celle qu'inspire la crainte de le souillure. Le même terme évoque toutes les puissances surnaturelles dont il vaut mieux se tenir à l'écart pour quelque motif que ce soit.²²⁵

La souillure permet donc également d'identifier la sainteté. Cette dialectique semble bien à l'œuvre dans *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, et elle n'est en tout cas pas absente de la réflexion de Pierre Guyotat :

Malgré moi, j'ai fait tuer, répandre le sang, la merde. Des corps, qu'au fond de moi je vois comme des *corps glorieux*, je les ai badigeonnés, chargés, emplis, désemplis de matières proprement humaines, mais je l'ai fait *sur le coup de l'écrit*, sans imaginer vraiment, sans voir cette part déjectionnelle. Seulement, dans la matière écrite, elle est visible par d'autres yeux que les miens.²²⁶

Pierre Guyotat dresse donc le même parallèle entre la sainteté et la souillure (« la merde »). Il énonce les deux réalités qui coexistent dans ses figures qui, même si elles sont dépravées, n'en deviennent pas moins des « corps glorieux », c'est-à-dire christiques. Il devient alors indubitable que le corps constitue l'assise du sacré. C'est à travers cette ambivalence et cette coalescence de valeurs pourtant opposées, qu'advient la sainteté. Il s'agit là d'un dispositif central à l'œuvre dans *Tombeau*. Il semble en effet que ces notions antinomiques fonctionnent selon le principe des vases communicants : la surabondance d'infâme, la démesure de l'abject, déclenche un retour de l'interrogation philosophique : « Plus l'obscénité s'est développée, plus est apparue une contrepartie métaphysique. Une obscénité bien construite, bien sentie, ne peut aboutir qu'à son prétendu contraire. »²²⁷ C'est en effet l'un des modes de fonctionnement de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, lequel moyen consiste à épuiser, par la répétition acharnée de l'abjection, le sens premier des actes abominables qui sont posés. L'horreur n'étant pas ici isolée mais au contraire permanente,

224 Pierre Guyotat, *Vivre*, op. cit., p. 241.

225 Roger Caillois, *L'Homme et le Sacré*, op. cit., p. 40.

226 Pierre Guyotat, *Vivre*, op. cit., p. 247.

227 *Ibid.*, p. 259.

elle se leste d'une signification autre que celle qu'elle dénoterait si elle avait été unique. C'est le caractère intolérable de l'excès d'horreur qui impose de traiter ce phénomène comme un objet métaphysique plutôt que comme un banal fait de violence humaine.

La liberté

Le corps induit la possibilité d'une réflexion sur la liberté. Les limites à ce qui peut être infligé physiquement à un organisme, correspondent soit au respect d'une éthique, soit à l'expression d'une liberté, qui peut être délétère. C'est toute la leçon de Sade qui fait reposer son raisonnement sur la nature et qui prône une liberté sans entrave. Un schéma similaire se dessine dans *Tombeau*, mais dépouillé de ses restes de philosophie explicite. La liberté d'agir à sa guise, au point de pouvoir blesser ou détruire l'autre, est révélée par le défilé incessant des corps. Ce qui pourrait être considéré comme sadien dans *Tombeau*, c'est donc précisément le rapport à l'exercice de la liberté. Sade prône une liberté absolue dans l'assouvissement de ses désirs²²⁸. Or *Tombeau* décrit une situation de violence généralisée où chacun fait usage de sa liberté, avec comme seule boussole, la satisfaction de son désir. C'est l'image d'un monde absolument libre et donc absolument violent. Dans cette perspective, le corps et la liberté s'impliquent l'un l'autre :

De fait, le corps a la structure même de la liberté, et réciproquement : *mais aucun des deux ne se présuppose si en soi, ni en l'autre, comme la raison ni comme l'expression de la structure*. Le sens de la structure ne tient pas dans un renvoi de l'un à l'autre – renvoi de signe et/ou de fondement – mais le sens tient précisément l'écart in-fini de la venue de l'un à l'autre. Il n'y a pas de "corps libre", il n'y a pas de "liberté incarnée". Mais de l'un à l'autre s'ouvre un monde dont la plus propre possibilité tient à ceci que "corps" et "liberté" *ne sont ni homogènes, ni hétérogènes l'un à l'autre*.²²⁹

C'est donc bien dans l'articulation des deux éléments, dans la rencontre entre le corps et la liberté, que du sens peut en découler. C'est dans cet espace dynamique et dialectique entre ces deux notions qu'est possible le dévoilement de significations. Cette structure permet de poser les jalons d'une analyse plus métaphysique de *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, qui arrache les corps à leur substrat matériel pour les interpréter comme des objets sacrés et philosophiques.

De plus, la question de la liberté se manifeste encore d'une autre manière par rapport au corps. En effet, Pierre Guyotat assimile le désir, la pulsion sexuelle à une force fondamentale et « profonde qui anime ce monde et cette langue »²³⁰. Or cette pulsion sexuelle a son siège dans le corps. Cet agencement pose dès lors la question du libre-arbitre. Si les personnages de *Tombeau*

228 Georges Bataille, « Le mal dans le platonisme et dans le sadisme », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll.« NRF », 1976, vol.7, p. 365.

229 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, op. cit., p. 89-90.

230 Pierre Guyotat, *Explications*, op. cit., p. 103.

sont agis par leur désir, il devient douteux de leur reconnaître une liberté d'action. Cela s'apparente à un déterminisme du corps, qui dénie aux individus la capacité d'y échapper :

Je connais même ce dont la poésie fait un *genre* : que le plaisir répété, la "débauche" abîment le corps ; je connais ce que le désir peut faire commettre quand il est à son comble ; et je ne vois plus la Nature, la matière, l'Histoire elle-même, et la plus sacrée, que sous cette forme, ce mouvement de la montée et de la retombée du désir.²³¹

C'est ainsi tant le monde humain que l'univers naturel qui apparaissent animés par le désir. Il agit sur les corps et pèse sur le cours de l'Histoire. Poussée à son extrémité, cette logique mène à l'aporie de l'avant-dernier chant de *Tombeau*, qui culmine dans une explosion de violence et une auto-destruction qui n'est interrompue que par la nature. Il faut toutefois nuancer l'idée d'une absence totale de libre-arbitre car c'est en définitive celui-ci qui place l'humanité en dehors de la nature. Toute la composition de *Tombeau* tend à montrer que l'homme est séparé de la nature. Cet état particulier suppose une liberté d'intention. Or il s'avère que c'est précisément l'humain qui souffre de l'abus de son désir, au contraire de la nature qui, elle, représente une forme d'équilibre.

231 Pierre Guyotat, *Arrière-fond*, *op. cit.*, p. 279.

7. Conclusion

Tombeau pour cinq cent mille soldats emmène le lecteur sur les voies les plus sombres que l'homme puisse parcourir. Ce livre radical expose le corps d'une manière encore inouïe. Ce faisant, il soulève plusieurs questions fondamentales ayant trait à la violence, à la mort ou encore au sexe, de même qu'il invite à questionner, sur le plan ontologique, la nature humaine. Il s'agit sans aucun doute d'une œuvre marquée par l'outrance, par une forme de démesure et d'excès. Toutefois, il faudrait se garder de voir dans ce texte uniquement une forme d'expérience de pensée, qui serait foncièrement indépendante de la réalité. Pierre Guyotat a en effet vécu dans sa chair les événements de la guerre d'Algérie. Cette expérience ne fut pas le déclencheur de l'écriture pour lui, qui avait ressenti l'appel artistique bien plus jeune. Néanmoins, cela lui a permis d'avoir un regard, depuis l'intérieur, sur la réalité de la guerre et de la domination coloniale. Ce matériau historique a dès lors contribué à nourrir l'inspiration et la réflexion de l'auteur de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* et à affermir ses convictions politiques. Cette épopée moderne ne peut dès lors pas être considérée comme totalement dépourvue de liens avec la vie.

Pour Pierre Guyotat, le travail poétique émane du corps. C'est à travers son fonctionnement et dans son tréfonds, que l'artiste peut aller puiser les causes de sa profération. Cela emporte comme conséquence que le corps devient un lieu de convergences, le point focal de plusieurs problématiques, dont certaines ressortissent à l'art, alors que d'autres se détachent comme des objets philosophiques, quand d'autres aspects encore sont ancrés dans la matérialité du monde physique. Ainsi, quand Pierre Guyotat prétend utiliser son propre corps pour écrire, s'inscrit-il dans un réseau complexe de significations et d'implications.

En dépit du fait que l'écriture corresponde pour Guyotat à un processus relativement spontané, procédant du corps, il n'en reste pas moins que son œuvre repose également sur une nomenclature conceptuelle assez riche. Ainsi, les « putains » et l'« esclavage » deviennent des notions spécifiques de l'univers guyotatien et se voient attribuer un sens bien défini. De même, le fait que Pierre Guyotat se soit attelé à écrire et à publier plusieurs livres de vulgarisation de son œuvre poétique et d'explication de ses idées, a rendu le travail d'exégèse de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* beaucoup plus commode. Dès lors, le reproche qui lui est souvent adressé, celui de l'illisibilité, s'en trouve aussitôt nettement déforcé ou à tout le moins relativisé. Il s'agit toujours évidemment d'une œuvre exigeante, dans laquelle on n'entre pas sans appréhension, mais il reste

réconfortant de savoir que derrière ce texte halluciné et extatique, derrière cette force poétique stupéfiante, se déploie une pensée raisonnable, profonde et bienveillante.

Ce serait une grave erreur en effet, que de confondre les aspects de l'humanité les plus odieux, portés par le verbe de Guyotat, avec l'auteur lui-même. Car Pierre Guyotat n'est en définitive qu'un Orphée, et les valeurs éthiques qu'il porte et dont il se fait inlassablement le héraut, le placent du côté de l'altruisme et en font une grande conscience morale de son temps.

C'est peut-être d'ailleurs pour cela qu'il m'a semblé pouvoir affirmer que *Tombeau pour cinq cent mille soldats* n'était pas dénué d'un certain éclat spirituel. C'est pourquoi j'ai essayé de montrer que le corps s'articulait, dans cette œuvre hors-norme, avec de nombreuses occurrences d'éléments de nature métaphysique ou religieuse, à travers une dialectique subtile. Il s'agit là d'une œuvre qui, si elle s'avère parfois difficile, n'en recèle pas moins un nombre quasi inépuisable de questionnements.

Il me semble qu'il aurait été par ailleurs passionnant d'étudier la question du rythme dans cette œuvre. Celui-ci représente en effet l'assise sur laquelle Pierre Guyotat entend fonder sa poétique. Il aurait dès lors été intéressant de prolonger l'analyse par une étude approfondie du rythme chez Guyotat et en particulier dans ce livre qui tient beaucoup de la prose poétique. L'enjeu pourrait consister à mettre au jour une certaine organicité du souffle poétique, qui semble essentiel à Pierre Guyotat. Mais cette question s'étend bien au-delà de l'objet de ce mémoire. Je ne doute pas que nombres de vérités gisent encore au creux de cet intimidant tombeau, au fond duquel il m'a semblé apercevoir un petit point de lumière, intense.

Bibliographie

- Ali-Benali, Zineb, « Le corps refait », dans Catherine Brun et Todd Shepard (dir.), *Guerre d'Algérie : le sexe outragé*, Paris, CNRS Éditions, 2016, pp. 47-64.
- Barthes, Roland, *Le Bruissement de la langue : essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, 412 p.
- Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, 188 p.
- Bataille, Georges, *Discussion sur le péché*, Paris, Lignes, 2010[1973], 185 p.
- Bataille, Georges, « Le mal dans le platonisme et dans le sadisme », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll.« NRF », 1976, vol.7, pp. 365-380.
- Bonn, Charles, « Le roman algérien de langue française, du thème historique de la guerre à la guerre littéraire des discours. Ou : Kateb Yacine et le Moudjahid », dans Mohammed Harbi et Benjamin Stora (dir.), *La Guerre d'Algérie*, Paris, Hachette Littératures, 2005, pp. 793-806.
- Bouaziz, Moula et Mahé, Alain, « La Grande Kabylie durant la guerre d'Indépendance algérienne », dans Mohammed Harbi et Benjamin Stora (dir.), *La Guerre d'Algérie*, Paris, Hachette Littératures, 2005, pp. 325-380.
- Branche, Raphaëlle, « La torture pendant la guerre d'Algérie », dans Mohammed Harbi et Benjamin Stora (dir.), *La Guerre d'Algérie*, Paris, Hachette Littératures, 2005, pp. 549-580.
- Brun, Catherine, *Pierre Guyotat : essai biographique*, Paris, Léo Scheer, 2005, 506 p.
- Brun, Catherine et Penot-Lacassagne, Olivier, *Engagements et déchirements : les intellectuels et la guerre d'Algérie*, Paris, Gallimard-IMEC, 2012, 257 p.
- Caillois, Roger, *L'Homme et le Sacré*, Paris, Gallimard, coll.« NRF », 1961, 254p.
- Carlier, Omar, « Violence(s) », dans Mohammed Harbi et Benjamin Stora (dir.), *La Guerre d'Algérie*, Paris, Hachette Littératures, coll.« Pluriel », 2005, pp. 499-548.
- Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, coll.« Critique », 2009[1969], 391 p.
- Dobzynski, Charles (dir.), *Pierre Guyotat*, Paris, Europe, coll.« Europe », 2009, 378 p.
- Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité 1 : la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll.« NRF », 1993[1976], 211 p.
- Girard, René, *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1987[1972], 451 p.
- Goudal, Émilie, « Représentations artistiques postcoloniales des femmes en guerre d'Algérie : dévoilement d'une "non-histoire" », dans Catherine Brun et Todd Shepard (dir.), *Guerre d'Algérie : le sexe outragé*, Paris, CNRS Éditions, 2016, pp. 65-84.
- Guyotat, Pierre, *Humains par hasard : entretiens avec Donatien Grau*, Paris, Gallimard, coll.« Arcades », 2016, 239 p.

- Guyotat, Pierre, *Coma*, Paris, Mercure de France, coll.« Folio », 2013[2006], 223 p.
- Guyotat, Pierre, *Tombeau pour cinq cent mille soldats : sept chants*, Paris, Gallimard, coll.« L'imaginaire », 2012[1967], 608 p.
- Guyotat, Pierre, *Arrière-fond*, Paris, Gallimard, coll.« NRF », 2010, 436 p.
- Guyotat, Pierre, *Formation*, Paris, Gallimard, coll.« Folio », 2009[2007], 221 p.
- Guyotat, Pierre, *Vivre*, Paris, Denoël, coll.« Folio », 2003[1984], 280 p.
- Guyotat, Pierre, *Explications: entretiens avec Marianne Alphant*, Paris, Léo Scheer, 2000, 176 p.
- Guyotat, Pierre, *Littérature interdite*, Paris, Gallimard, coll.« NRF », 1972, 218 p.
- Harbi, Mohammed et Stora, Benjamin, *La Guerre d'Algérie*, Paris, Hachette Littératures, coll.« Pluriel », 2008, 1039 p.
- Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll.« Tel quel », 1980, 247 p.
- Le Banc, Guillaume, « Les créations corporelles », *Methodos*, vol. 4, 2004.
- Lytard, Jean-François, *Économie libidinale*, Paris, Éditions de Minuit, coll.« Critique », 1974, 314 p.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll.« NRF », 1967, 531 p.
- Meschonnic, Henri, *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, 713 p.
- Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, A.M. Métailié, 1992, 110 p.
- Pervillé, Guy, *La Guerre d'Algérie: 1954-1962*, Paris, Presses universitaires de France, coll.« Que sais-je? », 2012, 127 p.
- Prigent, Christian, *Ceux qui merdRent : essai*, Paris, P.O.L, 1991, 352 p.
- Quignard, Pascal, *Le Sexe et l'Effroi*, Paris, Gallimard, coll.« Folio », 1994, 355 p.
- Rieffel, Rémy, « L'empreinte de la guerre d'Algérie sur quelques figures intellectuelles "de gauche" », dans Rioux, Jean-Pierre, Sirinelli, Jean-François (dir.), *La Guerre d'Algérie et les intellectuels français*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll.« Questions au XXe siècle », 1991, pp. 191-218.
- Sirinelli Jean-François, « La guerre d'Algérie dans l'histoire des intellectuels français », dans Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli (dir.), *La Guerre d'Algérie et les intellectuels français*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll.« Questions au XXe siècle », 1991, pp. 33-58.
- Critique*, 2016, vol. 824-825/, 192 p.