

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PIERRE GUYOTAT DEVANT L'HISTOIRE
POLITIQUE DU SUJET AUTOBIOGRAPHIQUE
DANS *COMA*, *FORMATION* ET *ARRIÈRE-FOND*

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

JULIEN LEFORT-FAVREAU

DÉCEMBRE 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie en premier lieu Anne-Renée Caillé, pour l'amour et la complicité — presque dix ans ensemble *in the jigsaw puzzle of life*. Cette thèse lui est entièrement redevable.

Je remercie Jean-François Hamel qui, avec amitié et bienveillance, m'a amené bien plus loin que je l'espérais. Faire ma thèse sous sa direction fut une expérience riche et stimulante. Ma dette à son égard est immense.

Je remercie tous les professeurs qui m'ont aidé au fil des années : Anne-Élaine Cliche, Bertrand Gervais, Dominique Garand, Lucie Robert, dont j'ai suivi les séminaires ; Martine Delvaux, pour l'amitié et le courage intellectuel ; Alain Farah, qui a soutenu sa thèse au moment où je commençais la mienne ; Marie-Pascale Huglo, qui m'a encouragé depuis le début du baccalauréat ; Catherine Mavrikakis, qui m'a fait découvrir Pierre Guyotat il y a neuf ans, et qui a marqué à tout jamais mon rapport à la littérature. Mes amies de Figura, Bronja, Alice ; mes collègues de *Liberté*, Pierre et Philippe.

À mes camarades : Daniel, Laurence, Thomas, Marie, Saskia, Élodie, Jonathan(s), Xavier, Hugues, Marie-Hélène, Émilie, Florence, Mélanie, Noémie, Olga, Jacques, Philippe, Jessie, Olivier, Nicolas. Une mention spéciale à Renaud pour la relecture fine.

À ma famille : Marie-José, Jean, Louis-Philippe, Olivia, Emma.

Je tiens à souligner le soutien financier du FQRSC, du Département d'Études littéraires, de la Faculté des Arts de l'UQAM et de la Fondation de l'UQAM.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	vi
--------	----

INTRODUCTION

Une scène originale	1
---------------------	---

PREMIÈRE PARTIE

POLITIQUE DE LA LITTÉRATURE : GENÈSE ET DEVENIR D'UNE ŒUVRE CONTEMPORAINE

CHAPITRE PREMIER

OBJETS ET MÉTHODE	10
-------------------	----

1.1 Permanences et ruptures	10
1.2.1 Retour sur soi : la trilogie autobiographique	11
1.2.2 De l'écriture à la langue : romans, chants, épopées	15
1.2.3 Écrire en langue	18
1.2.4 La fabrique de l'œuvre : explications	23
1.3.1 Les partages du politique : un espace divisé	28
1.3.2 Une politique de la littérature ranciérienne	30

CHAPITRE 2

L'ÉCRITURE TEXTUELLE	38
----------------------	----

2.1 Les débuts de <i>Tel Quel</i>	39
2.2 Politisation de la revue	41
2.3 Les bases de l'écriture textuelle	45
2.4 Julia Kristeva : le sujet en procès	51
2.5 Guyotat textualiste ?	57
2.6 Guyotat et <i>Tel Quel</i> : la censure d' <i>Éden, Éden, Éden</i>	62
2.7 Les préfaces	65

2.8 <i>Littérature interdite</i> : défendre son œuvre	71
---	----

DEUXIÈME PARTIE

LA FABRIQUE DU SUJET : SCÈNES DE SUBJECTIVATION

AVANT-PROPOS

QU'EST-CE QU'UNE SUBJECTIVATION ?	77
-----------------------------------	----

Le don de saint Martin	79
------------------------	----

Une théorie de la subjectivation	83
----------------------------------	----

CHAPITRE 3

RÉCIT DU « JE »	90
-----------------	----

3.1 « Je » emprisonné	90
-----------------------	----

3.2 « Je » dépossédé	95
----------------------	----

3.3 Confession et aveu du « je »	101
----------------------------------	-----

3.4 Job comme modèle	115
----------------------	-----

3.5 Un intertexte critique	120
----------------------------	-----

CHAPITRE 4

L'UTOPIE DU VERBE	127
-------------------	-----

4.1 Deux langues françaises	127
-----------------------------	-----

4.2 La voix du peuple	131
-----------------------	-----

4.3 Infléchir le réel — changer la langue française	142
---	-----

4.4 Lisible par tous	150
----------------------	-----

4.5 La limite du Verbe : réapprendre à parler	155
---	-----

CHAPITRE 5

BIOPOLITIQUE DES CORPS	160
------------------------	-----

5.1 Masse des corps exploités	160
-------------------------------	-----

5.2 La biopolitique : sexualité, racisme, histoire	165
--	-----

5.3 « Dix ans après... »	168
5.4 Érotisation du politique/Politique de la sexualité	179
5.5 Une politique du sujet	191

TROISIÈME PARTIE

JOUER À L'HISTOIRE : L'ACTION DES HOMMES

AVANT-PROPOS	197
--------------	-----

CHAPITRE 6

LES TEMPS MÊLÉS	207
-----------------	-----

6.1 Le présent de la trilogie	207
6.1.1 Histoire et mémoire	207
6.1.2 Les faits	219
6.2 Messianisme du présent	221
6.2.1 Arrêt du temps	223
6.2.2 Exode	226
6.2.3 Une gueule de juif	230
6.3 Omniprésence : délire temporel	234

CHAPITRE 7

FIGURES DE L'HISTOIRE	242
-----------------------	-----

7.1 Bouter les Allemands hors de toute France : héroïsme et résistance patriotique	244
7.2 Réversibilité des figures	257
7.3 Caractère sensible de l'histoire : spatialisation et images de l'histoire	269

CONCLUSION

FIDÉLITÉ À SOI	278
----------------	-----

BIBLIOGRAPHIE	291
---------------	-----

RÉSUMÉ

Cette thèse de doctorat vise à identifier la politique de la littérature dans la trilogie autobiographique de Pierre Guyotat formée par *Coma* (2006), *Formation* (2007) et *Arrière-fond* (2010). L'œuvre de Pierre Guyotat s'articule autour d'une scène originaire d'affrontement entre exploités et exploités qui se présente à la fois comme une poétique et une pensée politique. Selon les moments de l'œuvre, elle prend la forme d'une opposition entre putains et proxénètes, entre généraux et soldats, entre violeurs et violés, entre maîtres et esclaves. Les amis et les ennemis y sont toujours divisés et le vivre-ensemble n'y est pas fondé sur des rapports idylliques entre les sujets, mais plutôt sur un partage, entendu ici au sens de division. Cette inégalité fonde une communauté littéraire peuplée d'un ensemble hétérogène de figures à la fois héroïques et réversibles. À partir de ce noyau, Guyotat met en place un univers où s'expriment les injustices du monde et les rapports de domination qui le traversent.

La première partie de la thèse propose une présentation de l'œuvre de Guyotat. Entre la fin des années soixante, où *Éden, Éden, Éden* est considéré « libre de tout sujet, de tout objet, de tout symbole » par Michel Foucault et comme un texte sans héros qui se résumerait à « l'aventure même du signifiant » par Roland Barthes, et la trilogie autobiographique, il y a un immense fossé. C'est cet écart qui justifie l'analyse de la trilogie selon une méthode à rebours : partir des textes récents pour mettre en place un cadre qui permet de repenser les œuvres anciennes et, inversement, considérer l'ensemble de l'œuvre pour mieux saisir la spécificité de ses manifestations contemporaines. La première partie expose également les fondements théoriques qui gouvernent notre réflexion sur les rapports entre littérature et politique. Notre travail s'appuie principalement sur les théories de Jacques Rancière qui envisagent l'art dans sa portée émancipatrice hors des paramètres de l'engagement littéraire ou d'une téléologie avant-gardiste.

La deuxième partie expose d'abord la constitution du sujet en établissant une typologie des différentes modalités énonciatives et représentatives qui en balisent l'action. Nous observons la construction d'un sujet autobiographique, notamment par le dévoilement d'un intertexte critique avec certains textes canoniques, mais aussi en envisageant la trilogie comme une scène d'aveu. *Coma* et *Arrière-fond* sont orientés vers une utopie du Verbe et, pourtant, ils sont écrits dans une « langue normative ». La trilogie témoigne de l'échec du projet absolu du Verbe, avouant l'impuissance de la littérature. Ce clivage entre le contenu de la représentation et la forme de l'énonciation met en lumière les limites et la puissance du Verbe. Nous exposerons finalement la manière dont le sujet est captif de son propre corps, tout comme il est sous le joug des mots. Si les mots sont aussi des outils d'émancipation, il en est de même pour le corps, qui devient un lieu potentiel de résistance. Lorsque Guyotat représente un corps individuel assujéti à des dispositifs collectifs, il place en effet le sujet sur une scène historique. La biopolitique, terme issu de la théorie de Foucault, désigne bien le geste de Guyotat qui fait de la massification des corps à la fois une pratique disciplinaire et une découpe de l'histoire. Chacun des nouages exposés met en jeu des formes spécifiques de subjectivation, tendues entre identification et désidentification. Trois modes de subjectivation sont mis au jour : le retour réflexif du sujet à soi, l'assujétissement du sujet au langage et le rapport problématique du sujet à son corps et au monde.

La troisième partie concerne d'abord la mise en œuvre d'une temporalité spécifique à la trilogie. L'énonciation au présent qui caractérise ces trois récits impose un regard singulier sur l'histoire. L'idée de messianisme du présent, que Walter Benjamin élabore dans ses ultimes fragments, nous aide à penser les réminiscences du passé dans le présent qui structurent la trilogie. L'interprétation figurative analysée par Erich Auerbach dans *Figura* nous éclaire quant à elle sur le temps déployé dans la trilogie. Comme les Pères de l'Église qui voient dans la *figura* une trace de l'événement historique dont l'énonciation dans la Bible a un caractère à la fois préfiguratif et commémoratif, liant le passé à l'avenir, Guyotat décrit des « figures » de l'histoire, dont l'énonciation au présent revêt un caractère à la fois prophétique et mémoriel. Nous analysons par la suite les figures de Jeanne d'Arc, de Charles de Gaulle ainsi que des membres de la famille qui incarnent un certain patriotisme, mais également une politique de la résistance qui complexifie souvent le sentiment d'appartenance à la France. Ces figures sont gouvernées par les lois d'alternance et de réversibilité qui infléchissent leur récupération mémorielle. La transmission de l'histoire par ses personnages révèle également son caractère sensible. Le « paysage » et la « géographie » manifestent une spatialisation de l'histoire, qui inscrit le passé dans différents lieux. Guyotat circonscrit les traces que l'histoire laisse dans le présent, déployant un rapport aux lieux de mémoire qui n'est pas strictement patrimonial. Il assimile l'histoire par les détails qui la composent et rend ses matériaux appropriables, perceptibles, disponibles. Le partage entre l'histoire légitime et l'histoire illégitime est sans cesse remis en question, l'écriture de Guyotat oscillant entre l'histoire et la mémoire, entre son expérience subjective et la présence fantomatique de la « masse historique des corps exploités ».

Mots clés : Pierre Guyotat ; politique de la littérature ; littérature française contemporaine ; société ; langage ; corps ; histoire ; mémoire ; sujet ; subjectivation ; Jacques Rancière ; *Tel Quel* ; textualisme.

INTRODUCTION :
UNE SCÈNE ORIGINNAIRE

« Je découvris, stupéfait, *l'exploitation de l'homme par l'homme*. Sans cette abomination, heureusement circonscrite, le monde eût été bien fait, pourtant : les patrons donnaient selon leurs capacités aux ouvriers selon leurs mérites¹. » L'aveu de cette découverte par Jean-Paul Sartre dans *Les Mots* pourrait chapeauter l'ensemble de cette thèse qui interrogera les modalités politiques d'un corpus autobiographique qui fait de la prise de conscience de la domination une expérience intime. Un événement anecdotique (Sartre comprend que son grand-père se fait voler par son éditeur) prend les allures d'un schéma de compréhension politique. Le déséquilibre structurant entre dominants et dominés et la stupéfaction ressentie à la découverte des rapports de force entre les hommes donnent à l'entreprise autobiographique sartrienne un caractère politique, l'écriture de soi devenant le lieu privilégié d'une prise de conscience critique et autocritique. *Les Mots* constituent par ailleurs un retour réflexif sur l'enfance de Sartre et lui permettent de circonscire le moment où la littérature est devenue un « sacerdoce ». C'est aussi par cet exercice de retour sur ses premiers contacts avec les livres qu'il arrive à définir sa croyance dans les pouvoirs de la littérature et les moyens qu'il prendra ultérieurement pour se « désinvestir » de cette illusion sans pour autant « défroquer² ». Il s'agit en dernière instance, pour Sartre, d'identifier son entrée en littérature pour mieux en annoncer sa sortie. *Les Mots* témoignent en outre de la difficulté à se débarrasser de l'idée d'un salut par la littérature. Mais, plus encore, c'est un dispositif singulier qui fait l'intérêt des *Mots*, entre écriture de soi et engagement, contribuant à la construction de l'*ethos* de l'auteur — situant d'où il parle. Comme le soutient Jean-François Louette, « le mode d'inscription du politique comme de l'intime, dans *Les Mots*, est beaucoup plus oblique qu'obvie³. » Ce croisement entre politique et intime, mais surtout leur croisement oblique, sera au cœur même de cette thèse.

¹ Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964, p. 33. [Je souligne.]

² *Ibid.*, p. 211.

³ Jean-François Louette, « Sur l'engagement sartrien : *Les Mots* », *Les Temps modernes*, n° 587, mars-avril-mai 1996, p. 83.

Toutefois, la trilogie autobiographique de Pierre Guyotat qui sera ici soumise à analyse (*Coma*, 2006 ; *Formation*, 2007 ; *Arrière-fond*, 2010) se distingue des *Mots* à plusieurs égards. D'abord, elle ne s'inscrit pas dans la tradition des autocritiques communistes, genre auquel il est possible d'associer l'ouvrage de Sartre. Et, même si Guyotat fait lui aussi l'inventaire de ses lectures de jeunesse, s'il relate ses premiers pas dans l'écriture et revient sur les événements marquants de sa formation intellectuelle, sa trilogie ne se présente pas sous la forme d'une « entrée en littérature » qui précéderait une « venue à la politique ». La trilogie est d'emblée littéraire *et* politique, ces réalités étant chez Guyotat intimement liées ; mais, surtout, loin de marquer une rupture avec le passé, elle témoigne de l'insistance des expériences fondatrices de l'enfance et de la jeunesse dans la vie adulte. Guyotat ne propose pas un retour rétrospectif sur sa vie antérieure pour accéder à une vie nouvelle, selon les modalités d'une conversion. Il s'agit plutôt pour lui de proposer un exercice de fidélité à soi, dans l'expérience du corps, de la langue et de l'histoire. Néanmoins, cette « exploitation de l'homme par l'homme » qui laisse Sartre stupéfait est elle aussi à l'origine de l'œuvre de Guyotat. À défaut d'adopter les traits d'un récit d'engagement exemplaire, Guyotat y pose un regard réflexif et critique sur l'appartenance d'un sujet à ses communautés et à l'histoire. La trilogie est surtout l'occasion d'une remise en jeu des figures présentes dans l'œuvre depuis les années soixante, mais, cette fois, dans le cadre d'un dispositif autobiographique. Plus de trente ans avant d'entamer ce cycle, Guyotat posait les balises de ce qui constituait déjà et constituera encore longtemps les lignes de force de son œuvre. Dans « L'autre scène », entrevue qui accompagnait la création de la pièce de théâtre *Bond en avant*, il affirmait :

Pour moi, le politique, c'est ce qui est *actuel*. Ce qui est passé, ce qui va venir, a pour moi une très grande importance. 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*⁴.

Ce court extrait met en place les figures essentielles à la compréhension de la politique de la littérature en présence. Sur un plan strictement historique, ce passage est représentatif du discours telquelien sur la littérature, notamment par son lexique trahissant le socle

⁴ Pierre Guyotat, « L'autre scène » [1973], *Vivre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003 [1984], p. 72.

théorique qui le soutient au début des années soixante-dix, soit la triade Marx-Lacan-Derrida. Toutefois, les récentes transformations dans l'œuvre de Guyotat forcent une interprétation légèrement différente. Car si la « phraséologie politique » a changé, Guyotat figure néanmoins dans la trilogie le même désir d'imposer au discours politique dominant son propre vocabulaire politique, constitué à la fois de contestation et de souffrance. La politique de l'écriture transcende la posture de l'écrivain qui résiste aux événements de son présent : c'est la littérature « en tant que telle » qui constitue un discours politique.

L'œuvre de Pierre Guyotat s'articule autour de cette scène originale d'affrontement entre exploités et exploités qui se présente à la fois comme une poétique et une pensée politique. Selon les moments de l'œuvre, elle prend la forme d'une opposition entre putains et proxénètes, entre généraux et soldats, entre violeurs et violés, entre maîtres et esclaves. Les amis et les ennemis y sont toujours divisés et le vivre-ensemble n'y est pas fondé sur des rapports idylliques entre les sujets, mais plutôt sur un partage, entendu ici au sens de division. Cette inégalité fonde une communauté littéraire peuplée d'un ensemble hétérogène de figures à la fois héroïques et réversibles. À partir de ce noyau, Guyotat met en place un univers où s'expriment les injustices du monde et les rapports de domination qui le traversent. La politique de la littérature n'a pas pour objectif de pacifier cet espace dissensuel ; au contraire, elle rend visible et audible son caractère polémique. Par ailleurs, c'est à partir d'un paradoxe que la scène fondatrice se déploie sur l'ensemble de la trilogie. L'extrait de « L'autre scène » cité plus haut témoigne en effet d'une certaine ambivalence, car, d'une certaine façon, Guyotat semble y appeler à un dépassement du politique par sa préférence pour ce qui n'est pas « actuel ». Il accorde une « importance » au passé et au futur, importance qui sera réitérée jusqu'à la récente trilogie qui met en jeu une temporalité écartelée entre une mise en récit du passé et un prophétisme du futur. Pourtant, il y affirme aussi que le politique est actuel, et c'est au présent que toute son œuvre a été écrite, usage qu'il justifie à la fois dans les entrevues, dans ses carnets et dans son œuvre principale. Mais ce « rapport très peu orthodoxe à l'Histoire » qu'évoque Guyotat n'a pas que des répercussions sur le temps de la narration. Il est, plus largement, le véhicule d'une conception de l'histoire qui définit le terrain d'action du sujet. En quoi la littérature, par les formes « limites » qu'elle peut prendre, contribue-t-elle à dévoiler, à faire « resurgir » l'histoire refoulée ? En quoi le temps figuré dans la trilogie, déjà préfiguré par les propos de 1973, participe-t-il à l'expression des

inégalités foncières du monde ? En quoi ces questions temporelles nous éclairent-elles sur le fonctionnement de l'écriture autobiographique ?

Cette thèse pose une question en apparence simple : en quoi un récit de soi peut-il revêtir les aspects d'une littérature politique ? À travers les usages que fait Pierre Guyotat des genres spécifiques du récit d'enfance, de l'aveu, de la confession, il engage une subjectivité qui devient le point d'appui d'une pensée politique. L'entreprise autobiographique de la trilogie nécessite donc de « concentrer [s]es forces de mémoire⁵ » afin d'expliquer la formation du sujet de l'écriture. À travers une série de scènes, certaines issues de l'enfance, d'autres plus tardives, on observe un sujet soumis à des déterminations sociales et politiques. En mettant de l'avant sa mémoire, Guyotat impose une conception de l'histoire qui n'est pas asservie à la mise à distance historique. Contre l'orthodoxie historique, Guyotat impose un discours hétérodoxe, du moins « pas très orthodoxe », où les faits historiques sont représentés à travers le prisme d'une mémoire subjective et fragmentaire. Précisons que, dès ses premiers textes, il mettait d'ailleurs déjà à mal l'idée d'une littérature qui rende compte d'un continuum historique avec l'impartialité d'un historien. Ici, la mise en forme de cette mémoire fragmentaire tient aussi lieu de position éthique. Ces récits naissent de la rencontre entre une écriture de soi et un témoignage à propos des événements historiques.

À l'instar de Jean-Jacques Rousseau, pour qui la transparence est conforme à l'idéal démocratique des Lumières, la volonté d'honnêteté qui guide l'ensemble de la trilogie est non seulement gage d'une probité, elle est aussi la condition essentielle à cette position éthique du témoin. Même si la Seconde Guerre mondiale domine dans l'imaginaire de Guyotat, ce sont aussi un ensemble d'événements marquants de l'histoire de la France qui sont l'objet du regard du témoin : guerre d'Indochine, guerre d'Algérie, élection de François Mitterand, etc. De plus, le sujet de l'écriture ne se construit pas strictement en réaction aux événements auxquels il assiste, mais aussi par rapport à ceux qui précèdent sa naissance : l'affaire Dreyfus, les débats autour de Clemenceau ou la Première Guerre mondiale définissent le sujet de l'écriture autant que les événements vécus, conférant au témoignage une prise non

⁵ Pierre Guyotat, *Arrière-fond*, Paris, Gallimard, 2010, p. 9. [Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AF*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.]

seulement sur l'actualité politique, mais aussi sur le passé historique. La littérature aurait ce pouvoir de mettre au jour ce qui était refoulé, de « rejeter à la face » ce qui a été oublié.

Le projet de mettre en lumière l'histoire refoulée de la masse des corps exploités ne peut s'énoncer à l'aide d'une « phraséologie politique contemporaine ». À une langue commune, Guyotat impose son propre Verbe, langue du texte « limite ». Si, pour Sartre, les mots ne sont *que* des mots, pour Guyotat, ils ont le pouvoir de faire bouger la phraséologie. La trilogie, écrite « en langue normative », fait état des années de cristallisation et de la création de son œuvre en « langue ». Partant des premiers textes, il s'agit pour Guyotat de reconstituer la genèse de sa poétique de la langue, soit le projet d'incarner le Verbe dans des figures⁶. La portée politique de cette incarnation du Verbe se fonde sur une relation entre écriture et acte d'énonciation. À travers ses discours explicites sur le théâtre, la dictée des textes, la parole dite, il s'agit pour Guyotat de mesurer l'effet de la littérature dans le réel. Il devient alors possible d'envisager ces inventions langagières hors d'un paradigme avant-gardiste. Comme les écrivains allemands d'après-guerre du Groupe 47 qui tentaient de refonder leur rapport à la langue allemande en l'expurgeant de sa souillure, Guyotat tente de produire une langue qui soit en mesure de témoigner justement de son expérience de la guerre d'Algérie. Incarner le Verbe dans des figures correspond donc à une position éthique, que l'on peut observer dans les diverses postures adoptées dans la trilogie de l'écrivain (« humble laboureur de la langue » [C, 48], « intercession entre moi et Dieu » [C, 17]). Ces postures sont à la fois modestes et mégalomanes : l'écrivain devient porteur de prophéties (« Le dernier homme de l'histoire humaine sera un esclave⁷ ») ; il aspire à avoir un effet sur le futur, tout en incarnant son Verbe dans le présent de l'énonciation.

Le sujet de l'écriture s'incarne dans les figures prophétiques (« être prophète de moi » [C, 190]), mais s'identifie également aux figures de saints et de martyrs. Considérer une « masse historique des corps exploités », c'est forger l'idée que le sujet exclu devient un martyr de l'histoire. Cet imaginaire du corps souffrant permet de définir le sujet de l'écriture

⁶ « Il me faut des raisons supérieures, une logique plus lointaine, qu'au moins, comme pour le Créateur, les figures sortent de mon "sein", de ce que je ressens de mon infinitude. » ; Pierre Guyotat, *Coma*, Paris, Mercure de France, coll. « Traits et portraits », 2006, p. 126. [Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle C, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.]

⁷ Pierre Guyotat, « Cassette 33 longue durée » [1977], *Vivre, op. cit.*, p. 195.

et le devenir de sa subjectivation politique. Cette « identification » aux saints et aux martyrs se heurte à une impossibilité constitutive, analogue à celle rencontrée par le slogan de Mai 1968, proféré dans les rues de Paris après l'interdiction de séjour de Daniel Cohn-Bendit : « Nous sommes tous juifs allemands ». Une pareille identification peut dissimuler une certaine obscénité. Mais, plus qu'une fascination morbide, elle révèle surtout que la subjectivation passe ici par une identification à l'autre, qu'elle est profondément une hétérologie, pour reprendre les termes de Jacques Rancière dans *Aux bords du politique*⁸. La subjectivation doit transiter par des figures de l'altérité pour s'émanciper : les saints et les martyrs de l'œuvre de Guyotat incarnent à la fois une différence radicale, par la distance historique qui les sépare du sujet, et une adéquation parfaite par le sentiment d'exclusion qui les caractérise.

Dans *Coma*, Guyotat évoque un mendiant qui vend des poèmes manuscrits dans la rue : « Cet homme, de mon âge, au manteau troué, dont les mains tremblent sur ses poèmes en vers réguliers, c'est moi si je n'étais pas moi. » (C, 17) Faisant écho à l'histoire de saint Martin, qui déchira son manteau pour le donner à un pauvre, devenant un exemple canonique de compassion et de générosité, ce passage dit toute la complexité de la construction du sujet de l'écriture. Alors que Guyotat réitère plusieurs fois son identification aux figures de saints, ici, c'est au mendiant qu'il s'identifie. Toutefois, cette identification est elle aussi impossible, à moins de se soumettre à une déssubjectivation radicale (« c'est moi si ce n'était pas moi »). Cette disparition du *je* est l'enjeu principal de *Coma*, passion du Verbe dans laquelle le sujet de l'écriture traverse des épreuves, jusqu'à sombrer dans une quasi-mort, pour ensuite ressusciter. Mais cette « mise en honte publique⁹ », cette dérouté du sujet, agit comme une remise en jeu de la « hantise prostitutionnelle » de la scène fondatrice de l'œuvre. Si, à certains égards, la trilogie peut apparaître comme la mise en scène d'un sujet en formation, appartenant à la communauté des hommes, elle est aussi le lieu de son délitement, d'une insoumission aux règles communes. L'exclusion de la communauté apparaît comme l'un des traits constitutifs du politique dans la trilogie.

⁸ Jacques Rancière, « Politique, identification, subjectivation », *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2004 [1998, 1990], p. 112-125.

⁹ Pierre Guyotat, *Explications*, Paris, Léo Scheer, 2000, p. 103.

Parmi toutes les formes de domination, celle à laquelle Guyotat est le plus sensible, et qui traverse l'ensemble de l'œuvre, est l'exploitation des corps : « l'énorme masse *historique* des corps exploités ». Cette expression sous-entend que la conscience de l'exploitation ne concerne pas un seul corps, mais bien une *masse*, mot qui dans le contexte des années soixante-dix ne passe pas inaperçu. Au-delà de la *doxa* marxiste qui l'influçait certainement au moment de l'écriture de ce texte, il faut tout de même souligner la persistance de la scène originaire, et de la tension ici révélée entre un corps individuel et la *masse* des corps. De plus, la « hantise prostitutionnelle¹⁰ », maintes fois évoquée, se manifeste par un fantasme d'omnitemporalité. Ce ne sont pas les oppressions actuelles qui préoccupent Guyotat, contrairement à l'écrivain qui écrit pour le présent, mais bien l'ensemble des exploitations de l'histoire de l'homme « tout entier ». Cette exploitation passée, à certains égards refoulée par la société contemporaine, resurgit dans son œuvre, après avoir peuplé son « arrière-fond », lieu où s'ancre son imaginaire. La « hantise » évoque évidemment aussi un fantôme, le passé qui hante le sujet, le revenant qui fait retour. Cette œuvre voudrait porter la mémoire de la souffrance de tous les corps en les massifiant. Ainsi, à la massification exploiteuse, sa réponse serait une massification de la mémoire. Ce délire totalisant appelle à être de tous les temps, à tout dire dans le cadre d'un texte « limite ».

Une telle politique de la littérature remet en cause les partages du sensible établis par l'ordre policier. À la distance historique, Guyotat impose une mémoire subjective ; à la « phraséologie » commune, il impose son Verbe ; à une conception unitaire de l'identité, il impose un sujet sans cesse tiraillé entre l'exclusion et l'appartenance à ses communautés. Cette série de conflits met au jour le caractère polémique de son œuvre, et la façon dont la scène originaire de son œuvre — l'extrait tiré de « L'autre scène » en est un cas exemplaire — trouve des permanences sur plus de quarante ans d'écriture, pour se poursuivre dans la trilogie autobiographique. En mettant en scène la parole de l'exclu (du vaincu, du subalterne), il remet en jeu la parole donnée comme légitime. Toutefois, ce partage mouvant n'est pas forcément uniforme, ni même totalement cohérent. Le rapport au temps déployé dans la trilogie met au jour un paradoxe structurant. Énoncé au présent, la trilogie se situe tout de même dans l'après-coup, car il constitue un exercice rétrospectif. Guyotat « fait rapport » de la réévaluation de son histoire et de l'histoire. De plus, il érige sa subjectivité, son expérience

¹⁰ On le verra, la prostitution est le symbole de toutes les formes d'exploitation.

subjective du monde, en « pensée politique », s'exposant évidemment ici aussi à la contradiction.

C'est à partir de ces paradoxes que nous tenterons de comprendre la portée politique de la littérature de Pierre Guyotat ; elle constitue en elle-même un discours hétérodoxe et les figures qu'elle convoque incarnent cette ambivalence. C'est donc autour de deux nouages (« La fabrique du sujet » ; « Jouer à l'histoire ») que cette thèse s'articulera. Ces deux parties seront précédées d'une partie historique, qui exposera la genèse des politiques contemporaines de la littérature. Mettant le sujet au centre de cette structure ternaire, il s'agit d'abord de définir ses conditions langagières d'énonciation, puis, après avoir exposé à quels types de subjectivation et désobjectivation il est soumis, de rendre raison de son inscription historique. À chaque fois, ce sont les frontières de la littérature qui sont remises en jeu : frontières génériques, énonciations « limites », représentations ambivalentes, mais aussi, plus largement, les seuils de son pouvoir d'action dans le réel. Le pari est donc de montrer comment le politique se déploie selon des modes (l'hétérodoxie, la contradiction) qui, par leur essence même, remettent en question l'ordre établi et ce qui est entendu comme les rapports « naturels » entre politique et littérature tout en investissant des enjeux (langue, sujet, histoire) qui, eux, ont été l'objet de nombreux travaux.

PREMIÈRE PARTIE

POLITIQUE DE LA LITTÉRATURE :
GENÈSE ET DEVENIR D'UNE ŒUVRE CONTEMPORAINE

CHAPITRE PREMIER OBJETS ET MÉTHODE

1.1 PERMANENCES ET RUPTURES

L'œuvre de Pierre Guyotat, en la considérant selon une orthodoxie historique, épouse presque parfaitement les grands mouvements de l'histoire littéraire contemporaine, en partant du textualisme jusqu'au retour de l'histoire et du sujet, en passant par le désenchantement de la fin des avant-gardes¹. Il serait tout aussi cohérent d'adopter une division suivant uniquement les variations langagières qui ponctuent l'ensemble de sa carrière. Finalement, il serait tentant d'isoler complètement la récente trilogie autobiographique pour des raisons thématiques et stylistiques. Selon cette logique, le retour à une langue normative représenterait une rupture sans équivoque, un retour à la raison après une longue errance dans l'écriture de textes réputés « illisibles ». Toutefois, cette distinction entre « l'œuvre en langue » et « l'œuvre en langue normative » camoufle un parcours qui s'avère, lorsqu'il est soumis à un examen attentif, beaucoup plus sinueux qu'il n'y paraît au premier abord, mais dont les ruptures ne sont pas aussi profondes qu'on le croit. C'est donc une autre division, moins franche, qui sera proposée ici, car, si Guyotat évoque lui-même une « langue normative » (C, 10), il écrit aussi, dans la préface d'*Arrière-fond*, que « la langue, pour classique qu'elle puisse apparaître, n'en est pas moins la mienne (depuis *Tombeau pour cinq cent mille soldats* jusqu'à *Progénitures*) » (AF, 10). Cette apparente contradiction suggère la nécessité, avant de se lancer dans une analyse du récent corpus autobiographique qui constitue l'objet d'interrogation principal de cette thèse, de revenir quelque peu sur l'ensemble de son œuvre. Si ce sont les analyses des modalités politiques d'une écriture de soi qui composent le cœur de la thèse, il importe toutefois de déterminer, par une démarche archéologique, ce qui, dans la trilogie, institue véritablement des permanences ou des ruptures par rapport au reste de son travail. Ce n'est donc ni une prétention à la monographie exhaustive, ni un fantasme téléologique donnant à toutes les figures des œuvres récentes une ontologie dès les premiers textes qui motivent ce survol. Il s'agit plutôt de circonscrire avec

¹ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, 2^e édition, Paris, Bordas, 2008.

précision à la fois les lignes de force qui traversent l'œuvre et les nouveautés que présente la trilogie.

1.2.1 RETOUR SUR SOI : LA TRILOGIE AUTOBIOGRAPHIQUE

À la parution d'*Arrière-fond* en mars 2010, Pierre Guyotat affirme que sa pratique de l'autobiographie est bien antérieure à ses récents ouvrages et remonte à *Littérature interdite*, écrit en pleine période militante : « On était ensemble, il n'y avait pas de distinction intellectuelle dans une cellule — tout le monde collait des affiches. Donc voilà, il fallait que chacun s'y mette, s'expose, s'autocritique même². » Les bases de l'entreprise autobiographique se situent à la jonction d'une volonté de connaissance de soi, afin de déterminer la portée de ses actions, et d'une volonté de transparence devant les autres, qui assure la cohésion d'une cellule révolutionnaire.

Coma a fait l'objet de premières versions dès les années quatre-vingt, à la sortie d'une crise artistique et physique qui a fait sombrer Guyotat dans le coma, mais c'est en 2006 que ce texte trouve sa forme finale. Ce récit relate principalement une période (1976-1981) durant laquelle Guyotat est engagé dans l'écriture du *Livre* et d'*Histoires de Samora Mâchel*. *Coma* retrace les étapes d'une lente dégradation du corps, les épreuves de cette épopée mystique (comme *Tombeau pour cinq cent mille soldats* est une épopée guerrière), qui se clôt par une résurrection. C'est « privé de "je" » (C, 9) que Guyotat émerge d'un coma qui suit la création théâtrale de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* par Antoine Vitez au Palais Chaillot en 1981. Ce livre est donc le produit d'un réapprentissage de la vie et de l'écriture. Coupé de ses attributs et de la perspective d'un avenir, il décide de « reprendre ses figures » et d'en « augmenter le nombre » (*Idem*). *Coma* témoigne de la difficulté de s'engager dans l'écriture d'un livre total aux échos mallarméens et porteur des mythologiques antiques et bibliques. Pour témoigner de cet épuisement, de cette longue dépression, c'est dans les livres de Job et de l'Écclésiaste qu'il trouve son inspiration et ses modèles. Comme Job, il est impuissant devant les actions de Dieu, il ne leur trouve pas de signification, et ne peut adopter qu'une posture de modestie devant les épreuves auxquelles il doit faire face, faisant ainsi preuve d'un « dépouillement devant la richesse des autres » (C, 10). À son réveil, c'est avec les mots de

² Sylvain Bourmeau, « Entretien » *Médiapart*, <http://www.dailymotion.com/video/xcs5ki_pierre-guyotat-1-5-ecriture-biograf_news>, consulté le 16 août 2013.

Mallarmé qu'un infirmier lui réapprend à parler (« Aboli bibelot d'inanité sonore »), témoignant d'une fusion entre la littérature et la vie : réapprendre à vivre, à parler à travers les mots d'un grand écrivain, avec les « sons tentateurs qui [l]'ont amené sous son sombre » (C, 229). Le corps de l'auteur est ici assujéti à son œuvre. Totalement investi dans la création, sous l'influence de drogues diverses l'aidant à le maintenir éveillé, Guyotat vit en nomade, dans un camping-car, chez des amis ou dans des appartements de passage.

Il n'est pas anodin que *Coma* soit richement illustré par une iconographie assez hétéroclite, identifiée comme « Quelques-unes des images qui nous ont formés, enfants, mes sœurs et frères et moi » (C, 233) : photogrammes de films, reproductions d'œuvres d'art, photographies d'un déporté des camps de la mort. Ces images de « formation » indiquent une continuité entre *Coma* et *Formation*, puisque les images du premier volume de la trilogie ne sont souvent, sinon « expliquées », à tout le moins commentées que dans le deuxième. Ces photographies, dessins et photogrammes bordent l'imaginaire artistique et politique de Guyotat : grande cinéphilie, vaste culture religieuse, prégnance de la Seconde Guerre mondiale comme moment originaire, hantise du colonialisme. En outre, *Coma* est déjà le lieu d'un retour rétrospectif sur l'enfance, même s'il se concentre surtout sur les années 1976 à 1981, qui se continuera dans *Formation et Arrière-fond*.

« Ce récit raconte la formation sensorielle, affective, intellectuelle et métaphysique d'un enfant né au tout début de la Deuxième Guerre mondiale, en France, dans un village du Sud-Est, dans une famille *ancienne*, catholique, et sans fortune³. » La phrase inaugurale de *Formation* se démarque par un ton programmatique et prend les apparences d'une poétique du sujet (qui serait constitué par des perceptions sensibles, des affects, des pensées), voire une ontologie du sujet de l'écriture (sa métaphysique). Si *Coma* expliquait les sources de l'image de « poète maudit » souvent accolé à Guyotat, *Formation* semble vouloir remonter encore plus loin dans l'explication des données qui composent la formation d'un sujet autobiographique. L'insistance sur la Seconde Guerre mondiale donne le ton à l'ensemble de la trilogie : l'histoire n'est pas ici qu'une toile de fond sur laquelle se greffe l'action des personnages ; elle en est la matrice — l'enfant naît avec la guerre. Le reste de la phrase ancre

³ Pierre Guyotat., *Formation*, Paris, Gallimard, 2007, p. 9. [Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *F*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.]

le sujet dans ses déterminations sociales, politiques et religieuses. De plus, cette phrase institue la famille comme première forme de communauté.

La famille prend une importance considérable dans *Formation*, subvertissant en quelque sorte le slogan pétainiste de la révolution nationale : « Travail, famille, patrie ». L'héroïsme de cette famille de résistants est mythifié, mettant en place une tension entre une distanciation historique et une construction mémorielle hétérogène. Dès sa plus tendre enfance, Guyotat conçoit l'histoire comme une alternance d'asservissement et de délivrance, confrontant le récit familial aux faits historiques. Dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale, cet « asservissement » est subi par les Français sous le joug des Allemands dans une France occupée, mais plus encore par les Juifs en Allemagne ou en France sous le gouvernement de Vichy. L'espace politique de *Formation* est balisé par cette alternance, mais aussi par cette conscience de l'histoire qui très tôt frappe Guyotat. L'histoire revêt un caractère sensible : déjà dans *Coma*, certaines de ses hallucinations prenaient les apparences d'un délire sur l'histoire⁴. Dans *Formation*, elle affirme sa présence dans les sons, dans les images qui participent à sa constitution comme sujet.

Arrière-fond est un récit de voyage et d'initiation en Angleterre, prétexte à la découverte simultanée de la sexualité et de l'écriture. Le mot « simultané » n'a rien d'innocent, car Guyotat y relate la pratique de la « branlée-avec-texte », pratique « simultanée » de la masturbation et de l'écriture. Cette pratique, « révolue » selon Guyotat, est au centre de l'un de ses textes les plus connus, « Langage du corps », présenté lors d'un colloque à Cerisy sur Artaud et Bataille. Dans *Arrière-fond*, la sexualité est le lieu d'une prise de conscience historique de la domination des corps. La « masse historique des corps exploités » peuple l'arrière-fond, expression désignant l'imaginaire du jeune Guyotat. Ainsi, lorsqu'il vit ses premiers émois sexuels, c'est dans la conscience des corps opprimés, dans le souvenir des membres de sa famille disparus dans les camps de concentration.

Coma et *Formation* sont imprégnés d'un imaginaire religieux se manifestant sous plusieurs formes. D'un côté, il y a un considérable intertexte biblique, où les figures de

⁴ Le philosophe Gilles Deleuze disait que les grands écrivains délirent sur les races, les tribus, la géographie, l'histoire — un délire géopolitique. Cf. Pierre-André Boutang, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, 1996, 453 minutes.

l'Ancien Testament se mêlent à la découverte de la littérature. Le rapport de Guyotat au religieux se manifeste aussi sous la forme d'une appartenance à une famille catholique et aux rituels qui définissent son inscription dans les espaces public et privé. Il se dévoile finalement par un catholicisme « civique », en investissant des figures politiques d'une portée messianique (traitement accordé entre autres à Charles de Gaulle), mais aussi en rendant compte de débats qui dans l'espace français remettent en question les limites de la religion, débats antérieurs à sa naissance comme ceux autour de Clemenceau ou de l'Affaire Dreyfus. Dans *Arrière-fond*, le voyage en Angleterre est donc non seulement l'occasion d'une rencontre avec l'autre (surtout avec la langue de l'autre qui le fascine), elle est aussi la rencontre avec la religion anglicane qui est à la fois semblable et étrangère au catholicisme. L'imaginaire religieux révèle bien davantage qu'un trait culturel ou un jeu intertextuel superficiel. Par exemple, les références au récit de l'Exode se multiplient dans la trilogie. Il y a lieu d'inscrire ce renvoi à une pensée de la révolution active chez plusieurs écrivains de la génération de Guyotat⁵. Il s'agit aussi pour lui, plus largement, de tirer des enseignements politiques de l'Exode. Comme l'explique Michael Walzer, « il est dans la pensée politique occidentale une idée qui possède une grande force, une idée agissante : l'idée de la délivrance de toute souffrance, de toute oppression⁶. » Cet intertexte devient en quelque sorte une grille de lecture du présent : les événements et leur portée politique sont lus à la lumière des préfigurations que peuvent représenter les récits de l'Ancien Testament.

Chaque volume de la trilogie épouse les codes d'un type précis d'autobiographie : *Coma* prend les allures d'une confession, *Formation* d'un récit d'enfance, et *Arrière-fond* d'un récit d'initiation. Ainsi, les stratégies énonciatives varient, tout comme l'*ethos* de l'auteur garantissant la véracité du récit. C'est notamment par un jeu d'identification à des figures historiques, à des figures bibliques, à des saints et à des martyrs que Guyotat construit sa posture énonciative. Cette posture varie aussi par le caractère rétrospectif des récits. Ce regard rétrospectif (sur l'enfance, l'adolescence et l'âge adulte) est contredit par une énonciation au présent. Cet écart entre le temps de l'écriture et le temps de l'action protège,

⁵ Voir sur cette question : Jean-François Hamel, « Exodes. Les politiques de la littérature d'après "Sortie d'Égypte" de Pierre Michon », *Revue @nalyse*, « Les entours de l'œuvre », sous la direction de Mathilde Barraband et Jean-François Hamel, 2010, en ligne, <<http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1732>>, consulté le 16 août 2013.

⁶ Michaël Walzer, *De l'Exode à la liberté. Essai sur la sortie d'Égypte*, trad. M. Pouteau, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Diaspora », 1986, p. 9.

artificiellement sans doute, le narrateur des dangers de la manipulation de la mémoire. À cet égard, la posture d'un enfant narrateur préserve une pureté, un écart par rapport au monde, en étant à la fois témoin des événements et en étant privé de participation à l'action. Notons que l'adolescent d'*Arrière-fond* quitte la pureté de l'enfance et entre dans la culture, vue ici comme normalisatrice. Ce déchirement engage un rapport conflictuel à la communauté en jouant la scène d'affrontement fondatrice entre dominants et dominés.

Le choix de la trilogie autobiographique comme point focal de notre thèse propose une reconfiguration de certaines figures qui traversent l'ensemble de l'œuvre. En effet, la publication de la trilogie semble contredire une affirmation faite par Guyotat en 1969 dans une lettre à son père où il explique son adhésion au PCF : « Je suis communiste parce que j'ai définitivement donné priorité à l'analyse (ouverte sur la plus grande masse) sur la subjectivité (refermée sur le moi)⁷ ». Entre la fin des années soixante, où *Éden, Éden, Éden* est considéré « libre de tout sujet, de tout objet, de tout symbole », comme un texte sans héros qui se résumerait à « l'aventure même du signifiant⁸ », moment où Michel Foucault pouvait imaginer que « l'homme s'effacerait, comme à la limite de la mer un visage de sable⁹ », et la trilogie autobiographique des années 2000, il y a un immense fossé. C'est cette tension qui justifie l'analyse approfondie de la trilogie selon une méthode à rebours : partir des textes récents pour mettre en place un cadre qui permet de repenser les œuvres plus anciennes et, inversement, considérer l'ensemble de l'œuvre pour mieux saisir la spécificité de ses manifestations contemporaines.

1.2.2 DE L'ÉCRITURE À LA LANGUE : ROMANS, CHANTS, ÉPOPÉES

Pierre Guyotat, né en 1940, commence à publier au milieu des années soixante. *Sur un cheval* (1961) et *Ashby* (1964) sont les premiers essais d'un jeune auteur, maladroit à plusieurs égards, notamment d'un point de vue stylistique, mais qui porte en germe un univers étonnamment cohérent qui ne se démentira pas au fil des années. Dans *Ashby*, roman

⁷ Lettre de Pierre Guyotat à Alfred Guyotat, le 29 juin 1969, citée dans Catherine Brun, *Pierre Guyotat, essai biographique*, Paris, Léo Scheer, 2005, p. 237.

⁸ Roland Barthes, « Ce qu'il advient au signifiant », *Éden, Éden, Éden*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1985 [1970], p. 275.

⁹ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990 [1966], p. 398.

libertin qui doit beaucoup à Sade, il est déjà mention d'événements ou des figures qui deviendront récurrentes : la colonisation française d'Indochine, la présence de personnages vivant dans la « crainte de Dieu¹⁰ », les peuples du Moyen-Orient traités en « peuples martyrs¹¹ » ou encore le personnage d'Angus qui est souvent en proie à « de grands désirs de sainteté¹² ». *Sur un cheval* adopte pour sa part les traits d'un récit polyphonique d'apprentissage amoureux et social sur fond de références répétées à la prostitution et à la répression. Il est intéressant d'observer que, malgré certaines naïvetés inhérentes à des fictions écrites au sortir de l'adolescence, des motifs insistants font déjà leur entrée sur la scène de l'écriture. Si ces romans ne laissent pas présager l'ampleur de l'invention langagière et formelle qui sera mise en œuvre dans les ouvrages subséquents, ils permettent néanmoins de saisir à quel point les figures de soumission et la force d'évocation des événements historiques trouvent leur ancrage dès les toutes premières tentatives d'écriture.

Tombeau pour cinq cent mille soldats (1967) aborde la question politique de façon plus frontale. Ces « Sept chants », inspirés par la guerre d'Algérie, sont nettement plus ambitieux que les deux précédents ouvrages sur le plan formel. Toutefois, malgré la présence de longs paragraphes peu ponctués, la langue reste relativement classique, empreinte d'un lyrisme mis au service d'une forme épique. Le roman se situe à Ecbatane, où une guerre sévit : des esclaves s'échappent, les pouvoirs militaires et religieux exercent une domination économique et sexuelle, des viols sont perpétrés. L'état de servitude est sans limites, malgré un climat de libération : « Ce combat mené contre un ennemi capable d'asservir vos maîtres, gagnez-le avec moi. Ainsi, vous délivrerez vos enfants d'une plus profonde servitude, et vos maîtres libérés par vous, je les forcerai alors à vous affranchir tous¹³. » Le livre est tout entier traversé par des scènes de domination et de libération, où les parts de chacun sont sans arrêt redistribuées. Si la guerre est le moment par excellence de la domination des sujets, elle est aussi la possibilité d'une remise en jeu des servitudes, des libérations provisoires :

¹⁰ Pierre Guyotat, *Ashby* suivi de *Sur un cheval*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2005 [1964, 1961], p. 37.

¹¹ *Ibid.*, p. 63.

¹² *Ibid.*, p. 81.

¹³ Pierre Guyotat, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1980 [1967], p. 27.

Ecbatane maîtrise, étouffe les révoltes de ses colonies. Le capitaine est rejeté hors de l'État. Autrefois tactique, la force armée devient policière. L'État est aux mains de résistants qui, dans la libération d'Ecbatane ne voyaient que le rejet et le meurtre de l'occupant extérieur ; ceux qui espéraient une libération de l'occupant intérieur, déçus, désarmés, suspects de leurs familles, se retirent dans l'action éducatrice et sportive. Peu à peu, les moins purs d'entre eux acceptent de retourner dans l'État ; les voici aussitôt compromis dans les répressions coloniales ou dans les alliances d'urgence¹⁴.

Ici, les rebelles ne sont pas systématiquement du « bon côté », la barbarie du pouvoir étant équitablement répartie entre les camps. L'« alternance entre asservissement et délivrance » (F, 45) se manifeste dans la déception de constater que les libérations sont toujours suivies par de nouvelles dominations. Notons finalement que, même si *Tombeau* n'est pas à proprement dit un livre sur l'Algérie¹⁵, Guyotat y établit tout de même une équivalence entre domination et pouvoir colonial. En 1962, alors qu'il était soldat en Algérie, il fut emprisonné pour complicité de désertion, atteinte au moral des troupes et possession et divulgation de publications interdites. L'expérience de cette captivité est encore relativement récente au moment de la rédaction de *Tombeau*. Soulignons qu'il reviendra de façon plus directe sur cette période dans « Indépendance », publié en 2011 dans la *Nouvelle Revue Française*¹⁶, dans une forme et un ton tout à fait semblable à celui de la trilogie autobiographique.

Alors que la mention « Sept chants » définissait le genre de *Tombeau*, c'est le mot « roman » qui orne la première édition d'*Éden, Éden, Éden*, mention qui disparaîtra à sa réédition en 1985. Une inscription touarègue en caractère tfinagh¹⁷ ouvre le livre ; indéchiffrable pour le lecteur non informé, Guyotat en donnera la signification dans un entretien avec Thérèse Réveillée dans *Tel Quel*¹⁸ : « Et maintenant, nous ne sommes plus

¹⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹⁵ Par exemple, la cité d'Ecbatane est présentée comme « la plus vaste capitale de l'Occident ». Cf. Pierre Guyotat, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁶ Pierre Guyotat, « Indépendance », *Nouvelle Revue Française*, n° 596, février 2011, p. 178-193.

¹⁷ Comme le souligne Catherine Brun, dans *Pierre Guyotat, essai biographique* (*op. cit.*, p. 197), l'écriture tfinagh est sans voyelle et sans espace, ce qui explique certainement l'intérêt que Guyotat lui porte.

¹⁸ Entretien repris dans *Littérature interdite*, Paris, Gallimard, 1972, p. 23-37.

esclaves. » Intégrant des données ethnographiques permettant de situer l'action en Kabylie, le temps de l'action de ce « roman » écrit d'un bout à l'autre à l'indicatif présent est indéterminable. Par exemple, il est difficile de déterminer si l'indépendance est acquise ou si le pouvoir colonial est encore en place. Alors que dans *Tombeau*, les scènes d'esclavage, de prostitution et de guerre s'entremêlaient, ici, elles sont distinctes, décrites dans des séquences successives. Ce sont principalement les rapports payants entre humains qui sont mis en scène dans *Éden* : l'ouvrier, asservi à son patron, touche sa paie et va la dépenser au bordel, enrichissant le maquereau. Le traitement du corps est différent dans *Tombeau* et dans *Éden*. Dans le premier, les corps sont représentés de façon excessive (seins qui débordent, sexes qui dépassent des shorts), conférant à l'ensemble du livre un caractère sexuel outrancier ; dans le second, ce sont les scènes de viol qui dominent, le sexuel est tout entier réduit à un mélange de violence et de fonctions vitales (faim, besoins excrémentiels), ou encore assimilé à une bestialisation. La sexualité humaine est complètement subordonnée à une domination généralisée. C'est « l'homme tout entier » qui fait l'objet d'une soumission sexuelle. À sa parution, *Éden* est accompagné de trois préfaces prestigieuses écrites par Michel Leiris, Roland Barthes et Philippe Sollers, qui n'empêcheront toutefois pas le livre d'être censuré. La censure d'*Éden* est un événement majeur dans le monde des lettres et permet de mesurer à la fois l'importance de Guyotat dans le champ littéraire et la cristallisation d'un discours critique à forte teneur politique sur son œuvre qui trouve des ramifications jusque dans la critique contemporaine.

1.2.3 ÉCRIRE EN LANGUE

Après *Éden*, la pratique de Guyotat s'affranchit plus clairement des normes linguistiques et des codes représentatifs du « roman bourgeois ». Ce sont non seulement les thèmes qui sont politiques, mais aussi l'énonciation qui participe à la révolution du langage. Au courant des années soixante-dix, ses comparses de *Tel Quel* abandonnent tour à tour les pratiques plus formalistes ; la mort de la revue puis sa réincarnation en *L'Infini* en 1982 marquent certainement un changement de cap esthétique et politique important. Au début des années soixante-dix, après quelques années de proximité avec le PCF, *Tel Quel* se tourne de façon plus marquée vers le maoïsme. Au retour d'un voyage en Chine en 1974, plusieurs membres de la revue se montrent toutefois de plus en plus sceptiques envers les bienfaits de la

révolution culturelle chinoise. À cette époque, Guyotat a déjà pris ses distances avec la revue. Il en donne les raisons dans *Explications* :

Au fur et à mesure que l'avant-garde se dissolvait et que quelques-uns de ses installateurs [...] justifiaient leurs démissions successives par des petites théories circonstanciées, par des systèmes de références anciennes de moins en moins glorieuses, la question du son disparaissait en même temps que la question de la langue : il fallait écrire plat pour être vendu. C'est-à-dire écrire de la chronique — vague essai-roman à clé — joyeuse d'abord — la délivrance de qui n'a plus le tourment d'inventer — puis de plus en plus sombrement haineuse du temps présent, de plus en plus ringarde. [...] Moi j'ai continué mon chemin, j'ai continué à approfondir « mon monde », c'est-à-dire à creuser encore le relief de la langue, car mon monde ne s'incarne que dans une langue à relief¹⁹.

Son rapport aux avant-gardes ne saurait donc être réduit à un effet de mode ou à des affinités politiques : il était plus profondément engagé dans la croyance que la littérature doit comporter un travail sur la langue et le son, croyance qui ne fut jamais reniée. Au moment de cette « dissolution » graduelle des avant-gardes s'amorce la période la plus radicale de son œuvre, d'abord avec *Prostitution* en 1975, puis avec *Le Livre* en 1984, pour s'achever avec son livre-somme *Progénitures* en 2000. À ce jour, plusieurs projets restent en chantier²⁰, il est donc impossible d'affirmer avec certitude que ce pan de son travail est clos.

Après une série de textes inachevés (*Basic Text*, *Working Text*, *Cannibales*, *Mangeurs de mots*), Guyotat publie *Prostitution*, qui va plus loin qu'*Éden* dans la déstructuration de la grammaire et de la syntaxe : le texte est présenté sans alinéas, sans points et sans majuscules. *Prostitution* intègre des matériaux composites, dont la provenance est signalée en notes de bas de page. Ainsi, pendant plus d'une dizaine de pages, le texte est « fait à partir de morceaux d'écrits d'adolescence²¹ ». Il y intègre aussi le travail de *Bond en avant*. De plus, une partie des scènes sont issues du travail sur le « texte sauvage ». Ce « texte masturbatoire », dont la pratique est décrite dans « Langage du corps » et dans *Arrière-fond*, constitue une masse d'écrits (« L'autre main branle ») qui reste encore en grande partie inédit. À propos de la partie autobiographique, Guyotat explique dans les annexes à *Prostitution*,

¹⁹ Pierre Guyotat, *Explications*, op. cit., p. 29.

²⁰ Projets en chantier, tels qu'indiqués dans *Arrière-fond : Progénitures 3, Histoire de Samora Mâchel, Labyrinthe, Bivouac*.

²¹ Pierre Guyotat, *Prostitution*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2007 [1975, 1987 pour la seconde édition], p. 29.

ajoutées lors de la réédition en 1987, la genèse de ses premières tentatives d'écriture à l'adolescence :

Comment à moi enfant, adolescent, la langue à écrire m'est venue. Le collège, les condisciples : Drevet, Farlay. La Bible, l'Antiquité, les Invasions Barbares, le Japon légendaire, la Seconde Guerre mondiale, je m'y incarne en esclave, en prostitué, en martyr, dont la seule défense est le don poétique. L'État, la Religion, la Loi (Édit de Constantin) ne peuvent rien contre l'inextricable : l'enfant poète n'aura de génie que pour faire entendre ce qui du Monde lui fait le plus horreur et honte²².

Malgré quelques différences lexicales et syntaxiques, ce passage pourrait faire partie de la trilogie. Les thèmes centraux de la trilogie s'y trouvent déjà : conception de l'écriture comme un don, récit des années de collège, incarnation de l'histoire dans ses acteurs et dans les données sensibles. Ce passage de *Prostitution* est d'ailleurs le seul moment de l'œuvre où on observe la cohabitation d'un travail narratif plus traditionnel et d'un travail en langue. La langue « normative » est désignée comme la langue « ancienne » et il apparaît logique pour Guyotat d'écrire la trilogie en langue normative puisqu'il s'agit de revenir au moment de la création de ses premiers écrits adolescents. Selon cette hypothèse, l'écriture de la trilogie n'est pas tant une régression qu'un retour aux sources, une reprise des commencements qui remet en jeu la venue à la littérature.

Prostitution est surtout le texte de Guyotat qui marque le passage à l'écriture « en langue ». Une fois de plus, la scène originare de l'œuvre est au cœur de cette entreprise, donnant une ampleur alors inégalée à l'oppression sexuelle. Et l'Algérie est ici aussi la scène de l'action de plusieurs séquences. La langue prend la forme d'un sabir, à la fois influencée par un français argotique qui reprend certains mots du patois de la région natale de Guyotat et une accentuation arabe, proposant une remise en question radicale d'une langue académique, bourgeoise et colonialiste. En 1975, Guyotat donne peu d'explications sur cette nouvelle publication, en comparaison avec la parution trois ans plus tôt de *Littérature interdite*. Mais, en 1987, lors de la réédition du texte, Guyotat l'accompagne notamment d'un appareil (glossaire, résumé) facilitant la lecture.

Le Livre paraît près de dix ans plus tard, après une lente maturation dont *Coma* rend compte en détail. Pour son écriture, Guyotat s'inspire des mythologies antiques et bibliques,

²² *Ibid.*, p. II.

mais aussi de légendes des traditions juives et chrétiennes. La préface du livre retrace la genèse du livre :

Été 1977. Simultanément à ma décision de ne plus jamais publier et au renforcement de mon refus de la désignation d'« écrivain », ces voix disparaissent dans ce que je ne nomme plus *écrit*, mais *matière*. Leurs voix s'étant tuées qui les maintenaient dans un espace esclavagiste réduit, les corps prostitués se dispersent dans les soubassements de l'Histoire pour la contaminer²³.

Encore une fois, les prémisses du *Livre* rejouent la scène originare de l'œuvre. Ce projet naît de la volonté de redonner une voix aux multitudes anonymes et aux figures de prostitués qui se sont tués par épuisement. La hantise prostitutionnelle est remplacée par une dispersion. Si, quelques années plus tôt, les figures de putains « hantaient » l'histoire, maintenant elles la contaminent. Mais, pour ce faire, Guyotat va plus loin que dans *Prostitution* à la fois dans l'invention langagière et dans l'ambition totalisante qui chapeaute cette entreprise : retrouver la trace du « premier mâle "préhistorique" prostituable²⁴ » fait écho à la volonté de « traque[r] l'esclave absolu²⁵ » exprimée elle aussi à la fin des années soixante-dix. Cette quête originare a comme ambition de saisir l'expérience de l'oppression humaine de la première à la dernière domination. *Le Livre* est aussi le résultat d'un travail blasphématoire, où la grandeur de l'histoire (« la remontée du Temps ») côtoie le prosaïque et le vulgaire : « le linge de Véronique qui servira à essuyer la face du Christ [a] été emprunté dans quelque lupanar de la Via Dolorosa²⁶. » L'intertexte biblique traverse l'ensemble de l'œuvre, et occupe une place plus importante dans *Le Livre* que dans les précédents ouvrages. Ainsi, au-delà de l'ambition formelle de l'ouvrage, c'est aussi l'imaginaire qui prend de l'ampleur, convoquant des références plus archaïques. Il y remet en jeu la hiérarchie des paroles, car ce ne sont ni les figures asservies, ni les figures de domination, toujours susceptibles de déchoir, qui ont le haut du pavé. La position de Guyotat n'est pas celle de l'auteur puissant : modeste devant ses personnages, il les « loue » (au sens de location) plus qu'il ne les possède. À ses yeux, *Le Livre* reste inachevé : plus de sept siècles de cette épopée historique ont été

²³ Pierre Guyotat, *Le Livre*, Paris, Gallimard, 1984, p. 9.

²⁴ *Idem*.

²⁵ Pierre Guyotat, « Casette 33 longue durée » [1977], *op. cit.*, p. 195.

²⁶ Pierre Guyotat, *Le Livre*, *op. cit.*, p. 10.

préparés, mais restent jusqu'à ce jour inédits.

C'est seize ans plus tard que paraît *Progénitures*, volume réunissant les deux premières parties d'un triptyque, dont le troisième volet est encore inédit. Pour la première fois depuis *Éden, Éden, Éden*, le livre n'est accompagné d'aucune préface. Toutefois, la parution simultanée d'*Explications* permet au lecteur de trouver ses repères dans cet énorme texte de plus de huit cents pages. Un enregistrement d'une quarantaine de minutes sur lequel on entend Guyotat lire les premières pages accompagne également *Progénitures* et un court glossaire clôt le livre. Les figures sont des animaux, des êtres humains, ou des non-êtres « putains ». Cette dernière expression désigne ceux qui sont dans une « espèce de moyen terme », « asservi[s] et privé[s] d'existence légale », mais qui, tout en étant pourvu du verbe le plus libre », sont protégés par une « interdiction de violence humaine sur eux²⁷ ». Dans *Progénitures*, la scène prostitutionnelle repose sur une « disponibilité sexuelle sans fin²⁸ ».

La disposition en versets donne à *Progénitures* des allures bibliques, mais aussi un caractère théâtral. Chaque « changemen[t] de figures, de lieux ou d'action²⁹ » est mis en gras, et des didascalies au début de chaque verset annoncent un changement d'unité. Cette organisation de l'écriture en « langue » assure une plus grande lisibilité que dans *Prostitution* et *Le Livre*. Si le travail sur la langue est indéniablement un prolongement des deux précédents ouvrages, le souci du rythme est ici plus marqué. Ce sont des élisions ou des substitutions d'une ou plusieurs lettres qui modifient les mots provenant du français : gienoux pour genoux, mangier pour manger, cuiss' pour cuisse, essenç' pour essence, etc. Les nombreuses performances et lectures autour de la parution de *Progénitures* disent bien la volonté de Guyotat de faire exister ce texte difficile dans l'espace public, de lui donner une voix.

²⁷ Pierre Guyotat, *Explications*, op. cit., p. 11.

²⁸ *Ibid.*, p. 12.

²⁹ Pierre Guyotat, *Progénitures*, Paris, Gallimard, 2000, p. 809.

1.2.4 LA FABRIQUE DE L'ŒUVRE : EXPLICATIONS

Dans le cadre d'une présentation d'ensemble de l'œuvre de Guyotat, il est évident que les préfaces, les glossaires, les « discours explicites » qu'il tient sur son travail s'avèrent des outils inestimables. On pourrait considérer ce recours soit comme la reconnaissance de la difficulté pour la critique de saisir les textes « en langue » dans toute leur nuance, soit comme l'expression d'une concession « commerciale » de la part d'un auteur réputé difficile. Il est toutefois aussi possible d'entrevoir l'appareil paratextuel comme faisant partie de l'œuvre de plein droit. La volonté d'expliquer son œuvre relève, de la part de Guyotat, d'une posture quasi pédagogique qui contredit le fameux postulat d'illisibilité généralement accolé à son œuvre. Cette question travaillera l'ensemble de la thèse, mais, pour l'instant, constatons simplement la façon dont l'ensemble de l'œuvre est constamment *accompagné* et *expliqué*. En mettant bout à bout tous les passages explicatifs de ses textes, en y ajoutant les entretiens et écrits circonstanciels, une deuxième œuvre fait son apparition en creux : écrite dans une langue « normative », elle déploie toutes les figures présentes dans l'œuvre en langue, non seulement pour les expliquer, mais pour les incarner sur la scène autobiographique, les inscrivant plus étroitement dans le devenir du sujet. Cette thèse suppose justement que la « fabrique de l'œuvre » n'est pas secondaire par rapport à l'œuvre en langue. Cette hypothèse soutient également que l'illisibilité de l'œuvre de Pierre Guyotat est contredite par l'importante part de son travail consacrée à des textes « d'explication ».

Dès 1972, Guyotat ressent le besoin de s'expliquer pour contrer l'incompréhension que provoque alors *Éden, Éden, Éden*. À sa censure, il répond avec *Littérature interdite* ; simultanément à la publication du *Livre*, il propose *Vivre* ; *Progénitures* est accompagné d'*Explications*. Guyotat n'a cessé de situer d'où il parle, d'où il vient, comment il travaille, la façon dont il entrevoit son œuvre et la littérature. Ce travail d'explication s'avère le point de départ d'un examen de soi par soi. Dans ce discours, il ne cesse de disperser des informations autobiographiques, participant au désir de transparence évoqué plus haut. Les ouvrages d'explication, même s'ils recèlent une plus grande part « théorique », naissent de la même impulsion que la trilogie autobiographique. Sans présupposer une corrélation directe de la biographie de l'auteur et de son œuvre, il importe de reconnaître à quel point le cheminement de l'écriture au Verbe est lié chez Guyotat à des enjeux personnels, qui sont mis à contribution dans les discours explicites qui constituent la fabrique de l'œuvre. Certains

textes de *Vivre*, comme l'extrait présenté au tout début de l'introduction, pourraient, à cet égard, faire partie de la trilogie autobiographique. La division initiale n'est donc pas aussi franche que nous aurions d'abord pu le croire.

Littérature interdite est essentiellement composé d'entretiens accordés à différents journaux : *Tel Quel*, *Les Lettres Françaises*, *La Nouvelle Critique*, *Promesse*. Il comprend également des extraits de presse ainsi que la pétition dénonçant la censure d'*Éden*, *Éden*, *Éden*. Cet ouvrage a donc deux visées. D'une part, il s'agit d'expliquer une œuvre qui fut quelque peu noyée par le battage médiatique autour de sa censure et de reprendre la parole, d'imposer une riposte sur la place publique. D'autre part, Guyotat y explique précisément ses positions politiques, permettant un lieu d'observation privilégié sur les mœurs politiques de l'après-Mai 68. Mais *Littérature interdite* a aussi comme effet de situer Guyotat dans le champ de la littérature française du début des années soixante-dix. *Littérature interdite* sera régulièrement convoqué dans cette thèse, tant il donne un aperçu du climat politique qui a permis l'émergence de l'œuvre de Guyotat sur la place publique. Si certains énoncés paraissent datés, il ne faut pas réduire cet ouvrage à sa fonction archivistique : certes les entrevues nous permettent de réaliser un travail d'histoire culturelle du textualisme, mais elles sont aussi pour Guyotat le lieu d'une énonciation claire des fondements de son travail.

Vivre reprend pour sa part des textes épars publiés entre 1972 et 1983. Plusieurs articles, notamment ceux publiés à la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt, sont largement autobiographiques. Ils rendent compte d'événements contemporains à ceux racontés dans *Coma*. De plus, ces textes, entre autres « ... ton ciel à la sueur de ton sexe³⁰ », mettent en scène une parole prophétique, une lamentation, qui n'est pas sans évoquer le rapport à l'histoire et au sujet déployé dans la trilogie. C'est aussi dans *Vivre* que l'on retrouve le célèbre « Langage du corps³¹ » qui est essentiel à la compréhension d'*Arrière-fond* et de la pratique simultanée de la masturbation et de l'écriture qui y est décrite.

Si, comme dans *Littérature interdite*, certains textes peuvent paraître vétustes, ils n'en demeurent pas moins indispensables à la compréhension de la politique de la littérature

³⁰ Pierre Guyotat, « ... ton ciel à la sueur de mon sexe » [1983], *Vivre*, *op. cit.*, p. 235-274.

³¹ Pierre Guyotat, « Langage du corps » [1972], *Vivre*, *op. cit.*, p. 11-35.

analysée dans cette thèse. Dans la préface à la nouvelle édition de *Vivre* en 2003, Guyotat écrit :

Mes engagements politiques d'alors et le langage partisan qui quelquefois les exprime ici, ne traduisent que la volonté actuelle, de vivre en même temps mon désir de Bien d'homme privé et de citoyen humain, et la violence blasphématoire de mes fictions — à travers laquelle je sais maintenant que je mets au jour quelques éléments fragiles d'une réalité, d'avant et d'après l'Histoire : restes et prémonition³².

Cette volonté de ne pas désavouer l'œuvre plus ancienne, on la trouve intacte dans *Explications*. Guyotat admet que l'époque n'est plus aux engagements dogmatiques. Pourtant, il ne renie ni son engagement communiste ni son adhésion aux idéaux esthétiques de *Tel Quel* et continue d'affirmer une continuité entre ses premiers textes et ses livres en langue. *Explications* est essentiellement consacré à l'univers de *Progénitures*, mais il préfigure déjà la trilogie autobiographique, en revenant sur certains épisodes structurants de son enfance. Il y est aussi, comme dans *Littérature interdite* et *Vivre*, largement question de politique. Toutefois, à la politique partisane d'autrefois définie essentiellement par la proximité, voire l'adhésion au PCF et au matérialisme historique, se substitue un rapport plus ambivalent au politique. Pour le dire simplement, on peut constater un éloignement de la politique, au-delà de prises de paroles ponctuelles et plutôt marginales en faveur de telle ou telle cause, tout en constatant un investissement toujours aussi fort dans la foi que la littérature a un effet dans le réel : « l'effet de l'art sur le monde est, je le pense, un effet intérieur ; l'art agit sur la vie intérieure de l'individu, la politique ne devrait agir que sur sa vie externe ; quand la politique agit sur la vie intérieure de l'être humain, c'est la catastrophe³³. » Ce partage entre le pouvoir de la politique et celui de l'art ne signifie en rien qu'ils n'entretiennent aucun rapport, mais témoigne plutôt d'une méfiance envers les entreprises collectivistes qui abolissent la sphère privée et réduisent les libertés individuelles. Justement, on le verra dans cette thèse, la politique de la littérature mise en œuvre dans la trilogie trouve son terrain d'action dans le registre de l'intime plutôt que dans le domaine de l'idéologie. Les réalités « extérieures » que sont l'histoire et la géographie n'en seront pas pour autant exclues ; les cadres temporels et spatiaux seront considérés comme des données objectives, mais sous l'angle de leur intériorisation par un individu en « formation ».

³² Pierre Guyotat, « Note de l'auteur » [2003], *Vivre, op. cit.*, p. 10.

³³ *Ibid.*, p. 160.

Les années deux-mille sont pour Guyotat le lieu d'invitations multiples à prendre parole sur la place publique, à revenir sur son œuvre et à partager ses réflexions sur l'art. *Musiques*³⁴ est le résultat d'une série produite pour la radio de France-Culture, où Guyotat parle de son amour de la musique. Loin de toute velléité d'exhaustivité, il ne s'agit pas pour lui de faire une histoire de la musique, mais plutôt de se livrer à l'inventaire de ses goûts musicaux et de partager l'importance de la musique dans sa création. Il faut surtout retenir de cette série une connaissance encyclopédique de l'histoire et la capacité de l'art à incarner de façon sensible les événements historiques. On retrouve déjà dans *Musiques* le récit de certains événements qui reviendront cinq ans plus tard dans *Formation* comme la découverte de la Seconde Guerre par la radio ou la mort de son oncle Hubert dans les camps, et qui amorcent le cycle autobiographique de façon oblique.

Les *Carnets de bord*³⁵ relatent les périodes de rédaction de *Tombeau* et d'*Éden*. Ils accordent évidemment une grande place au processus d'écriture, mais aussi à des réflexions politiques. Certains passages révèlent aussi la façon dont *Éden* et *Tombeau* ont été non seulement inspirés de la guerre d'Algérie, mais également de la Seconde Guerre mondiale, ou encore des révoltes de Mai 68 qui laissent une forte impression sur Guyotat. On retrouve donc dans ces carnets un nombre important d'entrées consacrées aux films vus, aux livres lus, à la musique écoutée, et aussi aux événements d'actualité qui nourrissent l'écriture. Ces événements sont sans cesse envisagés dans une perspective historique plus large. On y voit aussi s'affronter marxisme et catholicisme, conformément à une tension perceptible jusque dans les textes plus récents. Cette tension fertile se retrouve en effet dès les années soixante, parfois dans des remarques naïves, mais aussi parfois dans des réflexions qui pourraient trouver leur place telles quelles dans les récents ouvrages. Remarquons encore que, même dans sa période la plus militante³⁶, Guyotat pratique déjà un rapport hétérodoxe au politique. À titre d'exemple, il associe *Tombeau* à un « marxisme onirique³⁷ », expression plutôt

³⁴ Pierre Guyotat, *Musiques*, Paris, Léo Scheer, France-Culture, 2003.

³⁵ Pierre Guyotat, *Carnets de bord*, vol. 1 (1962-1969), Paris, Lignes & Manifestes, 2005, p. 286.

³⁶ Cette période sera aussi couverte par le prochain volume des carnets (à paraître), soit le début des années soixante-dix, par ailleurs bien décrites dans *Littérature interdite*.

³⁷ *Ibid.*, p. 406.

obscur qui renvoie peut-être à son admiration pour les films de Luis Buñuel. De plus, alors que les événements de Mai 68 font rage, les carnets sont saturés de notations sexuelles, qui paraissent s'éloigner de l'agitation insurrectionnelle qui anime la France. Ce rapprochement entre le sexuel et le politique reviendra à plusieurs moments dans la trilogie ; la sexualisation de la lutte politique participe à un rapport plus généralement ambivalent entre la domination des corps et la jouissance dont elle peut faire l'objet. Ajoutons que la première moitié des carnets permet également de prendre connaissance des lectures de Guyotat antérieures à *Tel Quel* et d'établir des filiations, fondées sur l'adhésion ou le rejet, la fidélité ou la trahison, avec des auteurs de la génération précédente : Jean-Paul Sartre et Albert Camus, mais aussi Jean Cayrol.

Les *Leçons sur la langue française*³⁸ rassemblent une série de cours donnés à l'Institut d'études européennes de l'université Paris VIII Saint-Denis entre 2001 et 2004. Comme *Explications* qui était issu d'entretiens avec Marianne Alphant et *Musiques*, d'une série radiophonique, ces *Leçons* sont la retranscription d'une parole vive. Guyotat accorde une grande importance à la parole proférée, d'où un nombre important d'expériences théâtrales et de performances devant public. Davantage que des leçons professorales et autoritaires, ce sont plutôt des exercices de lecture auxquels se livre Pierre Guyotat. Des *Serments de Strasbourg* jusqu'à Francis Ponge, il propose une histoire de la littérature française à travers l'histoire de la langue. On pourrait même soutenir qu'il s'applique à présenter des pans de la culture française, et plus largement de culture européenne, auxquelles il est très attaché, et qui s'inscrivent notamment dans l'histoire des langues. Il est d'ailleurs surprenant d'observer un Guyotat garant d'un héritage humaniste, ce qui nous éloigne de l'univers intellectuel dans lequel il a fait son entrée à la fin des années soixante. Si certaines de ses remarques sont très elliptiques (les citations sont parfois longues de plusieurs pages, suivies d'un commentaire de quelques lignes), d'autres passages constituent d'éclairantes réflexions sur l'art et l'histoire.

Ces textes d'accompagnement forment un ensemble hétérogène. Certains de ces documents sont en apparence assez éloignés des textes en « langue ». Pourtant, ils ne constituent rien de moins qu'une « fabrique de l'œuvre ». Guyotat a toujours expliqué sa pratique, à tel point que les explications ont fini par constituer un pan de l'œuvre. Partant de

³⁸ Pierre Guyotat, *Leçons sur la langue française*, Paris, Léo Scheer, 2011.

cette constatation, il est possible de faire le pont entre les œuvres en « langue » et la dernière trilogie autobiographique.

1.3.1 LES PARTAGES DU POLITIQUE : UN ESPACE DIVISÉ

Les figures du sujet et de l'histoire sont soumises dans la trilogie autobiographique à un double partage : une division et une mise en commun. Car si le politique peut être le lieu du partage de la communauté entre les hommes, il est aussi le lieu de l'affrontement, de l'exclusion et de l'antagonisme. Le rapport à la langue de Guyotat témoigne d'un tiraillement entre les impératifs d'une communication claire comme fondement de la communauté et la volonté de créer une langue autonome. Le sujet de l'écriture est écartelé entre les modalités d'appartenance à ses communautés et les exclusions auxquelles il doit faire face ; les figures de l'histoire sont l'objet d'incessantes divisions. Il n'est pas inutile de rappeler que, tout juste après la naissance de Guyotat, la France est divisée par l'occupation allemande et le régime de Vichy. La division ami/ennemi s'incarne dans une réalité historique dont Guyotat est porteur. Tel Sartre utilisant les catégories de la résistance et de la collaboration pour ériger son système de l'engagement littéraire, Guyotat divise la France d'après-guerre selon cette répartition. C'est dans ce contexte historique que le sujet se constitue : ce n'est pas un sujet historique stable qui éprouve l'histoire, mais bien un sujet sans cesse redéfini, à la fois par l'expérience historique des événements, par la transformation intérieure de son Verbe et par les divisions mouvantes de la communauté.

Afin de définir la politique de la littérature de Guyotat, il est nécessaire de circonscrire avec plus de précision les acceptions du politique qui baliseront notre réflexion. Il s'agit notamment de reconstituer une politique de la littérature sur la base de plusieurs références théoriques qui définissent les rapports entre écriture et démocratie. L'espace politique démocratique est souvent envisagé comme un espace délibératif et consensuel. Pour Hannah Arendt, la politique « traite de la communauté et de la réciprocité d'êtres *différents*. Les hommes, dans un chaos absolu ou bien à partir d'un chaos absolu de différences, s'organisent selon des communautés essentielles et déterminées³⁹. » Le propre de la démocratie serait celui d'aspirer à la réciprocité des sujets de la communauté. Si le politique se fonde sur une

³⁹ Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?*, trad. S. Courtine-Denamy, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2001 [1995], p. 40.

différence intrinsèque entre les sujets, la politique aurait la fonction de faire disparaître ces différences, de rendre les sujets égaux. Selon cette logique, la politique a un rôle pacificateur. Arendt s'avère néanmoins critique envers ce modèle qui aurait tendance à annuler la différence des êtres pour considérer leur égalité *relative*. Le penseur allemand Carl Schmitt, pour sa part, considère plutôt la dichotomie entre ami et ennemi comme le fondement même du politique⁴⁰. Si l'héritage de Schmitt est pour le moins controversé, notamment à cause de ses complicités avec le régime nazi, et si son œuvre fut souvent reprise par des théoriciens conservateurs, elle trouve néanmoins des échos étonnamment favorables dans la théorie critique de gauche. Par exemple, la philosophe Chantal Mouffe utilise la pensée de Carl Schmitt en la retournant contre elle-même :

My objective is to think with Schmitt, against Schmitt, and to use his insights in order to strengthen liberal democracy against his critiques. By drawing our attention to the centrality of the friend/enemy relation in politics, Schmitt makes us aware of the dimension of the political that is linked to the existence of an element of hostility among human beings⁴¹.

Chantal Mouffe utilise la division essentielle de Carl Schmitt pour définir un espace politique soumis aux tensions d'intérêts et d'identités diverses. Le politique n'est donc pas uniquement le lieu de l'exercice de la liberté, il est aussi le lieu du conflit et de l'antagonisme. Toutefois, Mouffe met en place un modèle de « pluralisme agonistique », qui substitue au couple ami/ennemi une division entre adversaires. La catégorie de l'ennemi n'est pas inexistante pour autant, elle « continue à être pertinente par rapport à ceux qui mettent en question les principes mêmes de la démocratie pluraliste et qui, pour cette raison, ne peuvent pas faire partie de l'espace agonistique⁴². » La pensée de Mouffe admet que l'ordre social n'est jamais neutre et que les luttes dans l'espace agonistique reconfigurent sans cesse l'espace public, qui est conçu « comme un champ de bataille où les projets hégémoniques s'affrontent, sans aucune possibilité de réconciliation finale⁴³. » La pensée de Mouffe met au jour les tensions inhérentes au fonctionnement de l'espace démocratique. Chez elle, il n'y a

⁴⁰ Carl Schmitt, *La Notion de politique*, trad. M.-L. Steinhäuser, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2009 [1932 ; 1972 pour la traduction française].

⁴¹ Chantal Mouffe, *The Return of the Political*, London, Verso, coll. « Radical Thinkers », 2005 [1993], p. 2.

⁴² Chantal Mouffe, « Politique et agonisme », *Rue Descartes*, n° 67, 2010, p. 19.

⁴³ *Ibid.*, p. 21.

aucune volonté de neutraliser les différences entre les adversaires. L'espace démocratique est plutôt un espace redessiné par les différentes luttes qui en redéfinissent sans cesse les partages.

1.3.2 UNE POLITIQUE DE LA LITTÉRATURE RANCIÉRIENNE

Depuis les théories marxistes fondatrices de la sociologie de la littérature jusqu'à la sociocritique, en passant par les théories critiques de l'École de Francfort, la littérature fut, tout au long du vingtième siècle, envisagée sous l'angle de ses rapports avec l'espace social. Dans le champ français, *Qu'est-ce que la littérature ?* de Jean-Paul Sartre⁴⁴ apparaît comme un moment pivot dans la définition du rôle de l'écrivain dans la cité. Souvent utilisée comme repoussoir par la génération de Guyotat, la conception sartrienne de l'engagement fut quelque peu simplifiée par ses détracteurs. La distance historique permet toutefois de mettre les choses en perspective. Au sortir de la guerre, Sartre tente de penser le rôle de la littérature dans la refondation d'un espace démocratique européen. Dans ce système, la littérature participe à un processus délibératif. La littérature doit se soumettre aux impératifs de la communication claire pour pleinement contribuer au vivre-ensemble. Selon cette logique, la poésie ne saurait être engagée, car elle ne peut aspirer à la même clarté que la prose. La prescription de Sartre est certes restrictive, mais s'inscrit dans la croyance d'un horizon indépassable de la démocratie. Après Mai 68, s'étant grandement rapproché des gauchistes, Sartre sera beaucoup moins confiant dans la possibilité d'un espace démocratique pacifié. Mais, en 1947, c'est le trauma de la guerre et de la torture qui motive la naissance de la théorie de l'engagement de l'écrivain. L'écrivain « en situation » doit dépasser son appartenance sociohistorique en tant que sujet par la force de son agir. Dans ce processus, la littérature a un effet de *dévoilement* : elle rend visible le monde et constitue un appel à la liberté.

La politique de la littérature théorisée par Jacques Rancière s'inscrit certainement en faux par rapport à l'engagement sartrien, car elle « ne concerne pas l'engagement [des

⁴⁴ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948.

écrivains] dans les luttes politiques et sociales de leur temps⁴⁵ ». Elle n'oppose pas non plus les écrivains qui s'engageraient dans leur société à ceux qui se consacraient à la « pureté de l'art ». Elle suppose plutôt que la littérature participe aux entreprises émancipatrices « en tant que telle » et que les discours sur l'autonomie de l'art, tout comme ceux qui recherchent des critères d'identification « externes » à la littérature, sont les deux faces d'une même médaille. Mais, avant d'en arriver à une telle affirmation, il est nécessaire de retracer quelque peu le parcours de Rancière. Il commence sa carrière en cosignant avec Louis Althusser, Roger Establet, Étienne Balibar et Pierre Macherey le fameux *Lire le Capital*⁴⁶, qui constitue un moment important de la critique marxiste. Or, en 1974, il publie *La Leçon d'Althusser*⁴⁷, où il rompt publiquement avec le marxisme scientifique althussérien. Pour Althusser, la compréhension de l'histoire et de la domination n'appartient pas aux masses ; ce sont les intellectuels qui transmettent aux masses leur connaissance de l'histoire et la conscience de leur domination. Dans la foulée de Mai 68, Rancière entrevoit, pour sa part, la possibilité d'une politique jouissant d'une plus grande autonomie par rapport aux structures idéologiques du Parti communiste, posant les bases d'une entreprise philosophique, sinon anarchiste, à tout le moins fortement antiautoritaire. Comme pour Alain Badiou, pour qui Mai 68 est « un chemin de Damas⁴⁸ », les événements de Mai ont presque pour lui l'effet d'une reconversion. Il travaillera par la suite durant de nombreuses années sur la « parole ouvrière » et la possibilité d'une prise de parole émancipatrice par les classes opprimées, s'éloignant de la « philosophie de l'ordre, dont tous les principes [l']écartaient du mouvement de révolte qui ébranlait l'ordre bourgeois⁴⁹. » À partir de ce travail historique, élaboré dans *La Nuit des Proletaires*⁵⁰ et *Le Philosophe et ses pauvres*⁵¹, il met en place une politique de

⁴⁵ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2007, p. 11.

⁴⁶ Louis Althusser, Étienne Balibar, Roger Establet, Pierre Macherey, Jacques Rancière, *Lire Le Capital*, Paris, Éditions François Maspero, coll. « Théorie », 1965.

⁴⁷ Jacques Rancière, *La Leçon d'Althusser*, Paris, La fabrique, Paris, 2012 [1974].

⁴⁸ Nicolas Truong, « Alain Badiou. “ Mai 68 a été mon chemin de Damas ” », *Philomag*, n° 19, mai 2008, p. 54-59.

⁴⁹ Jacques Rancière, « Préface de la 1^{ère} édition » [1974] *La Leçon d'Althusser*, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁰ Jacques Rancière, *La Nuit des prolétaires*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2005 [1981].

⁵¹ Jacques Rancière, *Le Philosophe et ses pauvres*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2010 [1983].

l'émancipation qui tente de dépasser les déterminismes sociaux par un postulat d'égalité des intelligences. À titre d'exemple, dans *Le Maître ignorant*⁵², Rancière s'intéresse à l'histoire du professeur Joseph Jacotot qui, au tournant du dix-neuvième siècle, quitte la France pour la Hollande et doit enseigner à des élèves dont il ne parle pas la langue une langue qu'ils ne savent pas parler. Il leur donne à lire le *Télémaque* de Fénelon : les élèves apprennent la partie française de la version bilingue, et lui, la version hollandaise. Au contraire d'un enseignement autoritaire, Jacotot fait plutôt l'expérience d'une égalité absolue des intelligences, expérience dont Rancière fait un cas exemplaire d'émancipation.

C'est sur la base de ce postulat fortement antiautoritaire que se fonde sa pensée sur l'art et la littérature. Cette politique de l'émancipation est la condition même de la politique de la littérature de Jacques Rancière. L'idée de littérature trouve selon lui son point de départ à la fin du dix-huitième siècle et c'est son idée même qui est politique. L'effondrement du système des belles-lettres et des beaux-arts⁵³ abolit l'idée d'une adéquation entre une hiérarchie esthétique et une hiérarchie politique. Ainsi, dans l'ancien système des belles-lettres, chaque genre (comédie, tragédie) correspondait à un sujet représenté (peuple, royauté). Dans l'art comme dans l'espace social, chacun a sa place et la distribution des parts de chaque sujet obéit à des codes sociaux et représentatifs stricts. Quelque part entre un Winckelmann établissant « un lien originel entre la liberté politique, le retrait de l'action et la défection du corps communautaire⁵⁴ », la Révolution Française, le Romantisme et l'idéalisme allemand, devient pensable « l'affirmation qu'il y a partout du poème, ou qu'il y a partout du tableau⁵⁵ ».

L'idée du *partage du sensible* autorise réellement le passage des théories de Rancière sur la politique à celles sur la littérature. Rancière désigne le partage du sensible comme le

⁵² Jacques Rancière, *Le Maître ignorant*, Paris, 10-18, coll. « Fait et cause », 2004 [1987].

⁵³ Jacques Rancière utilise la même périodisation pour la littérature et pour les arts visuels sur lesquels il a aussi beaucoup écrit (cinéma, peinture, performance). L'« âge esthétique » succède au système représentatif des beaux-arts à la fin du dix-huitième siècle. Cf. *Le Destin des images*, Paris, La fabrique, 2003 ; *Aiethesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2011.

⁵⁴ Jacques Rancière, *Aiethesis, op. cit.*, p. 15.

⁵⁵ Jacques Rancière, « Politique et esthétique », *Tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Amsterdam, 2009, p. 347.

« découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience⁵⁶. » Si les arts participent à des entreprises d'émancipation, c'est par la configuration des données sensibles qu'ils proposent, par les « mouvements des corps, des fonctions de la parole, des répartitions du visible et de l'invisible⁵⁷. » La littérature, dans cette économie, remettrait en jeu les frontières entre les paroles légitimes et illégitimes. Dans *La République*, Platon écrit que les artisans n'ont pas de temps à accorder à l'activité politique. La politique, pour Rancière, commence là où ceux qui étaient exclus du partage dominant du sensible réclament leur place, leur part, affirment leur propriété d'animal parlant, en prenant le temps qu'ils n'ont pas, en principe, à accorder à la chose politique. Le politique advient lorsque l'ordre de la police est remis en cause, la police ne désignant pas ici uniquement les appareils répressifs étatiques, mais bien l'ensemble des stratégies d'exclusion. Ces prises de parole, ces énoncés, qu'ils soient de nature politique ou littéraire, ont un effet dans le réel : dans le visible, l'audible, le dicible. Ils induisent, par leur manière de dire, des manières de faire et des manières d'être, des subjectivations. La littérature aurait donc un pouvoir politique potentiel par sa possibilité d'émancipation, car elle remet en question les manières de dire et de faire légitimées par l'ordre policier, et, de ce fait, remet en question les parts de chacun dans ce partage établi.

Plus concrètement, la politique de la littérature se noue et se dénoue dans les textes. Les mots ont le pouvoir d'induire des pratiques par la façon dont ils font et défont les perceptions du réel. La politique de la littérature ranciérienne part donc d'un postulat textualiste : c'est selon lui au cœur même du texte que se joue la reconfiguration du partage du sensible. Rancière expose très clairement ce qu'il entend par « politique de la littérature » dans le texte « La mise à mort d'Emma Bovary⁵⁸ » où il explore les raisons qui font qu'Emma a confondu la littérature et la vie. Flaubert n'écrit pas *Madame Bovary* pour des raisons morales ou sociales, on le sait ; il ne s'intéresse qu'à la littérature, à sa pureté, au « le livre sur rien » de pur style. Emma, elle, souhaite cette confusion, ce brouillage entre la vie et la littérature, car elle refuse d'opposer le plaisir des biens matériels (les plaisirs prosaïques) et la jouissance

⁵⁶ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000, p. 14.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁸ Jacques Rancière, « La mise à mort d'Emma Bovary », *Politique de la littérature*, *op. cit.*, p. 59-83.

spirituelle de l'art. Elle incarne à la perfection une France de 1850 où la hiérarchie jadis stricte (monarchie, aristocratie, clergé — à chacun sa place) est abolie par la Révolution, par l'industrialisation, puis par l'émergence des médias. La naissance de la démocratie moderne rend le corps social agité, excité. Flaubert appartient à cette société où l'homme est non seulement un animal parlant, mais affirme sa propriété d'animal littéraire : il lâche dans le monde des lettres muettes, adressées à n'importe qui, et dont chacun peut se saisir pour ainsi reconfigurer sa perception du monde. Cette « maladie démocratique » concerne à la fois l'avidité de la jouissance d'Emma Bovary et celle de l'auteur qui ne porte aucun jugement sur ses personnages. Toutefois, si Flaubert veut préserver la pureté de l'art et empêcher l'esthétisation de la vie quotidienne, une sorte de kitsch avant l'heure, il doit punir Emma de sa faute, non pas la faute morale que représente l'adultère, mais la faute esthétique d'avoir mis la pureté de la littérature en péril en l'exposant à la vulgarité et au prosaïsme de la vie quotidienne.

La politique de la littérature a donc à voir avec un jeu d'identité. La subjectivation, nous dit Rancière, est profondément une hétérologie, une logique de l'autre. Les rapports entre esthétique et politique concernent donc un jeu d'identification et de désidentification, ici entre le désordre social qui redistribue les parts de chacun et permet à une petite bourgeoisie de province de goûter aux jouissances suprêmes de l'art, et à Flaubert de pouvoir même penser à vouloir préserver une pureté de l'art. Rancière conçoit la littérature comme un mode spécifique d'écrire, un mode historique de l'art de l'écrire, englobant ainsi les productions « littéraires » et les discours qui rendent ce mode d'écrire identifiable. Ce mode d'identification est évidemment large, car, comme le souligne Jacques Bouveresse, il encourt le risque se noyer dans un relativiste *tout est politique* :

il devient difficile de maintenir l'existence d'une relation essentielle entre la littérature et l'activité politique, puisque rien n'oblige, semble-t-il, une œuvre littéraire à s'occuper par nature de ce genre de question — et que beaucoup d'entre elles ne le font effectivement en aucun sens⁵⁹.

⁵⁹ Jacques Bouveresse, *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité & la vie*, Marseille, Agone, coll. « Banc d'essais », 2008, p. 65-66.

La critique de Bouveresse vise juste, dans la mesure où elle identifie bien le caractère utopique de la pensée de Rancière⁶⁰. Mais il ne faudrait pas oublier que Rancière ne s'intéresse pas à l'essence de la littérature, mais bien à ses effets dans le réel et à ce qu'elle *produit* comme nouveaux rapports au réel. Il ne s'agit pas de soutenir que la littérature s'occupe toujours du politique; il s'agit plutôt de voir les effets potentiellement émancipateurs de la littérature. Finalement, il faut aussi souligner l'apport du lecteur dans le modèle émancipateur de Rancière : la politique de la littérature ranciérienne n'est pas une politique des auteurs, car elle assigne aux lecteurs le rôle de s'emparer des textes et d'en faire des outils de compréhension du monde et de bouleversement de leurs espaces sensibles. Le caractère antiautoritaire du travail de Rancière se situe également dans le refus d'une relation hiérarchique entre le texte et ses lecteurs.

La littérature, dans cette économie, est un mode de subjectivation politique. « Par *subjectivation* on entendra la production par une série d'actes d'une instance et d'une capacité d'énonciation qui n'étaient pas identifiables dans un champ d'expérience donné, dont l'identification donc va de pair avec la refiguration du champ d'expérience⁶¹. » Allant à l'encontre de la logique policière, la subjectivation crée du multiple, rendant visibles des communautés qui étaient auparavant invisibles, donnant la possibilité à de multiples identités de remettre en question la parole légitime. Il s'agira d'identifier dans la trilogie autobiographique de Pierre Guyotat, pour reprendre les termes de Martin Jalbert, les lieux possibles d'identification des « injustices, des dépossessions, des figures collectives, des possibles encore inimaginés⁶² » dans le langage, mais en inscrivant l'usage du langage dans la construction d'un sujet historique. Le partage du sensible fonde ici une communauté sur les bases d'une subjectivation politique rendue possible par une prise de parole anarchique, par un discours hétérodoxe remettant en question la légitimité du discours de la *polis*. Ce partage

⁶⁰ Voir Charlotte Nordmann, *Bourdieu/Rancière. La politique, entre philosophie et sociologie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006. Cet ouvrage, en confrontant les pensées de Jacques Rancière et Pierre Bourdieu, notamment sur la question de l'émancipation, dévoile le caractère parfois utopique de la pensée du premier et déterministe du second.

⁶¹ Jacques Rancière, *La Méésentente*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1995, p. 59.

⁶² Martin Jalbert, *Le Sursis littéraire*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2011, p. 7. Dans ce livre, Jalbert investit avec originalité la pensée de Rancière afin d'interroger les œuvres de Claude Gauvreau, Gaston Miron et Hubert Aquin.

met au jour le nouage entre esthétique et politique qui constitue le socle théorique de cette thèse.

Si le travail de Rancière constitue en quelque sorte l'horizon épistémologique de cette thèse, l'identification des figures et l'analyse du fonctionnement de ce discours hétérodoxe nécessiteront des outils plus précis, notamment des théories du sujet (Louis Althusser, Michel Foucault, Judith Butler) et des théories de l'histoire et de la mémoire (Walter Benjamin, Enzo Traverso, Régine Robin, Daniel Bensaïd). Ces perspectives, provenant d'horizons critiques divers, sont ici fédérées dans le cadre d'un travail d'orientation généralement sociocritique. Je partirai en effet du postulat de base de cette école de pensée qui vise à mettre les textes au centre d'une « investigation socio-historique du dehors vers le dedans, c'est-à-dire [de] l'organisation interne des textes, leurs systèmes de fonctionnement, leurs réseaux de sens, leurs tensions, la rencontre en eux de discours et de savoirs hétérogènes⁶³ ». Les analyses seront donc concentrées sur les rapports de la littérature de Guyotat avec un « dehors » de la littérature et les conflits entre le texte et l'univers social. La singularité de notre thèse naît d'un désir de mettre en lumière dans l'œuvre de Guyotat une politique de la littérature par la confrontation entre les textes anciens et les textes plus récents, entre les « fictions » et les ouvrages d'accompagnement, entre les contenus de représentation et l'énonciation, entre ce que le texte dit et ce qu'il fait. La sociocritique se préoccupe souvent de textes qui mettent en scène l'univers social de façon plus explicite⁶⁴. Il apparaît que la littérature de Guyotat engage un rapport plus trouble au discours social. La nouveauté de notre démarche provient du fait que la plupart des lectures existantes de son œuvre, sans faire complètement abstraction du monde social, définissent le sujet sans nécessairement le situer dans ses déterminismes sociaux ou prendre la mesure de sa constitution dans les appareils idéologiques d'État. Si la littérature de Guyotat a souvent été conçue comme *autonome* (par la définition du langage qu'elle postule, ou encore par les postures d'artiste maudit que l'auteur adopte), il est nécessaire d'historiciser ces rapports, de les mettre en réseaux avec d'autres pratiques artistiques et politiques afin de déterminer leur pouvoir d'émancipation. En

⁶³ Claude Duchet, « Positions et perspectives », *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 4.

⁶⁴ Un exemple parmi d'autres : Jacques Dubois, *L'Assommoir de Zola, société, discours, idéologie*, Paris, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1973.

somme, il s'agit ici de s'inscrire dans le sillage de la sociocritique en contribuant à ce que Pierre Popovic appelle une « herméneutique sociale des textes⁶⁵. »

⁶⁵ Pierre Popovic, « La sociocritique. Définitions, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151-152, « Anthropologies de la littérature, décembre 2011, p. 16.

CHAPITRE 2

L'ÉCRITURE TEXTUELLE

Faisons un pas de côté : il importe, afin de bien mesurer la portée politique du Verbe de Guyotat, de procéder à une petite histoire de l'écriture textuelle. Le rapport au langage déployé dans la trilogie, tout comme la mise en cause du sujet dans l'histoire, trouvent ses ancrages à la fin des années soixante, au moment de la cristallisation des avant-gardes textualistes autour de la revue *Tel Quel*. En effet, les telqueliens mettaient non seulement au cœur de leur recherche formelle la question du langage, mais aussi celle de l'inscription du sujet dans l'histoire, et du rôle de la littérature dans l'émancipation des masses. Si ces réflexions sont obscurcies par un jargon abscons et dogmatique, il nous semble tout de même primordial de leur donner une place de choix dans cette thèse. Et ce dogmatisme mérite d'être remis dans son contexte. S'il témoigne par moment d'un aveuglement politique, il incarne également une puissante foi dans les possibilités de la littérature, foi dont l'œuvre récente de Guyotat est l'héritière et dont cette thèse prend acte. Ce deuxième chapitre, refusant de considérer la récente trilogie comme un recul formel ou une régression politique, se propose d'envisager la théorie et la pratique de l'écriture textuelle dans une perspective historique à partir des enjeux relatifs à leur réception dans le champ littéraire de l'époque.

La parution de *Littérature interdite* dit bien toute l'importance de la réception dans la création même de l'œuvre. En 1972, l'heure est à l'abolition de la figure de l'auteur et à la valorisation de la notion d'intellectuel collectif : Guyotat s'inscrit dans une communauté littéraire et met en scène la rencontre de sa subjectivité avec ce collectif. De plus, il existe une grande porosité entre les fictions romanesques, la trilogie autobiographique et les textes autoréflexifs de Guyotat : ce brouillage participe à la posture pédagogique évoquée en introduction, mais aussi à une sorte d'indécision générique qui n'est pas sans effet politique. À cet égard, il importe de retracer l'histoire de la revue *Tel Quel*, en marquant clairement sa politisation graduelle. Ce parcours nous mène à observer la censure d'*Éden* et son importance à la fois dans l'histoire de la revue et dans l'œuvre même de Guyotat, qui permettra en outre de mieux comprendre les origines thématiques et formelles des récits autobiographiques récents.

2.1 LES DÉBUTS DE *TEL QUEL*

En mars 1960 paraît le premier numéro d'une revue qui marquera l'histoire des avant-gardes en France¹. Ce numéro inaugural s'ouvre sur une citation de Nietzsche :

Je veux le monde et le veux TEL QUÉL, et le veux encore, le veux éternellement, et je crie insatiablement : *bis !* et non seulement pour moi seul, mais pour toute la pièce et pour tout le spectacle ; et non pour tout le spectacle seul, mais au fond pour moi, parce que le spectacle m'est nécessaire — parce que je lui suis nécessaire — et parce que je le rends nécessaire.

Il peut être surprenant, en plein cœur de la guerre d'Algérie, de voir figurer une telle phrase comme exergue à cette nouvelle revue, dont le premier comité de rédaction est constitué de Jean-René Hughenin, Renaud Matignon, Philippe Sollers, Fernand du Jacquetot du Boisrouvray et Jacques Coudol. En effet, prétendre « vouloir le monde tel quel » alors que la France est plongée dans une guerre civile et que des jeunes hommes de leur âge sont envoyés au combat relève d'une formulation pour le moins malheureuse. Avec bienveillance, on pourrait plutôt privilégier l'hypothèse d'une affirmation de l'autonomie esthétique de la littérature, un net refus du modèle de l'engagement sartrien. Ce refus se manifeste par une volonté de se détourner de toute littérature subordonnée à une *doxa* idéologique. En effet, les premières années de la revue proposent un lieu pour une littérature désengagée, où la pensée n'est pas « soumise à des impératifs moraux et politiques². » C'est plutôt sous l'égide d'une « passion » et d'une « qualité littéraire³ » que se place la publication, qui publiera Jean Cayrol, Jean-Pierre Faye, Francis Ponge, Denis Roche, mais aussi la plupart des écrivains associés au Nouveau Roman : Michel Butor, Claude Ollier, Robert Pinget, Jean Ricardou, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon et Jean Thibaudeau. Cette proximité indique certainement des affinités esthétiques doublées d'un respect de Sollers pour les aînés qui lui ont pavé la voie. Elle indique également une conjonction entre le projet de *Tel Quel* et la réticence des nouveaux romanciers à l'égard du modèle sartrien de l'engagement littéraire,

¹ Les informations historiques sur les débuts de la revue sont en bonne partie redevables au remarquable ouvrage de Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel. 1960-1982*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1995.

² Collectif, « Déclaration », *Tel Quel*, n° 1, p. 3

³ *Idem*.

jugé « périmé » par Robbe-Grillet dans *Pour un Nouveau Roman*⁴. Selon Robbe-Grillet, la cause révolutionnaire aurait tendance à réduire l'art à un instrument des « armées motorisées », « machines-outils » et « tracteurs agricoles » dont l'efficacité est « directe et immédiate⁵. » Dans ce texte publié en 1957 qui, à tort ou à raison, a valeur de manifeste, il affirme la primauté de l'art pour l'art, refusant l'inféodation des productions esthétiques aux impératifs de la lutte des classes ou aux idéaux anticolonialistes. Le seul engagement véritable est celui de « la pleine conscience des problèmes actuels de son propre langage, la conviction de leur extrême importance, la volonté de les résoudre de l'intérieur⁶. » Le *Tel Quel* de la première mouture semble tout à fait conforme à ces postulats.

Dès ses débuts, la revue apparaît également comme une façon de promouvoir la carrière de Sollers. Son premier roman, *Une curieuse solitude*, lui avait certes apporté un succès populaire et critique important. C'est toutefois *Tel Quel* qui lui permet de prendre des galons dans le monde des lettres. *Tel Quel* se targue également d'être le lieu d'une recherche formelle, et c'est au nom de cette recherche que, quelques années plus tard, Sollers mettra de côté les nouveaux romanciers, accusant l'idéologie qui guide leur entreprise d'être « conventionnelle, psychologiste, positiviste, technocratique⁷. » L'essor du structuralisme semble monter à la tête des jeunes membres de *Tel Quel* et la publication de *Théorie de la littérature*, une anthologie du formalisme russe préparée et préfacée par Tzvetan Todorov, a l'effet d'une bombe. Bombe à retardement, devrions-nous dire, parce que Sollers se montre d'abord sceptique par rapport à l'ouvrage de Todorov. Mais l'arrivée à Paris, un an plus tard, d'une deuxième Bulgare en la personne de Julia Kristeva viendra quelque peu infléchir son avis. Ce sont aussi les collaborations de plus en plus fréquentes de Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault et Jacques Lacan qui viendront transfigurer la revue au milieu des années soixante. Ainsi, les orientations esthétiques et théoriques de la revue sont, dès 1965, plus politiques et s'engagent dans une logique avant-gardiste, se distinguant ainsi plus clairement du Nouveau Roman et fédérant des œuvres de fiction et des postulats théoriques sous le nom de « textualisme ». Ce tournant se fait de façon plus marquée en 1966 et en 1967.

⁴ Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1963, p. 33.

⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁷ Philippe Sollers, « Réponses » [1969], *Tel Quel*, n° 43, p. 74.

2.2 POLITISATION DE LA REVUE

En 1966, le Parti communiste français (PCF) tente un rapprochement avec *Tel Quel*. Il amorce alors une phase d'« ouverture culturelle » marquée par le congrès d'Argenteuil, tenu du 11 au 13 mars 1966. Ce congrès est placé sous l'égide de la déclaration que « le marxisme est l'humanisme de notre temps », concédant ainsi une autonomie aux sciences et aux arts. C'est aussi à l'occasion de ce congrès que les deux grands intellectuels de l'appareil du Parti, Roger Garaudy et Louis Althusser, s'affrontent, le premier reprochant au second de séparer théorie et pratique et de produire des travaux trop abstraits. Quoi qu'il en soit, cette date marque une volonté pour le Parti de ne pas confiner l'art aux codes stricts du réalisme socialiste. Louis Aragon est l'une des figures tutélaires des intellectuels du Parti ; dans les *Lettres françaises*, qu'il dirige, il signe en 1957 un article très élogieux sur *Une curieuse solitude* de Philippe Sollers. C'est donc tout naturellement que l'alliance entre le PCF et *Tel Quel* se fait, du moins en apparence. C'est à cette époque que Jacques Henric, Jean-Louis Houdebine, Pierre Rottenberg et Jacqueline Risset intègrent la revue, y faisant durablement leur niche. Dans les mois qui précèdent les premiers pourparlers avec le PCF, certains membres du comité de rédaction s'étaient toutefois montrés intéressés par le maoïsme, mais Marcelin Pleyne les avait convaincus de ne pas se laisser emporter par l'enthousiasme pro-chinois. Sous un apparent consensus, la conversion de la revue au communisme ne se fait donc pas sans heurts ; Ricardou, Thibaudeau et Denis Roche ne sont pas enclins à une trop grande radicalisation de la revue, craignant la transformation de *Tel Quel* en organe militant. Certains voient d'ailleurs cette alliance comme une provocation, car, dans les milieux d'avant-garde, le PCF est considéré comme une institution désuète et réactionnaire. L'alliance entre une « jeune » revue et un parti au poids politique déterminant⁸ semble servir des intérêts stratégiques de part et d'autre. Toutefois, l'archaïsme stalinien du PCF finira par rebuter les telqueliens et la politisation de la revue poursuivra son chemin vers le maoïsme⁹.

⁸ Il n'est pas inutile de rappeler que le PCF récolte plus de vingt pour cent des voix aux élections législatives de 1967.

⁹ Pour une analyse de la position de *Tel Quel* dans le champ littéraire, ainsi que le rapport entre positionnements politiques, stratégies commerciales et affinités esthétiques, voir : Niilo Kauppi, *Tel Quel : La constitution sociale d'une avant-garde*, Helsinki, The Finnish Society of Sciences and Letters, 1990. Voir aussi : Frédérique Matonti, « La politisation du structuralisme : une crise dans la théorie », *Raisons politiques*, n° 18, mai 2005, p. 49-71.

Cette transition est toutefois relativement lente, au point où, même après les événements de Mai 68, *Tel Quel* réitère son allégeance à l'idéologie du Parti. Le 21 mai 1968, un commando formé par une dizaine d'écrivains prend possession de l'Hôtel de Massa, où siège la Société des gens de lettres. La réussite de cette prise d'assaut précipite la fondation d'un nouveau syndicat, l'Union des écrivains, qui se déclare plus radical, et apte à redéfinir la place de l'écrivain dans le système de production¹⁰. Après plusieurs jours de conflit avec l'union, *Tel Quel* décide plutôt de se rallier à une position communiste plus orthodoxe. Comme le souligne Philippe Forest, « Au sein d'un monde littéraire en pleine effervescence et contre le libertarisme exubérant de celui-ci, ils [les telqueliens] se constituent en intransigeante et rigoureuse avant-garde marxiste-léniniste¹¹. » Notons que le refus de la revue de participer à cette nouvelle Union des écrivains est aussi la conséquence d'une rivalité avec Jean-Pierre Faye, qui fut membre du comité de rédaction de *Tel Quel* de 1963 à 1967, et qui sera bientôt directeur de la revue *Change*¹², elle aussi éditée au Seuil. Ainsi, au moment où la gauche se redéfinit en opposition à un parti de plus en plus sclérosé, aux structures hiérarchiques rigides, *Tel Quel* choisit plutôt de jouer le rôle des jeunes avant-gardistes chez les « révisionnistes ». Les intellectuels du Parti saisissent mal la teneur des révoltes de Mai 68, trop spontanées à leurs yeux pour incarner une véritable poussée révolutionnaire. Plusieurs considèrent que *Tel Quel* rate le bateau en se ralliant alors au PCF. Le numéro 34 de la revue, publié à l'été 68, intitulé « La Révolution ici et maintenant », institue la théorie marxiste-léniniste comme la « seule théorie révolutionnaire de notre temps¹³ » et réaffirme la centralité du Parti contre la contestation « petite-bourgeoise ». Cette position, pour le moins rigide, laissera des traces au sein de la revue, plusieurs de ses collaborateurs ayant le sentiment de « passer à côté de la nouveauté de l'événement¹⁴ ».

¹⁰ Les membres fondateurs de l'Union des écrivains sont : Philippe Boyer, Yves Buin, Michel Butor, Henri Deluy, Jean-Pierre Faye, Jean-Claude Montel, Maurice Roche, Paul-Louis Rossi, Jacques Roubaud, Nathalie Sarraute et Franck Venaille. Jacques Rancière était également présent lors de la prise de l'Hôtel de Massa, sans pour autant être un membre fondateur de l'Union en bonne et due forme.

¹¹ Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel. 1960-1982*, op. cit., p. 328.

¹² Voir Bruno Gobille, « La guerre de *Change* contre la "dictature structuraliste" de *Tel Quel*. La "théoricisme" des avant-gardes littéraires à l'épreuve de Mai 68 », *Raisons politiques*, n° 18, mai 2005, p. 73-96.

¹³ Collectif, « La révolution ici et maintenant », *Tel Quel*, n° 34, été 1968, p. 3.

¹⁴ Lettre de Jean-Joseph Goux à Philippe Forest, citée dans *Histoire de Tel Quel*, op. cit., p. 329.

Le moins que l'on puisse dire, c'est que trois ans plus tard, les positions de *Tel Quel* ont changé. Entre 1968 et 1971, une série d'événements viennent entamer les relations entre la revue et le PCF. D'abord, le silence adopté par la revue à propos du Printemps de Prague ne plaît pas à tout le monde dans le comité de rédaction. De plus, en avril, *La Nouvelle Critique*, organe du PCF, organise un colloque qui réunit des membres des deux revues. L'appel est aussi ouvert à *Change* et à *Action poétique*. Deux jeunes intellectuelles proches de cette dernière, Mitsou Ronat et Élisabeth Roudinesco, viennent semer la pagaille à ce second colloque de Cluny et, même si *La Nouvelle Critique* tente de maintenir un certain consensus, les interventions des deux jeunes femmes transforment le colloque en guerre ouverte. La première s'attaque à la sémiotique de Kristeva, la seconde à la grammatologie derridienne, et elles le font de façon si virulente que *Tel Quel* demandera à *La Nouvelle Critique* de désavouer *Action poétique*. Celle-ci tentera plutôt d'atténuer la virulence des communications lors de la publication des actes du colloque¹⁵. Il devient clair que *Tel Quel* éprouve des difficultés majeures avec les instances culturelles du parti. Les réactions à la censure d'*Éden, Éden, Éden* ne seront pas totalement étrangères à la rupture avec le PCF. Nous y reviendrons, mais, pour l'instant, notons que sur une période de trois ans, la revue subit certaines embûches stratégiques et repositionnements philosophiques qui provoquent l'abandon d'un communisme orthodoxe et choisit de se diriger vers un maoïsme plus radical que les quelques références à la culture chinoise parsemées dans la revue depuis 1966.

En juin 1971, les éditions du Seuil publient *De la Chine* de Maria-Antonietta Macciocchi que Philippe Sollers avait lu dès le début de l'année. L'amitié de Macciocchi avec Louis Althusser lui ouvre les portes de *Tel Quel*, qui l'accueille à bras ouverts. Sa connaissance de la Chine et son expérience militante font d'elle une collaboratrice de choix. Rappelons toutefois qu'au PCF, le maoïsme est très mal vu après la rupture du pacte sino-soviétique, considéré comme un détournement de la lutte des classes. C'est véritablement après Mai 68 que le maoïsme devient une menace réelle, plusieurs groupes d'allégeance pro-chinoise se formant et ébranlant l'édifice déjà craquelé d'un PCF encore d'obédience stalinienne stricte. Alors que *De la Chine* est interdit de vente à la fête de *L'Humanité*, Philippe Sollers publie un texte dans *Le Monde* où il fait un éloge sans réserve du livre de Macciocchi :

¹⁵ *La Nouvelle Critique*, « Littérature et idéologie », colloque de Cluny II, numéro spécial, 2-4 avril 1970.

Aucun intellectuel d'avant-garde et plus encore aucun marxiste ne peut, me semble-t-il, rester indifférent dans cette mesure. *De la Chine* représente aujourd'hui non seulement un admirable témoignage sur la Chine révolutionnaire, mais encore une source d'analyses théoriques qu'il serait illusoire de croire refoulées. *De la Chine*, c'est la puissance et la vérité du « nouveau » lui-même. Son absence, sa censure, dans une manifestation d'union de la gauche sont le symptôme grave d'un aveuglement navrant. [...] Le travail de Maria-Antonietta Macciocchi a devant lui toute l'histoire¹⁶.

Ainsi, dans la marche du peuple chinois vers le socialisme, Sollers voit du « nouveau ». Il n'est pas, malgré son alignement sur le PCF depuis plus de quatre ans, « aveuglé » comme les intellectuels officiels du Parti. Ce sont les « Positions du Mouvement de juin 71 », rendues publiques en octobre, qui constituent la réponse de *Tel Quel* à la censure du livre de Macciocchi. Ce texte pose les grandes lignes du « retournement » maoïste de *Tel Quel*. Il annonce également la publication d'un nouveau fascicule, le *Bulletin du Mouvement de juin 71*, dont la vie fut éphémère (trois numéros entre le 15 mars et le 1^{er} octobre 1972). Dans ce *Bulletin*, on critique vertement les grandes figures du PCF (Louis Aragon, Georges Marchais) ainsi que certains anciens collaborateurs de la revue (Derrida, Thibaut). Le maoïsme de *Tel Quel* se distingue nettement de celui de l'extrême gauche de l'époque. Si les membres de divers groupes maoïstes s'établissent en usine¹⁷ ou séquestrent des patrons, il n'en est rien pour les membres de *Tel Quel*, qui restent sagement installés dans les cafés de Saint-Germain-des-Prés. Cette attitude que certains qualifieraient de pantouflarde n'enlève rien à la radicalité de l'engagement maoïste de la revue. On peut toutefois douter de sa sincérité¹⁸.

Mao, aux yeux de *Tel Quel*, serait le seul héritier de Marx et de Lénine. Contre une

¹⁶ Philippe Sollers, « Philippe Sollers n'ira pas à la fête de *L'Humanité* », *Le Monde*, 11 septembre 1971.

¹⁷ Voir l'enquête sociologique de Marnix Dressen sur cette question : *De l'amphi à l'établi*, Paris, Belin, coll. « Histoire et société : Temps présents », 1999. Voir aussi Michèle Manceaux, *Les Maos en France*, Paris, Gallimard, 1972 ; Virginie Linhart, *Volontaires pour l'usine. Vies d'établis. 1967-1977*, Paris, Seuil, 1994, coll. « L'épreuve des faits » ; Christophe Bourseiller, *Les Maoïstes. La folle histoire des gardes rouges français*, Paris, Seuil, 2007.

¹⁸ Notons au passage ces mots mesquins de Guy Hocquenghem, adressés à Bernard-Henri Lévy mais écorchant Philippe Sollers au passage, dans *Lettre ouverte à ceux qui sont passés du col Mao au Rotary*, Paris, Albin Michel, coll. « Lettre ouverte », 1986, p. 163 : « Tu es devenu le bachoteur perpétuel, en rattrapage de ce qu'il n'a pas vécu [Mai 68] ; comme Sollers qui était au parti communiste en Mai 68 ne sera jamais assez mao après coup, tu ne te pardonneras jamais d'avoir raté, non l'insurrection, mais l'occasion d'être chef. »

synthèse qui viendrait neutraliser la lutte révolutionnaire, il valorise plutôt la contradiction, ou, comme le veut le slogan de l'époque : « Un se divise en deux ». Cette position sur l'échiquier du communisme trouve également des ramifications dans les théories de *Tel Quel* sur l'art. Sur la couverture du deuxième *Manifeste*, figure une citation de Mao : « La littérature et l'art sont subordonnés à la politique, mais ils exercent, à leur tour, une grande influence sur elle. » Cette pensée permet donc à *Tel Quel* de s'affranchir du réalisme socialiste qui assignait à la littérature une fonction de reflet.

2.3 LES BASES DE L'ÉCRITURE TEXTUELLE

Les prises de position politiques de *Tel Quel* ne se limitent pas aux engagements politiques de leurs membres. Elles infléchissent également la conception de la littérature et de l'art véhiculée dans la revue. Dans la foulée de Mai 68, *Tel Quel* fonde le Groupe d'études théoriques, auquel Barthes collaborera régulièrement. Mais, à la fin de l'année 68, le collectif fait également paraître un ouvrage qui marquera l'histoire de la revue. *Théorie d'ensemble* constitue une sorte de suite à *Théorie de la littérature*, publié trois ans plus tôt par Tzvetan Todorov. Ce premier livre avait comme objectif de situer l'importance des écrits formalistes russes dans la naissance du structuralisme et marquait « une rupture dans l'approche du texte littéraire¹⁹. » *Théorie d'ensemble* poursuit donc les réflexions entamées dans ce premier recueil. Avec le recul, cet ouvrage apparaît comme un condensé de la *doxa* textualiste exprimée dans la revue au fil des années soixante. *Théorie d'ensemble* permet de voir le nouage entre littérature et politique qui se joue dans *Tel Quel* et laisse même présager, à certains égards, sa conversion maoïste, déjà latente avant son adhésion au PCF. Mais, au-delà des positions politiques engagées dans ce texte dont la valeur de manifeste est indéniable, il nous permet d'identifier les caractéristiques principales de l'écriture textuelle. Souvent réduite à ses appareils formalistes, elle est pourtant sous-tendue par une réflexion sur le pouvoir, le politique, le désir, le corps, le sujet et l'histoire dont on ne peut faire abstraction pour comprendre l'œuvre ancienne et récente de Pierre Guyotat.

¹⁹ Collectif, « Division de l'ensemble », *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968, p. 7.

Des contributions de Michel Foucault, Roland Barthes et Jacques Derrida inaugurent le recueil, dans lequel on retrouve aussi des articles des principaux collaborateurs de la revue²⁰. Philippe Sollers y est omniprésent, témoignant de son influence sur les orientations de la revue, malgré l'apparence d'une structure plus anarchique. Dans la préface, le collectif souligne la volonté d'« *articuler une politique* liée logiquement à une dynamique non représentative de l'écriture, c'est-à-dire [...] la construction des rapports de cette écriture avec le matérialisme historique et le matérialisme dialectique²¹. » Le mandat que se donne *Tel Quel* est clair : l'écriture textuelle doit contribuer à la révolution, à la lutte des classes. Il est tout aussi clair que, pour parvenir à l'émancipation des masses, il est nécessaire de se départir de la notion bourgeoise de représentation et des codes traditionnels du roman. Philippe Sollers, répondant aux questions de Jacques Henric, affirme :

Nous appelons *écriture textuelle* le lieu de ce travail entre une écriture scripturale et sa théorie. Deux séries de travaux viennent en ce point soutenir notre tentative : ceux de Jacques Derrida qui viennent de bouleverser pour longtemps toute la tradition de la pensée métaphysique de l'écriture, et ceux de Julia Kristeva visant à fonder théoriquement la recherche sémiotique²².

Le recours à la « recherche sémiotique » participe tout à fait à la scientificité affichée dans le sous-titre de la revue : « Science/Littérature »²³. L'écriture textuelle a des ancrages philosophiques, chapeautés par la vaste ambition, inspirée par l'œuvre de Jacques Derrida, de renverser la tradition métaphysique. Cette ambition se manifeste par une analyse scientifique du langage (linguistique, sémiotique), mais aussi par l'application d'une grille marxiste d'analyse de l'histoire, conformément au scientisme althussérien. Notons que, si Althusser n'a à proprement parler jamais fait partie de *Tel Quel*, ses réflexions teintent les textes de plusieurs collaborateurs, dont Sollers lui-même. Si *Tel Quel* est peu porté sur le militantisme, il fait pourtant la promotion de l'idée que la littérature *est* politique, qu'elle agit sur le monde et qu'elle a le pouvoir de le transformer. Le texte inaugural, « Division d'ensemble », s'ouvre

²⁰ La liste des collaborateurs de *Théorie d'ensemble* : Jean-Louis Baudry, Jean-Joseph Goux, Jacques Henric, Jean-Louis Houdebine, Julia Kristeva, Marcelin Pleynet, Jean Ricardou, Jacqueline Risset, Denis Roche, Pierre Rottenberg, Jean Thibaudeau.

²¹ *Ibid.*, p. 10.

²² *Ibid.*, p. 70.

²³ À partir du numéro 26 (été 1966), le sous-titre est : « Linguistique/Psychanalyse/Littérature ; du numéro 29 (printemps 1967) au numéro 42 (été 1970), « Science/Littérature » ; pour se transformer une dernière fois en « Littérature/Philosophie/Science/Politique. »

d'ailleurs sur deux citations qui non seulement placent leurs auteurs dans le petit panthéon telquelien, mais qui dit bien les liens qui unissent la théorie politique et la *praxis* littéraire. D'abord, une citation de Stéphane Mallarmé tirée de la « Préface à Vathek » : « Rien d'aisé comme de devancer, par voie d'abstraction, et purement, des verdicts inclus dans l'avenir, lequel n'est que la lenteur à concevoir la foule » ; puis, une citation de Karl Marx, tirée d'*Économie* : « Les idées ne sont pas transformées dans le langage de telle sorte que leur particularité s'y trouve dissoute ou que leur caractère social figure à côté d'elles dans le langage, comme le prix à côté des marchandises. Les idées n'existent pas séparées du langage. »

La présence côte à côte de Mallarmé et de Marx n'a rien d'étonnant dans ce contexte. D'une part, Mallarmé fait partie des auteurs sans cesse cités dans *Tel Quel*, aux côtés d'Artaud, Lautréamont, Bataille, Joyce — autant de « textes-limite²⁴ ». Son aura d'auteur difficile, le rapport au langage qu'il impose à la langue commune et la dimension fortement réflexive de son œuvre font de lui un représentant de choix parmi les ancêtres de l'écriture textuelle. Dans le numéro de l'été 1966, Sollers écrit que dans la constellation de noms qui, depuis une centaine d'années, fondent un rapport à l'écriture se distinguant de la tradition rhétorique (qualifiée de « parole partagée, juridique, propriétaire²⁵ »), Mallarmé a une place à part, son expérience du langage étant la plus « explicite ». À l'instar de Barthes, il donne tout son sens au verbe « écrire », lui conférant une fonction intransitive. Mais Mallarmé n'éclaire pas seulement la fonction réelle du langage, son œuvre incarne également un système économique où l'auteur disparaît et abandonne la parole pour l'écriture. Cet abandon témoigne d'une autonomie de l'écriture, s'inscrivant en faux contre une parole de l'« universel reportage ». L'écriture n'est pas une monnaie d'échange, car elle échappe au système représentatif. Notons que Mallarmé continue d'être l'objet de commentaires après Mai 68 et que ses interprétations successives permettent de mesurer la position de *Tel Quel* dans l'espace politique²⁶.

²⁴ Philippe Sollers, « Écriture et révolution », *Théorie d'ensemble*, *op. cit.*, p. 78.

²⁵ Philippe Sollers, « Littérature et totalité », *Tel Quel*, n° 26, été 1966, p. 81.

²⁶ Sur cette question, voir le *Camarade Mallarmé* de Jean-François Hamel (Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2014, à paraître), où ces querelles interprétatives et leurs enjeux politiques sont clairement exposés.

On retrouvera bien évidemment Marx dans plusieurs textes de *Théorie d'ensemble*, et non seulement dans ce double exergue où il devient compagnon de route d'un Mallarmé, transformé en représentant d'une « pensée formelle²⁷ ». Le meilleur exemple de la critique marxiste mise en place est « Marx et l'inscription du travail » de Jean-Joseph Goux. Ici, toujours en exergue, une phrase de Marx (« Dans sa forme *valeur*, la marchandise ne conserve pas la moindre *trace* de sa valeur d'usage première ni du travail utile particulier qui lui a donné naissance²⁸ ») est accompagnée d'une citation de Jacques Derrida (« Ce logocentrisme, cette *époque* de la parole pleine a toujours mis entre parenthèses, *suspendu*, réprimé, pour des raisons essentielles, toute réflexion libre sur l'origine et le statut de l'écriture²⁹ »), Goux provoque la rencontre entre deux systèmes philosophiques : le renversement de la métaphysique formulé par Derrida, où la primauté de la parole sur l'écriture est remise en question, et le matérialisme marxiste, selon lequel la valeur d'échange, au sein des sociétés bourgeoises, prend le dessus sur la valeur d'usage. Cette équivalence est reprise dans *Théorie d'ensemble* avec une série de couples conceptuels : la notion d'écriture révolutionnaire est valorisée au détriment de la littérature bourgeoise, le texte est supérieur à l'œuvre de même que le signifiant prime la signification. L'association de Mallarmé et de Marx dans « Division d'ensemble » n'a donc rien d'étonnant dans ce contexte où les notions d'économie politique servent à comprendre la place du langage dans l'ordre symbolique. Mais Goux va plus loin en soumettant la réflexion sur l'écriture et le langage au vocabulaire de l'économie politique :

L'asservissement du travailleur, par le capital, perpétué par l'intermédiaire de la forme argent, est donc identique à la servitude de l'écriture opératoire abaissée par l'élément du sens, réprimée par la subsomption logocentrique. Assujettir l'écriture à la sphère de l'échange (du langage) alors que l'efficace et la réalité de son action appartiennent à la production et à l'usage (écriture productive : « poésie », mathématiques, sciences) c'est occulter, par l'éclat du discours marchand, le travail (ou le jeu) qui permet et *entretient* ce discours³⁰.

Ce que Goux soutient, en somme, n'est pas bien différent de ce que Sollers écrit dans « Écriture et révolution », soit que « les infrastructures (travail signifiant) sont déterminantes

²⁷ Philippe Sollers, « Littérature et totalité », *loc. cit.*, p. 95.

²⁸ Karl Marx, *Le Capital*, livre I, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2008 [1867].

²⁹ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1968, p. 64

³⁰ Jean-Joseph Goux, « Marx ou l'inscription du travail » [1968], *Théorie d'ensemble*, *op. cit.*, p. 205.

dans l'élaboration des superstructures (significations)³¹. » L'opposition classique de la linguistique saussurienne est mise à contribution dans l'élaboration d'une théorie de l'écriture textuelle. On voit clairement chez Goux l'emprise d'un vocabulaire marxiste où les rapports sont pensés en termes de domination, d'assujettissement et d'asservissement. L'écriture textuelle recèle la promesse de la libération de la domination du « logocentrisme ». Visiblement, Derrida a fait mouche avec *De la grammatologie*, même s'il sera désigné *persona non grata* après la conversion maoïste. Mais, dans l'immédiat après-Mai, l'heure est encore à la révolution *marxiste* du langage.

Dans l'élaboration de l'écriture textuelle, la pratique a en quelque sorte précédé la théorie. Bien avant que soient regroupés des articles marquants dans *Théorie d'ensemble*, l'écriture textuelle s'est élaborée au fil des publications de ses collaborateurs, en s'autonomisant graduellement des codes représentatifs du Nouveau Roman, qui lui-même mettait déjà en cause la représentation :

L'écriture est la continuation de la politique par d'autres moyens. Ces moyens, il faut le souligner, sont spécifiques, et peuvent donner lieu à diverses manifestations. Ici, il s'agit de réactiver la nécessité de la lutte révolutionnaire à partir d'une élaboration extrêmement détaillée et profonde (à l'opposé de la profération, de la propagande, de la *phraséologie* courantes). Si ce texte « reflète » la situation historique, il construit en même temps dynamiquement ce reflet comme un tout complexe et irréductible à une simple image³².

L'écriture textuelle s'érige contre l'idée d'un langage qui serait en adéquation avec le réel, c'est-à-dire un langage rendant possible une littérature-reflet. L'écriture, contrairement à la littérature bourgeoise, n'est pas soumise à une plate représentation du réel et, de ce fait, établit un nouveau type d'historicité. Mais il ne s'agit pas que de défaire les codes romanesques traditionnels, entreprise qui, comme le rappelle *Tel Quel*, trouve ses ancrages dès les débuts de la modernité. Il s'agit pour l'écriture textuelle de contribuer à la marche de l'histoire. Si Sollers semble ici réticent à démoniser le mot reflet (probablement par souci de

³¹ Philippe Sollers, « Écriture et révolution » [1967], *loc. cit.*, p. 78.

³² *Ibid.* Je souligne que l'utilisation du mot phraséologie, comme celle de l'expression « texte-limite », monte bien la parenté d'esprit entre Sollers et Guyotat.

ménager les susceptibilités de ses amis du Parti³³), il souligne néanmoins la possibilité d'une transformation du monde par la littérature. La politique de la littérature mise en œuvre par l'écriture textuelle n'est pas individuelle. Elle est collective et remet en question l'instance principale de légitimation de la littérature, soit la notion d'auteur. Si *Tel Quel* ne va pas jusqu'à abolir le statut de l'auteur (les textes restent signés), il s'y trouve tout de même la volonté de penser collectivement, de faire de l'écriture un enjeu politique, exprimant la parole des masses. Toutefois, cette idée d'une écriture qui témoignerait d'un travail politique collectif est à nuancer. Jean Thibaudeau écrit :

Le texte doit être reconnu comme le produit d'un désir individuel (l'écriture étant le désir même); il est écrit d'après un « sentiment d'authenticité » qui probablement rend compte d'une « scène primitive » sur quoi s'agiterait d'autre part son auteur. [...] Parce qu'il s'agit non pas de structurer un « moi », dans ses relations à « l'autre », mais d'inventer un « je » *non-assujetti*, simplement producteur du texte³⁴.

L'écriture textuelle, si elle doit exprimer un devenir politique commun, est aussi le lieu de l'expression d'un désir *non-assujetti*. On peut facilement identifier un lexique commun aux divers collaborateurs de *Tel Quel*. Mais il est surtout remarquable qu'à l'idée d'une écriture collective se substitue une subjectivité délivrée de ses déterminations politiques. Par l'abolition d'un « romancier » imposant sa subjectivité à ses personnages, Thibaudeau privilégie l'idée d'un texte qui détermine lui-même (sur la base d'une sorte d'aveu de la scène primitive de l'auteur) les conditions d'un nouveau « je ». Pour le dire de façon quelque peu paradoxale, il tente de penser un sujet sans subjectivité — un « je textuel³⁵ ».

Poser ainsi la question du sujet de l'écriture n'est pas sans rappeler le vocabulaire de la vague structuraliste qui déferle dans les années soixante sur la pensée française. En effet, Roland Barthes et Michel Foucault, dont on retrouvera plus loin les propos éclairants sur *Éden, Éden, Éden*, contribuent à cette *Théorie d'ensemble*, donnant à l'entreprise telquelienne une importante caution institutionnelle et médiatique. Mais leur implication dans la revue

³³ Dans le même entretien, il parle de son texte *Nombres* comme d'un « récit rouge, un récit qui porte à la fois la couleur du sang et du seul parti possible dans l'histoire en cours. » (*Ibid.*, p. 79) Le Parti communiste français est, à ce moment, le *seul* parti possible. Les mots de Sollers ont le mérite d'être clairs.

³⁴ Jean Thibaudeau, « Le roman comme autobiographie » [1968], *Théorie d'ensemble*, *op. cit.*, p. 214.

³⁵ *Ibid.*, p. 214.

dépasse les simples enjeux stratégiques évoqués plus haut. Ils trouvent, d'abord dans les romans de Robbe-Grillet, puis dans ceux de Sollers et de Guyotat, un terrain fertile pour mettre à l'épreuve leurs récentes percées théoriques. En effet, l'article de Barthes consacré à *Drame* de Sollers, « Drame, poème, roman³⁶ », met en place les principales caractéristiques du textualisme. Malgré les enjeux génériques soulevés par le titre, c'est bien la question du sujet qui constitue le cœur de l'analyse. La modalité, soit le point de vue adopté par un récit, apparaît pour Barthes comme « l'un des grands lieux de la recherche de la littérature contemporaine³⁷. » Par le brouillage que Sollers établit entre le *je* et le *il*, il met en relief l'absence de modalité. Toutefois, ce flou n'est pas pour autant une absence du sujet, il est plutôt l'expression de l'évacuation de la psychologie du roman bourgeois, rejetant du coup les notions de réalisme, d'histoire, et « l'éclusage du flux narratif³⁸ ». Une fois ces notions rendues caduques par l'écriture textuelle, la place est donc libre pour une écriture constituée de *langage*, le véritable sujet de *Drame*. Cette narration n'est pas sans impact sur le temps du récit, établissant un « *présent intégral*, qui n'est celui du sujet que pour autant que ce sujet est entièrement absorbé dans sa fonction de narrateur, c'est-à-dire de *fileur* de mots³⁹. » Par sa lecture, Barthes établit une caractérisation du roman textuel : abolition de la psychologie des personnages, refus d'un énonciateur maître du récit, récusation d'un auteur propriétaire de son œuvre. Si l'écriture est pour Sollers une continuation de la politique, elle est pour Barthes le lieu d'une lutte sans merci entre l'artiste et le monde. La lutte d'un artiste contre sa matière (ici : avec les mots) est la reproduction de toutes les luttes ; Sollers est donc du côté des modernes, soit de ceux qui combattent la logique représentative de l'imitation.

2.4 JULIA KRISTEVA : LE SUJET EN PROCÈS

L'œuvre théorique de Julia Kristeva met en place un socle sur lequel s'appuient de nombreux auteurs (théoriciens et romanciers) gravitant autour de *Tel Quel*. Si les textes déjà évoqués de Barthes, Foucault, Sollers ou Thibaudeau dessinent en creux les fondements théoriques de l'écriture textuelle, les travaux de Julia Kristeva, de *Semeiotikè* (1969) à

³⁶ Roland Barthes, « Drame, poème, roman » [1965], *Théorie d'ensemble*, op. cit., p. 25-40.

³⁷ *Ibid.*, p. 31.

³⁸ *Idem.*

³⁹ *Ibid.*, p. 37.

Polylogue (1977), apparaissent comme une référence incontournable pour les membres de la revue. La grammatologie derridienne est très influente à la fin des années soixante, soit avant le virage maoïste, mais perd par la suite de son importance dans le discours d'accompagnement du textualisme, alors que l'œuvre de Kristeva traverse l'histoire de la revue, jusqu'à sa disparition au début des années quatre-vingt. Ses recherches, qui allient critique littéraire, psychanalyse et linguistique, visent à s'affranchir du positivisme de la recherche sémiologique afin de penser la question du sujet. L'écriture textuelle se noue dans un aller-retour constant entre théorie et pratique, entre les avancées conceptuelles des principaux auteurs de la revue et la mise à l'épreuve de ces idées par des commentaires sur des œuvres spécifiques.

Le texte inaugural de *Semeiotikè*, « Le texte et sa science », prend pratiquement les allures d'un manifeste pour la sémanalyse tant ses intentions sont clairement énoncées. Cette méthode se présente comme l'étude dans le texte de la signifiante, mettant à l'œuvre un travail « de différenciation, stratification et confrontation qui se pratique dans la langue, et dépose sur la ligne du sujet parlant une chaîne signifiante communicative et grammaticalement structurée⁴⁰. » Considérant l'écriture comme une expérience d'étrangeté radicale, la sémanalyse a comme objectif de « faire de la langue un travail », d'« œuvrer dans sa matérialité⁴¹ ». Il s'agit donc de débarrasser la littérature du halo de « poésie », de « magie » qui l'entoure, pour accéder aux sources du texte. Ce postulat de départ affranchit l'écriture de sa fonction ornementale (ou esthétique), position qui la rend vulnérable à la censure et la récupération idéologique. La signifiante du texte ne participe pas à la fonction communicative ou représentative du langage, distinction qui travaille non seulement les travaux de Kristeva, mais l'ensemble des textes théoriques de *Tel Quel*. Toujours dans « Le texte et sa science », Kristeva utilise une opposition structurante entre le sens, qui représente l'action révolutionnaire, et la signifiante, qui opère cette action. C'est à partir de ce couple que le travail du texte ébranle les discours établis : « Toucher aux tabous de la langue en

⁴⁰ Julia Kristeva, « Le texte et sa science », *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969, p. 10.

⁴¹ *Ibid.*, p. 9.

redistribuant ses catégories grammaticales et en remaniant les lois sémantiques, c'est donc toucher aussi aux tabous sociaux et historiques⁴². »

On le comprend, par sa façon de déjouer l'idéologie, le texte ne fait pas que représenter le réel, il l'engendre. La transformation du matériau de la langue et le déplacement des rapports de forces sociaux sur la scène historique dérangent « le système sémiotique qui règle l'échange social⁴³ ». Pour le dire plus simplement, l'écriture marque les transformations de l'histoire et du social, à la fois par le sens de la représentation et par la façon dont le langage infléchit ce réel. En participant à l'ensemble des discours, tout en s'en distinguant, l'écriture produit ou modifie le processus social. Mais Kristeva va plus loin : en empêchant que la langue soit identifiée comme un système de communication, le texte entrave la linéarité de l'histoire. À cette linéarité de l'histoire, le texte impose une histoire *stratifiée*, histoire qui met au jour une série de pratiques signifiantes brisant la « facette superficielle » de la communication et de l'idéologie. À ce stade, il n'est pas anodin de souligner l'influence de Bakhtine sur les travaux de Kristeva. Dans « Le mot, le dialogue et le roman⁴⁴ », elle reprend les concepts d'intertextualité et de carnivalesque en mettant en relief toute leur puissance politique. En effet, le discours carnivalesque vient rompre le langage normé par la grammaire et la sémantique et agit, de ce fait, comme une forme de contestation politique. Ce nouage entre politique et littérature présente assurément les traits d'une *révolution poétique*, pour reprendre le titre d'un ouvrage ultérieur de Kristeva, car la subversion des codes linguistiques bouleverse les codes sociaux établis. L'ensemble de ces processus, décrits dans *Semeiotikè*, tend vers le décentrement du sujet du discours, question qui sera au centre de *Polylogue*, recueil d'articles publiés entre 1971 et 1976.

Le premier texte de *Polylogue*, « Politique de la littérature », est d'une grande importance lorsqu'il s'agit de tracer les liens qu'entretient l'écriture textuelle avec le politique. Si le texte de Kristeva est un peu tardif dans l'histoire de l'écriture textuelle⁴⁵, il

⁴² *Ibid.*, p. 11.

⁴³ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁴ Julie Kristeva, « Le mot, le dialogue et le roman » [1967], *Ibid.*, p. 82-112.

⁴⁵ « Politique de la littérature » était d'abord une conférence prononcée au congrès « Psychanalyse et Politique » à Milan en décembre 1973, publiée sous forme d'article dans le numéro 58 de *Tel Quel* à l'été 1974.

n'en révèle pas moins plusieurs de ses postulats de base. Tout comme dans « Le texte et sa science », l'écriture y est désignée comme le lieu de subversion du code idéologique et linguistique. Toutefois, ici, Kristeva impose une nouvelle division entre *symbolique* et *sémiotique* : le symbolique comprend ce qui est de l'ordre du signe (nomination, syntaxe) alors que le sémiotique est une « articulation non expressive⁴⁶ ». Le langage comme « pratique » considère les infléchissements du sens par le sémiotique, tout comme il considère leurs rapports comme une contradiction dialectique matérialiste. Les avant-gardes (Mallarmé, Lautréamont, Joyce, Kafka, Artaud) subvertissent donc les codes, car ils mettent en place un réseau symbolique qui devient le lieu d'un travail sur le rythme sémiotique. Le langage comme pratique indique quant à lui un rapport différent au politique, car il fonctionne selon les modalités d'un « procès dialectique », qui exprime également une contradiction de classes. Ces considérations linguistiques et politiques sont soutenues par la réflexion de Kristeva sur la question du sujet :

Une politique marxiste pour des sujets en procès, c'est-à-dire dont la pratique est un excès du code et, dans cette mesure, jouissance, n'existe pas. Il est remarquable que le refoulement du sujet et de son droit à la jouissance dans une pratique signifiante se manifeste aussi par une négligence ou une censure vis-à-vis de la « culture » et de l'« art »⁴⁷.

À la lumière de l'histoire de la politisation de *Tel Quel* présentée plus haut, l'attaque de Kristeva envers les marxistes semble relever de l'évidence. Mais cette affirmation met également en relief les velléités politiques sous-jacentes à l'idée du sujet en procès, et incite à porter attention à « l'expérience du sujet dans la langue », afin de saisir « une autre socialité qui est exigée par un sujet en procès qui écarte du même geste la folie et la subordination clivante à la loi⁴⁸. »

« Le sujet en procès » est une conférence qui fut d'abord prononcée au colloque Artaud/Bataille à Cerisy en 1972. Ce contexte historique n'est pas anodin, car c'est à ce même colloque que Guyotat a rendu public son texte « Langage du corps », déjà évoqué ici, et qui fera l'objet de plusieurs commentaires dans cette thèse. Dans ce long texte d'une

⁴⁶ Julia Kristeva, « Politique de la littérature » [1974], *Polylogue*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, p. 14.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 20-21.

cinquantaine de pages, Kristeva théorise la capacité du sujet à se mettre en procès et à l'énoncer, « entrevu, sinon subi », dans le « lieu fragile de la métalangue⁴⁹ ». C'est à partir du concept lacanien du sujet comme unité clivée, structurée par un manque originaire et en quête d'un désir impossible, que le concept de sujet en procès est élaboré. Ce sujet unaire est assujéti, à la fois à la filiation, à la Loi et à la société (famille, État). Le clivage que subit le sujet apparaît pour Kristeva tout à fait conforme à la topique conscient/inconscient ; constitué par un refoulement originaire, il s'institue aussi dans une censure d'ordre social. Mais Kristeva tente, à partir de ces quelques principes fondateurs, de penser une « autre économie » de pratiques signifiantes. C'est l'avant-garde artistique qui a la responsabilité de rejeter la fonction symbolique et de dissoudre le signe linguistique et son système. Elle « exemplifie le renversement matérialiste de ce procès de la négativité qui dissout l'unité subjective⁵⁰. » En s'attaquant au sujet unaire, en mettant en cause les systèmes idéologiques et les structures de domination étatiques, l'avant-garde fait une révolution et instaure une nouvelle historicité, idée qui revient dans plusieurs textes de Philippe Sollers. Cette révolution devrait permettre l'émergence d'un sujet « mobile, non assujéti, libre⁵¹ ».

Finalement, il est utile d'observer que les théories de Kristeva, malgré leur caractère parfois un peu opaque, n'émergent pas en vase clos et entrent en dialogue à la fois avec des œuvres d'art et les travaux théoriques de ses contemporains. Ainsi, le texte « Comment parler à la littérature », paru originairement dans le numéro 47 de *Tel Quel* de l'automne 1971, apparaît comme une tentative de définir l'écriture textuelle. S'il arrive lui aussi un peu tard⁵², cet article indique bien l'importance des questions du sujet de l'histoire qui sont au cœur même du projet telquelien. Kristeva propose une définition de l'écriture textuelle avec l'aide des textes de Roland Barthes, à qui le numéro entier de la revue est consacré. Toutefois, au lieu de commenter les récents articles de son collègue de *Tel Quel*, elle revient à un texte plus ancien de Barthes, reconnaissant sa dette à l'égard de l'un des fondateurs de la sémiologie. À

⁴⁹ Julia Kristeva, « Le sujet en procès » [1972], *Polylogue*, *op. cit.*, p. 55.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁵¹ *Ibid.*, p. 62.

⁵² Les écritures textuelles sont déjà en marche depuis le milieu des années soixante, le texte de Barthes sur *Drame* en fait foi.

travers sa lecture du *Degré zéro de l'écriture* (1953), Kristeva tente de définir la notion d'écriture, à la fois comme une pratique et une connaissance de cette pratique :

C'est dire que l'expérience de l'avant-garde littéraire est, par sa caractéristique même, vouée non seulement à devenir le laboratoire d'un discours (et d'un sujet) nouveau [...], mais qu'elle refuse les discours figés ou éclectiquement universitaires, s'approprie leur savoir quand elle ne le déclenche pas, et en invente un autre, inédit, mobile et transformateur⁵³.

L'objectif de Kristeva est de saisir la spécificité de l'écriture textuelle (ou des textes avant-gardistes en général) dans l'ensemble des discours. Mais cette capacité transformatrice de l'écriture ne saurait faire abstraction d'une notion importante de l'œuvre de Roland Barthes, soit l'écriture comme expression de la négativité du langage. Comme Barthes, Kristeva se propose d'observer la pratique littéraire à la jonction du sujet et de l'histoire, comme un « symptôme des déchirements idéologiques d'une société⁵⁴ ». À l'idée déjà exprimée dans *Semeiotikè* de l'écriture comme expression d'une langue étrangère, Kristeva ajoute ici que l'écriture doit communiquer à la société ce que cette dernière ne peut entendre. Il faut noter ici que le discours qui institue la littérature en langue étrangère se retrouvera aussi chez Gilles Deleuze dans *Critique et clinique*⁵⁵, et deviendra un lieu commun des études littéraires. Il faut donc à la fois reconnaître la maternité de cette idée à Kristeva et la remettre en contexte. Cet effet d'étrangeté de la langue a des résonances psychanalytiques et politiques. Mais, ici, c'est l'aspect politique que l'on retiendra, c'est-à-dire l'écart qu'établit Kristeva entre l'idéologie et le discours des avant-gardes. Sur la base de la négativité irréductible du langage, elle définit l'écriture comme une « épreuve de la liberté du sujet par rapport au signifiant et au réel⁵⁶. » Ce sont là les questions principales soulevées par les théories de Kristeva : la place du sujet, le rapport au réel engendré par l'écriture, la légitimité de la représentation. Nous y reviendrons plus en détail dans la section de cette thèse consacrée au sujet, mais il est clair que les présentes considérations servent en quelque sorte à définir le socle historique et théorique sur lequel repose la trilogie autobiographique.

⁵³ Julia Kristeva., « Comment parler à la littérature » [1971], *Polylogue*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, p. 23.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁵ « Autant dire qu'un grand écrivain est toujours comme un étranger dans la langue où il s'exprime, même si c'est sa langue natale. » Cf. Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1993, p. 138.

⁵⁶ Julia Kristeva, « Comment parler à la littérature », *op. cit.*, p. 28.

2.5 GUYOTAT TEXTUALISTE ?

À l'issue de cette présentation des différents aspects de l'écriture textuelle, il convient d'en dégager les caractéristiques principales en les confrontant aux premiers textes de Guyotat, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, mais surtout *Éden, Éden, Éden*. Première chose à signaler : les textes de Guyotat n'adoptent pas exactement les traits de l'écriture textuelle. À la différence de Philippe Sollers, dont les textes théoriques et de fiction semblent répondre aux écrits de Kristeva, Guyotat entretient un rapport plus distant à l'ensemble de *Tel Quel*. Cette distance n'empêche toutefois pas d'isoler les traits de l'écriture textuelle en actes.

Écrit entre 1963 et 1965, *Tombeau pour cinq cent mille soldats* ne participe pas au mouvement de l'écriture textuelle, lequel s'amorce plus nettement dans la seconde moitié des années soixante. Toutefois, certains éléments de ce livre annoncent *Éden* et mettent en place les questions qui animeront le textualisme. Si le souffle lyrique qui traverse *Tombeau* semble bien éloigné des apparats de scientisme qui prévaudront dans *Nombres* ou *Lois* de Philippe Sollers, il n'en reste pas moins que sa forme n'est pas traditionnelle. En effet, tel que mentionné plus haut, la division du livre en chants plutôt qu'en chapitres instaure une temporalité différente de celle qui domine le roman bourgeois. Cette désignation serait en effet plus proche du genre épique, ou conformément à un esprit plus avant-gardiste, aux *Cantos* d'Ezra Pound. Dans ses *Leçons sur la langue française*, Guyotat rappelle d'ailleurs sa découverte de l'œuvre de Pound au début des années soixante, lors de la publication de la traduction de Denis Roche⁵⁷. Guyotat souligne l'importance pour Pound de la poésie provençale des troubadours, qui avait été une grande influence pour Dante⁵⁸. Cette filiation indique une volonté de reprise du passé de la littérature, qui éclaire l'histoire des avant-gardes et montre bien que l'idée de table rase lui est étrangère. On l'a vu : les telqueliens ne cessent de revenir sur les auteurs d'une « vaste » modernité du vingtième siècle, et même au-delà,

⁵⁷ L'importance de Denis Roche dans la constitution de l'avant-garde textualiste est indéniable. Tout comme Bernard Noël, son parcours légèrement en marge de *Tel Quel* et la poursuite de recherches formelles bien au-delà de la supposée « mort des avant-gardes » indiquent une parenté avec Pierre Guyotat.

⁵⁸ Pierre Guyotat, *Leçons sur la langue française*, op. cit., p. 57-59.

comme c'est le cas de Sollers, fasciné lui aussi par *La Divine Comédie* de Dante⁵⁹. Ainsi, rompre avec les formes du roman bourgeois, c'est réitérer le geste des « modernes » précédents. Ce geste anachronique n'a rien d'étonnant dans le parcours de Guyotat : l'innovation, la création de nouvelles formes ne sauraient faire l'économie d'une connaissance des œuvres artistiques plus anciennes. La division de *Tombeau* indique donc une première entorse aux formes narratives établies.

La fluidité du livre aurait toutefois due être entamée par un autre procédé : dans un avertissement qui ouvre *Tombeau*, l'éditeur indique que le « manuscrit original se présentait sous la forme d'une masse sans alinéa », précisant toutefois que l'auteur « souhait[ait] néanmoins que soit vu et lu par chaque lecteur, comme il l'a écrit et vu, ce livre, sans alinéa⁶⁰. » Notons que le livre a eu une genèse éditoriale mouvementée et que Guyotat fut sans doute heureux que son livre soit publié, ce qui explique le « compromis » sur la présentation du livre⁶¹. Dans cet avertissement, en plus d'une attention portée au lecteur qui révèle d'une posture pédagogique, c'est l'une des caractéristiques de l'écriture textuelle qui apparaît dans l'écart entre l'exigence de l'auteur et celle de l'éditeur, soit la mise à l'épreuve du temps de l'histoire. La disposition de longues pages sans alinéa, même si la syntaxe est respectée, s'avère une expérience de lecture ardue ; on y perçoit déjà une volonté d'enrayer une machine romanesque trop bien huilée. La temporalité romanesque est marquée par la division du livre, mais, aussi, par l'absence de division. De plus, le livre est écrit d'un bout à l'autre au présent, ce qui n'était pas le cas de *Ashby* ou de *Sur un cheval*, ces deux courts romans qui sont encore sous le joug des codes représentatifs traditionnels. Ici, seules les trois premières pages sont au passé (à l'imparfait), alors que le reste du livre est écrit à l'indicatif présent. Dans *Tombeau*, cet usage semble marquer une rupture à l'égard des codes romanesques figés, mais met surtout en place une temporalité non linéaire, car non

⁵⁹ Philippe Sollers, « Dante et la traversée de l'écriture » [1965], *Logiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968, p. 44-77.

⁶⁰ Pierre Guyotat, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, op. cit., p. 3.

⁶¹ D'abord refusé par le Seuil, prétextant que « le parti pris de l'horreur et de la violence tourne vite à l'ennui » (lettre de Luc Estang, éditeur, à Pierre Guyotat, 28 mars 1966), *Tombeau* est ensuite soumis à Dominique de Roux, éditeur aux *Cahiers de l'Herne*. Celui-ci adore le livre mais croit que Ecbatane devrait être rebaptisé Alger, proposition odieuse aux yeux de Guyotat qui croit que *Tombeau* est inactuel et intemporel. Finalement, c'est Gallimard qui publiera le livre, tel quel, à l'exception de l'« aération » du texte que Guyotat leur propose.

progressive, qui n'est pas sans rappeler le « présent intégral⁶² » loué par Roland Barthes dans les pages de *Tel Quel*.

Cette esthétique baroque qui combine un lyrisme, un souffle épique, avec des descriptions d'événements « aplatis » par un présent de l'indicatif participe en outre à la volonté textualiste d'abolir toute psychologie :

Chaque jour, chaque nuit, des jeunes gens d'Ecbatane, à peine sortis de l'enfance, meurent, mutilés, châtrés, égorgés, crucifiés, hachés, pour conserver à leurs chefs civils et militaires, en les justifiant par la violence de leur sacrifice, richesse et dignité politique, honneur. Des reporters étrangers filment ces restes tout vibrants de mouches. Les commandos brûlent le village le plus proche de l'embuscade⁶³.

Ainsi, l'action des personnages n'est pas justifiée par des montées dramatiques, elle s'ancre plutôt dans la matérialité des descriptions. Dans la citation ci-dessus, ce sont les actions qui priment sur les motifs des protagonistes ; c'est la matérialité des corps qui provoque l'action, plus que la psychologie des personnages. D'un point de vue syntaxique, les propositions sont le plus souvent juxtaposées, plutôt que coordonnées ou subordonnées, abolissant les liens logiques trop évidents entre les différentes parties des phrases. Les énumérations sont nombreuses (les longues listes seront d'ailleurs une constante dans l'œuvre de Guyotat) et les répétitions sont elles aussi très fréquentes. Ces procédés narratifs provoquent un effet de piétinement, venant quelque peu contredire le souffle épique qui traverse néanmoins *Tombeau*. Par ailleurs, malgré son caractère « inactuel et intemporel », il ne serait pas imprudent de dire que ce livre est le résultat de l'expérience algérienne de Guyotat. Dans ce contexte, l'ensemble de ces procédés stylistiques mine une langue française qui, pour l'auteur, est contaminée par l'expérience coloniale. Ainsi, comme dans le textualisme naissant, l'écriture agit comme une subversion des codes idéologiques. Même si *Tombeau* ne constitue pas une infraction totale à la syntaxe, à la grammaire, à une langue française commune, il amorce néanmoins une entreprise de remise en cause dans la façon d'envisager le récit, dans la façon d'écrire l'histoire et la centralité du sujet.

⁶² Roland Barthes, « Drame, poème, roman » [1965], *Théorie d'ensemble*, op. cit., p.37.

⁶³ Pierre Guyotat, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, op. cit., p. 61.

Quant à la question du sujet et à sa place dans la représentation romanesque, il est significatif que Guyotat ne cesse de passer, sans transition, de la troisième à la deuxième, puis à la première personne :

Vers la place élevée où sont les tentes, le train qui fuit entre les hautes herbes mouillées, entre en gare, les wagons couverts de boue et de vers, les passagères, aux joues enduites de boue et de vers derrière les vitres, un gant parfumé, un gant de cuir noir contre ses lèvres, ses larmes sur le gant, le soleil perce le plafond métallique et les foudroie au milieu des musiciens, le chien traîne son museau sur les boucles d'or des souliers, sur les éperons. Béja, Béja pourquoi sens-tu toujours cette odeur, on dirait que tu dors avec les moutons. Sur le carrelage courent des cafards. Béja pourrais-tu manger un cafard, ses souliers contre mes pieds nus, ma main sur la paille humide qui entoure le tuyau, un feuillage se balance devant la petite fenêtre, Béja, pourrais-tu manger ce cafard, il y en a plein la chasse d'eau, l'odeur les attire ici, puis ils montrent dans la fraîcheur, tu vois leurs traces sur le mur, mange, un singe noir grimpe le long du peuplier, un chat mort flotte au-dessous, dans le reflet vert, je te donnerai de l'argent, mange, il fait sonner la monnaie dans sa poche⁶⁴.

Cette instabilité narrative affecte non seulement la répartition de la parole romanesque, elle trouve également des échos dans l'indécision de l'identité sexuelle des personnages : « Tu es un garçon, ou une fille⁶⁵ ? » demande par exemple Xantrilles à Véronique. Cette citation illustre le jeu constant des identités dans l'ensemble de l'œuvre de Guyotat. Au milieu d'une masse de corps, l'identité sexuelle apparaît soudainement indistincte. À l'image des corps figurés de façon excessive, le sujet de l'écriture ne peut être limité à une place assignée par des conventions romanesques. Les pouvoirs religieux et étatiques pointés par Kristeva et les telqueliens comme étant les principaux détenteurs du code idéologique ont droit à la parole, mais ils n'occupent pas une place dominante dans l'imaginaire romanesque. En somme, si Guyotat ne signe pas avec *Tombeau* un pur roman textualiste, ses débuts dans l'écriture trouvent immédiatement des échos au sein des membres de la rédaction de *Tel Quel*.

Nous pouvons dire qu'*Éden* « va plus loin » dans la remise en cause des conventions romanesques. *Éden* tente de s'éloigner de toute forme de narrativité en coupant les ponts avec toute idée de progression narrative. Ici, ce sont les propositions et non pas les phrases qui forment les unités de sens. Séparées par des deux-points ou des points-virgules, ces propositions s'enchaînent et forment une mosaïque, une accumulation de figures. Le style est

⁶⁴ *Ibid.*, p. 202-203.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 379.

moins lyrique que dans *Tombeau*, même s'il n'est pas totalement dénué d'affects. Visuellement, le texte se présente d'un seul bloc, comme Guyotat l'avait souhaité pour *Tombeau*.

Là où *Éden* se rapproche le plus des théories textualistes, c'est dans le rapport qu'il déploie au « scientisme ». Le travail de type ethnographique qui donne tout son relief au livre s'inscrit dans la réflexion de *Tel Quel* sur le matérialisme historique. Outre l'inscription en tiffinagh déjà évoquée, Catherine Brun note que la division de la population en nomades et en sédentaires, en maîtres et en esclaves, tout comme les noms propres des personnages, sont des données rigoureusement exactes. Plusieurs de ces données sont d'ailleurs extraites d'un ouvrage de Jean Duvignaud consacré à la culture berbère⁶⁶. Cette volonté d'exactitude ne confère pas au texte de Guyotat une véracité « naturaliste », mais participe plutôt à la portée scientifique de l'écriture. De la même façon que Kristeva entrevoit l'étude du texte comme une méthode scientifique (du moins à visée scientifique), Guyotat conçoit l'écriture d'*Éden* comme une entreprise matérialiste. Toutefois, à la différence d'une méthode scientifique fondée sur l'observation et l'objectivation des phénomènes, Guyotat travaille plutôt à partir d'un matériau opaque : le langage, tel que le sujet de l'écriture en fait l'expérience.

Ici, comme dans *Tombeau*, le sujet est décentré par un travail sur la syntaxe et la grammaire. Fidèle aux pensées de Barthes, Foucault, Kristeva et Sollers, Guyotat met en place dans *Éden* un texte qui apparaît comme une rupture dans une tradition littéraire fondée sur la représentation. S'il apparaît excessif d'affirmer que le signifiant prime sur la signification, force est d'admettre que la signification n'est pas déployée de façon linéaire et que le langage joue un rôle différent que dans le réalisme ou le naturalisme. Ainsi, c'est bien davantage une accumulation de scènes et de figures qui constitue le socle de l'écriture d'*Éden* : « ses yeux, ses dents mordent la haute bouche du putain, sa haute gorge, écorchent sa poitrine, mordent son sexe tendu, ses boules durcies/... ; le tôlier, sortant sa tête, jette son bras, à travers le fenestron, vers la gorge de Wazzag⁶⁷ » Le livre avance, proposition après proposition, décrivant des scènes de viols dans un bordel. Les effets de répétition, l'absence de métaphore, la ponctuation abondante (virgule, point-virgule, deux-points), mais non

⁶⁶ Jean Duvignaud, *Chebika*, Paris, Gallimard, 1969.

⁶⁷ Pierre Guyotat, *Éden, Éden, Éden*, op. cit., p. 66.

progressive (l'ensemble forme une seule phrase), font d'*Éden* un discours massifiant, monumental.

Avant de s'interroger plus précisément sur la censure qui a frappé *Éden*, il convient toutefois d'insister sur un dernier aspect, sur lequel les préfaciers du livre s'arrêtent et qui sert de socle aux théories de l'écriture textuelle. Nous avons déjà souligné les racines lacaniennes du travail de Julia Kristeva ; plus largement dans les écritures textuelles, la question du désir est absolument structurante. Comme le langage qui est assujéti au code idéologique, la sexualité « libre » est entravée par la morale bourgeoise et la censure d'État. Les écritures textuelles ont donc pour « mission » de libérer le sujet des représentations bourgeoises de la sexualité qui lui sont imposées par les déterminations sociales et politiques. *Éden* est tout à fait en phase avec cet objectif. Mais sa mise en scène d'un *sujet décentré*, sa figuration des rapports de force complexifient ce qui pourrait apparaître, et de surcroît avec la distance historique, comme l'utopie d'une sexualité libérée. Si le désir est assujéti, la solution de Guyotat n'est pas de l'affranchir à proprement parler. Dans *Éden*, le désir est constamment brouillé, et la jouissance du bourreau n'a d'égale que celle de l'assujéti. Ce brouillage, tout aussi constitutif de la trilogie autobiographique que des romans textualistes, est tout à fait fidèle à la scène originaire identifiée dans l'introduction. Ainsi, la sexualité est soumise à un traitement beaucoup plus ambivalent que la simple expression d'un *sujet libéré*. La subversion du code idéologique par le langage et par le corps, par les scènes figurées et par le « style » de l'écriture, indique bel et bien une appartenance de Guyotat au mouvement textualiste.

2.6 GUYOTAT ET *TEL QUEL* : LA CENSURE D'*ÉDEN*, *ÉDEN*, *ÉDEN*

C'est dans ce contexte théorique que paraît *Éden*, *Éden*, *Éden* à l'automne 1970. Dès la fin du mois d'octobre, moins de deux mois après sa sortie, un arrêté de Raymond Marcellin, le ministre de l'Intérieur, exige une triple interdiction du livre : vente aux mineurs de moins dix-huit ans, exposition et publicité. Cette censure ne sera levée qu'en 1981, sous la présidence de François Mitterand, qui s'était déjà indigné de cette décision en 1970. Depuis l'automne 1969, Marcellin a aussi interdit *Le Château de Cène* d'Urbain d'Orlhac (pseudonyme de Bernard Noël), *Justine* de Sade et *La Poésie érotique* de Georges Pillement. L'après-68 est donc le moment d'une forte répression de la liberté d'expression sous le

gouvernement de Pompidou. Tout le milieu littéraire se mobilise contre la censure d'*Éden*. Jérôme Lindon, le directeur des éditions de Minuit, publie une lettre dans *Le Monde*⁶⁸, et une pétition est lancée par Philippe Sollers et Paule Thévenin. La liste de signataires est assez impressionnante (plusieurs centaines) et dépasse largement le cercle de *Tel Quel* : on retrouve évidemment Roland Barthes, Michel Leiris et Philippe Sollers, qui ont préfacé l'ouvrage, mais aussi Simone de Beauvoir, Jacques Derrida, Michel Foucault, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Jean-Paul Sartre. Si la controverse se poursuit dans les journaux et revues, elle provoque également la démission de Claude Simon du jury du Prix Médicis, ses confrères ayant préféré récompenser *Sélinonte ou la Chambre impériale* de Camille Bourniquel plutôt qu'*Éden*. Guyotat aura droit à sa réponse avec la publication de *Littérature interdite*. Toutefois, pour des raisons éditoriales, cette réponse viendra un peu tardivement, en février 1972, une fois la controverse passée.

La censure du livre est le lieu d'une violente polémique qui met en relief diverses tensions. Elle témoigne d'abord d'un malaise entre une France conservatrice, dirigée par Georges Pompidou, et une avant-garde culturelle et intellectuelle nettement plus à gauche, encore galvanisée par Mai 68. Mais la censure d'*Éden* révèle aussi les tensions entre *Tel Quel* et le Parti communiste français déjà évoquées plus haut. Si le Parti déplore la censure du livre, il a tout de même des réserves sur sa moralité. Jean Bouret écrit dans *Les Lettres françaises* que Guyotat n'est que « le plus illisible des assembleurs de mots et le plus ennuyeux des romanciers scatologiques⁶⁹. » *L'Humanité* soutient le livre alors que *La Nouvelle Critique* fait une place dans ses pages à ses opposants autant qu'à ses alliés. Si la censure est imputable à une politique d'État conservatrice, les réactions à celle-ci semblent téléguidées par des luttes stratégiques entre divers groupes de gauche. Cette controverse marquera en quelque sorte la fin des rapports de *Tel Quel* avec le PCF. Après le colloque de Cluny qui a accentué les tensions au sein du comité de rédaction, la censure d'*Éden* confirme l'hostilité mutuelle entre *Tel Quel* et le Parti, hostilité qui trouvera son paroxysme avec l'interdiction du livre de Maria-Antonietta Macciocchi quelques mois plus tard. L'histoire de la censure d'*Éden* a donc son importance dans la petite histoire de *Tel Quel*, mais aussi plus largement dans l'histoire des politiques culturelles du PCF.

⁶⁸ Jérôme Lindon, « L'érotisme et la protection de la jeunesse », *Le Monde*, 8-9 novembre 1970, lettre reprise dans *Littérature interdite*, op. cit., p. 187-190.

⁶⁹ Jean Bouret, « Guyotat ou l'art de l'illisible », *Les Lettres françaises*, 21 octobre 1970.

Ce n'est pas un hasard si le nom de Guyotat a été peu évoqué dans l'histoire de *Tel Quel*, esquissée à grands traits dans les pages précédentes. Il n'a jamais fait partie du comité de rédaction et sa proximité avec la revue est toute relative. N'étant pas de nature très grégaire, c'est seul qu'il poursuit son œuvre depuis la parution de *Sur un cheval*. Toutefois, la parution de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* en 1967 a mis au jour une proximité esthétique indéniable entre le jeune homme et la revue d'avant-garde, qui nourrit des ambitions formelles semblables. Si les rapports entre Guyotat et *Tel Quel* ne sauraient se réduire à l'amitié qu'il voue à Sollers, c'est certainement par lui qu'il « entre » à la revue. Dès le début des années soixante, ils se croisent de loin. Sollers est plus âgé que Guyotat et, lors de la parution du *Parc* en 1961 et de *Drame* en 1965, il lui apparaît comme l'exemple même de l'écrivain d'avant-garde. À la parution de *Tombeau*, Sollers lui témoignera son admiration, tout comme Michel Foucault. C'est donc tout naturellement qu'il publiera « Bordel Boucheries », première ébauche d'*Éden*⁷⁰, dans sa revue. Il y publiera également un entretien accompagnant la sortie d'*Éden*⁷¹, ainsi que « J'écris maintenant ⁷² » cinq ans plus tard, malgré la distance prise avec le groupe. Si le soutien de la revue est entier lors de la censure d'*Éden*, il s'émousse quelque peu lors de la production de *Bond en avant* en 1973, dont le titre n'est pas sans évoquer les grandes mesures instaurées par Mao au début des années soixante. La sortie de Pierre Guyotat de *Tel Quel* est imputable à plusieurs événements. Si les rapports se refroidissent entre Guyotat et Sollers, il est clair que la recherche formelle de Guyotat, qui se radicalise après la sortie d'*Éden*, n'est pas aisément compatible avec la « grande révolution culturelle » prônée alors par Sollers et ses camarades. Toutefois, dans la rupture de *Tel Quel* avec le PCF, Guyotat prend clairement le parti des dissidents maoïstes. Il l'exprime très clairement au mois d'octobre 1971, quelques mois avant l'abandon du Parti :

La Chine, à nouveau, et, plus précisément, le première révolution culturelle : nier comme le font et s'apprêtent à le faire nombre de nos fonctionnaires idéologiques, la nécessité d'une telle entreprise, périodique, dans le courant de la construction socialiste, me paraît symptomatique d'un refoulement de leurs

⁷⁰ Pierre Guyotat, « Bordel Boucheries », *Tel Quel*, n° 36, hiver 1969.

⁷¹ Pierre Guyotat, « Réponses : entretien réalisé avec Thérèse Réveillée », *Tel Quel*, n° 43, été 1970, repris dans *Littérature interdite*, op. cit.

⁷² Pierre Guyotat, « J'écris maintenant », *Tel Quel*, n° 63, automne 1975, repris dans *Vivre*, op. cit.

contradictions en tant qu'*individus* ; la cotisation mensuelle ne donne pas droit à une sorte de retraite du communiste. Le communisme n'est pas à vendre⁷³.

On peut interpréter cette affirmation de Guyotat comme un serment d'allégeance à *Tel Quel* qui s'éloigne de façon définitive du Parti. L'éloge à la Chine semble une façon de s'éloigner des structures bureaucratiques du PCF, davantage qu'un réel témoignage d'enthousiasme pro-chinois. Dans *Explications*, il écrit : « J'ai vécu un "marxisme" très différent de celui de mes amis, de mes camarades de l'époque, bien entendu⁷⁴. » Cette déclaration, près de trente ans après ses années d'engagement, témoigne bien des rapports qu'il a pu entretenir avec *Tel Quel*. Si son engagement communiste, puis timidement maoïste, était sincère, il était néanmoins marqué par une sorte d'impossibilité à adhérer totalement à une pensée collectiviste. L'expérience telquelienne reste toutefois signifiante dans son parcours, à la fois pour l'établissement d'une politique de l'écriture et dans la consolidation d'une politique de la lecture, car c'est autour de ce moment théorique et esthétique que se nouent un certain nombre d'idées reçues sur son œuvre. En effet, la portée politique de son œuvre est indissociable de sa réception critique.

2.7 LES PRÉFACES

Afin de comprendre la formation du discours critique autour de l'œuvre de Pierre Guyotat, il est essentiel d'observer un petit corpus critique constitué de quatre textes : les trois préfaces d'*Éden* signées par Michel Leiris, Roland Barthes et Philippe Sollers et l'article de Michel Foucault paru dans *Le Nouvel Observateur* à la sortie du livre. Ils s'avèrent un excellent échantillon de cette *doxa* textualiste qui marque la première phase de réception de l'œuvre. L'éditeur Claude Gallimard, craignant un accueil particulièrement virulent, cherche des appuis dans le monde des lettres afin de minimiser le scandale potentiel que représente *Éden*. Le livre sera donc cautionné par des signatures prestigieuses. Si les trois préfaces ont toutes une portée politique indéniable, elles n'ont pas pour autant exactement le même rôle : celle de Leiris agit comme caution morale, celle de Barthes comme caution théorique, et celle de Sollers comme caution littéraire. Le texte de Michel Foucault devait lui aussi servir de préface, mais, arrivé trop tard, il a été finalement réservé pour une diffusion dans la presse. Il aurait certainement agi en tant que caution philosophique

⁷³ Pierre Guyotat, « Trois notices d'actualité », *Littérature interdite*, *op. cit.*, p. 138.

⁷⁴ Pierre Guyotat, *Explications*, *op. cit.*, p. 83.

La préface de Sollers a un rôle particulier : à travers le texte de Guyotat, c'est toute l'avant-garde qu'il défend, et plus particulièrement *Tel Quel*. Il s'agit donc pour lui de se présenter en pape de l'avant-garde, en découvreur de talents, même si Guyotat publie hors de son giron. Si la censure n'a pas eu lieu au moment de la rédaction de la préface, Sollers la pressent, en mettant de l'avant sa proximité avec Sade, qui fut non seulement censuré de son vivant, mais aussi de façon posthume en 1970. Trois ans avant *Éden*, il établissait déjà une « communauté » censurée, garante d'une écriture textuelle : « Cette communauté [Dante, Sade, Mallarmé, Bataille] est en fait l'histoire de la censure dont ces textes ont fait l'objet de la part d'une même idéologie ou, plutôt, d'une série d'idéologies profondément solidaires⁷⁵. » Cette lignée transhistorique aurait eu comme effet de révéler l'histoire *réelle*, plutôt que l'histoire comme *expression*, c'est-à-dire l'asservissement du texte à la représentation, à la « linéarité ». Ces « textes-limites » bordent un nouveau type d'historicité et signalent un lien intrinsèque entre littérature et politique.

Sollers propose une série de liens possibles à établir entre Sade et Guyotat. Conformément à l'esprit de *Tel Quel*, Sollers fait appel à un auteur occupant une place de choix dans les affinités esthétiques de la revue, tout en jouant sur un paradoxe : *Éden* serait le texte le plus risqué depuis Sade et créerait donc la « possibilité » historique de lire Guyotat *sans* Sade. L'œuvre de Guyotat permettrait par ailleurs l'émergence d'une nouvelle historicité, s'affranchissant de celle au sein de laquelle Sade aura « désigné un point d'aveuglement radical⁷⁶ ». La préface est une série de propositions dont la première vise à situer historiquement le texte de Guyotat : « Paris, 1969 : le règne de la bourgeoisie, encore provisoirement dominante, pourrit ; son idéologie est clôturée de partout. La lutte n'en sera pas moins longue, complexe⁷⁷. » La lutte révolutionnaire de l'après-68 qui vise à déloger une bourgeoisie décadente s'apparenterait à l'*avant*-Révolution française. Sade ouvrirait une période historique qui est sur le point de se refermer. Selon la logique de Sollers, encore proche du Parti communiste, Mai 68 n'est pas considéré comme un moment révolutionnaire : une révolution véritable reste à venir. À travers l'œuvre de Guyotat, Sollers met de l'avant les principales thèses de *Tel Quel*, tout en insistant sur le caractère révolutionnaire de la

⁷⁵ Philippe Sollers, « Écriture et révolution » [1967], *loc. cit.*, p. 71.

⁷⁶ Philippe Sollers, « 17./19.. (suggestions) », *Éden, Éden, Éden*, *op. cit.*, p. 277.

⁷⁷ *Idem.*

sexualité : « L'entrelacement histoire/écriture (et non pas abstraitement, "l'écriture"). Sa base : le matérialisme historique. La lutte des classes et le sexe comme fils rouges permettant de le déchiffrer⁷⁸. »

La sexualité est centrale dans l'argumentation de Sollers. En exergue, il place une citation tirée d'une lettre de Sade à sa femme en 1783 dans laquelle il écrit que « rien n'est plus beau, plus *grand* que le sexe et, hors du sexe, il n'est point de salut. » Cette contre-histoire que Sollers propose de faire à travers les grands textes censurés, c'est aussi une « histoire analytique de la façon dont le sexe a pu commencer à s'écrire découpant ainsi le revers de tous nos discours⁷⁹. » La préface de Sollers fait donc plusieurs choses à la fois. Elle institue *Éden* comme une rupture radicale, qui viendrait clore une période historique entamée par Sade. Mais plus qu'un simple effet de rupture, le texte de Guyotat préfigurerait, voire préparerait un moment révolutionnaire inédit, supérieur à la pseudo-révolution de Mai 68. La sexualité est le point nodal de cette lutte contre la bourgeoisie : *Éden* « prendr[ait] en charge le meurtre généralisé de toute sexualité propre et impropre [...], meurtre contre la jouissance sur fond de propriété⁸⁰. » À l'idée d'une effraction de l'ordre public se superpose un matérialisme historique clairement revendiqué, qui prend appui sur une conception de la sexualité allant à l'encontre d'une morale bourgeoise et du discours qui l'institue. Si on suit bien Sollers, qui est ici très proche des théories de Kristeva, la domination idéologique réprime la sexualité de la même façon qu'elle censure les textes. Dans le système textualiste, le texte a une capacité de jouissance, parce qu'il échappe à la Loi, ou du moins la défie. Roland Barthes dans *Le Plaisir du texte* reprendra lui aussi ce vocabulaire, opposant le plaisir à la jouissance : « L'écrire est ceci : la science des jouissances du langage, son kamasutra (de cette science, il n'y a qu'un traité : l'écriture elle-même)⁸¹. » La jouissance vient des textes difficiles, ceux qui mettent en scène une expérience du langage, qui déjoue les attentes du lecteur (et non seulement pas rapport à une tyrannie du récit). Sollers, ici, fait donc l'amalgame entre la « représentation » de la sexualité dans *Éden* et la censure attendue, pour questionner le statut et le rôle du texte.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 278.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 277.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 279.

⁸¹ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* [1973] dans *Œuvres complètes*, t. IV, 1972-1976, Paris, Seuil, 2002, p. 221.

Pour Roland Barthes, *Éden* est un « texte libre de tout sujet, de tout objet, de tout symbole », un texte sans héros, car il est « l'aventure même du signifiant⁸² », l'écriture de Guyotat incarnant le refus des codes bourgeois de représentation. L'expression « libre de tout sujet » est loin d'être innocente. Si l'écriture est intransitive (soit libre de tout *objet*), c'est à condition de ne pas être assujettie à la notion de sujet. C'est sur le sujet que prend appui le discours, c'est-à-dire « celui qui parle, ce qu'il raconte, la façon dont il s'exprime⁸³ ». Le commentaire de Barthes sur *Éden* ressemble fort à celui qu'il écrit sur *Drame* de Sollers dans *Théorie d'ensemble*, déjà évoqué plus haut : « le langage est une véritable planète qui émet ses héros, ses histoires, son bien, son mal⁸⁴. » Barthes semble mettre à l'épreuve ses théories « intermédiaires » entre le structuralisme et ses livres personnels plus tardifs à travers sa lecture d'*Éden* : s'il est impossible de parler de l'auteur ou du sujet du livre, le critique ne peut faire autrement qu'« entrer dans le langage ». L'œuvre de Guyotat ne proposerait rien de moins qu'une « nouvelle *mimésis* » où le héros est remplacé par un nouvel acteur historique : le signifiant. L'idée de Barthes apparaît comme tout à fait symptomatique de l'époque : le sujet et le discours sont suspects, car forcément corrompus par le pouvoir — le récit, le héros, la représentation le sont tout autant, « complice[s] d'une illusion ». L'aventure de l'écriture textuelle permet de dépasser ces « fantasmes » et d'avancer dans le travail théorique. La préface de Barthes évoque celle de Sollers, en ce qui concerne le rapport établi entre histoire et sexualité. *Éden* n'est rien de moins qu'un « choc historique » rappelant Sade, Genet, Mallarmé, Artaud, auteurs fétiches de *Tel Quel*. L'objet de la censure que Barthes devine d'avance sera à la fois le langage et le sexe. Le désir et le langage ne sont pas séparés : ils sont placés dans *Éden* « dans une métonymie réciproque, indissoluble ». Toutefois, Barthes soutient également qu'il sera impossible de censurer le sujet sans s'attaquer à la forme, reprenant ainsi l'analogie entre désir et langage.

La préface de Michel Leiris peut difficilement être qualifiée de textualiste et se situe sur un tout autre plan. À déjà près de soixante-dix ans, Leiris ne fait pas partie de *Tel Quel* et son intervention vise moins à situer Guyotat selon des repères théoriques qu'à le cautionner par son prestige littéraire. Moins polémique, la préface de Leiris insiste néanmoins sur l'entorse

⁸² Roland Barthes, « Ce qu'il advient au signifiant », *op. cit.*, p. 275.

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ Roland Barthes, « Drame, poème, roman », *loc. cit.*, p. 39.

au « savoir-vivre littéraire » qu'*Éden* constitue et y décrit un monde « sans morale ni hiérarchie, où le désir est roi et où rien ne peut être déclaré précieux ou répugnant⁸⁵ ». Son vocabulaire n'est pas celui de la génération de *Tel Quel*, ni même celui de Barthes, pourtant plus proche de lui en âge. Sans utiliser le vocabulaire textualiste, Leiris précise tout de même que l'écriture de Guyotat ne « démontre » rien, qu'il ne produit ni récit ni argumentaire, mais qu'il « montre ». Ces affirmations peuvent apparaître comme des lieux communs. Mais pour Leiris, il s'agit plutôt d'insister sur l'absence de psychologie d'*Éden*. Cette absence de « nuances psychologiques » permet un « contact nu » avec les corps et les objets.

Ce que Leiris souligne avec justesse, et que ne mentionnent pas les deux autres préfaciers, c'est l'abolition de la hiérarchie des êtres et des choses dans *Éden*. Pour Barthes, la révolution se situe dans l'abolition du sujet, dans l'émergence d'un texte « non assujéti » ; pour Sollers, c'est une sorte de répétition de l'histoire qui confère à *Éden* la possibilité de contribuer à la révolution matérialiste en marche ; Leiris voit plutôt dans *Éden* une mise en jeu égalitaire des « hommes, bêtes, vêtements et autres ustensiles ». Une parole humaine surgit des bas-fonds, d'une « couche d'existence où toute parole est abolie ». En effet, cette idée apparaîtra comme l'une des lignes de force de l'ensemble de l'œuvre de Guyotat. Ce que Leiris indique, c'est donc la mise en jeu dans *Éden* des rapports entre les sujets, les choses et les mots. Se déploie dans la courte préface de Leiris une idée précieuse pour notre thèse : la politique de l'écriture chez Guyotat se joue non seulement dans une remise en cause du code idéologique, elle se déploie également dans une confusion (égalitaire, pour reprendre le terme de Leiris) entre les mots et les choses. Abolissant les explications psychologiques, Guyotat met au jour dans *Éden* un monde « sans morale, ni hiérarchie⁸⁶ ». Dans le contexte idéologique dont ce chapitre brosse le portrait, cette affirmation n'est évidemment pas dénuée d'implications politiques.

À ces trois préfaces, il nous apparaît judicieux d'ajouter une lettre privée que Michel Foucault avait envoyée à Pierre Guyotat et qui fut, elle aussi, publiée afin de prévenir l'interdiction d'*Éden*. La courte lettre participe au discours textualiste précédemment évoqué, tout en investissant ses préoccupations du tournant des années soixante. Trois ans après la parution des *Mots et les Choses*, Foucault est au faite de sa renommée. Quelques mois avant

⁸⁵ Michel Leiris, *Éden, Éden, Éden*, op. cit., p. 273-274.

⁸⁶ *Ibid.*

la publication de cette lettre, en septembre 1970, il est élu à la chaire d'Histoire des systèmes de pensée du Collège de France. Il publie en 1969 *L'Archéologie du savoir*⁸⁷ où il prend ses distances avec le structuralisme en déplaçant sa réflexion sur le pouvoir, qui fera d'ailleurs l'objet de sa leçon inaugurale au Collège de France en décembre 1970⁸⁸. Moment pivot donc dans le travail de Foucault qui, après avoir mis en cause l'humanisme, cherche à localiser les « lieux » du pouvoir et le fonctionnement des discours.

Il commence par mettre face à face *Tombeau* et *Éden*, identifiant ce qui dans le second fera scandale. Si les autres préfaciers avaient pressenti la censure, il est intéressant de voir là où ils identifient le lieu de « l'inacceptable. » Pour Sollers, la censure est diffuse et en quelque sorte inévitable sous le règne d'une domination bourgeoise ; pour Barthes, c'est forcément le langage qui sera attaqué sous les couverts d'une rigueur morale choquée par les représentations sexuelles ; pour Foucault, « c'est d'autre chose qu'il s'agit⁸⁹ ». Alors que *Tombeau* pouvait être entendu comme un « chant du lointain », où le « bruit de guerre » lui permettait d'être entendu, tout en étant mis à distance, *Éden* ne fait pas preuve d'autant d'« accommodations » : « Le *Tombeau*, malgré l'apparence, était hors chronologie : on l'a méconnu en essayant d'y inscrire une date. *Éden* (par définition) est hors lieu : mais je pense bien qu'on essaiera de le réduire en lui trouvant une patrie : ce sera le corps⁹⁰. » Les corps sont renversés : les surfaces et les peaux se retournent, les liquides ruissellent. Les représentations du corps échappent à une conception unitaire du corps.

C'est donc sur la question du « sexe » et du sujet que Foucault vise le plus juste et se distingue plus nettement des préfaciers, même si son propos n'est pas étranger à la ligne éditoriale de *Tel Quel*. Son plaidoyer confère à la littérature un pouvoir qui dépasse largement les sphères des productions esthétiques :

Dans votre texte, c'est peut-être la première fois que les rapports de l'individu et de la sexualité sont franchement et décidément renversés : ce ne sont plus les personnages qui s'effacent au profit des éléments, des structures,

⁸⁷ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, coll. « Tel », 2008 [1969].

⁸⁸ Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1970.

⁸⁹ Michel Foucault, « Il y aura scandale, mais... » [1970], *Dits et Écrits*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 943.

⁹⁰ *Idem*.

des pronoms personnels, mais la sexualité qui passe de l'autre côté de l'individu et cesse d'être « assujettie »⁹¹.

Pour Foucault, la sexualité est historiquement inscrite dans des dispositifs de pouvoir, annonçant en quelque sorte ses théories des années soixante-dix. Mais si *Éden* constitue un événement révolutionnaire, c'est surtout parce qu'il montre une sexualité sans sujet, donc non assujettie. Pour Foucault, à cette époque, le sujet est le lieu principal d'ancrage du pouvoir. Or l'œuvre de Guyotat réussirait à figurer une sexualité que ne protégerait plus l'unité du sujet, et c'est en cela qu'elle serait profondément transgressive. *Éden* dépasserait l'individu, en passant « de l'autre côté », permettant de considérer le « sexe » autrement que comme l'expression d'un désir fondamental, définissant une identité substantielle. L'individu est susceptible d'être « effacé », tel l'homme à la fin des *Mots et les Choses*, marquant la disparition de l'homme comme horizon du savoir et laissant la place à de nouvelles formes de subjectivité, d'individualité et de sexualité. Le vocabulaire de Foucault est légèrement différent de celui que l'on retrouve dans *Tel Quel*. La lettre de Foucault, tout en s'inscrivant dans le sillage textualiste, déplace la perspective. Elle fait de la sexualité dans *Éden* le lieu d'une émancipation possible et de la littérature de Guyotat la promesse d'un homme nouveau affranchi des conditions de la subjectivité humaniste. Sans postuler la disparition complète du sujet, ce qui serait difficile à défendre lorsqu'on analyse un corpus autobiographique (en opposition à l'écriture textuelle, plus propice à ce type d'analyse), notre thèse reprend néanmoins l'une des questions soulevées par Foucault : l'œuvre de Guyotat nous permet-elle de réfléchir à de nouveaux modes de subjectivation ?

2.8 LITTÉRATURE INTERDITE : DÉFENDRE SON ŒUVRE

À l'importante quantité de textes critiques constituant la réception d'*Éden* et à la réaction du monde des lettres à sa censure, s'ajoute *Littérature interdite* qui comprend des entretiens ainsi qu'un dossier de presse. Il s'agit ici d'observer la constitution d'un discours critique qui noue le littéraire au politique d'une façon singulière. L'identification de ce moment historique n'est pas sans impact sur la politique de la littérature mise en place dans la trilogie. L'établissement d'une *doxa* textualiste ne relève pas que d'un simple effet de réception. Guyotat, à l'époque de la sortie d'*Éden*, on l'a dit, entretient des rapports de proximité avec *Tel Quel*. S'il prend rapidement ses distances avec ce groupe, nous émettons

⁹¹ *Ibid.*

tout de même l'hypothèse que l'ensemble de son œuvre, même si elle ne saurait être réduite au textualisme, est redevable aux réflexions théoriques qui ont marqué cette époque. La trilogie autobiographique, malgré les différences majeures qu'elle peut entretenir avec le lexique dogmatique du début des années soixante-dix, présente un certain nombre de filiations dans les rapports qu'elle déploie au langage, au désir et à la sexualité exprimée dans les quelques textes critiques évoquées plus haut. *Littérature interdite* apparaît comme le témoignage de la rencontre entre une œuvre personnelle et l'expression d'une pensée plus collective.

La politique de *Littérature interdite* semble tout à fait conforme à une conception de l'écriture de Kristeva : l'écriture est porteuse des rapports de production, de la lutte des classes, plus que l'expression d'un sujet parlant unitaire. C'est dans ce contexte théorique que Guyotat affirme qu'*Éden* « devrait être lu hors de toute notion de représentation⁹² », formule qui s'apparente également aux énoncés théoriques de Barthes et Sollers. Il s'agit non seulement de troubler l'ordre d'une littérature tranquille, mais aussi de « replacer dans ses limites historiques [...] le concept de représentation, donc de rendre au texte ce qui appartient au texte et d'en produire l'analyse la plus détaillée⁹³. » Le raisonnement de Guyotat est curieux : ce ne serait pas la frilosité morale de la société bourgeoise qui provoquerait la censure, comme le soutient Sollers, mais bien la « fatalité » de la représentation. Selon cette logique, en finir avec la représentation romanesque grâce à un processus de « scientification progressive du texte » rendrait caduque l'oppression idéologique de la classe dominante. Cette « scientification » exige évidemment une évacuation de la psychologie et la valorisation des sciences ethnographiques, ethnologiques, économiques, provoquant la remise en question d'un système représentatif encore tributaire, selon la logique telquelienne, à la fois de la rhétorique des belles-lettres et du système générique hérité du dix-neuvième siècle. La représentation telle que la pratique la bourgeoisie, dans sa littérature et dans ses discours idéologiques, est abolie au profit « d'une gestuelle organique élémentaire⁹⁴ » et *Éden* est « le théâtre d'une *pratique* [...] contre le langage oppressif qui sert à masquer toutes les réalités, le

⁹² Pierre Guyotat, *Littérature interdite*, *op. cit.*, p. 27.

⁹³ *Ibid.*, p. 27

⁹⁴ *Ibid.*, p. 33.

réel dans la lutte, lutte de classe politique [...]»⁹⁵. C'est autour de la question du langage que se nouent des enjeux politiques d'importance : le langage est le lieu de l'oppression idéologique et, conséquemment, la « révolution » du langage permet une émancipation des masses.

Cette libération du texte n'est pas uniquement une théorie de l'écriture ; elle concerne aussi la pratique de la lecture : « Quant au reproche qui me sera sans doute fait — qui le fut pour *Tombeau* — de “monotonie”, il est une fois de plus motivé par ce même réflexe de représentation et d'analogie qui a longtemps, par exemple, interdit une lecture émancipée, non névrotique du texte de Sade⁹⁶. » La politique de la littérature que mettent en place les textes de *Tel Quel*, mais aussi *Littérature interdite*, fait une large place à l'activité de lecture. La responsabilité de l'auteur (du producteur de texte) est de s'affranchir de la représentation, avec comme objectif de permettre une lecture « émancipée ». Cet horizon émancipateur de la littérature s'ancre ainsi dans une relation riche entre l'auteur et le lecteur.

Le rapport du littéraire au politique s'articule ici autour d'une série de refus : refus de l'ordre bourgeois, refus de la domination du récit et des codes bourgeois de la représentation, refus de la sexualité sans jouissance. C'est la bourgeoisie qui produit la névrose et donc la psychologie : la figuration de la sexualité dans *Éden* n'est pas détachée de la lutte des classes puisqu'elle en est la figuration : les pratiques sexuelles et l'écriture textuelle qui les figure⁹⁷ sont traversées par des rapports de classes. Les fonctions corporelles (excrémentielles) sont, elles aussi, émancipées par la « ré-insertion dans le mouvement sexuel⁹⁸ ». Pour Christian Prigent, qui a commenté l'œuvre de Guyotat à de nombreuses occasions, cette omniprésence de la merde, ce parti pris « matérialiste » est une allégorie de la langue d'*Éden* : « celui qui écrit est *celui qui merde*, c'est-à-dire qui fait rater les nuances du style et les variations

⁹⁵ *Ibid.*, p. 51.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 28-29.

⁹⁷ Ici, une mise au point s'impose : nous préférons l'expression *figurer* à *représenter*. Il ne s'agit pas de dire que le textualisme a résolu le statut de la représentation dans la littérature. Nous l'avons dit : si les romans textualistes mettent en procès les codes représentatifs, ils n'en sont pas pour autant totalement affranchis. Cela dit, même dans ses textes plus récents, Pierre Guyotat reste fidèle à cette méfiance à l'égard de la fonction représentative de la littérature, et continue d'utiliser le terme « figures » pour désigner les personnages, et « figurer » plutôt que « représenter ». Nous utiliserons donc ce vocabulaire par souci d'exactitude et non pas comme une prise de position polémique.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 31.

subtiles du récit sous l'effet uniformisant de la "cochonnerie d'écriture"⁹⁹ ». Cette fascination pour l'excrémentiel, si elle fut sujet de nombreuses interprétations, n'en cache pas moins la volonté de renverser les registres de langue et la hiérarchie des sujets traités. La pratique de la branlée-avec-texte, sur laquelle nous reviendrons, tient lieu, elle aussi, de discours *politique* sur la langue et le corps. Toutefois, si Guyotat emprunte parfois des termes de la psychanalyse, son discours en est moins imprégné que Kristeva ou Sollers.

Littérature interdite constitue non seulement une riposte à la censure du ministre de l'Intérieur, mais aussi à celle du PCF. La question de la lecture fait retour par des attaques voilées au parti dont il fut jadis si épris. La question centrale soulevée ici par Guyotat est donc celle de la « formation » d'un lectorat qui ne serait pas petit-bourgeois :

Ici, donc, il serait également indécent, soit de prétendre que les « ouvriers » sont, sur-le-champ, plus aptes à comprendre de pareils textes, ce qui est faux et empoisonne tout le processus « culturel » contemporain, soit d'exiger d'un chercheur que, d'une part, pour de prétendues raisons d'efficacité sociale et politique immédiates, il abdique son rôle de chercheur, d'autre part et partant qu'il rejette les acquis les plus récents du langage littéraire. Non, c'est justement en poursuivant sa recherche que l'homme d'écriture peut donner à la classe ouvrière (écartée du pouvoir, donc, de la culture) une meilleure idée de ce qui fut autrefois l'écriture — fournir une analyse plus scientifique du processus littéraire ancien, récent ; donc la préparer rationnellement (s'opposant de façon ultra-réactionnaire à ce travail *urgent* et réellement critique, le pire appel à l'obscurantisme de la répression gaulliste-centriste n'est pas venu par hasard des *Lettres Françaises* — organe qui rejette *Dialectique de la nature* comme « inachevé », « dangereux » et *Matérialisme et Empirio-criticisme* comme polémique vieillotte — dans son style Bouret [cf. *Lettres Françaises* du 21 octobre 1970]) à la compréhension du nouveau, sur une base analytique matérialiste, par réinsertion de ce processus spécifique dans une histoire que désormais, elle est seule à pouvoir vivre enfin à fond¹⁰⁰.

Les attaques au PCF se font par le biais des *Lettres Françaises*, qui deviennent l'ennemi à abattre. L'organe du PCF est une entrave à la recherche scientifique et politique, expliquant le rejet de certains textes de Marx, Engels ou Lénine. Le caractère obtus de la réflexion des intellectuels associés au parti laisse Guyotat dubitatif. L'ami d'hier est associé à l'ennemi d'aujourd'hui : les communistes et les gaullistes sont assimilés au même obscurantisme. Mais sa critique va plus loin qu'un simple règlement de compte. La question pour lui est de

⁹⁹ Christian Prigent, *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L, 1991, p. 194.

¹⁰⁰ Pierre Guyotat, *Littérature interdite*, op. cit., p. 36-37.

déterminer qui est le plus apte à servir les masses dans la lutte des classes. La posture de Guyotat ne semble pas vraiment annoncer les positions maoïstes des années suivantes. Il faut le dire, l'idée de « masse » ne lui a jamais tellement plu et il préfère plutôt parler, par exemple, à propos du corps qui est à l'œuvre dans son travail, d'une « corporalité-limite » qui « opère à la limite de la masse et de l'individuel¹⁰¹. » Cela témoigne d'un rapport complexe au communisme, non seulement d'un malaise par rapport aux instances d'un parti qui comprend mal son travail et qui fait preuve d'une moralité « petite-bourgeoise », mais aussi d'une difficulté plus grande à faire partie d'une entreprise collectiviste. Cette indétermination est clairement illustrée par cette affirmation : « Ce qui m'a progressivement porté vers le communisme (on pourrait y voir un paradoxe), c'est que j'ai toujours refusé le lot commun¹⁰². »

Il apparaît nécessaire de tenir compte de l'intérêt historique du discours textualiste auquel Guyotat a contribué, même si la trilogie étudiée ne présente pas les caractéristiques d'une littérature qui refuse tous les codes bourgeois de représentation ou qui adhère de façon absolue au « matérialisme sémantique ». Autrement dit, la politique de la littérature mise en œuvre dans *Coma*, *Formation* et *Arrière-fond* ne saurait être réduite au textualisme de *Tel Quel*, mais elle ne lui est certainement pas étrangère. Nous pourrions poser la question différemment : qu'est-ce que cette utopie du « texte sans sujet » et cette nouvelle « historicité instaurée par le texte » peuvent-elles nous apprendre sur la politique de la littérature dans l'œuvre récente de Guyotat ? Si les caractéristiques formelles de l'œuvre changent, ses fondements sont-ils radicalement différents pour autant ? A-t-on encore à faire à une œuvre qui met à l'épreuve la centralité du sujet par une expérience « radicale » du langage ? Quelle historicité, ancienne ou nouvelle, met-elle en jeu ? La perspective d'archéologie du contemporain structurera en filigrane cette thèse. En quoi ce corpus est-il héritier des avancées de l'écriture textuelle qui visaient à abolir le sujet ? Partons du paradoxe mis au jour par le survol du textualisme : Pierre Guyotat écrit dans les années deux mille une trilogie autobiographique alors que trente ans plus tôt, il participait à l'utopie de créer un texte sans auteur figurant une sexualité sans sujet, en rupture avec l'idéologie bourgeoise. Qu'est-ce qui donc, dans la trilogie, constitue le sujet sexué et contestataire de l'écriture ?

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰² *Ibid.*, p. 22.

DEUXIÈME PARTIE

LA FABRIQUE DU SUJET :
SCÈNES DE SUBJECTIVATION

AVANT-PROPOS

QU'EST-CE QU'UNE SUBJECTIVATION ?

Tout ce que je fais est généralement autobiographique¹.

Le sujet autobiographique de la trilogie obéit à un paradoxe fertile : il aspire à une forme de transparence et d'unité, et pourtant c'est plutôt l'opacité qu'il oppose au monde et que le monde lui oppose qui caractérise les trois récits étudiés. En effet, comment être totalement transparent tout en étant « privé de "je" » (C, 9) ? Reprenons au vol les interrogations soulevées par la petite histoire du textualisme réalisée dans le chapitre précédent. L'œuvre de Guyotat a débuté sous les auspices d'une violente atteinte à la centralité du sujet, dont le point focal était la figuration d'une sexualité non assujettie. Quarante ans plus tard, quel est le statut du sujet dans la trilogie autobiographique ? De surcroît, comment témoigner d'un « je » qui se représente comme transitoire et voué à être remplacé par un autre « je » : « J'espère toujours sinon l'installation en moi d'un nouveau moi, du moins un répit dans le moi dont je suis affligé. » (C, 117) Le sujet autobiographique est, par la mise en scène des grands événements de l'histoire, tenu à distance de sa propre histoire, de sa propre implication dans l'histoire. Pour paraphraser la *doxa* mao, il apparaît que, dans cette distance, ce sujet divisé rejoue la question : qui fait l'histoire, l'homme ou les masses ? Mais avant de s'interroger sur la capacité du sujet individuel à s'inscrire dans l'histoire, à en infléchir le cours, il importe de définir les paramètres de sa *capacité d'agir*.

Après avoir établi, dans l'avant-propos, le socle théorique qui nous permet de penser la question du sujet, nous en exposerons premièrement la constitution en refaisant le récit du « je » et en établissant une typologie des différentes modalités énonciatives et représentatives

¹ Pierre Guyotat, « Quand j'écris, j'ai toute la langue française avec moi dans l'oreille », *Télérama*, n° 3138, 3 mars 2010, p. 21.

qui en balisent l'action. Ainsi, si Guyotat est fasciné par les biographies des grands hommes² (« les biographies exemplaires » [C, 16]), au moment d'écrire la sienne, c'est un sujet nettement moins omnipotent qui fait son apparition. Ce chapitre vise à circonscrire la construction d'un sujet autobiographique, notamment par le dévoilement d'un intertexte critique avec certains textes canoniques, mais aussi en envisageant la trilogie comme une scène d'aveu.

Deuxièmement, c'est le langage comme lieu de définition du sujet qui sera au centre du chapitre « L'utopie du Verbe ». À l'instar de la poétique de l'histoire qui alterne entre asservissement et émancipation, le sujet du texte oscille entre assujettissement et libération. Il convient d'analyser les manifestations de cette tension dans le langage ; *Coma* et *Arrière-fond* sont orientés vers une utopie du Verbe et, pourtant, ils sont écrits dans une « langue normative ». La trilogie témoigne de l'échec du projet absolu du Verbe, avouant en quelque sorte l'impuissance de la littérature. Ce clivage entre le contenu de la représentation (la figuration d'un Guyotat investi dans une quête du Verbe, au point de mettre sa vie en péril) et la forme de l'énonciation (une langue non expérimentale, conforme aux usages courants, respectueuse des prescriptions grammaticales) met en lumière les limites et la puissance du Verbe. L'entrée dans le langage racontée dans *Formation* et l'entrée dans la littérature dans *Arrière-fond* sont contrariées par le délitement du sujet exposé dans *Coma*. Ces livres se situent dans l'après-coup et montrent l'impuissance du Verbe une fois son incarnation dépassée. Dans ce chapitre, nous observerons également le langage comme le lieu d'une opposition entre nature et culture, mettant en place des processus de subjectivation.

Troisièmement, dans le chapitre sur la « Biopolitique des corps », nous exposerons la manière dont le sujet est captif de son propre corps, tout comme il est sous le joug des mots. Si les mots sont aussi des outils d'émancipation, il en est de même pour le corps, qui devient un lieu potentiel de résistance. Ce chapitre sur la biopolitique constitue une transition vers la dernière partie de cette thèse, qui porte sur les figures de l'histoire. Lorsque Guyotat

² Il faut noter que l'amour des biographies des grands hommes trahit chez Guyotat la volonté de trouver des « exemples » de vie. Comme l'hagiographie, dont la fonction est d'inspirer la piété, la grande biographie (d'écrivain, de personnage historique) devrait guider son lecteur à mener une vie bonne, une vie « grande ». La trilogie autobiographique participe, de façon détournée, à cette économie : si elle n'est pas, à proprement parler, un modèle, elle fonctionne tout de même sur un pacte différent que celui de l'identification aux fables sur laquelle reposent les fictions romanesques. Ici, l'identification ne passe pas l'allégorie, mais bien par une foi dans le réel raconté.

représente un corps individuel assujéti à des dispositifs collectifs, il place en effet le sujet sur une scène historique, exposant la « cicatrice » de l'histoire. La biopolitique, terme issu de la théorie de Foucault, désigne bien le geste de Guyotat qui fait de la massification des corps à la fois une pratique disciplinaire et une découpe de l'histoire.

Chacun des nouages exposés met en jeu des formes spécifiques de subjectivation, tendues entre identification et désidentification. La trilogie dit l'emprisonnement du sujet, en décrit les déterminations sociales, mais propose, par les dispositifs de l'aveu et par l'utopie du Verbe, des formes possibles d'émancipation. C'est cette tension que nous examinerons ici. Trois modes de subjectivation seront observés : le retour réflexif du sujet à soi, l'assujétissement du sujet au langage, et le rapport problématique du sujet à son corps et au monde.

LE DON DE SAINT MARTIN

« Nous passons devant un homme qui vend des poèmes manuscrits, les siens, j'achète un feuillet et, plus bas dans la rue, je dis à Stephen, en anglais : *Mais cet homme, c'est moi... ce devrait être moi.* » (C, 16) Ce bref passage, situé au tout début du premier livre de la trilogie, pourrait faire office de matrice de l'ensemble des hypothèses qui seront présentées dans cette partie sur la *fabrique du sujet*. Le processus d'identification mis en jeu, par l'énoncé « *c'est moi... ce devrait être moi* » est complété, à la page suivante par un autre énoncé, presque identique : « C'est moi, si je n'étais pas moi » (C, 17). Ces deux phrases marquent les deux étapes d'une même scène de subjectivation. La première phrase formule l'exigence d'être un autre que soi, de changer d'identité ; elle recèle le désir d'avoir une vie autre, d'adopter une identité différente. La seconde, quant à elle, expose une identification à une figure de l'altérité qui n'est possible qu'à l'unique condition que le sujet soit dissocié de son identité propre. Cet écart entre une identité déterminée et une identité choisie, entre l'identité et l'altérité, définit le sujet autobiographique de la trilogie :

Cet homme, de mon âge, au manteau troué, dont les mains tremblent sur ses poèmes en vers réguliers, c'est moi si je n'étais pas moi. Il est ce dont l'œuvre que je fais et ses conséquences sociales entre autres me privent d'être. L'œuvre que je fais est sans doute en moi et dans mes mains comme une sorte d'intercession entre moi et le monde ou *Dieu*. (*Idem*)

Cette figure du mendiant au manteau troué n'est pas sans rappeler l'histoire de saint Martin de Tours, aussi nommé saint Martin le miséricordieux, que Guyotat décrit dans ses *Leçons* comme l'« un des plus grands saints de cette époque-là³ ». « Lui aussi, un isolé dans ce monde horrible » ajoute-t-il, insistant sur la figure du saint, dont la bonté est d'autant plus grande qu'elle est noyée dans un monde hostile. Martin, né en 316 ou 317 après Jésus-Christ, s'est converti au catholicisme à l'âge de dix ans. Alors qu'il est militaire, il est affecté en Gaule et c'est à Amiens, un soir, qu'il rencontre un mendiant qui lui quémande de l'argent. Avec son glaive, il tranche son propre manteau et lui en donne une partie. Dans la nuit, le Christ lui apparaît en songe, vêtu d'une partie de ce manteau. S'étant exposé au froid dans le but de réchauffer le mendiant, Martin devient exemple canonique de générosité.

Le récit du mendiant dans *Coma* figure deux identifications qui se superposent : au saint et au mendiant. Nous ne savons pas si, comme saint Martin, Guyotat donne au mendiant ; nous ne saurons pas non plus s'il a acheté un poème dans la rue. Il est cependant clair qu'il aspire à la hauteur morale des saints et, que comme saint Martin, il fait grand cas de son isolement. De plus, dans cette scène précise, qui a lieu au début des années 2000, et non pas dans la période de dépression qui constitue le cœur de *Coma*, il se trouve plutôt dans la position de celui qui aurait la capacité potentielle de faire un don et, pourtant, c'est au déshérité qu'il s'identifie. Car, contrairement à l'histoire de saint Martin, l'homme aperçu dans la rue n'est pas explicitement désigné comme un mendiant, mais simplement comme « un homme qui vend des poèmes manuscrits ». Néanmoins, ses « mains qui tremblent sur ses poèmes en vers réguliers » trahissent une nécessité de charité. Cet échange entre Guyotat et l'homme aux mains tremblantes, tout comme celui entre saint Martin et le mendiant, soulève la question du don et de la générosité. Si l'identité du sujet se définit dans un rapport général à l'altérité, elle est aussi une identification plus spécifique à la souffrance de l'autre, identification faite de compassion et d'empathie. Comme nous l'avons dit dès l'introduction, les figures de la trilogie se déploient selon des lois d'alternance et de réversibilité. Cette

³ Pierre Guyotat, *Leçons sur la langue française, op. cit.*, p. 37. La figure de saint Martin est également évoquée dans *Formation*, où Guyotat raconte brièvement son histoire : « Le jour de la Saint-Martin, quand la température se réchauffe un peu avant la tombée de la neige, nous montons à Chaussitre, montagne pelée, où le granit affleure, entre les genévriers, à onze cents mètres : vers le haut, une coulée de basalte, où est empreint le contour d'un sabot de cheval. On dit depuis la fin de l'Empire Romain, que c'est celui du haut de son cheval avec un pauvre agenouillé à ses pieds : de quelle texture est ce manteau pour qu'on le coupe à l'épée ? » (*F*, 177)

perversion potentielle dans l'acte de générosité de saint Martin, cette réversibilité du saint, Jacques Lacan la notait dans l'un de ses séminaires :

Tant qu'il s'agit du bien, il n'y pas de problème — le nôtre et celui de l'autre sont de la même étoffe. Saint Martin partage son manteau, et on en a fait une grande affaire, mais enfin, c'est une simple question d'approvisionnement, l'étoffe est faite de sa nature pour être écoulee. Sans doute touchons-nous là un terme primitif, le besoin qu'il y a à satisfaire, car le mendiant est nu. Mais peut-être, au-delà du besoin de se vêtir, mendiait-il autre chose, que saint Martin le tue, ou le baise. C'est une tout autre question que de savoir ce que signifie dans une rencontre la réponse, non de la bienfaisance, mais de l'amour⁴.

L'acte de don chez Guyotat ne consiste pas à donner ce que le mendiant ne désire pas, comme Lacan le lui reprocherait sûrement. Le politique en *actes*, c'est se prendre pour un autre. Qu'il s'agisse de se prendre pour un saint ou pour un mendiant, dans les deux cas, il déjoue son identité imposée tout en adoptant un rapport compassionnel (mais potentiellement pervers, nous rappelle Lacan) à l'autre. Or ce jeu d'identité n'obéit pas forcément toujours à la raison ou à la logique. *Coma* fait le récit d'une lente dépression, ponctuée par une consommation excessive de médicaments⁵, provoquant délires et hallucinations. Ces identifications aux souffrances des autres peuvent également témoigner d'une réalité altérée, qui n'est pas étrangère à une forme de délire mystique.

Cette scène du mendiant pose également la question de l'injustice du don de Dieu : « Je ne sais d'où vient le don qu'on m'attribue et que j'ai toujours ressenti comme une injustice, je ne sais d'où me vient la force qui me lui fait produire de l'œuvre, je ne suis jamais donné quelque mérite que ce soit, quelque volonté que ce soit. » (C, 17) Comme Job qui adopte une posture de modestie devant les décisions divines, Guyotat s'avoue impuissant devant son « don verbal » (*Idem*). La construction du sujet adopte les traits d'une identification par la négative. Il s'extrait de la posture du saint pour adopter celui qui reçoit un don. Tel le mendiant qui reçoit de l'argent, il reçoit un don verbal, mais sans savoir d'où il provient, et en le considérant comme une injustice. Job peut être considéré comme un modèle d'exclusion,

⁴ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre VII : L'éthique de la psychanalyse*, 1959-1960, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1986, p. 219.

⁵ « La recherche de Compralgyl, que je prends de plus en plus souvent, jusqu'à près de cent cachets par jour vers la fin de l'année, fait que presque tous mes déplacements y sont reliés [...] » (C, 153)

saint Martin est lui aussi « isolé », le mendiant est lui aussi poète ; autant de caractéristiques qui soutiennent son identification à ces figures.

Mais c'est surtout que je ne veux pas user dans la vie ordinaire du don verbal, en fructification dans l'œuvre, que pour rester semblable à mes semblables, que je dissimule par moments, sous une langue étrangère avec des tournures, des interjections tirées du théâtre ou du roman de cette langue que je peux aussi transformer pour les besoins de l'expression, la parole, l'émotion qui me désignerait comme hors du commun. (C, 17)

Considéré comme une injustice, ce don verbal serait donc ce qui empêche le sujet de se fondre dans la collectivité, de « rester semblable à [s]es semblables ». Cette formule tautologique désigne un exercice de l'anonymat, d'effacement de soi, qui correspond à une volonté d'ascèse. Mais ce passage révèle bien davantage qu'une simple opposition entre un sujet singulier et l'anonymat de la multitude : il indique la manière dont les jeux d'identification auxquels se livre Guyotat dans la trilogie participent à d'authentiques actes de subjectivation. Présentant un sujet toujours susceptible d'adopter les traits d'un autre, cette scène du don rejoue également la scène originaire de la domination : le don y est considéré, sinon comme une violence, à tout le moins comme une injustice. En effet, dans *Arrière-fond*, ce même don verbal, qui alors « commence », provoque chez lui une « joie » et une « reconnaissance ». Toutefois, cette reconnaissance n'est accordée « ni à un Dieu ni à mes ascendants », mais bien « au monde », ou encore « aux poètes qui me précèdent et me choisissent » (AF, 57). Cette exaltation devant ce don naissant laisse vite la place à la conscience que ce « don de poésie — ou autre — ne donne aucun droit, affaiblit même celle ou celui qui l'a reçu, dans la société » (AF, 58). Ce qu'il reçoit n'est lié à aucun privilège, et c'est pourquoi il cherche même à le « dissimuler », à le renier par souci d'égalité. (*Idem*) Le don verbal soumet le sujet aux forces du langage qui le dépasse, et qui impose un « sacrifice », qui « exige des privations ».

Cette forme d'éthique de l'autre comme mode de subjectivation comporte quelque chose d'excessif, qui consiste à s'identifier à l'autre, au point de s'identifier à tout et n'importe quoi : « Quelle douleur aussi de ne pouvoir se partager, être, soi, partagé, comme un festin par tout ce qu'on désire manger, par toutes les sensations, par tous les êtres : cette dépouille déchiquetée de petit animal par terre c'est moi... si ce pouvait être moi ! » (C, 223) Le sujet mouvant est le lieu d'une subjectivation confuse, créant un effet de brouillage propre à la

politique de la littérature ici mise en place ; *dire tout pour s'identifier à n'importe qui, n'importe quoi, n'importe quand*. Ce sujet mouvant est également un sujet *partagé*. Nous avons dit plus tôt que Guyotat opérait sans arrêt des partages. Mais le partage n'est pas seulement une façon de catégoriser le monde, de le séparer ou de la catégoriser, ce qui relèverait d'une simple logique binaire. Il est aussi une façon de dépasser une conception unitaire du sujet : si les identifications peuvent être instables, elles peuvent également être multipliées à l'infini et, si à certains égards, cette conception du sujet indique une déchéance, elle témoigne aussi de son amour des « objets les plus humbles » (C, 90)⁶. Le sujet se construit dans une identification aux objets déchus, déconsidérés, mais aussi dans la possibilité d'être à la fois le saint et le mendiant, soi et un autre. Ce sujet tombe en déchéance, mais la division qui le fait souffrir se révèle la manifestation d'un désir englobant, d'une volonté totalisante. Pour l'énoncer dans des termes psychanalytiques : la division n'est pas uniquement la source d'une détresse psychique (sur le mode annoncé au début de *Coma* de la privation du « je »), mais est aussi le lieu d'une jouissance. Et pour le dire en termes politiques : le partage n'est pas seulement une séparation et une exclusion, mais aussi l'occasion d'une émancipation.

UNE THÉORIE DE LA SUBJECTIVATION

Le sujet se constitue dans le langage : ce postulat aux échos structuralistes sied certainement très bien au travail de la trilogie autobiographique ici soumis à examen. Mais le sujet est « fabriqué » de diverses façons : de quelles manières, avec quels outils joue-t-il et déjoue-t-il les normes sociales, participant *de facto* à la fonction émancipatrice de la littérature ? Nous traverserons ici les théories de Louis Althusser, de Judith Butler et de Jacques Rancière afin de saisir la façon dont le sujet se structure comme un phénomène discursif. Les processus de subjectivation identifiés dans la section précédente présentent une parenté avec la pensée de Judith Butler, notamment par la lecture qu'elle propose du travail de Louis Althusser, par ailleurs contemporain de Guyotat. Il ne s'agit pas d'établir une grille de lecture à partir de ces théories du sujet. Il s'agit plutôt de souligner que les ambivalences de la subjectivation chez Guyotat peuvent être pensées à partir des concepts des œuvres de ces trois penseurs. Ce survol nous permettra donc de mieux saisir la dialectique établie dans

⁶ La structure syntaxique des deux phrases force la comparaison : être mendiant ou bête déchiquetée, dans les deux cas, c'est être *par terre*, signifiant qui ne camoufle en rien la petitesse, la bassesse de ces existences.

la trilogie autobiographique entre assujettissement et délivrance. Toutefois, nous ne saurions réduire le sujet à cette opposition binaire, ne serait-ce que parce qu'il ne faut pas exclure l'hypothèse d'un attachement mélancolique du sujet à son assujettissement originaire. Dès ses premiers textes, Guyotat propose en effet un brouillage constant entre asservis et soumis. Cet échange des places participe à un jeu d'identités analogue à celui que décrivent les théories de Butler et Rancière, et nous permet de saisir la formation du sujet, à la fois par rapport à des normes sociales et à travers l'intériorisation psychique de ces normes. Ce mouvement dialectique entre le sujet et le monde extérieur, déjà présent dans *Coma*, et que la scène du mendiant met en relief, est énoncé sans ambiguïté dans *Formation* :

Aux images de l'Ancien Testament, du Nouveau Testament — les rituels vus à l'église, se superposant aux faits, sur les fêtes —, de l'Évangile (Pentecôte), à celles des contes de Perrault s'ajoutent celles des petits livres reçus de Paris sur l'Occupation et la Libération, *À Paris sous la botte des nazis* ; par les images de ces livres s'affirme en moi cette notion de l'Histoire comme alternance d'asservissement et de délivrance. (F, 45)

Cette phrase, déjà évoquée dans cette thèse et qui sera amplement commentée dans la section sur les figures de l'histoire, nous informe sur la formation du sujet de l'écriture. Nous reviendrons plus longuement sur la question des images de l'histoire et le caractère sensible des données historiques, mais il convient d'observer dès maintenant que la notion d'histoire « s'affirme » en Guyotat. Car, au-delà de la personnalisation de l'histoire qu'une telle formulation suppose, il faut voir que l'histoire a une capacité formatrice. C'est pourquoi il faut lire le titre du second livre de la trilogie : l'histoire *forme* le sujet. Ce sujet écartelé, dès sa formation, entre assujettissement et délivrance n'est pas seulement le sujet de l'histoire que nous observerons dans la troisième partie de cette thèse, il est aussi un sujet sexué et parlant⁷. Ces deux pôles constituent le cœur de cette partie : sujet du langage, corps du sujet.

Chez Butler, la notion d'assujettissement désigne au moins deux choses différentes, soit « à la fois le processus par lequel on devient subordonné à un pouvoir et le processus par

⁷ Nous pourrions dire un sujet parlant *dans* l'écriture. Nous reviendrons sur cette figuration de la parole dans l'écriture. Sur un plan plus anecdotique, notons que les livres de la trilogie ont été dictés. Dans les remerciements d'*Arrière-fond*, il écrit : « Je remercie, pour son silence et sa patience, mon amie Aïda Kébadian, peintre, à laquelle j'ai dicté ce texte, cinq matinées par semaine, de mars à septembre 2009. » Il nous apparaît impossible d'identifier des marques d'oralité apparentes dans la trilogie ; il importe toutefois de voir le geste performatif dans la genèse de ces textes.

lequel on devient un sujet⁸. » Afin d'explorer ce paradoxe indiquant que le pouvoir est créateur et oppresseur du sujet, elle propose un cadre théorique qui tient compte à la fois de la scène d'interpellation althussérienne et de la « productivité discursive » foucauldienne, où le sujet est assujéti à une oppression originaire au pouvoir. Pour Althusser, la catégorie du sujet est une dénomination qui n'existe que dans l'idéologie bourgeoise, avec l'invention de l'idéologie juridique : est sujet celui qui est « sujet de droit ». La catégorie de sujet est donc constitutive de toute idéologie étant donné « que toute idéologie a pour fonction (qui la définit) de "constituer" des individus concrets en sujets⁹. » Cela amène Althusser à considérer que toute idéologie « interpelle » les individus concrets en sujets concrets. L'interpellation désigne donc une opération très précise où l'idéologie « interpelle » des individus et les transforme en sujet. L'exemple le plus patent de ce que désigne Althusser, exemple repris par Butler, est la banale interpellation d'un passant par un policier : « Hé, vous, là-bas ! » L'interpellé devient sujet en se reconnaissant, en comprenant que l'interpellation s'adresse à lui et pas à un autre.

Butler comprend cette scène en termes lacaniens, comme « l'appel d'une constitution symbolique¹⁰ ». Si la scène d'interpellation est disciplinaire, il y aussi la possibilité, soulignée par Althusser lui-même, de « l'inexactitude de la reconnaissance¹¹ ». En effet, la production du sujet peut échouer. Selon la logique de Butler, où le sujet est construit par rapport aux normes sociales, mais surtout en les déjouant (en *performant* des identités sociales, il les subvertit et en produit de nouvelles), il est possible de ne pas nous reconnaître dans le nom qui nous est attribué. De surcroît, cette reconnaissance est d'autant plus complexe quand le signifiant de l'interpellation n'est pas un nom, mais une identité sociale, souvent méprisée : « femme », « juif », « pédé », « noir » ou « *chicana* » sont les exemples donnés par Butler pour leur statut double, à la fois affirmation et insulte.

⁸ Judith Butler, *La Vie psychique du pouvoir*, trad. B. Matthieussent, Paris, Léo Scheer, coll. « Non & non », 2002 [1997], p. 23.

⁹ Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'état », *Sur la reproduction*, Paris, P.U.F., coll. « Actuel Marx Confrontation », 1995, p. 303.

¹⁰ Judith Butler, *La Vie psychique du pouvoir*, *op. cit.*, p. 151.

¹¹ *Idem.*

Mais là où Butler s'approprie vraiment la théorie d'Althusser, c'est en insistant sur le caractère performatif de cette scène d'interpellation. En effet, cette subordination originaire est la genèse linguistique de la formation d'un sujet social. Cet assujettissement à la Loi trouve son ancrage dans la voix qui hèle l'individu, confirmation d'une « production discursive du sujet social¹² ». Althusser reconnaît donc un pouvoir performatif à la voix de l'autorité. Toutefois, note Butler, la théorie althussérienne se limite au champ de la parole proférée, modelée sur l'autorité divine. Si les processus décrits par Butler dans cet ouvrage ne concernent pas directement la construction d'un sujet de l'*écriture* — elle s'intéresse somme toute peu à la littérature —, ils décrivent néanmoins l'assujettissement du sujet aux discours qui le constituent. Butler s'est par ailleurs aussi intéressé aux modes de narration où la reconnaissance de soi passe par le récit des autres, processus qui n'est pas étranger aux identifications qui ponctuent le récit de soi de Guyotat :

le type de narration requis lorsque nous rendons compte de nous-mêmes admet qu'il existe un rapport causal entre le soi et la souffrance des autres (et finalement, au travers de la mauvaise conscience, avec soi-même également). Il est évident que toutes les narrations ne prennent pas cette forme, mais celui qui répond à cette allégation doit accepter dès le départ la possibilité de la capacité d'agir causale du soi, même lorsque, en l'occurrence, le soi n'a pas nécessairement été la cause de la souffrance¹³.

La théorie du « récit de soi » de Butler s'inscrit davantage dans le vaste pan de sa réflexion sur la portée politique du témoignage et de la prise de parole minoritaire que dans des considérations génériques sur les poétiques autobiographiques. Dans *La Vie psychique du pouvoir*, Butler fait toutefois une distinction importante qui nous permet de penser le sujet de l'écriture tel qu'il se donne à lire chez Guyotat :

Le terme de « sujet » circule parfois comme s'il était interchangeable avec ceux de « personne » ou d'« individu ». La généalogie de la catégorie critique de « sujet » suggère néanmoins que celui-ci, plutôt que d'être strictement identifié à l'individu, signifie une instance linguistique, un tenant-lieu, une structure en formation¹⁴.

¹² *Ibid.*, p. 127.

¹³ Judith Butler, *Le Récit de soi*, trad. B. Ambroise et V. Aucouturier, Paris, P.U.F., coll. « Pratiques théoriques », 2007 [2005], p. 12.

¹⁴ Judith Butler, *La Vie psychique du pouvoir*, *op. cit.*, p. 34.

L'individu trouve sa consistance, son « lieu » dans le langage. Pour Butler, dans la droite lignée de Foucault, l'individu ne devient sujet que dans l'assujettissement, en subissant des sujétions. Sur ce point, nous nous permettrons toutefois d'investir un paradoxe légèrement différent. La dynamique assujettissement/délivrance structurant la trilogie suppose la coexistence d'un sujet constitué et d'un sujet constituant : le premier, en effet constitué par les dominations qu'il subit ; le second, *devenant sujet* par les subjectivations dont il fait l'expérience. Il semble évident que le sujet de l'écriture ne trouve sa consistance que dans le langage. La littérature ne se réduisant pas à sa fonction mimétique et possédant une force performative, nous observons à travers la trilogie de Guyotat la constitution d'un sujet tel qu'il se constitue dans le langage. Les jeux d'identités qui y sont exposés rendent possible un dépassement du couple sujet/sujétion. La trilogie met au jour, par le rapport de défiance au langage, la puissance d'agir du sujet (*agency*¹⁵). Si la question de la puissance d'agir implique toujours un questionnement moral, c'est sa portée politique que nous privilégierons.

La possibilité d'action suppose un sujet capable de dépasser un assujettissement originaire. Butler reprend en effet un argument réactionnaire classique (soit celui de l'attachement des opprimés à leur oppression) pour le détourner : l'attachement à l'assujettissement existe, mais il est créé par les rouages du pouvoir. Les effets psychiques du pouvoir sont « l'une de ses productions les plus insidieuses¹⁶ ». Comme l'enfant, le sujet est placé dans une situation de dépendance qui le rend vulnérable. Le point de départ de Butler est ce cercle vicieux : le sujet est l'instrument de l'action et l'effet de la subordination.

La scène d'interpellation althussérienne telle que reprise par Butler incite donc, malgré les différences essentielles entre le discours parlé et le discours écrit, à l'interroger sur le pouvoir des mots. La politique de la littérature, telle que nous l'entrevoions dans l'œuvre de Guyotat, est fondamentalement une affaire de jeux d'identités : elle agit sur les rapports que la littérature instaure entre les mots et les choses. Ce jeu d'identification et de subjectivation concerne la construction discursive du sujet. Mais, comme Butler le souligne, cette construction passe par une reconnaissance dans les « mots » (ou les insultes) qui constituent

¹⁵ Dans la traduction de *Excitable Speech : A Politics of the Performative* (New York, Routledge, 1997) par Charlotte Nordmann et Jérôme Vidal (*Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004), le terme *agency* est traduit par « puissance d'agir », expression qui insiste sur la filiation spinoziste de ce concept.

¹⁶ *Ibid.*, p. 28.

le sujet. Nous l'avons dit lors de la présentation des théories de Jacques Rancière dans le premier chapitre : la politique comme la littérature sont affaire de sujets et de subjectivation, provoquant « la formation d'un *un* qui n'est pas un *soi*, mais la relation d'un *soi* à un autre¹⁷. ». Chaque nouvelle identification force à une réévaluation du champ d'expérience. À la formule cartésienne « *ego sum, ego existo* », Rancière donne un tour collectiviste en la transformant en « *nos sumus, nos existimus*¹⁸ ». De plus, la politique comme la littérature sont affaire de langage. Suivant cette logique, il est possible d'envisager la littérature et la politique comme des actes d'énonciation ayant un effet dans le réel et induisant des processus de subjectivation.

Dans la pensée de Jacques Rancière, ces processus de subjectivation ont à voir avec la littérature et la politique dans la mesure où les énoncés, qu'ils soient politiques ou littéraires, ont la même capacité à faire ou défaire les identités imposées par la police, c'est-à-dire par l'ordre consensuel qui régit le visible et le dicible dans l'espace social. « Un processus de subjectivation est ainsi un processus de désidentification ou de déclassification¹⁹. » Aux identités fixes, Rancière préfère les écarts, là où le partage du sensible permet l'émancipation. Le sujet est un « *in-between* » et le « lieu du sujet politique est un intervalle ou une faille²⁰. » Comme en psychanalyse où le terme « subjectivation » désigne le travail psychique qui redéfinit le moi, le sujet politique circonscrit par Rancière n'est pas stable ; il obéit à une logique de l'autre, une hétérologie qui l'inscrit dans une relation à l'altérité. Le sous-titre de cette partie (« Scènes de subjectivation ») indique d'emblée la perspective adoptée : le sujet autobiographique de la trilogie n'est pas unitaire, il est plutôt soumis à des processus qui le *désidentifient* et le *déclassifient*.

Il y a un fil blanc qui relie les théories sur la politique de Rancière à ses réflexions sur la littérature et qui, selon une logique semblable, relie les travaux de Rancière à ceux de Butler, soit la question du *performatif*. Partant de l'affirmation de l'égalité de Rancière, jusqu'à la

¹⁷ Jacques Rancière, « Politique, identification, subjectivation », *Aux bords du politique, op. cit.*, p. 118.

¹⁸ Jacques Rancière, *La Méésentente, op. cit.*, p. 59.

¹⁹ Jacques Rancière, « Politique, identification, subjectivation », *Aux bords du politique, op. cit.*, p. 118-119.

²⁰ *Ibid.*, p. 122.

lecture butlerienne de la scène d'interpellation, dégageons un point commun : le sujet se constitue dans un rapport langagier à l'autre. Ainsi, le sujet politique ranciérien entre en relation avec sa communauté dans l'affirmation en actes de son identité. Chez Althusser, la scène d'interpellation place le sujet dans une relation *policrière* avec l'autre. Dans la littérature de Guyotat, c'est aussi par des jeux de langage que le sujet entre en relation avec l'autre et qu'il définit, parfois à la négative, ses appartenances identitaires.

CHAPITRE 3

RÉCIT DU « JE »

tout m'exclut de la vie : la vie, même. (C, 170)

3.1 « JE » EMPRISONNÉ

Tout m'emprisonne alors : société, nature, famille, collègue, politique, démocratie d'alors, nation, croissance, mon corps, ma minorité, l'impatience poétique, la lenteur de l'évolution et par-dessus tout ma séparation de naissance avec le « peuple », et de civilisation d'avec les peuples nus. (AF, 55)

Tout emprisonne le sujet dans la trilogie, et il ne faut jamais perdre de vue cette perspective lorsqu'il s'agit d'envisager le sujet à l'aune de son émancipation. Le sujet se définit ici par des assujettissements successifs et multiples, par des définitions imposées qu'il s'agit de déjouer. Ce « tout » énoncé par l'adolescent d'*Arrière-fond* semble en effet recouper l'ensemble des déterminations qui forment un sujet. À cet ensemble d'emprisonnements, Guyotat oppose l'écriture, l'une « des seules productions visibles, palpables, de ma liberté. » À défaut de pouvoir obtenir son « émancipation civile », « [s]a page de poésie » devient un espace où il est « enfin seul et responsable » (AF, 232). Est-ce à dire que la littérature, comme le soutenait Jean-Paul Sartre, recèle une dimension politique par l'appel à la liberté qu'elle constitue ? Dans la doctrine sartrienne de l'engagement, la liberté représente un pacte tacite entre le lecteur et l'auteur. L'acte de lecture permet au lecteur de s'émanciper, l'action héroïque des personnages ou l'exposition des iniquités devenant des modèles ou des anti-modèles. Le mot « liberté », dans cette économie, définit l'action de la littérature dans la relation qu'elle entretient avec le lecteur :

Le livre ne sert pas ma liberté : il la requiert. On ne saurait en effet s'adresser à une liberté en tant que telle par la contrainte, la fascination ou les supplices. Pour l'atteindre, il n'est qu'un procédé : la reconnaître d'abord, puis lui faire confiance ; enfin exiger d'elle un acte, au nom d'elle-même, c'est-à-dire au nom de cette confiance qu'on lui porte. Ainsi le livre n'est pas, comme l'outil, un

moyen en vue d'une fin quelconque : il se propose comme fin à la liberté du lecteur¹.

Le rapport entre la littérature et la liberté revêt chez Guyotat de tout autres habits. Loin de désigner la capacité émancipatrice de la lecture et d'une quelconque responsabilité de l'écrivain face à son lecteur, le mot « liberté » désigne plutôt une forme spécifique d'écriture. Cette expression qui fonde la doctrine de l'engagement est détournée et, sans surprise, *sexualisée*, ramenée sur le terrain d'un « langage du corps ». Car ce ne sont pas toutes les pratiques d'écriture qui sont les formes « visibles » de sa liberté : ce qu'il désigne comme liberté, c'est le « texte orgiaque », produit de la « branlée-avec-texte ». L'écriture, comme l'orgasme, permet que « le moi se libère du moi ». Il y a ici l'établissement d'une opposition entre un moi emprisonné par l'ensemble du champ d'expérience (à la fois la nature et la culture, la famille et la nation — l'ensemble des appareils idéologiques —, et même l'évolution, comme nous le verrons) et un moi libéré par la littérature et la sexualité.

Le mot « formation », quant à lui, ne désigne pas uniquement le processus d'apprentissage, rendu explicite par le second titre de la trilogie. Il désigne également cet ensemble de phénomènes qui emprisonnent le sujet tout en lui donnant forme et existence :

Que de moments dans la journée, où de l'intérieur de moi je le circonscris pour le chasser de mes actes vers ce qu'on me force à nommer « les autres » alors que de nature — la « formation » ne fait pas tout — je suis chacun de ces autres plus que je ne suis moi, qu'il n'y a pas de séparation que par la peau et l'usage social. (*AF*, 55)

Tout ce qui emprisonne accentue la séparation entre le « moi » et les autres, circonscrivant une formation comme processus d'individuation. Si la formation peut être connotée positivement, on observe qu'elle est ici assimilée à des forces extérieures qui viendraient marquer un écart entre le sujet et les autres. Mais c'est précisément l'inverse auquel aspire le jeune Guyotat : il souhaite plutôt se fondre dans les autres, *être* les autres plus qu'être soi-même. Cette formulation fait évidemment penser au « C'est moi... si je n'étais pas moi » évoqué plus haut. La trilogie, si elle reconstitue les données qui *forment* le sujet, dit également sa volonté persistante de disparaître dans l'altérité. Ce qui sépare le moi des autres relève à la fois de l'« usage social » et de la « peau », déjouant l'opposition traditionnelle entre nature et culture. Cette opposition, que nous retrouverons dans le chapitre

¹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *Situations II*, *op. cit.*, p. 97.

sur la biopolitique des corps, témoigne de l'ambivalence de Guyotat à l'égard de la relation du corps individuel à la sphère sociale. De façon générale, il privilégie la nature ; toutefois, on peut observer ici que la peau sépare des autres, que l'évolution est trop lente, et que la nature emprisonne tout autant que la société.

Le motif de l'emprisonnement, suggérant un assujettissement global aux déterminations naturelles et sociales, revient à plusieurs reprises dans la trilogie. Le récit de *Coma* est d'ailleurs ponctué de plusieurs épisodes d'internement psychiatrique. « Après une fête politique, où la poussière et les slogans renforcent ma détresse, la décision est prise de me faire interner. » (C, 32) La frénésie de la fête politique, expression par excellence d'une volonté populaire, d'une volonté d'émancipation collective, heurte alors Guyotat qui cherche une parole « hors du commun » (C, 17). Fidèle au lieu commun, la liesse de la foule accentue paradoxalement l'état d'isolement du sujet². La solution à cette détresse indique bien à quel type de déchirement le sujet de la trilogie est exposé : le texte ne précise pas si cet internement est volontaire ou pas, laissant flotter une indécision. La « décision est prise », sans qu'il soit possible de déterminer si elle a été prise à sa place, s'il s'est plié à cette volonté extérieure, ou s'il est entré en hôpital psychiatrique de son plein gré.

Son hospitalisation pour une opération à l'hôpital Saint-Michel³ « renforce l'humiliation dans laquelle [il] vi[t] sans vivre, mais sans laquelle on ne peut oser penser. » (C, 107) Cette humiliation a des ancrages plus lointains, que Guyotat rappelle, faisant un saut temporel abrupt :

Malgré mon enjouement — la douleur ou l'avant-douleur provoque toujours en moi une euphorie de verbe et d'empathie —, d'être ainsi marqué, même aux jambes, pris entre l'âge avancé des onze patients et l'obscurité carrelée, vétuste,

² Après la production de *Bond en avant*, Guyotat exprime déjà sa réserve face au militantisme, qui lui semble avoir peu en commun avec le politique : « Ce qui est politique, c'est d'avoir refusé une bonne fois pour toutes, du moins dans cette phase politique actuelle, le "nous" du militantisme et d'avoir adopté le "je" [...] pour bien montrer que, dans l'imagination, quand le prolétariat a le pouvoir, ça ne change pas tout et surtout pas beaucoup de choses quant à ce pourquoi réellement la révolution, ici, a lieu. » (« L'acteur impossible », *Vivre, op. cit.*, p. 112.)

³ Guyotat précise que saint Michel est le saint patron des soldats. La profusion de détails dans la trilogie témoigne d'une ambition totalisante : il nomme non seulement l'hôpital, mais aussi l'origine de sa toponymie. Cette obsession de la précision relève bien évidemment de son intérêt pour l'histoire, sur lequel nous reviendrons, mais nous éclaire également sur la place du sujet dans le monde. Complètement dépassé par les éléments qui l'entourent, il les nomme pour tenter de les saisir.

du lieu dans lequel je vois et sens aussi les espaces du passé : infirmerie de collège, boiserie d'hospice, en quelque sorte mon commencement de la collectivité humaine, j'éprouve — mais à quel parti de quel « je » déjà ? — et tais à mes proches une sensation, dont j'attends que l'opération me délivre, d'inexistence entre deux vieilleries, de dépouillement, d'échec, d'abandon par la Lumière, d'humiliation froide, d'oubli. (C, 107)

La première expérience d'enfermement est celle du collège où Guyotat était pensionnaire. Si, dans *Formation*, les années d'internat sont placées sous la gouverne de l'apprentissage de la culture et de l'accès à la portée sublime de l'art et au souffle épique de l'histoire, elles sont ici plutôt comparées à « l'humiliation d'être un sujet » (C, 113), humiliation vécue à nouveau lors d'un séjour à l'unité psychiatrique de l'hôpital Saint-Antoine. Ces lieux d'enfermement ont en commun de provoquer chez lui une désorientation, fragilisant à chaque fois le « je ». Ces espaces de la « collectivité humaine » sont non seulement des lieux de formation (comme le collège) et de soin (l'hôpital), mais sont également représentés comme des lieux de répression, venant abolir toute forme d'intimité : « La pension ne prépare pas à la vie privée, elle prépare à la vie en communauté. » (F, 174) Dans *Explications*, il ajoute à propos de l'ultime hospitalisation dont il est question dans *Coma* : « Car j'ai vécu ce moment de nudité non pas comme une punition, mais comme un opprobre, une mise en honte en quelque sorte, *une mise en honte publique* puisque l'hôpital, même la Réanimation très protégée, c'est un lieu public⁴. » L'internement provoque donc à la fois la souffrance d'être coupé du monde et, paradoxalement, la souffrance d'exhiber publiquement la maladie ; la souffrance de l'isolement radical se double de la souffrance d'être exposé au regard de l'autre. Tels l'aveu et la confession, l'internement est un dispositif qui expose publiquement la faute ou la faiblesse afin de permettre au sujet d'expié sa souillure.

À propos de l'un de ses séjours en hôpital psychiatrique, Guyotat écrit que l'« enfermement civil » est « bien plus dur que l'enfermement militaire subi jadis. » (C, 38) L'utilisation du mot « enfermement » indique toutefois avec précision de quelle manière sont vécus ces internements successifs. Les comparant à l'enfermement militaire subi durant la guerre d'Algérie, il signale l'« emprisonnement » que représentent les appareils idéologiques d'état, établissant une équivalence entre les formes civiles et militaires de contrôle. Dans les deux cas, ces emprisonnements agissent sur le corps et sa possibilité de mouvement et

⁴ Pierre Guyotat, *Explications*, *op. cit.*, p. 103.

d'action. Dans « Indépendance », court texte autobiographique publié dans la continuité de la trilogie, Guyotat raconte cet enfermement militaire :

À la fin de l'hiver 1962, au retour d'une mission de déminage dans le Djurdjura, je suis arrêté à la descente de la jeep de commandement où est installé mon appareil de transmission morse et vocale, inculpé — trois motifs politiques — par un grand colonel qui tape une badine contre sa botte, enfermé, sans ceinture ni lacets, au cachot, interrogé dix jours durant par le même colonel assisté de deux ou trois officiers de la Sécurité Militaire, retenu sans procès trois mois au cachot souterrain aménagé dans le sous-sol de la cuisine et au secret. Jours et nuits de doute — qui suis-je moi-même pour juger? —, mais fureur contre l'autorité : mon corps se rebelle pour moi ; mais seul, extrait de la collectivité et le cœur encore frais, comment assumer la tragédie, le destin de ce peuple que je commence à aimer et m'y faire une place justifiée⁵ ?

Le clivage du sujet se manifeste ici sous la forme d'une division entre le « moi » et le corps. Les emprisonnements psychiatrique et militaire sont, de toute évidence, un isolement de la communauté. Ces oppressions sur le corps sont autant d'occasions de rébellions possibles. L'« indépendance » du titre du texte est donc double : celle du corps, se libérant de l'emprisonnement, du moins se révoltant contre lui, et celle du peuple algérien, soumis au colonialisme français et luttant pour acquérir son indépendance politique. Il ne s'agit pas pour Guyotat de réduire à une émancipation individuelle l'ensemble de la lutte anticolonialiste, ou de réduire à une question personnelle la portée d'une lutte collective. Ce qui est en jeu, c'est plutôt la capacité du sujet individuel à avoir une prise sur l'histoire. Cette mise en contact de l'individuel et du collectif concerne d'emblée la capacité d'agir du sujet. Qu'est-ce qu'un sujet enfermé, symboliquement (par la nature et la société) et physiquement (en prison ou en hôpital psychiatrique), peut-il faire ? Que peut-il faire, une fois « extrait de sa communauté » ? Comment peut-il « assumer la tragédie » que les Algériens subissent sous ses yeux ? Le motif de l'emprisonnement définit non seulement le sujet sur des bases psychiques, mais aussi dans le rapport absolument singulier qu'il noue à la communauté. Cette forme de bannissement, qui n'est pas sans rappeler la figure de Job sur laquelle nous allons bientôt nous arrêter, marque l'isolement du sujet de l'ensemble de la communauté, isolement qui n'est pas sans conséquence politique. S'il ressent une grande détresse après une fête politique, c'est précisément parce que la communauté non seulement ne l'accueille pas, mais va même jusqu'à l'exclure : il est indéniable que le rapport de l'artiste à la communauté

⁵ Pierre Guyotat, « Indépendance », *loc. cit.*, p. 179.

se déploie sur le mode de l'isolement et du bannissement. Les expériences vécues et racontées dans la trilogie définissent un sujet dont le clivage est infléchi par ses divers emprisonnements.

3.2 « JE » DÉPOSSÉDÉ

Ce clivage indique aussi ainsi une dépersonnalisation. « Ville-d'Avray, Juillet 1977 : je marche avec un nom qui est le mien, et que je ne ressens plus en moi, mais qui m'est retourné par les autres. » (C, 43) À la division entre le sujet et son corps (capable de rébellion plus que le moi), se superpose une différenciation entre le sujet et son nom, au point où le sujet se sent détaché de son identité sociale incarnée par son nom ; retrouver son nom, c'est aussi revenir au sein de la collectivité. Même si, à la fin de *Coma*, il revient à la vie, c'est encore une fois dans une sorte de division entre son nom et son moi : « C'est quelques heures après que la première érection (de quoi donc ?), entre *mes* hanches creusées, *me* remet dans l'atroce normalité, que confirme, aussitôt, l'infirmière qui *me* parle : "*Monsieur*", "*Monsieur Guyotat*". » (C, 227) Dans ces dernières pages de *Coma*, tous les pronoms personnels (je, me moi, mon, ma) sont mis en italique, imposant une distance entre le *je* de l'énoncé et le *je* de l'énonciation. Au réveil de son coma, c'est bel et bien dépossédé de son identité propre que Guyotat tente de retrouver son « moi ». Lorsque l'infirmière s'adresse à lui, l'interpellation le ramène dans l'« atroce normalité », alors que toute sa traversée du Verbe visait à l'extraire de la communauté. Il faut noter ici l'ambivalence : l'infirmière est évidemment une figure bienveillante, le ramenant dans la vie ; mais, lorsque l'infirmière l'appelle par son nom, elle le remet dans une « atroce normalité ». À l'instar de la scène d'interpellation althussérienne, c'est l'idéologie qui constitue (ou reconstitue) le sujet. En effet, c'est dans un hôpital, institution étatique, productrice de normalité, qu'il retrouve son identité sociale.

Les deux premières pages de *Coma*, qui en constituent l'avant-propos, entrent fortement en écho avec sa conclusion : « Le récit qui suit, je le porte en moi depuis que, sortant, au Printemps 1982, d'une crise qui m'avait amené au bord de la mort, je me contraignais à reparler en mon nom personnel. » (C, 9) Le récit s'ouvre sur un aveu : le récit que Guyotat donne à lire marque un *retour* à soi. S'il tente de « reparler en [s]on nom personnel », c'est bien que les événements qui l'ont mené au coma l'en avaient privé : « Comment, alors, écrire, penser à écrire, privé de "je" [?] » (*Idem*) *Coma* aurait la particularité d'être un récit

autobiographique écrit par un auteur sans identité. « J'éprouvais — c'était bien le seul sentiment dont j'étais capable — du dégoût à préparer dans ma gorge et dans ma bouche et à prononcer le mot "je" tant que je n'avais pas récupéré la totalité de ses attributs, et un peu plus — ayant tant souffert de cette traversée. » (*Idem*)

Coma naît de la volonté du sujet de reprendre la parole et à reprendre place dans le « moi » dont la dépression l'aurait privé. Paradoxalement, cette lutte contre la dépression devrait lui permettre de « regarder le monde en oubliant [s]on moi » (C, 47). Considérant que les premières pages de *Coma* sont également les premières pages de l'ensemble de la trilogie, il convient de dire que celle-ci est placée sous le signe de cette volonté de retrouver le « je » du sujet, identité dont il aurait été dépossédé. Refusant sa classe, ses déterminations sociales, les identités imposées, il doit faire état de sa lutte contre la dépression. Dans sa quête pour « retrouver son nom » tout en « oubliant [s]on moi », certaines figures familiales apparaissent comme des modèles à suivre.

Sa tante Clotilde, qui est par ailleurs un modèle politique de résistance, est l'exemple même d'un engagement : « Elle vient quelquefois se reposer auprès de nous et de notre mère : ce que je perçois de la conversation de deux sœurs me confirme, enfant, que je suis, en moi, plus près de son engagement absolu que de celui que notre mère lui oppose — contre elle-même. » (C, 82) Cet engagement de Clotilde n'est plus directement politique : en effet, à sa sortie de la prison de Fresnes en 1944, elle s'engage dans la Mission de France⁶. Ses vœux de pauvreté et de chasteté lui confèrent un statut à part aux yeux de Guyotat, notamment parce qu'ils la détachent de ses origines bourgeoises.

D'année en année, son langage même se transforme, se simplifie, se brise même entre celui dont elle vient et celui qu'elle entend dans ses lieux de travail, mais le débit passionné de ses frères et sœurs, de notre mère un peu moins, se maintient : pour moi qui alors commence à refuser les usages d'une partie de ma classe d'origine, à souffrir des règles et de la régulation qui en réduisent la passion, qui en détruisent l'âme, c'est celui de la sainteté — ainsi je vois alors cet engagement et ainsi je le vois aujourd'hui : l'« odeur de sainteté » c'est pour moi d'abord la langue, la voix du saint ou de la sainte, une voix qui fait sauter ses pansements.

⁶ Les membres de la Mission de France participent à la vie laïque. Dans les années cinquante, de nombreux prêtres de la Mission de France sont engagés dans les syndicats ouvriers ou luttent pour l'indépendance d'Algérie.

À Alger, à Paris, puis à Lyon, elle cache, au péril de sa vie, de son honneur, des militants algériens poursuivis, des prostitués recherchés par leur souteneur, dans les taudis de Givòrs.

Engagé dans la création, l'accompagnement, la trituration, la mise en chaleur de mes figures, comment ne l'aiderais-je pas, elle qui s'est livrée aux autres, à mourir : compenser ainsi son incompréhension de ce que j'écris, de ce que je fais... (C, 82-83)

Le mot engagement revient à deux reprises dans ce bref passage concernant sa tante Clotilde. Si l'engagement dans la Résistance est partagé par ses parents⁷, celui de Clotilde dans les ordres la distingue, la reprochant de la sainteté. C'est principalement la dépossession de soi qui marque Guyotat : le vœu de pauvreté de sa tante la dépossède de tout bien matériel, et ce sont les plus démunis qu'elle aide. Il faut remarquer ici que parmi tous les opprimés, ce sont les Algériens et les prostitués qui attirent l'attention de Guyotat, figures emblématiques de son œuvre. Ce qu'il perçoit comme de l'héroïsme, ce sont avant tout les gestes de dépossession de soi : Clotilde fait l'expérience tant de la dépossession matérielle que de l'oubli de soi, allant même jusqu'à la mise en danger de sa propre vie.

Quelques pages plus tôt, Guyotat écrivait : « De cette fin d'été la fin de mon être affectif, la disparition de toute blessure d'amour-propre, de tout ce qui fait le tourment, le plaisir de la vie dite privée. L'autre, quel qu'il soit, devient mon seul souci. » (C, 59) Le « je » de la trilogie est soumis à une forme de désobjectivation radicale, par une abolition de sa vie privée, de son ego. Mais, comme le soutient Rancière, cette désobjectivation est également la condition même d'une subjectivation qui met en œuvre une logique de l'autre. Le don de soi de la tante Clotilde devient ainsi un modèle : son engagement est à la fois une inscription dans sa communauté et un détachement du lot commun, car son action auprès des démunis l'éloigne de son milieu d'origine. En fait, son déclassement social est la condition même de son engagement dans la communauté. Cette transformation (sensible dans le langage) est aussi le fondement du récit de Guyotat. Si c'est le mot *Formation* qui orne le deuxième volume de la trilogie, c'est le mot « transformation » qui la conclut : « Aurai-je la force de marcher, pour m'étendre sur le lit, et y attendre, tampon au poignet, la transformation. » (AF, 437) La trilogie expose les déterminations du sujet, dit les moyens employés pour les déjouer,

⁷ Cet engagement dans la défense de la France contre les Allemands détermine durablement la foi de Guyotat dans la possibilité d'action du sujet dans l'histoire.

pour *se transformer*. C'est d'ailleurs dans cette optique qu'il faut lire la Passion du Verbe qui caractérise *Coma* : transformer la langue, c'est transformer la vie, c'est se transformer.

Cette transformation de la langue est pour Guyotat un engagement (il est « engagé dans la création »). Le langage devient une marque de distinction sociale, une façon de se détacher de sa classe d'origine, mais également une façon d'identifier la sainteté. L'expression « odeur de sainteté » désigne l'agréable parfum qui devrait se dégager des fraîches dépouilles de certains saints. Or, ici, ce n'est pas l'odeur qui permet de l'identifier, mais bien la simplification du langage. L'identification à sa tante passe par la dépossession de soi, mais surtout par un dénuement qui est sensible jusque dans l'expression. Ce dénuement rend possible la subjectivation, la mise en place d'une authentique logique de soi, d'un « autre que moi, en moi, qui parle, qui explique, qui convainc même. » (C, 90) Les figures dans lesquelles il se réfléchit sont marquées par une forme de désidentification. C'est ce qui rend possible l'amalgame entre la quête du Verbe et la simplification du langage d'une religieuse : la disparition d'une voix personnelle, de son « nom propre » est la condition même de l'écriture. *Coma* est le résultat d'un effort pour « reprendre ses figures », qui sont « plus réelles » que lui, et la volonté d'« en augmenter le nombre » (C, 9). Pour cela, il lui faut à la fois « faire parler [s]a gorge muette » (C, 126) et « accepter cette voix transitoire » (C, 190)

L'affirmation du caractère « transitoire » de la voix indique bien une forme de désidentification. En effet, tel le moi qui est imposé (« j'espère toujours l'installation en moi d'un nouveau moi, du moins un répit dans le moi dont je suis affligé » [C, 117]), la voix qui l'exprime n'est pas totalement choisie. Tout à fait conforme au « don verbal », la fugacité de la voix renvoie en effet à la fragilité du sujet. Jamais réellement fixé, le sujet est mortel (réalité cruellement rappelée par le coma, expérience limite : ni tout à fait vie, ni tout à fait mort), et l'œuvre qu'il porte est habitée par les voix du passé, par ses ascendances familiale et artistique. Ce moi transitoire est aussi la garantie d'une certaine protection contre la violence subie :

Je suis quelquefois frappé ; dans les gares, où l'on me retient au bord du quai. Qui me frappe ? De quelle autorité ? Policiers, pères de famille, employés ? Je n'en éprouve aucune colère. Seuls mes os réclament justice ; je suis ainsi fait que ce n'est jamais « moi » qui est insulté, repoussé, mais, dans ma personne, quelque chose du dessus, une réalité organique, solidaire ou une solidarité historique, voire métaphysique ; je ne me suis toujours ressenti, pensé, qu'en tant que médium, intermédiaire, messager. Et l'on m'a toujours beaucoup aimé

comme tel, celui qui apporte la lumière ou celui qui la rétablit dans le cœur de l'autre. (C, 154-155)

L'autorité est ici dans les mains des dominants et des dominés : ceux qui font subir la violence sont parfois les représentants de l'autorité étatique (policier), ou alors simplement pères de famille ou employés. S'extrayant de cette lignée masculine qui montre bien l'étendue de l'exercice de l'oppression, Guyotat se place au-dessus : « l'intermédiaire » est une posture parfois modeste, parfois mégalomane. Il se figure comme « celui qui apporte la lumière », rôle aux relents mystiques, qui met au jour la nature de la distinction entre le « moi » et le sujet : si la société peut venir infléchir l'action du sujet, il n'est pas pour autant absolument prisonnier des violences subies. Ses identifications à des figures de l'altérité ou à des « fonctions » (médium, intermédiaire, messenger) constituent des échappées dans un monde balisé par l'emploi violent de l'« autorité ». Guyotat renvoie en quelque sorte la haine et l'amour qu'on lui porte à une haine dont il ne serait que l'intercesseur, comme s'il n'était jamais lui-même qu'un simple garant des forces extérieures (sociales et historiques).

Le passage de *Coma* concernant la tante Clotilde permet de mettre au jour les processus de subjectivation mis en place : dépossession du langage et des biens matériels pour devenir un simple médiateur, une sorte de subjectivité vide et transitoire, qui se fait le relais des voix et des figures qui l'entourent ou la hantent. Le couple saint/mendiant exposé dans l'avant-propos rend visible la *désidentification* inhérente aux jeux autobiographiques auxquels il se livre. Toutefois, il faut préciser que les saints authentiques (avérés, pourrait-on dire) qui peuplent son œuvre cohabitent avec des figures plus bâtardes. En effet, la sainteté chez Guyotat n'est pas une question simple et ne se limite pas aux figures canonisées par l'Église catholique.

En 1982-1983, Guyotat écrit un texte pour la revue *L'Infini* qui révèle de nombreuses similitudes avec *Coma*, et où il vient donner une définition de ce qui constitue pour lui la sainteté. D'un point de vue strictement biographique, on peut observer que la rédaction des deux textes est pratiquement contemporaine : *Coma* et « ... ton ciel à la sueur de ton sexe » sont tous les deux écrits au réveil du coma. Ils révèlent un même désir de confession. Dans le second texte, on retrouve un passage qui élucide le rapport d'identification au saint évoqué dans *Coma* :

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. Plus il coûte à l'achat ou vente, plus il fait de passes, plus il a le sentiment (si on peut utiliser ce terme...) qu'il est utile, pas à la société (on est au-delà), mais à quelque chose qui le dépasse, et plus il sent sa sainteté⁸.

Les figures qui sont sans cesse convoquées dans la trilogie sont ici réunies sous une même gouverne. Évoquant les personnages du *Livre*, dont il termine alors la rédaction, Guyotat fait un amalgame entre diverses figures qui, pourtant, ne revêtent pas des traits identiques. Entre le prostitué et l'esclave, il y a une parenté évidente qui parcourt l'ensemble de son œuvre ; ils sont l'objet d'une semblable domination des corps. À cette scène originelle, qui sert de socle à la fois aux œuvres de fiction et à la trilogie autobiographique, s'ajoute ici la figure du saint, omniprésente dans le corpus ici soumis à examen. Ce qui étonne, d'abord, dans ce passage, c'est bien l'amalgame entre le saint et l'esclave, tout juste séparés dans une phrase par une virgule, comme s'il s'agissait de synonymes. La « pauvreté » dont il est question apparaît en effet comme l'une des pistes à suivre pour définir le sujet autobiographique de la trilogie : la tante Clotilde est admirable grâce à son vœu de pauvreté, et c'est Job qui est convoqué pour guider l'énonciation de *Coma*. Or, si on reconnaissait la « sainteté » de Clotilde à l'appauvrissement de son langage, celle du putain et de l'esclave est identifiable par son « montant prostitutionnel ». C'est par la déchéance et la « démunition » qu'ils peuvent acquérir leur sainteté : plus ils sont utilisés, plus leurs corps sont spoliés par la société, et plus ils sont utiles. Comme le « messager » qui se situe au-dessus des considérations communes pour trouver son refuge dans la « métaphysique », ici, le saint et l'esclave ne trouvent pas leur utilité dans la société, mais dans « quelque chose qui les dépasse ». Pourtant, ce « quelque chose » n'est pas explicitement nommé ; l'abandon de soi ne se fait pas au nom d'une cause spécifique, contrairement à Clotilde qui s'engage devant Dieu. La valeur de la sainteté est abstraite (le saint ou l'esclave la « sent ») et, pourtant, elle est directement reliée à la valeur monétaire du corps.

Dans le cadre de notre réflexion sur les modalités énonciatives de la trilogie autobiographique et les processus de subjectivation qui les structurent, c'est non seulement

⁸ Pierre Guyotat, « ... ton ciel à la sueur de ton sexe », *Vivre, op. cit.*, p. 241.

l'amalgame entre l'esclave et le saint qui est signifiant, mais aussi la proximité de deux expressions : « mise à nu » et « *autovidange permanente* ». Leur association permet de saisir les modalités énonciatives de la trilogie : la « pauvreté absolue », connotée si positivement, est une condition de présentation de soi devant les autres. La « mise à nu » du saint, ce n'est ni plus ni moins qu'une confession. Et, comme l'aveu, le désir de sainteté témoigne d'une volonté de se purifier : c'est ainsi qu'il faudrait comprendre le terme « autovidange ». Si la vidange indique le rôle que le putain joue pour son client, l'« autovidange » désigne une purification dans l'acte de dépossession de soi. La sainteté, comme la prostitution, trouve son accomplissement dans une désobjectivation radicale. Ajoutons : l'aveu, comme la sainteté, est ce qui permet au sujet de *s'autovidanger*⁹.

3.3 CONFESSION ET AVEU DE « JE »

La confession, comme le rappelle Jean Starobinski, faisant référence aux *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, est le lieu où le vice « se purifie dans la transparence¹⁰ ». Cette « transparence » et ce « discours vrai » définissent explicitement les modalités autobiographiques de la trilogie. L'*ethos* de l'auteur se construit à la fois sur la prétention à la transparence et sur l'écriture comme le lieu où il est possible de *tout dire*, car comme chez Rousseau, on distingue chez Guyotat une quête de la vérité qui dénonce le mensonge de la société¹¹. *Dire tout pour s'identifier à n'importe qui, n'importe quoi, n'importe quand* : la

⁹ En 1984, Pierre Guyotat signe un court texte dans *Le Nouvel Observateur*, où il se livre à un « commentaire » de la toile de Fra Angelico, « Martyre de saint Cosme et de saint Damien », qui figure également dans *Coma*. Il y raconte sa tentative de suicide dans des ruines romaines en Ombrie. Dans ce texte, contemporain de *Coma*, il partage sa volonté de « disparaître sans laisser de traces ni dans la terre, ni dans la mémoire des plus proches ». Mais alors qu'il est sur le point de se tailler la carotide, il se demande si c'est la main du Créateur, « martyr absolu » qui « lancera le glaive contre [s]a gorge coupable de tant et tant d'obscénité » ou si ce sera celle d'une de ses figures, d'un proxénète ou de l'« ultime » prostitué : « Non c'est non. Je n'ai pas encore vidangé assez d'hommes. » (« Du bon usage de la décapitation », *Le Nouvel Observateur*, 8 juin 1984, p. 16.) La fiction, c'est la vidange des figures, alors que l'autobiographie, c'est une *autovidange*.

¹⁰ Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976 [1971], p. 235.

¹¹ Dans *The Changing Nature of the Self : A Critical Study of the Autobiographic Discourse* (Iowa City, Iowa University Press, 1987), Robert Elbaz met en relief la relation entre soi et l'autre qui caractérise les *Confessions* de Rousseau en lien avec sa théorie du pacte social. Rousseau s'expose non seulement au jugement de Dieu, mais également à celui de ses pairs. L'écriture autobiographique dépasse la quête d'une rédemption divine pour s'exposer à une forme de rédemption sociale. Cf. « Rousseau's *Confessions* », p. 77-118.

subjectivation passe également par cette transparence, cette « mise à nu ». Les narrateurs, enfant de *Formation* et adolescent d'*Arrière-fond*, s'avèrent des figures primordiales dans ce dispositif. L'enfant présente une forme de pureté : à l'écart du monde, il observe l'action des hommes tout en étant exclu de celle-ci. *Formation* va même jusqu'à « faire parler » l'*infans*, par essence privé de parole. L'adolescent, toutefois, commence à perdre cette pureté en s'éloignant de la nature pour faire son entrée dans la culture. Nous verrons plus loin que l'idéal rousseauiste de l'enfant privé des corruptions de la société est une figure qui revient régulièrement dans la trilogie. La figure de l'enfant sauvage apparaît à ce titre comme la limite absolue entre une essence de l'être humain et les processus de socialisation. Cette filiation rousseauiste n'est pas anodine : elle indique le lieu même où le sujet autobiographique touche aux frontières de ce qui, dans sa personnalité, est « pur » (ou sauvage, dans le lexique de Guyotat) et, de ce qui est socialement déterminé.

Coma se distingue des autres volumes de la trilogie, car il se présente comme une *adresse à Dieu* : « L'œuvre que je fais est sans doute en moi et dans mes mains comme une sorte d'intercession entre moi et le monde ou Dieu. » (C, 17) Comment ne pas y percevoir un intertexte avec saint Augustin (« Permettez-moi de parler, puisque c'est à votre clémence et à votre bonté que j'adresse mes paroles, et non à un homme qui se moquerait peut-être de moi¹² ») ou, encore une fois, avec Rousseau (« Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra ; je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge¹³ ») ? Dans la préface à sa traduction des *Confessions*, Frédéric Boyer distingue avec beaucoup de finesse la confession de l'aveu, justifiant sa traduction du mot *confessio* par « aveu », plutôt que par « confession », comme il est d'usage :

Écrire comme certains commentateurs que l'usage chrétien du mot *confessio* renverse son acception juridique infamante en construisant le cas d'un aveu glorieux et non plus honteux, c'est effacer le mouvement même de la foi par lequel l'infamie, la honte est reconnue comme l'objet même de l'acte d'amour rédempteur. C'est un peu comme si nous refusions alors de parler de mort ou de supplice pour le *passion* du Christ sous prétexte que l'événement pascal aurait effacé l'horreur de la mise à mort. C'est aussi s'interdire de lire dans cette grande œuvre que sont les *Aveux* le travail littéraire qui conduit à ce puissant effet de sens théologique : l'aveu le plus abject, le plus inattendu mène à la louange. Mieux encore : *ego confitear tibi dedecora mea in laude tua* (« Moi je

¹² Augustin, *Confessions*, trad. A. d'Andilly, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 32.

¹³ Jean-Jacques Rousseau, *Confessions, Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 5.

t'avoue mes laideurs dans ta louange » IV, 1). C'est dans la louange de Dieu que se dit l'horreur de soi sur le mode d'un aveu, « langue obscure » selon l'expression d'Augustin lui-même. La *confession*, dans la tradition catholique, désigne ce chemin (le sacrement de la confession ne datant que du XII^e siècle). Comment ne pas vouloir faire entendre aujourd'hui la force spectaculaire de cette accusation : « j'étais mon infatigable accusateur ». Je me dénoncerai à tous, répète Augustin dans le livre X (*indicabo* au sens de révéler publiquement, dénoncer ouvertement)¹⁴.

Ce que nous devons retenir de l'intervention de Boyer, c'est surtout la puissance de la modalité énonciative de l'aveu. L'aveu des fautes, aussi « infamantes » soient-elles, est orienté vers la louange de Dieu. L'adresse de *Coma* à Dieu, si l'on suit Boyer, est la condition même de l'aveu de la honte d'être soi qui caractérise *Coma*. Guyotat, comme Augustin, est son « infatigable accusateur », et cette « mise en honte publique » révèle en effet la volonté chez lui de se dénoncer devant tous. La littérature n'est, certes, ni un aveu juridique ni une confession devant un homme d'Église. Pourtant, elle révèle publiquement (devant Dieu et devant les autres), la puissance de l'amour et de la honte qui président à cette entreprise autobiographique.

La figure de l'auteur devant Dieu confirme en effet la transparence comme modalité énonciative. Mais dans la citation de *Coma*, on peut lire non seulement l'idée d'une œuvre présentée devant Dieu, mais plus précisément l'idée d'une œuvre qui est *entre* Guyotat et le monde *ou* Dieu. L'ambiguïté de la formule est inusitée. Rappelons ce qu'il écrit, juste avant la phrase citée : « Cet homme, de mon âge, au manteau troué, dont les mains tremblent sur ses poèmes en vers réguliers, c'est moi si je n'étais pas moi. Il est ce dont l'œuvre que je fais et ses conséquences sociales me privent d'être. » (C, 17) Ici, le sujet est en effet privé de « je ». La mise en italique du nom « Dieu », indique une mise à distance, et Guyotat s'identifie au mendiant, mais jamais totalement (« si c'était moi »). Il écrit une œuvre qui est une « intercession », sans pourtant affirmer avec certitude s'il se considère comme un intermédiaire entre une œuvre offerte par Dieu et dont il serait porteur et le monde, ou entre lui et le monde. La construction syntaxique de la dernière phrase est élucidée par le jeu d'identifications établi au début du paragraphe. Lorsque Guyotat aperçoit le mendiant, il y voit le reflet de son rapport à sa propre œuvre. L'œuvre n'appartient pas à son auteur et ce dernier n'est qu'une médiation, un passage entre des figures et des réalités diverses. Cette

¹⁴ Frédéric Boyer, « Préface » dans Augustin, *Les aveux*, trad. F. Boyer, Paris, P.O.L, 2013 [2007], p. 54-55.

idée d'une œuvre médiatrice, qui ne serait pas la propriété de son producteur, apparaît en outre comme le substrat du fantasme d'une littérature sans auteur.

Notre parcours à travers le textualisme nous apprend en effet que ce mouvement d'avant-garde mettait en cause (voire en procès, selon les termes de Julia Kristeva) la centralité du sujet. Toute la conception de la littérature mise en place par *Tel Quel* repose sur ce postulat : l'unité du sujet bourgeois et l'assujettissement de la littérature à l'idéologie bourgeoise vont de pair. En entamant la centralité de ce sujet, l'avant-garde permet l'affranchissement de la littérature et de l'art des codes représentatifs traditionnels et assure leur participation à la marche révolutionnaire. Dans le délire des identifications brouillées de Guyotat surgissent les réminiscences de ce contexte théorique auquel il a participé. Lorsqu'il s'agit de désigner l'énonciateur de son propre texte, il s'en dissocie et se présente en énonciateur transitoire, en simple intercesseur entre des réalités qui lui sont extérieures et qui le dépassent.

La référence à Dieu apparaît *a priori* bien loin du matérialisme sémantique dont Guyotat, Sollers et Kristeva se faisaient les apôtres, mais le fantasme de la disparition de l'auteur revêt de semblables habits. Ce passage vers le religieux est présent dans *Tel Quel* dès la fin des années soixante-dix, et encore dans les débuts de *L'Infini*. Par exemple, dès le premier numéro de la seconde revue, Sollers, qui en est le rédacteur en chef, publie un texte inédit de Franz Rosenzweig, « Le secret formel du récit biblique », et un article d'Alain Finkielkraut intitulé « La réprobation d'Israël ». Le matérialisme historique semble bel et bien laisser sa place au retour d'une grande culture humaniste. Notons que, dans ce premier numéro de *L'Infini*, Guyotat publie son texte « ... ton ciel à la lueur de ton sexe¹⁵ », foisonnant de références religieuses¹⁶. Toutefois, il faudrait nuancer cet apparent retour d'une culture humaniste chez Guyotat et chez les telqueliens, car cet humanisme porte les stigmates de la mise en procès du sujet par le textualisme (et le structuralisme en général). Plus

¹⁵ Pierre Guyotat, « ... ton ciel à la lueur de ton sexe », *Vivre*, *op. cit.*, p. 233-274.

¹⁶ « Les yeux de Dieu », *Art Press*, n° 53, novembre 1981, repris dans *Vivre* (*op. cit.*, p. 203-213), témoigne également de ce « virage religieux » chez Guyotat.

largement, le retour du religieux prend à l'époque les allures d'une obsession générationnelle¹⁷.

Dans ses *Leçons sur la langue française*, Guyotat fait bon nombre de remarques à propos de Rousseau et de saint Augustin qui nous permettent d'envisager la transparence autobiographique à la fois comme un idéal politique et comme une remise en question d'un idéal humaniste :

[Rousseau] est assez proche des *Confessions* de saint Augustin, dans la mesure où il est le seul, de son temps, à inaugurer cette modernité dans laquelle nous sommes encore un peu aujourd'hui : il présente un homme qui n'est plus triomphant, il le décrit avec ses travers, ses faiblesses, ses lâchetés. Son œuvre est un des rares projets de confession de l'Europe moderne. Ce sont des choses que ne fait jamais Voltaire, ou alors sur un ton tellement sarcastique qu'on ne sait plus très bien ce que c'est¹⁸.

Comme les avant-gardes textualistes le faisaient avec Mallarmé ou Joyce, Guyotat fait ici de Rousseau son contemporain. En prenant Voltaire comme figure repoussoir, il indique bien qui incarne réellement pour lui l'esprit des Lumières, qui, de surcroît, subsiste dans notre époque. Si l'on suit bien la pensée de Guyotat, ce que nous expose Rousseau dans ses *Confessions*, c'est la naissance d'un homme moderne « faible ». La mise en question de la toute-puissance d'un sujet unitaire, semble-t-il nous dire, est bien antérieure aux réflexions structuralistes ou post-structuralistes : cette mise en cause est incarnée par le projet moderne dans son entièreté. Mais ce qui est intéressant, c'est que le procédé littéraire de la confession est envisagé comme le lieu d'un procès du concept même de sujet. La préférence de Guyotat pour une œuvre sans sarcasme indique bien la posture qu'il privilégie lorsqu'il s'agit de faire lui-même sa confession : clarté et transparence, en adéquation avec l'idéal des Lumières, du moins avec le modèle rousseauiste. Cette posture n'est toutefois pas dénuée d'ambivalence. Si avec Voltaire « on ne sait plus très bien ce que c'est », force est d'admettre qu'il en est de

¹⁷ On retrouve également ce « retour du religieux » chez Jacques Henric, codirecteur d'*Art Press* et collaborateur régulier de *Tel Quel* (*La Peinture et le Mal*, Paris, Grasset, 1982). Bernard Sichère, ancien maoïste, lui aussi proche de *Tel Quel*, explique bien l'importance du messianisme (juif et catholique) dans la pensée française depuis les années quatre-vingt. (Cf. *Ce grand soleil qui ne meurt pas*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 2011). Parmi les anciens maos, Christian Jambet s'intéresse à l'Islam ; Guy Lardreau écrit sur Philoxène de Mabboug (*Discours philosophique et Discours spirituel. Autour de la philosophie spirituelle de Philoxène de Mabboug*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1985) et Bernard-Henri Lévy soutient que le judéo-christianisme donne les outils nécessaires pour mieux résister à la barbarie dans *Le Testament de Dieu* (Paris, Grasset, 1979).

¹⁸ Pierre Guyotat, *Leçons sur la langue française*, op. cit., p. 395.

même avec la trilogie, les paradoxes qui la travaillent lui conférant parfois une apparente confusion. L'adresse à Dieu et la probité (sans sarcasme) garantissent, certes, une sincérité, mais la description d'un homme « avec ses travers, ses faiblesses, ses lâchetés » expose nécessairement le sujet de l'écriture à une faillibilité, à une fragilité. Les jeux d'identification auxquels se livre Guyotat redéfinissent sans arrêt le sujet. Pour le dire simplement : au fil de la lecture, le lecteur est sans cesse écartelé entre la confiance accordée à un sujet honnête et l'obligation de redéfinir incessamment son horizon d'attente devant ses fautes, ses délires et ses excès.

Le récit de la « branlée-avec-texte » apparaît d'ailleurs comme l'un des moments importants de la trilogie, car il est présenté comme une mise au clair, une « explication ». L'œuvre de Guyotat ayant souvent été reçue en fonction de critères normatifs de lisibilité¹⁹, le mot « explication » ne doit pas passer inaperçu. Le caractère rétrospectif et métaréflexif de la trilogie oriente en effet sa lecture : elle revient à la fois sur les événements vécus et sur les livres écrits. À l'œuvre réputée illisible, il oppose une œuvre autobiographique explicative. À propos de cette pratique, il écrit qu'elle « a suscité et suscite toujours, tant à l'étranger qu'en France, des interprétations erronées, des déformations, voire des racontars de mémorialiste à la mémoire grossière et concassée. » (*AF*, 9) Au désir de transparence évoqué, on pourrait ajouter que la trilogie vise en quelque sorte à « casser » le mythe Guyotat. Paradoxalement, on pourrait dire qu'à d'autres égards, elle le renforce : *Coma* participe en effet à la mythification de l'artiste maudit et *Formation*, à la glorification de la Résistance. Mais ces effets, nous suggère Guyotat dans la préface d'*Arrière-fond*, ne sont pas calculés. Ses « forces de mémoire » sont beaucoup plus précises, semble-t-il nous dire, qu'une mémoire « grossière et concassée ». Et non seulement est-elle plus précise (se concentrant ici sur une seule année, même un seul été), mais elle comporte un caractère englobant :

On trouvera ici, entre autres faits — Dieu Créateur, Dieu Rédempteur, Vierges, conflit au père, amitié de la mère dans les prémices de sa disparition trois ans plus tard, Cosmos, Histoire, filles, femmes, garçons, filles encore,

¹⁹ Sur cette question, voir le livre de Tanguy Viel (*Tout s'explique*, Paris, Inventaire/Invention, coll. « Lectures », 2000), où il suppose qu'« à l'opacité irréductible des livres publiés par l'écrivain, à cette masse textuelle compacte, s'oppose, dans *Explications*, une parole limpide, clarifiante, et même, disons le mot, simple. » (p. 10). Michel Surya dans *Mots et Monde de Pierre Guyotat* (Tours, Farrago, 2000) s'interroge également sur les conditions de lisibilité de cette œuvre. Voir également : Éric Höppenot, « Et Pierre Guyotina lal'angue. Chronique d'une absence de lecteur », *Stratégies de l'illisible*, sous la direction de Ricard Ripoll, Presses Universitaires de Perpignan, coll. « Études », 2005, p. 173-180.

Nature, animaux, ruines de guerre, cirque, et surtout, avec la Poésie, le sexe de la femme —, l'histoire, la description, l'explication d'une pratique, la « branlée-avec-texte » [...] (AF, 9)

Cette sorte de table des matières ouvrant l'ouvrage est aussi totalisante, tout en étant plus précise, que celle de *Formation*. En effet, à la lecture de cette liste, on en vient à se demander ce qui pourrait en être exclu. Notons également que ce que nous trouvons dans cet ouvrage se résume, si l'on se fie aux dires de Guyotat, à « des faits ». Supposant une rectification des faits, une mémoire valide et valable, une réparation symbolique, une volonté de « rendre justice », *Arrière-fond* semble investir ses forces de mémoire afin de servir l'établissement d'une vérité. Elle est une tentative d'élucidation des origines, clarification nécessaire pour comprendre les événements de sa vie adulte racontée dans *Coma*. La chronologie de parution des livres de la trilogie ne suit pas le cours des événements : *Coma* décrit une crise, et *Formation* et *Arrière-fond* apparaissent, avec le recul, comme la mise en place des rapports au corps, au langage et à l'histoire qui mèneront à cette crise.

Le caractère rétrospectif de la trilogie participe également à ce désir de transparence. Tel Rousseau qui a « écrit *Les Confessions* pour se justifier à la fin de sa vie²⁰ », Guyotat écrit la trilogie comme pour justifier son parcours, l'expliquer : « Ce récit raconte la formation sensorielle, affective, intellectuelle et métaphysique d'un enfant » (F, 9). Cette volonté d'exhaustivité révèle la tentative de la trilogie de saisir à la fois les déterminations sociales et politiques de constitution du sujet et ses « événements internes » (AF, 10). Ainsi, le sujet « privé de "je" » de *Coma* est révélé dans tous les aspects de sa subjectivité dans *Formation*. Si, dans *Coma*, il est incapable de « reparler en [s]on nom personnel » (C, 9), allant jusqu'à mettre le « je » entre guillemets (puis en italique à la toute fin du récit alors qu'il se réveille à peine de son coma), il parle ici de tous les aspects qui le constituent. L'entreprise autobiographique, on le comprend, n'est pas uniforme : elle est animée par le désir de transparence décrit ici, mais l'auteur dit aussi la difficulté à rendre compte, malgré l'aveu d'un fantasme de clarté, d'un sujet impur.

Mais la confession n'est-elle pas, par définition, le lieu d'une mise à distance de soi, pour *revenir* vers un moi purifié, lavé de ses péchés ? Selon Foucault, la confession est en

²⁰ *Idem*.

effet une ascèse qui trouve son point culminant dans l'aveu : c'est le moment où « le sujet s'objective lui-même dans le discours vrai » et « [...] dev[ient] [lui]-même le sujet qui dit vrai et qui se trouve, par cette énonciation de la vérité, transfiguré [...] par le fait qu'il dit vrai²¹ ». La volonté de transparence fait donc appel à deux modes énonciatifs qui sont liés, mais qui ne jouent pas exactement le même rôle. Il y aurait deux moments : d'abord la confession, qui restituerait les événements dans toute leur vérité, dans toute leur précision. La confession serait une mise en récit, qui n'est pas sans rappeler le « compte rendu » de soi dont parle Judith Butler :

Ce n'est qu'en étant dépossédé [de ce qui m'est propre] que je peux rendre compte et rends effectivement compte de moi-même. Si j'essaie de rendre compte de moi, si j'essaie de faire en sorte d'être reconnu et compris, je pourrais alors commencer à raconter ma vie, mais cette narration serait désorientée par ce qui ne m'appartient pas ou par ce qui n'appartient pas qu'à moi. Et je devrais alors me rendre dans une certaine mesure interchangeable afin de pouvoir être reconnu. L'autorité narrative du « je » doit ouvrir la voie à la perspective et à la temporalité d'un ensemble de normes qui contestent la singularité de mon histoire²².

La reconnaissance de soi par soi n'est pas totale. Butler insiste sur le caractère incomplet de ces comptes rendus pour soi. Par ailleurs, tout à fait fidèle à l'analytique foucauldienne du pouvoir, elle insiste sur le caractère structurant, mais non déterministe des normes sociales dans la construction du sujet. *Rendre compte de soi*, c'est donc se soumettre à un régime de vérité qui est conditionné par des normes sociales. La confession à laquelle se livre Guyotat correspond aux deux premiers livres de la trilogie, qui rendent compte des événements qui ponctuent sa vie, des normes sociales auxquelles il est soumis et, de façon plus critique, à la mise en question de ce régime même de vérité qui préside à la subjectivation.

Arrière-fond, quant à lui, procède d'une logique de passage aux aveux. Sa préface, nous l'avons dit, évoque la pratique de la « branlée-avec-texte » : « L'acte clandestin produit peu à peu une imagerie, un décor, un peuplement, une idée, inavouables alors, que je nomme ici "arrière-fond". Depuis ce monde, je l'ai bien avoué. » (AF, 10) Cette remarque en

²¹ Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet*, Paris, Gallimard, Seuil, coll. « Hautes Études », 2001, p. 316-317.

²² Judith Butler, *Le Récit de soi*, op. cit., p. 37. Notons que la traduction du titre ne rend pas tout à fait compte de l'idée énoncée ici. Le titre original, *Giving an Account of Oneself*, pourrait être traduit plus littéralement par : *Rendre compte de soi*.

introduction d'un ouvrage qui détaillera avec précision la découverte de la sexualité et l'entrée dans l'écriture ne saurait passer inaperçue. D'une part, Guyotat établit un partage entre ce qui à l'adolescence reste inavouable et ce qui, par la suite, sera avoué. L'aveu, on le comprend, *a eu lieu*. De plus, il énonce avec beaucoup de clarté ce qui constitue l'« arrière-fond » du titre. Si l'ensemble des données sensibles informe son rapport à l'histoire, force est de constater, en observant le début d'*Arrière-fond*, mais aussi celui de *Formation*, que le sujet se dévoile à lui-même dans un aller-retour constant entre soi et ses perceptions du réel ; c'est à partir de ces perceptions que se forme une « imagerie » qui alimente la construction de son œuvre littéraire balbutiante. On le comprendra à la lecture d'*Arrière-fond*, cette « imagerie » correspond à ce que nous avons identifié en introduction comme la « scène originaire. » En effet, ce sont des scènes de domination qui « peuplent » cet arrière-fond. De plus, cette désignation (« arrière-fond ») nous ramène aux genres de la confession et de l'aveu : si l'œuvre s'alimente à partir d'un lieu intérieur, tenu à l'écart du monde, mis à distance d'un « moi-social », son dévoilement rompt nécessairement un silence. L'écriture devient, *de facto*, une scène d'aveu.

Mais c'est plus loin dans le même ouvrage que la scène de l'aveu apparaît dans toute sa violence fondatrice. Lors d'un long développement sur la pratique de la branlée, passage sur lequel nous reviendrons en détail dans la partie sur le sujet soumis au biopouvoir, Guyotat écrit : « La tirée du jus, n'est-ce pas comme si le tortionnaire extirpe l'aveu du torturé ? » (*AF*, 293) Cette phrase fait état de son entrée dans la sexualité et la manière dont son imagerie, son « arrière-fond », est liée non seulement à un aveu envisagé comme « point culminant » de la confession, mais aussi comme finalité de la torture. Si sa volonté de transparence rend compte d'une confession devant les autres (le texte est sous nos yeux), elle se déploie donc sur le mode d'un aveu contraint. Mais contraint par qui ? Par soi ? Plus que la question de la transparence, cette citation met en relief le caractère douloureux de la confession. Elle met également en évidence l'altérité comme condition même de la confession. Le texte littéraire est adressé (à Dieu, aux lecteurs, au monde), et l'aveu contraint est adressé au tortionnaire. La rencontre avec l'autre n'est pas idyllique ; le rapport à l'altérité est également source de violence. Et si l'aveu peut d'abord apparaître comme une délivrance, il peut aussi se transformer en défaite — comme une soumission à cette violence. Le sujet est assujéti au langage et au biopouvoir — nous y viendrons —, mais il est avant tout soumis à

lui-même. Pour le dire avec les mots de Judith Butler : « Il n'y a pas de formation du sujet sans un attachement passionné à l'assujettissement²³. » L'assujettissement n'est pas qu'une violence provenant des autres ; il est aussi une intériorisation des dominations extérieures. C'est dans cette économie que l'écriture est transfigurée en aveu douloureux.

Les occurrences du mot « aveu » dans *Arrière-fond* sont éloignées et sont énoncées dans des contextes forts différents. La première, connotée positivement, évoque l'imaginaire de l'auteur, notion floue qui désigne ici l'ensemble des représentations qui peuplent son œuvre. La persistance de cette « scène originaire » et sa violence sont indéniables, mais l'aveu semble d'abord renvoyer à une forme de délivrance : ce qui revêt d'abord un caractère inavouable sera pourtant, tôt ou tard, avoué. La deuxième occurrence concerne plus précisément la question de la sexualité. Mais la pratique de la « branlée-avec-texte », qui accompagne les premières expériences de l'adolescent, est à la fois une pratique sexuelle et une écriture, infléchissant la portée de l'« aveu du torturé ». Si la masturbation recèle la même douleur que l'aveu du torturé, l'écriture est aussi douloureuse qu'une séance de torture.

La question de la torture est intimement liée aux événements de la guerre d'Algérie²⁴. Dans « Indépendance », court texte dont la tonalité est très proche de celle de la trilogie, il écrit, à propos de l'un de ses geôliers : « [S]es yeux ne voient l'humain en l'autre que pour le torturable²⁵ ». Cette réduction de l'humain fait évidemment écho à la violence de la scène originaire du sujet. Si cette scène peut parfois apparaître floue, tant elle embrasse une « domination » globale, elle s'ancre ici dans un contexte historique précis. Ainsi, les tortionnaires évoqués par Guyotat dans *Arrière-fond* sont, dans le présent du récit, ceux de la

²³ Judith Butler, *La Vie psychique du pouvoir*, op. cit., p. 113.

²⁴ Sur la torture lors de la guerre d'Algérie, voir *La Question* d'Henri Alleg (Minuit, 1958) qui constitue un témoignage patient et précis de séances de torture, exposant toute l'illégitimité de cette méthode d'interrogation. Cette œuvre a eu un grand écho sur la place publique lors de sa parution (Cf. Anne Simonin, « La littérature saisie par l'histoire. Nouveau Roman et guerre d'Algérie aux Éditions de Minuit », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 111-112, mars 1996, p. 59-75). Il est vraisemblable de croire que Guyotat a pris connaissance, soit du livre d'Alleg, soit des nombreux témoignages qui circulent alors. Pour une analyse exhaustive du champ littéraire de l'époque : Anne Simonin, *Le Droit de désobéissance*, Paris, Minuit, 2012. Disponible en ligne sur le site internet des éditions de Minuit : http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=liv&livre_id=2721, consulté le 16 août 2013.

²⁵ Pierre Guyotat, « Indépendance », loc. cit., p. 182.

Seconde Guerre mondiale, mais ils seront bientôt ceux de la guerre d'Algérie, et cela, il ne l'ignore évidemment pas au moment de l'écriture. Cette violence fondatrice du sujet s'inscrit aussi dans un rapport à l'altérité : cette réification de l'être humain, sa réduction à l'état de « torturable », définit la construction du sujet dans ses relations avec les autres.

Alors qu'il est adolescent, les fantômes de la Seconde Guerre mondiale hantent encore le jeune Guyotat²⁶. L'« arrière-fond », qui n'est alors pas encore avoué, se voit menacé par les Allemands, en principe vaincus depuis une dizaine d'années. Cette interrogation figure le rapport entretenu dans la trilogie entre écriture et aveu : allant même jusqu'à se projeter dans une uchronie (qu'arriverait-il si les Allemands étaient toujours les tortionnaires ?), il craint que son arrière-fond soit dévoilé :

C'est contre cette poubelle que des Allemands arrêtent leurs véhicules au printemps 1942, et s'interpellent dans la nuit ; je ressens la crispation de la paume de ma mère, alors, sur mon front, au grondement de ces voix qui portent le fardeau de l'extermination.

Auraient-ils tiré de moi l'aveu de mon acte secret ? (AF, 406)

Le réel secret d'*Arrière-fond*, ce n'est pas « l'acte secret » de la branlée-avec-texte, mais bien un viol, subi en 1947, raconté à la toute fin du récit. Ce livre constitue un long aveu de la branlée-avec-texte et du socle sur lequel repose cette pratique, l'« arrière-fond », et son point culminant apparaît bel et bien comme le récit de cette scène de viol²⁷. La scène originaire d'exploitation de l'homme par l'homme trouve son ancrage dans cette violence subie, dans cette souillure du corps : « Que resterait-il de moi une fois leur envie, leur faim satisfaites ? Devrai-je vivre infirme, mutilé, réduit à mon seul esprit, et à mon seul cœur ? » (AF, 431) Une fois le viol subi, que reste-t-il de l'humain ? Seul l'esprit subsiste, car le corps, lui, restera à jamais blessé. Cherchant les raisons de ce viol, Guyotat soumet, sous la forme

²⁶ On sait l'importance de la famille résistante dans la trilogie ; sa tante Suzon a été « héroïque sous la torture Avenue Foch et survivant à Ravensbrück » (AF, 26).

²⁷ L'aveu d'*Arrière-fond* est en fait la répétition d'un aveu qui avait déjà eu lieu dans un texte moins connu, « Cassette 33 longue durée » [1977], *Vivre, op. cit.* « C'est mon père qui a découvert les traces de ce viol. Je n'en avais rien dit. Et c'est mon père qui le lendemain a réglé l'affaire avec les parents. J'ai jamais dénoncé qui que ce soit, sauf moi, et pas assez. » (p. 194) L'aveu dans le texte remplace l'aveu dans le réel. De plus, la dénonciation de la faute de l'autre se transforme ici en aveu d'une faute personnelle.

interrogative, une série d'hypothèses²⁸. Les réflexions d'*Arrière-fond* se présentent souvent sous la forme interrogative. L'adresse du texte en est brouillée : certaines questions semblent adressées à Dieu, d'autres au monde, d'autres encore à soi. Ainsi, les questions adressées au futur sont laissées en suspens, même si le lecteur sait que l'auteur en connaît les réponses.

« Se vengent-ils sur moi de ce qu'ils n'ont pas encore compris *le plus petit dénominateur commun*, quand moi je peine encore sur la *division* — parce que je veux toujours que ce soit plus difficile et plus mystérieux que ce ne l'est ? » (AF, 432) Guyotat désigne ici avec le mot « division » et l'expression « dénominateur commun » les notions mathématiques que ces jeunes hommes apprennent à l'école ; pourtant, la deuxième partie de la phrase semble nous ramener aux définitions du sujet énoncées plus haut. Si les grands n'ont pas compris « le plus petit dénominateur commun », est-ce parce qu'ils n'arrivent pas à se plier à ce qui, précisément, fait souffrir Guyotat, alors qu'il espère que sa parole le désigne « comme étant hors du commun » (C, 17) ? Ce commun est en effet l'objet d'une constante division. Le soi et l'altérité s'affrontent sur cette scène symbolique : le plus petit dénominateur commun va à l'encontre même de la volonté d'exception qui guide le parcours du sujet de la trilogie. La communauté et ses sujets sont divisés. La scène de viol rend compte de cette dialectique : c'est un viol collectif que subit le narrateur. Tous contre lui, ils le confinent à son exception. Le plus petit dénominateur commun, que pourtant les « Grands » ne maîtrisent pas, semble motiver leur action : la violence des « Grands » sur celui qui « veut toujours que ce soit plus difficile », c'est la plus petite chose qui soit commune aux hommes.

Poursuivant son interrogation, Guyotat trouve une explication quasi psychanalytique à ce viol. Le père de Guyotat, médecin de campagne, a probablement accouché les jeunes tortionnaires : « Est-ce de ce que je suis *le fils du Docteur*, qu'ils saisissent et souillent ainsi la chair de sa chair de celui qui les a mis au monde ? » (AF, 432) Guyotat suppose ici que les

²⁸ Dans un entretien accordé à *Télérama* lors de la parution d'*Arrière-fond*, Guyotat affirme : « Les textes autobiographiques intéressants sont ceux qui rendent compte de l'incertitude, du mouvement, de l'infini, de ce qu'est la matière même de la vie : quelque chose de lourd, de brutal par moments, d'interpénétrant. C'est pour cela aussi que le texte est toujours en mode interrogatif. Parce qu'on n'est sûr de rien. Le mode interrogatif est le mode premier de la poésie, de l'éloquence. Le mode premier de tout ce que je fais, depuis longtemps. » (Pierre Guyotat, « Quand j'écris, j'ai toute la langue française avec moi dans l'oreille », *loc. cit.*)

« Grands » s'attaquent à son père à travers lui, comme l'incarnation de leur propre origine²⁹. Mais être le « fils du Docteur », c'est aussi échapper au lot commun par une exception de nature sociale, par le prestige relié à une profession libérale :

Est-ce aussi parce que, de cela, je suis une chair sociale supérieure ? Ainsi me dégradent-ils, plus bas qu'eux-mêmes, fils d'ouvriers — usant, abusant, de moi, de plus, petit-fils, par ma mère, de noble de robe —, de leurs mains, de leur membre et de leurs voix de prochains ouvriers ? (AF, 433)

Guyotat suppose une vengeance de l'ouvrier (du *futur* ouvrier) sur celui qui est d'une classe supérieure. Mais cette opposition entre ouvrier et noble est dépassée par la perception que Guyotat a de lui-même (« plus bas qu'eux-mêmes »). La souillure à laquelle il est soumis, sa classe sociale non seulement ne peut l'éviter, mais elle la provoque. Pourtant, bientôt, il voudra rejoindre ces ouvriers qui le souillent. Dans le chapitre suivant, nous verrons la manière dont les écarts entre classes sociales sont l'objet d'une dévalorisation — dévalorisation ambivalente, on le perçoit bien ici. Si le corps de l'ouvrier peut être l'objet d'un fantasme, il est aussi celui qui souille sa chair. L'hésitation par rapport aux différences entre classes sociales trouve ici son ancrage sur la scène de la violence sexuelle. Mais, à d'autres moments, c'est par un regard rétrospectif que l'on peut suivre l'identification autobiographique se nouant dans la chaîne de signifiants (« aveu », « tortionnaire », « torturé ») jusqu'ici suivie :

À la Toussaint 1944, dans le bas du cimetière de Saint-Lambert-des-Bois, près de Port-Royal-des-Champs, auprès de l'église qui y est enclose, et de l'ossuaire des dernières sœurs récalcitrantes de 1709, les autorités administratives et religieuses locales inaugurent et bénissent un mémorial « À la personne humaine » : sous la croix qui porte cette inscription, deux dalles de granit : sur celle de gauche : « La civilisation chrétienne en deuil » ; sur celle de droite : « Aux Fusillés, aux Torturés, aux Séparés, aux Déportés ». (F, 45)

Rappelant un épisode peu connu de l'histoire française, où des religieuses ont refusé de se plier à la décision de l'archevêque de Paris de fermer le monastère de Port-Royal-des-

²⁹ Notons que ce refus de la paternité s'exprime ailleurs dans *Arrière-fond* : « Ne compter que sur soi : comment me faire disparaître, sa paternité et son nom avec ? Comment me laisser trouver, loin d'ici, sans identité, et sans risque qu'on m'en retrouve une ? Pour effacer mon nom de mon être, ne me faudrait-il pas sacrifier un peu de mon corps ? » (AF, 389) La disparition du sujet se manifeste par un effacement de la lignée paternelle. On peut certainement interpréter ce désir comme une façon de déjouer l'autorité, ou encore comme la volonté d'un adolescent de s'émanciper. On peut également y voir les traces du textualisme : le sujet trouve son ancrage dans un système patriarcal — en se débarrassant de la lignée paternelle, on annihile toute forme d'identité. Le sujet rêvé dans la trilogie dépasse les lignées masculines, déjouant les divisions genrées.

Champs, Guyotat fait se rejoindre la Résistance de la Seconde Guerre mondiale et des épisodes antérieurs de désobéissance. Dans tous les cas, c'est une forme de résistance *par le corps* qui attire son attention. C'est aux sœurs refusant l'autorité ecclésiastique qu'il associe les torturés et les fusillés. La trilogie autobiographique figure un sujet autobiographique sous les traits d'un torturé, à la fois par rapport à l'altérité (l'autre étant potentiellement le tortionnaire), mais aussi par rapport à l'ensemble de l'histoire, à une lignée historique des opprimés.

Ainsi, la question de la transparence doit être envisagée de deux façons : d'une part comme une vérité de soi, d'autre part comme une vérité sur les autres. Le sujet autobiographique se livre à une confession, exercice, nous l'avons dit, qui n'est pas sans rappeler l'autocritique communiste : se présenter avec toutes ses failles, toutes ses faiblesses, « parler en [s]on nom personnel » (C, 9) pour garantir la probité de son action dans le monde. Dans le cadre de la trilogie, cette probité est garantie par l'exercice rétrospectif, même si les « forces de mémoire » peuvent parfois s'avérer imprécises. Cela dit, la trilogie embrasse non seulement les événements de la vie intime, mais également ceux de la grande histoire. La valeur du témoignage de Guyotat repose donc sur la véracité des faits historiques, garantissant indirectement la vérité du récit autobiographique. Précisons toutefois qu'il nous importe peu, dans le cadre de cette thèse, de valider les faits : il importe toutefois de voir la façon dont ces récits se présentent comme étant vrais.

Dans l'exergue de *Coma*, d'autres modes énonciatifs sont convoqués, sans pour autant que l'on puisse les associer à des considérations génériques spécifiques. Guyotat y dit qu'il entend ce texte « sous forme de prière, de lamentation, comme un doux bain de colère, des impropres dans le son de Palestrina et de Lassus, mais à Dieu : trop près de l'action pour en faire le récit. » (C, 10) L'appartenance de la trilogie aux genres de la confession ou de l'aveu n'est pas univoque. En effet, la trilogie peut apparaître comme l'aveu du torturé ou comme la confession de celui qui cherche à se présenter « purifié » devant les autres, le sujet sans unité de *Coma* semble trop loin (tenu à distance, exclu) de l'action pour en faire un témoignage juste. Comme l'enfant de *Formation* ou l'adolescent d'*Arrière-fond*, le sujet dans la trilogie est toujours pris dans une distance entre lui et lui-même, et entre lui et le monde, ce qui, jusqu'à un certain point, empêche une transparence totale.

3.4 JOB COMME MODÈLE

Pour écrire ses « mémoires », c'est à la figure de Job auquel Guyotat fait appel. Dans *Explications*, six ans avant la publication de *Coma*, il faisait déjà référence aux leçons à tirer de ce récit biblique. Il en proposait une lecture allégorique, et s'y réfléchissait, trouvant des ressemblances entre son expérience de la dépression et l'histoire de Job :

j'ai connu ça [la dépression], la réduction du corps et de l'espace dans un angle, le tassement des objets indispensables autour, les ombres qui grandissent, le temps qui se comprime, etc. La Bible est extraordinaire sur ça : sur la folie, sur la dépression ; c'est si obsédant dans la Bible. On dirait même que c'est la proximité de Dieu qui engendre le réprouvé ; la faute, la punition, la mort sont foudroyantes, et toute tristesse humaine se transforme en dépression ; Job, pour moi, c'est une formidable métaphore de la dépression³⁰.

Parmi les jeux d'identification qui ponctuent la trilogie, celui-là est tout particulièrement significatif. Lorsqu'il s'agit de faire un portrait de lui-même, il s'identifie à cette figure biblique, à laquelle on fait généralement appel pour évoquer sa pauvreté. Mais Job est aussi un homme dont la probité et la foi sont mises à l'épreuve par Dieu. Alors qu'il est dépouillé de tout, il ne remet pas en cause l'existence de Dieu ni son pouvoir auprès des hommes. Si l'exégèse du Livre de Job est souvent centrée sur la légitimité des châtements divins, Guyotat insiste dans *Coma* sur deux aspects spécifiques. D'une part, il se projette dans la modestie de Job devant Dieu ; au fil de sa « traversée », qui constitue déjà une forme de réécriture de la Passion du Christ, il adopte la posture de modestie du déshérité. Il insiste également sur l'humiliation de Job, sis sur son tas de fumier. L'« humiliation d'être un sujet » (C, 113) est une constante qui balise son inscription dans la communauté. En somme, ce récit biblique apparaît comme le reflet du cheminement de Guyotat dans *Coma*. Le Livre de Job recèle une dimension nihiliste ; il ne nie pas l'existence de Dieu, mais il enlève à l'homme tout espoir de la compréhension de ses actes. *Coma* s'inscrit dans ce désespoir : il est un « doux bain de colère » adressé à Dieu.

La nature de cette colère est psychique et métaphysique, mais elle n'est pas dénuée de portée politique, notamment dans le cadre d'une énonciation confessionnelle. Lors de son

³⁰ Pierre Guyotat, *Explications*, op. cit., p. 99.

séjour en prison après une condamnation pour activité terroriste³¹, le philosophe italien Antonio Negri a écrit un court livre sur Job dans lequel il cherche « dans l'analyse de la souffrance une clé pour résister » et « développer une lecture de la répression qui puisse précisément permettre de résister et d'*interpréter la défaite politique elle-même comme une critique du pouvoir*³². » Negri identifie trois thèmes centraux dans le récit de Job : premièrement, l'incommensurabilité de la douleur ; deuxièmement, la corporéité de Job qui délimite sa distance à Dieu ; et troisièmement, l'expérience éthique de la douleur du corps qui s'ouvre à la définition du vrai. Nous n'insisterons pas ici sur l'importance de ces trois thèmes dans l'ensemble de l'œuvre de Negri, connu à la fois pour ses lectures de Spinoza et pour ses tentatives de refonder un marxisme de la multitude. Toutefois, force est de remarquer que sa lecture de ce récit biblique est informée par son expérience politique de la lutte. Si *Coma* n'est certainement pas un récit qui traite directement des luttes politiques, il faut tout de même rappeler qu'il rend compte des limites de l'utopie du Verbe. Nous reviendrons plus en détail sur la manière dont le sujet est assujéti au langage, assujettissement qui n'est pas étranger aux formes de domination politique du corps. L'exégèse marxiste de Negri offre néanmoins la possibilité de voir Job comme une figure de résistance dont le corps est le vecteur principal. De plus, c'est *emprisonné* que Negri prend conscience de l'expérience éthique de la douleur du corps.

Toute mon histoire n'aurait pas eu de sens s'il n'y avait pas eu aussi nos corps. Nous devons passer par le corps, par la concrétude du corps. La libération, c'était libérer le corps : ce n'est qu'en agissant de cette manière que le projet communiste pouvait se libérer de l'idéalisme et révéler son matérialisme. Plus nous insistions sur le corps, plus nous devenions communistes³³.

³¹ Antonio Negri a été inculpé pour participation au meurtre d'Aldo Moro, événement historique contemporain de ce qui est raconté dans *Coma*. Ces « années de plomb » trouvent leur incarnation sensible dans un bref passage, qui témoigne des souffrances causées par l'action politique des hommes : « Au sortir d'une nuit d'après dans le véhicule, dans la neige, dans les Abruzzes, toutes fontaines gelées, encore dans l'obscurité, nous entrons dans une boulangerie pour acheter du pain qui sort du fournil. La famille nous invite à nous laver, à boire le café au lait, et, jusqu'au milieu de l'après-midi où le père reprend son travail, nous parlons dans la petite arrière-boutique, mi-italien, mi-français, de ce dont alors pour eux souffre l'Italie, les Brigades Rouges, la corruption, le manque d'État. Ils parlent au bord des larmes. » (C, 99)

³² Antonio Negri, *La Force de l'esclave*, trad. J. Revel, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2005 [2002], p. 7.

³³ *Ibid.*, p. 11.

Negri fait une corrélation directe entre souffrance du corps et engagement politique. L'emprisonnement du corps devient le symbole même de l'oppression politique, et la libération attendue devient l'horizon d'une émancipation. Job, par l'expérience de la souffrance et de la « concrétude » du corps, devient un modèle de résistance à l'oppression politique. Chez Guyotat, la signification politique de la figure n'est pas aussi évidente que chez Negri. Toutefois, il est clair que la scène d'aveu d'impuissance que constitue *Coma* met au jour une forme spécifique de désubjectivation qui passe par un dire vrai, une forme de transparence énonciative. Chez l'un comme chez l'autre, un corps affranchi des déterminations sociales qui l'assujettissent apparaît un idéal à atteindre.

Mais la figure de Job n'apparaît pas que dans le liminaire de *Coma* ; elle refait son apparition dans le cœur du récit :

Un soir de Mai, je suis à une répétition, dans la banlieue où j'écris naguère *Éden, Éden, Éden*, de l'*Empédocle* de Hölderlin, je vois un ami de naguère, M., prononçant son texte dans le haut d'une montagne de carton-pâte, et je le transfigure en Job sur le monticule de ses excréments. À ce moment, je défèque plus difficilement qu'à l'accoutumée, dans les chiottes à l'étage, à la turque, de mon immeuble, où l'hiver l'eau gèle, et où l'été les vers remontent du trou : j'y ai parfois la sensation d'y déféquer des peaux de ma gorge et de ma langue, puis ma langue. (C, 157)

Au tas de cendres sur lequel Job est assis, Guyotat préfère les versions de la Bible où c'est sur un tas de fumier qu'il repose ; il préfère même le mot « excréments » à « fumier », plus traditionnellement utilisé. Ici, la « corporéité de Job qui délimite sa distance à Dieu », signalée par Negri, trouve des échos dans l'appropriation singulière de Guyotat de ce récit. Voyant un ami comédien réciter un texte de Hölderlin sur une scène, il décide de le transfigurer en Job. Ce geste de la transfiguration fait évidemment référence à son propre travail d'écriture qui vise à forger des figures à partir du réel, travail dont *Coma* rend compte. Ce dérèglement temporel dans la fiction, qui devient même par moments une forme de délire historique ou temporel³⁴ participe aux processus de subjectivation ; ainsi, Job est réfléchi dans l'ami répétant un texte et dans Guyotat lui-même. Il faut d'ailleurs noter l'ironie, ou l'apparente contradiction, qui fait ici de l'*Empédocle* de Hölderlin un double de Job ;

³⁴ Dans *Formation*, alors qu'il est malade, il voit une plaie sous « la gaze ou le bandeau ». Il y voit également des figures antiques : le Pharaon, Saül, le Christ, mais aussi « Job et son tesson de bouteille grattant [ses pustules] » (F, 181). La souffrance de Guyotat est « incommensurable » ; en effet, elle lui permet de s'identifier à des figures emblématiques qui, elles aussi, ont souffert.

contrairement au personnage biblique, Empédocle se prend pour Dieu, et c'est pour cette raison qu'il est exclu de la communauté³⁵.

L'identification de Guyotat à la figure de Job lui assure donc une distance avec les hauteurs divines. Ces considérations excrémentielles font jouer une opposition binaire entre noble et trivial : d'Empédocle à Guyotat, de Job aux excréments, de la Grande Littérature au « langage du corps ». Plus encore, des excréments à la langue, le passage est prompt ; ce télescopage, plus qu'une simple réminiscence de la *doxa* textualiste, met en relief une définition du sujet par son assujettissement au langage et au corps. Cet assujettissement prend ici une forme détournée : en passant par la figure de Job, Guyotat met en place une identification à une figure précaire, exclue de la communauté. Tel Job qui, dans son aveu de modestie devant Dieu, dit : « Nu, je suis sorti du sein maternel, nu, j'y retournerai³⁶ », Guyotat écrit : « Alors, je vais et je viens, sans aucune sensation de vêtement ni de nudité. » (C, 156) Cette nudité et cette pauvreté apparaissent comme des motifs structurant l'ensemble de la trilogie. Ce « dépouillement devant la richesse des autres » (C, 10) définit un sujet privé de tout statut, dont l'exception n'est pas conférée par une position sociale, mais bien par la quête de l'œuvre. Toutefois, l'énoncé de Guyotat est ambigu, car il se décrit comme ne ressentant ni « vêtement » ni « nudité ». Cette nudité, ou cette absence de nudité, on l'a vu, est aussi gage de transparence : l'expérience de la douleur ouvre à une définition de la vérité de soi.

À la toute fin d'*Arrière-fond*, Job fait de nouveau apparition, exemplifiant cette fois la distance entre l'homme et Dieu que Negri met en relief dans son interprétation :

Vite retourner la page, et commencer de remplir l'autre, avant que deux, trois, décharges nouvelles ne me rendent à la morale ordinaire !

Job ne crie-t-il pas après son Dieu, les fesses dans l'ordure ? Que Dieu me voie en désir d'interdit plutôt que dans mon dégrisement Il se détourne de moi !

Aussi, pour que Son regard reste sur moi, Son fils, frère de Celui qui, de là-haut, assure mon salut, ne dois-je pas faire durer la pensée de l'infâme et l'écrit qui le perpétue ?

³⁵ Sur la signification mystique et politique de l'*Empédocle* de Hölderlin : Pierre Hartmann, « La communauté selon Hölderlin », *Dix-huitième siècle*, n° 41, 2009, p. 42-59.

³⁶ *Job*, I, 21, trad. École biblique de Jérusalem, Paris, Cerf, 2000, p. 829.

Encore un peu de désir de jus dans le membre, et d'envie de mots dans la gorge et la main, je me redresse : j'épuiserai le reste là-haut. (AF, 434)

La pratique de la branlée-avec-texte, expérience limite du corps et de l'écriture, maintient elle aussi la distance entre Guyotat et Dieu. Hors de la « morale ordinaire » des hommes, l'écriture lui permet de s'adresser à Dieu, tel Job qui « crie [...] après son Dieu ». Mais, comme pour Job, cette adresse n'est pas noble ; Job a « les fesses dans l'ordure³⁷ » alors que Guyotat s'adresse à Dieu par la masturbation et l'écriture. De plus, l'identification à Job est ici doublée d'une identification au fils de Dieu. Guyotat perpétue le message divin par ses écrits orgiaques, tel Jésus partageant le message divin sur Terre par sa parole. La répétition de l'expression « là-haut », désignant d'abord les hauteurs divines, puis le second étage de la maison familiale, indique bien à quel type de superposition l'auteur se livre, et la manière dont il mesure ce qui l'éloigne ou le rapproche de Dieu. Il se figure à la fois en Job (criant après Dieu) et en fils de Dieu (perpétuant son existence terrestre) ; celui qui subit l'injustice divine, mais qui, par l'écriture, peut conserver une certaine proximité avec Dieu. C'est en maintenant son exception, son immense douleur, l'« humiliation d'être un sujet » qu'il peut, comme Job, faire l'expérience de sa distance avec Dieu.

Alors que la trilogie s'ouvrait avec l'aveu d'une proximité avec la figure de Job, modèle choisi pour se dépeindre, elle se clôt (on est alors à deux pages de la fin d'*Arrière-fond*) sur la réaffirmation d'une parenté avec les figures bibliques : « M'accepter fort, plutôt que conforme : et la force, toujours, scandalise. Saül, Job, et tant d'autres, prophètes, artistes, ne se tourmentent-ils pas, chacun d'un Destin — folie, sainteté, œuvre — qui n'a pas de précédent. » (AF, 434) Or ce n'est pas seulement sa vie qui est semblable à celle de Job ou des autres prophètes, mais aussi les vies d'autres artistes. Ce dénuement total, ce sacrifice de soi à son art, pour son art et par son art, nous permet de tracer les traits de ce qui caractérise l'« exception » de l'artiste pour Guyotat :

Servir, servir l'autre, les autres, pouvoir sortir de ce tourment de l'art (fixe) pour à nouveau servir, comme il le faut, je le demande à celle qui me l'a transmis — de « Dieu » ? Servir, non pour se sauver soi-même, mais pour sauver

³⁷ Dans *Coma*, c'est dans le fumier que Job est assis, alors que, dans *Arrière-fond*, c'est dans les ordures qu'il se trouve. Ce choix de termes indique bel et bien une lecture « violente » de la Bible. On retrouve également du « fumier » dans les camps : « [...] Hubert, [...] le plus jeune mort depuis de faim et de coups en déportation, sur le fumier humain d'Oranienburg-Sachsenhausen. » (AF, 26)

les autres. Servir (se servir de) la beauté n'est venu en moi qu'en compensation du service à l'autre. (C, 191-192)

La disparition du soi pour « servir » encourt le risque de rendre caduque la portée du Verbe. Plusieurs formulations sont ambiguës dans ce passage. D'abord, *servir la beauté* et *se servir de la beauté* ne signifient pas la même chose : le premier syntagme indique un sacrifice de soi au profit de l'art, alors que le second désigne plutôt une instrumentalisation des vertus de l'art. Une chose est claire : Guyotat indique les périls de l'émancipation par le Verbe. Le destin d'artiste, qui confère au sujet un statut d'exception, exige toujours un sacrifice. Ce statut, que Guyotat partage avec Job et « tant d'autres », vient en effet marquer une tension, qui caractérise les subjectivations de la trilogie, entre l'appartenance à la communauté et l'isolement, entre une volonté d'aller vers l'autre et la peur d'être exclu. Cette tension, nous dit Guyotat, marque aussi la quête de formes nouvelles qui guide son projet artistique : l'exigence de sortir du « tourment de l'art (fixe) » désigne à la fois un net désir de s'émanciper des formes imposées (et donc, « fixes ») et la volonté de rejoindre les autres. À certains égards, il semble ici fantasmer une sortie de la littérature afin de mieux servir les autres. Devant la difficulté et l'isolement créé par l'écriture en « langue », la tentation se fait grande de se détourner du don de la beauté et ne plus avoir à « compenser ». L'identification à Job permet d'interpréter non pas tant une défaite politique, comme le propose Negri, mais une défaite artistique : écrire en « langue » provoque l'« humiliation d'être un sujet ». Toutefois, cette déssubjectivation, cette souffrance du corps, cette pauvreté et ce dépouillement sont la condition préalable pour servir les autres.

3.5 UN INTERTEXTE CRITIQUE

Nous avons décidé d'identifier d'abord les modalités autobiographiques en soulevant des questions énonciatives et mimétiques. Pour conclure, nous interrogerons la trilogie à l'aune d'enjeux génériques et intertextuels, afin de mettre en relief sa portée critique. La trilogie correspond tout à fait aux critères normatifs établis par le théoricien de l'autobiographie Philippe Lejeune. Selon lui, un récit autobiographique est un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité³⁸. » La validité de cette personne réelle réside dans le respect du pacte autobiographique, soit l'affirmation, dans le texte et

³⁸ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 14

dans le paratexte, de la concordance des identités de l'auteur, du narrateur et du personnage. En effet, le nom de l'auteur correspond ici au nom du narrateur, parfois désigné comme « Pierre » (*AF*, 27), ou « Monsieur Guyotat » (*C*, 227). Les théories de Lejeune s'appuient sur une entente implicite : la rencontre entre les intentions de l'auteur et l'horizon d'attente du lecteur. Si l'on s'en tient à la typologie de Lejeune, la trilogie de Guyotat correspond à un modèle relativement normatif de récits autobiographiques.

Barbara Havercroft, dans un article intitulé « Le discours autobiographique : enjeux et écarts », montre bien les limites de ces théories. En effet, le modèle de Lejeune implique un sujet relativement stable, apte à se raconter. Or Havercroft souligne la manière dont les études post-structuralistes ont pu infléchir une telle conception du sujet :

Dans l'accent que la définition de Lejeune met sur l'individu et sa vie individuelle, ainsi que sur l'histoire de sa personnalité (qui doit donc être distincte de celle des autres), les vestiges du sujet métaphysique subsistent. Qui plus est, au lieu de concevoir cette vie à partir des relations qu'entretient le sujet avec ses « autres », avec son contexte, sa communauté, avec les discours qui l'entourent, Lejeune brosse le portrait d'une vie ayant une existence et une histoire indépendantes. Les contours du sujet autobiographique sont toujours trop solides, trop nets, et cela se reflète dans la prétendue capacité du sujet de raconter sa propre vie³⁹.

Havercroft remet en question la posture d'autorité de l'auteur par rapport à sa propre vie, mais aussi par rapport au discours. Dans le cas qui nous intéresse, l'apport des « autres » dans la constitution du sujet apparaît indéniable. La « personnalité » de Guyotat semble en effet perméable aux discours extérieurs ; plus encore, c'est dans un rapport à l'altérité et au discours de l'autre que le sujet se construit⁴⁰. Cette question reviendra travailler la portion de cette thèse sur l'écriture de l'histoire, mais elle intervient ici, car le sujet semble en effet déterminé, à la fois par une vie psychique (intérieure) et par une vie sociale (extérieure). Cette rencontre n'a rien d'évident pour le sujet de la trilogie, et c'est précisément dans ce

³⁹ Barbara Havercroft, « Le discours autobiographique : enjeux et écarts », *La Discursivité*, sous la direction de Lucie Bourassa, Québec, Nuit Blanche, 1995, p. 166-167.

⁴⁰ Cette pratique spécifique de l'autobiographie correspond à ce qu'Annie Ernaux appelle l'« auto-socio-biographie ». Cf. Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011 [2003], p. 23. À la toute fin d'*Une femme*, le récit qu'elle consacre à sa mère, elle écrit : « Ceci n'est pas une biographie, ni un roman naturellement, peut-être quelque chose entre la littérature, la sociologie et l'histoire. » Cf. Annie Ernaux, *Une femme* [1988], *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011, p. 597.

nouage douloureux que le sujet devient sujet politique. Le devenir politique du sujet autobiographique est infléchi par les conflits, les antagonismes auxquels il doit faire face. L'intimité n'est pas l'opposé du politique : la « personnalité » dont Guyotat nous fait le récit est tout entier traversée par ce *polemos*. Nous l'avons vu, le « je » est emprisonné par ce qui est en lui et par les institutions sociales dans lesquelles il n'arrive pas à s'inscrire. Dans cette quête pour retrouver le droit de parler en son « nom personnel », c'est à des figures de dépossession de soi qu'il s'identifie. De plus, les modalités énonciatives de la confession et de l'aveu indiquent bel et bien un rapport problématique à l'altérité, au « dehors du sujet ». L'identification à Job marque également les subjectivations politiques mises en jeu dans la trilogie : ce *polemos* dont nous parlons se traduit par une série d'identifications et de désidentifications qui font du sujet un objet tirillé entre identité et altérité, un sujet *in-between*. Cet entre-deux est une indécision qui travaille l'ensemble de ces « récits de formation ». La « progression » dans « la découverte de son art, avec méthode, commençant par le commencement » contredit ce que son père pressent comme « l'installation de [s]on indécision sexuelle », confirmant que « tout le reste [en lui] est frappé de cette même indécision » (AF, 37). L'expression « installation de mon indécision » marque une tension entre permanence et instabilité, indiquant bien les modalités complexes et plurivoques de construction d'un sujet « supplicié par [le] doute » (C, 189).

En quoi cette identité narrative instable, ce sujet tirillé entre les appartenances à des communautés nombreuses et parfois conflictuelles, se projetant dans différents modèles, ces modalités narratives, sont-elles génératrices de subjectivations politiques ? En quoi réitérent-elles la fonction politique de la littérature ? Donnant l'exemple de Christa Wolf qui, dans *Trame d'enfance*, joue avec les limites de l'autobiographie, Barbara Havercroft écrit :

Sa conception de l'individualité et de l'individu dépasse celle, occidentale, du sujet unique pour bien ancrer le sujet dans histoire et dans sa culture, en tant que leur produit. Loin d'être une identité dotée de contours nets et solides, le sujet autobiographique chez Wolf est fissuré [...]. Le texte de Wolf oscille entre la fiction et l'histoire, lance un défi tant au mythe patriarcal du sujet autobiographique métaphysique qu'à l'amnésie collective du peuple allemand face aux atrocités commises pendant la Deuxième Guerre mondiale⁴¹.

⁴¹ Barbara Havercroft, « Le discours autobiographique : enjeux et écarts », *loc. cit.*, p. 177.

Havercroft indique une jonction singulière entre écriture de l'histoire et écriture de soi, en établissant une corrélation entre l'instabilité du sujet et son inscription historique. L'énonciation d'un sujet instable vient aussi instaurer une politique de la littérature conflictuelle. La critique de Havercroft du modèle eurocentriste et androcentriste pourrait en apparence s'adresser au travail de Guyotat, encore largement tributaire d'une culture humaniste patriarcale. Mais les rapports d'identification et de désidentification qu'il met en scène présentent un sujet tout aussi « fissuré » que chez Wolf, et c'est précisément cette fissure qui devient génératrice de subjectivations politiques, à l'instar des « écarts » mis en lumière par Jacques Rancière. De plus, l'ensemble de son œuvre apparaît comme une critique des identités fixes : si son identité première est européenne et masculine, les identifications multiples qu'il met en scène érodent le socle sur lequel elle repose.

Le désir de transparence témoigne par ailleurs d'un paradoxe : Guyotat met en place un certain nombre de dispositifs qui assurent au lecteur la véracité de son discours : l'aveu et la confession sont des actes discursifs de véridiction. Toutefois, l'instabilité du sujet (dont témoignent ses hallucinations et ses interrogations) fragilise en quelque sorte ce discours et mine sa crédibilité. Les exemples d'Augustin et de Rousseau convoqués plus haut disent bien la manière dont Guyotat se réfléchit dans les modèles canoniques d'écrits autobiographiques tout en les critiquant pour en accentuer les incertitudes et les opacités.

Souvenons-nous que la préface d'*Arrière-fond*, dont la fonction était de rectifier les faits, rejetait le banal « souvenir d'enfance », pour privilégier les « forces de mémoire », belle expression qui rend toute la puissance évocatrice de ces récits. Cette formule a également l'intérêt de légitimer un travail de mémoire contre une *doxa* historique qui, au contraire de l'« empathie » de la « poésie », écraserait les saillies et les aspérités de l'histoire. Cette tension sera d'ailleurs l'un des moteurs de la dernière partie de cette thèse. Toutefois, la mémoire n'est pas uniquement à entendre comme un mode spécifique d'écriture de l'histoire ; elle est ici articulée à l'idée, importante, de *formation*. La trilogie autobiographique est le lieu d'observation de la formation d'un sujet, mais aussi de la constitution d'une mémoire vivante.

Les *Leçons sur la langue française* rendent compte d'un rapport souvent admiratif, voire harmonieux aux « classiques », dévoilant le socle de sa *formation* intellectuelle. Les

jeux intertextuels auxquels Guyotat se livre avec la « Grande Culture » témoignent d'un dialogue constant avec les œuvres du passé. La force avec laquelle il revient, dans *Les Leçons sur la langue française*, sur certaines œuvres du passé, révèle un rapport intime et constant à un héritage littéraire qui n'appartient pas nécessairement au canon textualiste évoqué plus haut. Ainsi, la conception du sujet figurée dans la trilogie est l'héritière à la fois d'une connaissance approfondie de la culture humaniste et de sa remise en question, d'abord par le projet moderne, puis de façon plus spécifique par les avant-gardes textualistes. Lorsque Guyotat *se dépeint*, il est porteur de ces conceptions en apparence contradictoires. Se déploie dans ce rapport à l'héritage une véritable pensée critique du sujet. C'est par la mise au jour d'une communauté de textes, autant par les références intertextuelles implicites que par leur commentaire dans certains textes d'accompagnement, que cette pensée critique se déploie.

Finissons ce chapitre sur le « je » de la trilogie là où nous avons entamé notre parcours, c'est-à-dire avec Jean-Paul Sartre et *Les Mots*. Nous avons d'abord établi un parallèle entre l'autocritique sartrienne et la trilogie autobiographique en insistant sur la parenté entre la stupéfaction de Sartre devant la découverte de l'« exploitation de l'homme par l'homme » et la persistance de la « scène esclavagiste » chez Guyotat. Cette prise de conscience semble en effet structurer, de part et d'autre, une prise de parole autobiographique et mettre en forme une réelle pensée critique du sujet. C'est aussi là toute la singularité de la trilogie de Guyotat : les « forces de mémoire » auxquelles il fait appel sont mises au service d'une rencontre dissensuelle entre un sujet individuel et ses communautés (familiales, politiques, artistiques). Rappelons la question directrice de cette thèse : en quoi ce corpus autobiographique participe-t-il à la fonction émancipatrice de la littérature ? À cette question, la réponse de Sartre n'est pas univoque, car le récit de son entrée en littérature en accompagne également la sortie. *Les Mots* apparaissent comme une résolution à respecter : désormais, Sartre ne croira plus au pouvoir des mots, il entrera dans l'action. Assurément, son parcours sera plus militant — *stricto sensu* —, et, à partir de cette date, l'écriture, à tout le moins la littérature, deviendra *seconde* par rapport à un engagement plus direct.

En 1960, quelques années avant la publication des *Mots*, mais bien après le début de sa rédaction, amorcée au début des années cinquante. Sartre écrit une préface à la réédition d'*Aden Arabie* de son ami Paul Nizan où il se livre encore une fois, mais de façon détournée, à son autocritique. Il y rappelle qu'à seize ans, alors qu'il s'engageait « tout entier dans la

littérature », Nizan, lui, ne faisait pas cette erreur. Il ne faisait pas non plus l'erreur du grand Valéry, qui mit son Verbe au service du pouvoir. Sartre, s'adressant dans ce texte au jeune Nizan, conspuait les écrivains qui prennent la littérature pour un jeu de société. Nizan, dès 1926, est membre du PCF, alors que Valéry est déjà en quelque sorte un poète officiel de la République, membre de l'Académie française dès 1925. Ils représentent les pôles opposés de la politisation de la littérature :

À quarante ans, tous ces valets [ceux qui auront cédé aux flatteries et aux tentations] seront carcasses ; les honneurs ont caché Valéry : il vit des princes, des reines, des industriels puissants : il dîne à leur table ; c'est qu'il travaille pour eux : la magnification du Verbe profite directement aux grands de ce monde ; on enseigne aux hommes à prendre le mot pour la chose, c'est moins onéreux. Nizan comprenait cela : il craignait de perdre sa vie en rassemblant des souffles de voix⁴².

Comment ne pas reconnaître l'œuvre de Guyotat dans la conception de la littérature conspuée par Sartre par l'expression « magnification du Verbe » ? On pourrait d'abord objecter que les honneurs récoltés par Valéry sont bien éloignés de ceux dont peut se glorifier Guyotat. Les résultats de la magnification du Verbe ne sont pas concrètement les mêmes. Toutefois, il y a lieu d'observer une autre différence majeure entre Sartre et Guyotat dans ce qui se dessine en creux : l'engagement pour Sartre consiste à ne *pas* prendre le mot pour la chose, alors que la politique de la littérature de Guyotat réside précisément dans leur confusion incessante. Le Verbe de Guyotat, magnifié ou pas, prend délibérément le mot pour la chose ; plus encore, il place le mot *avant* la chose, le premier animant le second. Devant le spectacle de l'exploitation de l'homme par l'homme (ou plutôt devant le souvenir de ce spectacle), Sartre décide de ne plus prendre le mot pour la chose, alors que le second décide d'infléchir les choses en changeant les mots. Conformément aux intuitions de Rancière, il apparaît que le pouvoir des mots réside, dans la trilogie autobiographique, dans ce détournement : les mots peuvent détourner les êtres des rapports imposés aux choses et aux lieux. La littérature propose en effet des partages inédits des places et des parts du commun, mais également du visible, de l'audible et du lisible. Guyotat, par ce rapport entre le mot et la chose, établit sa propre politique de la littérature. Ce brouillage incessant entre les mots et les choses nous éclaire plus précisément sur la place du sujet dans la trilogie. Si la magnification du Verbe est pour Valéry une façon d'intégrer la communauté, elle est plutôt pour Guyotat le

⁴² Jean-Paul Sartre, « Préface » [1960], dans Paul Nizan, *Aden Arabie*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2002 [1931], p. 33-34.

lieu de son exception, le préservant du « régime commun » (C, 161).

« 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. » (C, 30) L'ensemble de la trilogie autobiographique semble être motivé par cette phrase. Le flou qui entoure le sujet atteste ce mélange entre vie et œuvre, entre vie « réelle » et littérature. *Rendre compte de soi* fait exploser « le débat » entre « œuvre et vie ». (C, 29) Confondre le mot et la chose, la vie et l'œuvre, c'est aussi cela, dire tout pour s'identifier à n'importe quoi, n'importe qui, n'importe quand, n'importe où.

CHAPITRE 4

L'UTOPIE DU VERBE

4.1 DEUX LANGUES FRANÇAISES

Le sujet autobiographique de la trilogie se construit dans un double assujettissement : sujet parlant et écrivain assujetti au langage, sujet sexué assujetti au biopouvoir. L'exposition de la scène d'interpellation althussérienne nous indique la façon dont le sujet se constitue dans le langage dans un rapport à l'autre. Mais, chez Guyotat, ce n'est pas à strictement parler « une scène d'interpellation » qui se trouve mise en acte, mais bien une multitude de scènes où le langage devient le lieu symbolique à la fois de la domination et de la résistance. À l'instar de Jacques Rancière, nous considérons que la politique et la littérature ont un matériau commun : les mots. Il s'agit donc de mesurer ici la portée politique du « Verbe », car la « magnification du verbe » chez Guyotat ne sert pas une ornementalisation de la littérature. Le rapport au langage mis en jeu dans la trilogie n'est ni un jeu formel vain, ni une facétie rhétorique. Héritier du textualisme, Guyotat investit une utopie du Verbe qui a pour idéal le renversement des codes idéologiques. Ce chapitre vise à observer la constitution du sujet dans le langage et l'émancipation qu'un tel processus peut supposer, tout en mettant en relief le caractère potentiellement destructeur du Verbe. Lieu d'une émancipation par les subjectivations qu'il rend possibles et par les rapports au réel qu'il permet de faire et défaire, le langage est aussi le lieu d'un délitement du sujet, d'une expérience de la mort. Le vocabulaire biblique qui entoure la thématique de la langue indique également une piste à suivre : la quête du Verbe recèle une puissance, mais son incarnation est sans cesse différée.

Le dispositif de transparence qui garantissait au sujet autobiographique sa probité révèle un paradoxe. En effet, la trilogie trouve son ancrage dans un *dire tout* qui confère à l'entreprise autobiographique une portée totalisante. La véritable Passion du Verbe que constitue *Coma* est tout à fait conforme à cette mégalomanie. Toutefois, le Verbe dont *Coma* restitue le récit engage un rapport plus opaque au langage et à l'écriture. Cette transparence devant Dieu, devant soi et devant les autres contredit, du moins en apparence, la conception de l'écriture énoncée dans *Coma* : « Écrire, ce n'est pas être dans le "régime commun". » (C, 161) Cette résistance à la norme semble reproduire le lieu commun de

l'artiste maudit, à qui l'art attribue un statut d'exception. Nous l'avons déjà évoqué, au début de *Coma* Guyotat désigne son « don verbal » comme ce qui le situe « hors du commun ». L'utopie du Verbe participe donc à une sacralisation de l'écrivain, mais témoigne aussi d'une posture critique à l'égard du monde social, qui peut rappeler le textualisme. Il existe une proximité évidente entre le Verbe et l'idée chez Kristeva que l'écriture déjoue le code idéologique : si l'écriture entretient une distance avec l'idéologie, elle s'inscrit contre le *commun* — c'est le propre de l'avant-garde. Et si Guyotat fantasme une littérature qui a un effet dans le réel, c'est que, tout comme Kristeva, il croit qu'elle déjoue l'idéologie qui, par le langage, maintient et renforce la séparation des classes sociales. Reprenons donc la contradiction que nous identifions dans la trilogie, plus particulièrement dans *Coma*. Il s'agit pour Guyotat de raconter *clairement* la quête d'un Verbe, qui ne se conforme pas à une fonction communicationnelle ou, plus largement, à l'assimilation de la littérature au système de la rhétorique :

De même que pour traduire, dans mes fictions, ma vision du monde et y faire apparaître et parler mes figures, j'ai besoin de transformer ma langue maternelle, de même, souvent, dans la vie courante, pour traduire des idées, des sentiments, des émotions intimes, j'ai besoin de le faire dans une autre langue que la langue nationale ; pour pouvoir faire autre chose qu'une simple parole : une émotion, un acte, un événement comme on les voit faire au théâtre ou au cinéma, ou dans les biographies exemplaires ; pour garder à la parole son émotion organique — l'émotion de l'événement —, proche du ridicule dans la langue naturelle ; pour parler enfin comme on devrait pouvoir parler, d'humain à humain (dans l'œuvre, en plus, il me faut une scène fondatrice, l'esclavage, pour que le verbe s'accomplisse), d'humain à « Dieu »... (C, 16-17)

On le comprend, la question du langage sera ici traitée à la lumière d'un paradoxe propre à la logique de l'œuvre de Pierre Guyotat. La trilogie repose partiellement sur un dispositif de transparence. Si on compare la langue de la trilogie à celle du reste de l'œuvre, force est d'admettre qu'elle est claire. Pourtant, elle s'appuie sur une conception de la littérature plus opaque, où le langage ne dit jamais justement le réel, où il est contaminé par l'idéologie et où la littérature trouve à la fois son rôle spécifique et sa portée politique dans une résistance à la lisibilité. Cette confrontation a un effet contradictoire, car la trilogie n'est pas écrite « dans la même langue » que les textes antérieurs qui font l'objet de commentaires, la quête du Verbe étant représentée ici en langue normative.

La langue de la trilogie ne se limite pas à une opposition binaire entre clarté et opacité, entre illisibilité et communication. Pour que le Verbe ait un effet dans le réel, il doit se détourner de la langue nationale et de la langue maternelle. La transformation du Verbe est un processus qui s'accomplit en deux étapes : d'abord, la transformation en lui de « l'écriture en langue » (C, 21), puis de la « langue en verbe » (C, 30). Au moment de l'action d'*Arrière-fond*, ces transformations n'ont pas encore eu lieu. Rappelons que, dans l'Église catholique, on désigne par « incarnation » le fait que le fils de Dieu ait adopté une forme humaine pour accomplir son salut, reprenant le prologue de l'Évangile selon saint Jean : « Au commencement était le Verbe et le Verbe était auprès de Dieu et le Verbe était Dieu¹. » L'utilisation du mot « verbe » par Guyotat prend tout son sens lorsqu'il transforme l'incarnation du Christ en scène primitive de prostitution : le Verbe se fait chair non plus dans l'existence humaine de Dieu, mais bien dans la domination des corps. Il y a lieu de se demander, dans ce cas, quel type de rédemption l'incarnation du Verbe accomplit-elle ?

Nous avons donc affaire ici à deux usages de la langue fort différents, le Verbe et la langue normative, qui induisent deux conceptions différentes de la littérature. Il a été établi en introduction que cette thèse n'opposerait pas schématiquement ces deux pratiques, ce qui ne signifie pas pour autant qu'il n'existe pas de points de tension. Chacun des volumes de la trilogie marque une étape différente dans la progression de Guyotat vers le Verbe : *Formation* marque ses premiers pas dans le langage, et l'apprentissage simultané de la langue et de l'histoire ; *Arrière-fond* marque les débuts de l'écriture et l'affirmation de sa singularité par la création ; *Coma* est le livre le plus riche sur cette question puisqu'il retrace la création de deux livres « en langue ». En somme, la trilogie trace le parcours d'un sujet qui se définit dans l'écriture et qui cherche à se détacher du lot commun par un usage atypique de la langue. Dans *Coma*, le projet absolu du *Livre* est intimement lié à un engagement physique : « Ce dilemme [entre vie et œuvre] n'a plus de force : 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. » (C, 30) Il importe de mettre en lumière l'imaginaire sous-tendu par une telle affirmation. Mais plutôt que de répéter ce que la critique existante a assimilé à un

¹ Jean, I, trad. École biblique de Jérusalem, Paris, Cerf, 2000, p. 1779.

« langage du corps² », il faut plutôt souligner la portée politique et éthique d'une telle position.

Le mot éthique n'est pas entendu ici comme un ensemble de règles de conduite qui guideraient l'action de l'écrivain. Reprenons les mots fort justes de Leslie Kaplan qui, dans un essai largement redevable aux pensées de Maurice Blanchot et de Roland Barthes, écrit :

La littérature est toujours porteuse d'une éthique. L'éthique ce n'est pas une morale, des codes, des conventions, voire des idées, mais la position du sujet écrivain dans le monde, sa façon particulière de répondre au réel. L'éthique d'un auteur est à l'œuvre dans sa façon de construire son récit, son poème avec ses mots, elle se lit dans les formes, elle est le mouvement de sa pensée, le *style*³.

Pierre Guyotat, dans sa quête du verbe, répond à cette exigence éthique décrite par Kaplan⁴. Le désir de transparence évoqué plus haut est un idéal politique, mais correspond aussi à une position éthique qui vise à situer le lieu d'où il parle et trouver la forme qui correspond à cette position. Les mots de Kaplan mettent en rapport la forme choisie, qu'elle nomme ici *style*, et le réel. Pour Guyotat, rendre compte du réel (y « répondre »), c'est aussi s'interroger sur les effets que la littérature peut avoir sur lui, sur son corps, sur sa vie.

² Tout un pan de la critique dérive du texte « Langage du corps » (*Vivre, loc. cit.*). À titre d'exemple, Christian Prigent a, à plusieurs reprises, associé la radicalité de l'œuvre de Guyotat à une provocation scatologique : « Radicalement vouée à l'in-signifiante scatologique des matières du monde, l'impulsion dionysiaque aboutit alors à ce dithyrambe sauvage, à ce chant "en charabia", comme disait Artaud. » (*Ceux qui merdRent, op. cit.*, p. 195) Pourtant, dans ce texte, Guyotat insistait déjà sur le fait que sa « giclée publique » l'intégrait à « l'Histoire sauvage » (p. 12) et que cette pratique naissait de « l'insolubilité de [s]es contradictions sociales » (p. 21). Sans vouloir caricaturer la lecture critique de Prigent, qui a le mérite de rendre à Guyotat toute son originalité, il est clair qu'il accorde peu d'importance aux conditions sociales ou historiques qui constituent le socle de cette œuvre.

³ Leslie Kaplan, « Art et citoyenneté. Écriture, littérature et enseignement », *Les Outils*, Paris, P.O.L., 2003, p. 267.

⁴ Notons que si Leslie Kaplan et Pierre Guyotat sont contemporains, ils ne sont pas exactement issus des mêmes groupes politiques. Kaplan, en 1968, fait partie de Vive le communisme ! (VLC). Dès janvier 1968, elle s'établit en usine. Son expérience du gauchisme n'est donc pas la même que Guyotat. Depuis la parution de son premier livre, *L'Excès-l'usine* (Paris, Hachette, coll. « P.O.L. », 1982), qui revenait sur son établissement, elle met en place une politique de la littérature fortement antiautoritaire, qui n'est pas étrangère à celle examinée dans cette thèse. Sur cette question, je me permets de renvoyer à mon article : Julien Lefort-Favreau, « Voir les têtes tomber : un imaginaire autiautoritaire de la littérature », *Revue critique de fiction française contemporaine*, « Fiction et démocratie », sous la direction d'Émilie Brière et Alexandre Gefen, n° 6, juin 2013. <<http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/current/showToc>>, consulté le 16 août 2013.

L'affirmation de la puissance du Verbe est toutefois contredite par l'aveu de sa limite. Cette apparente contradiction participe pourtant à la posture pédagogique évoquée plus haut. Alors qu'il a passé sa vie à se consacrer à une entreprise esthétique qui tente à tout prix de se défaire des codes représentatifs traditionnels, Guyotat décide de la raconter dans une langue commune. Il s'agit donc de tenter de lire dans ce changement de posture l'éthique de la littérature dont Guyotat se fait le porteur.

4.2 LA VOIX DU PEUPLE

Afin de rendre raison de l'expérience du Verbe, commençons par observer comment la conception de la langue met au jour un imaginaire révolutionnaire de la littérature. En suivant le lexème « peuple » à travers la trilogie, il est possible de révéler les tensions politiques relatives à la thématization de la langue. L'utopie du Verbe n'est pas une utopie linguistique qui viendrait isoler l'œuvre du reste du monde. Nous allons observer une suite de scènes où le mot « peuple » marque les écarts que la langue crée entre le sujet et sa communauté, entre l'écrivain et sa communauté littéraire, dévoilant une politique du Verbe. Dans *Explications*, Guyotat écrit à propos de *Progénitures*, texte qui symbolise à ses yeux l'absolu de la quête du Verbe :

Dans cette œuvre, tous les sexes sont forts et en érection à tout moment ; tous les sexes humains — tous circoncis —, animaux, putains — tous circoncis. Le putain va à la femelle comme l'homme va à la femme ; il n'y a pas de spécificité, de spécialité sexuelle. C'est le verbe du peuple qui mène le verbe des putains, et inversement aussi, il n'y a pas vraiment gestion du verbe par les maîtres, anciens affranchis ou non⁵.

Cette affirmation curieuse nous éclaire sur l'utilisation du mot « Verbe » dans *Coma*. La scène de domination sexuelle figurée est extrêmement crue et Guyotat la déplace ici sur le terrain des identités sociales. Il est aussi intéressant de voir que la domination prostitutionnelle n'est pas genrée. Le terme « spécificité » indique bien de quoi il s'agit : à des identités sexuelles assignées, fixes, « spécifiques », il oppose des rôles sexuels inassignables, qui correspondent à des rapports de domination décentralisés, entre esclaves et maîtres, entre putains et proxénètes. Dans ce brouillage établi par l'auteur, un autre terme fait son apparition, sans qu'il soit possible de réellement déterminer à quoi il correspond

⁵ *Ibid.*, p. 21-22.

exactement : peuple. Y aurait-il un « verbe du peuple », au même titre qu'il y aurait le « verbe libre du putain » ? La conception du sujet de Guyotat, tout comme sa conception de l'histoire, qui apparaît ici en filigrane, infléchit son regard posé sur le social. En effet, dans *Progénitures*, les rôles sont inversés, subvertissant les catégories sociales : les putains apparaissent comme une catégorie sociale à part, ne faisant partie ni du peuple, ni des maîtres. Cette brève citation indique la manière dont le Verbe est lié, non seulement à un sujet individuel, mais bel et bien à l'idée d'une communauté. Les figures opprimées qui peuplent son œuvre à défaut de s'émanciper durablement peuvent échapper à la gestion⁶ des maîtres par le Verbe. Le langage devient ici un lieu d'émancipation.

Cette communauté (ce « peuple ») qui fait son apparition au détour d'une phrase d'*Explications* fait l'objet d'une attention minutieuse de la part du jeune narrateur. Le père de Guyotat était médecin, et c'est parfois avec son jeune fils qu'il rendait visite aux habitants du village. Ces visites à domicile sont racontées avec précision dans *Formation*, et c'est avec moult détails qu'il dépeint les intérieurs des maisons dans lesquelles il entre, « avec leurs lits défaits, leur abandon, leur précarité locative, leur noircissement industriel, leur odeur de mauvaise nourriture, d'enfants sales » (*F*, 92). Les figures de la trilogie, on l'a dit, sont l'objet d'incessants partages : ici, ce sont les habitants du village qui sont divisés en deux catégories distinctes, les ouvriers et les paysans. Les ouvriers appartiennent à un monde « désorganisé », où les enfants sont « laissés à eux-mêmes », alors que les paysans forment une « société réglée » où les enfants sont « au travail pour ce qui est déjà leur bien, et leur futur. » (*F*, 93) Le jeune narrateur remarque donc que les classes populaires ne forment pas un tout uniforme : il sait déjà distinguer les ouvriers, subordonnés aux patrons, et les paysans, maîtres de leur temps et de leur corps. Ces visites font écho à la scène originaire de l'« exploitation de l'homme par l'homme » évoquée en introduction. En effet, lors de ces visites, Guyotat fait l'expérience concrète de la domination et de ses effets sur la vie des dominés. La conscience des différences entre les classes sociales s'appuie sur une observation empirique, menant le jeune Guyotat à tirer des conclusions qui prennent un tour quasi sociologique. Cette prise de conscience rejoue également l'opposition filée dans la trilogie entre nature et culture. Alors qu'il privilégie presque systématiquement l'état de

⁶ Le mot « gestion » renvoie à tout un vocabulaire techno-administratif du *management* contemporain. Sauf erreur, on ne retrouve pas le mot « gestion » dans les écrits de Guyotat des années soixante ou soixante-dix.

nature, ici, les choses ne sont pas si claires : les enfants des ouvriers sont certes sauvages, mais ils sont plus éloignés de la nature que ceux des paysans. Leurs conditions de vie diffèrent, et cette situation socio-économique est sensible jusque dans le langage, qui encore une fois ici est un lieu d'émancipation :

D'un côté, une langue encore verte, mais déjà minée par la revendication, de l'autre, un verbe, souvent le patois, libre, très imagé, la nature est là, dehors, été, et dedans, avec les corps qui se cachent peu, la bonne odeur des bêtes, la prospérité visible : le fruit du travail devant soi, et à soi. (F, 93)

Si le mot « verbe » ne renvoie pas ici au Verbe du *Livre* ou de *Progénitures*, il est toutefois associé à la liberté, à un quasi-état de nature, même s'il est socialement conditionné. Le patois, la langue *impure* du peuple, n'est pas considéré comme pauvre, bien au contraire. On se souvient d'ailleurs que *Prostitution* faisait usage de plusieurs termes du patois de la Loire, la région natale de Guyotat. Cette attention portée au langage populaire est doublée d'un souci presque foucauldien pour le corps et ses postures sociales ; si la langue des paysans est plus « imagée » que celle des ouvriers, leurs corps sont aussi plus vifs (« joues rouges »), alors que ces derniers ont des « corps nerveux ». La différence sociale s'incarne dans les mots et dans les corps. Mais que comprendre au juste dans ces observations ? D'abord, elles instaurent la primauté de l'expérience. Les conditions socio-économiques sont *perceptibles* et forment un ensemble de coordonnées sensibles. De plus, Guyotat indique une différence majeure qui distingue les ouvriers des paysans : les seconds jouissent du fruit de leur travail. Malgré la dureté de leur travail, ils ne sont pas *asservis*. Avant toute saisie critique qui permet d'objectiver les conditions sociales, Guyotat voit par le corps et entend par le langage la façon dont les paysans et les ouvriers appréhendent le monde. L'asservissement est perceptible dans la façon de s'exprimer et dans la façon de bouger. Nous reviendrons sur la façon dont Guyotat figure un imaginaire social du corps, mais il est clair qu'ici, les coordonnées sensibles qui composent le sujet dans le monde contredisent l'idée que les classes populaires forment un ensemble cohérent.

Son regard impose toutefois une distance. Les gens qu'il dépeint, qu'ils soient ouvriers ou paysans, n'appartiennent pas à son rang. Fils du médecin, il n'est pas chez lui dans ces intérieurs. Ce n'est toutefois pas avec détachement qu'il les regarde, mais bien avec la curiosité de l'enfant qui découvre les mœurs des « étrangers », leur univers sensible. Son appartenance de classe, il la déclare, comme pour se dédouaner, dès la première page de

Formation, décrivant sa famille comme « ancienne, catholique, et sans fortune ». (F, 9) Il ne fait pas partie de la bourgeoisie, la profession de médecin de campagne de son père n'assurant pas des revenus suffisants pour aspirer à cette classe, mais, sa famille étant ancienne, il ne fait pas non plus partie de la classe ouvrière ou de la classe paysanne. Cette distance est perceptible, et elle provoque un sentiment d'exclusion : « Nous ne sommes pas du peuple et nous en souffrons. » (F, 98)

Une scène d'*Arrière-fond* fait écho à cette « volonté douloureuse d'avoir le corps de ceux que notre père met au monde » manifestée dans *Formation*, de ce « refus de l'inégalité sociale des corps » (F, 97-98). Le dernier ouvrage de la trilogie relate les premiers pas de Guyotat dans la création. L'arrière-fond est un « hors-crédation » (AF, 201), où se joue la scène originaire décrite en introduction, et qui se distingue des premiers textes de poésie⁷. Deux régimes d'écriture cohabitent, et l'arrière-fond se constitue comme un lieu de l'imaginaire, lieu secret où se nouent et se dénouent les figures qui seront convoquées dans toute son œuvre. L'arrière-fond, s'il est décrit comme un lieu imaginaire, n'est pas pour autant détaché du réel. C'est à partir de son expérience du monde qu'il nourrit l'arrière-fond, peuplé de figures sexuelles, mais aussi d'une observation des inégalités sociales. Apercevant un « gros tas de tourbe » oublié par des ouvriers et rappelant évidemment le tas de fumier de Job, il note :

Ainsi, dans l'arrière-fond, c'est au peuple, aux manuels, ceux qui ont une main qui touche, qui prend, qui secoue, qui tire, qui soulève, qui flatte — les animaux —, qui forme, transforme, déforme, un verbe, celui du travail matériel dont on fait les images, les jurons, aux asservis, de soumettre, mettre dessous eux, la fleur de la liberté, les enfants asservis des dominateurs. (AF, 181)

Le Verbe, ici non plus, ne désigne pas encore la création de Guyotat. Toutefois, si ce dernier ressent une distance avec le peuple⁸, c'est tout de même avec son Verbe, son patois, ses jurons qu'il fait parler les figures de l'arrière-fond. Cette distance est franchie par l'écriture sur la scène de l'arrière-fond. Par ailleurs, dans cet écrit secret se joue ni plus ni

⁷ Guyotat distingue les premiers poèmes de l'arrière-fond, comme il distinguera plus tard les textes des écrits sauvages. L'arrière-fond et les écrits sauvages constituent une sorte de brouillon, gardé secret.

⁸ Mise à distance marquée ici par la ponctuation. Le vocable « peuple » est également mis en italique à la page 98 de *Formation*, puis entre guillemets à la page 181 d'*Arrière-fond*.

moins qu'une révolution, qui n'est pas sans rappeler celle qui se trame dans *Tombeau*⁹ : les asservis s'y rebellent, et leur insurrection crée de nouvelles dominations. La transformation du verbe s'inscrit ainsi dans une série d'actions et de gestes qui ont le pouvoir de remettre en jeu les servitudes. De plus, comme toute pulsion révolutionnaire, il s'agit ici d'arrêter le temps pour pouvoir renverser l'ordre de l'ascendance :

Mais si je vois ainsi ces adolescents, c'est que je m'y vois moi — ou un double, plus désirable, de moi —, parmi eux : d'ascendance, des deux côtés, je suis issu de lignées qui servent l'État, le peuple, mais ne le dominent pas ni ne le possèdent ; je ne suis pas de chair, ni fils de peuple : c'est le « bordel » qui en fait une et un de moi. (*AF*, 181-182)

C'est donc sur la scène de l'écriture que peut être abolie la distance entre Guyotat et le peuple. En incarnant ses figures sur la scène prostitutionnelle, il épouse le point de vue du peuple. Par l'écriture, il devient à la fois la descendance et l'incarnation du peuple. Le peuple acquiert une autonomie, devient une entité en soi, aux tonalités bibliques. Mais il faut comprendre aussi que la scène de l'écriture est un lieu de brassage des identités. Ces garçons qui posent de la tourbe sont différents de lui ; pourtant, il se projette en eux, s'y reconnaît presque, même s'il souffre de ne pas posséder un corps de paysan, de ne pas faire partie de cette classe. D'ailleurs, Guyotat se place dans une catégorie sociale incertaine, en marge des classes constituées, alors qu'il divise, tout au long de la trilogie, le monde en communautés distinctes, fondées sur une appartenance rigide.

La langue est un outil de communication dont les inflexions marquent les différences entre les classes sociales, mais qui reflète aussi les situations d'asservissement. Les « parlars populaires » ne sont pas, aux yeux du narrateur, un bloc monolithique, mais bien le reflet de situations plus ou moins accentuées d'asservissement. Par exemple, les paysans, libres du loisir de leurs activités, ont un « verbe libre ». Ces quelques passages mettent en scène la manière dont l'expérience du langage dans l'écriture est une remise en jeu de la parole légitime. Mais, pour Guyotat, le sujet de l'écriture ne se définit pas uniquement dans le jeu des rapports sociaux ; il se joue aussi sur la scène historique, là où un fantasme

⁹ Reprenons ce passage cité plus haut, dont la similitude avec l'extrait d'*Arrière-fond* est frappante : « Ainsi, vous délivrerez vos enfants d'une plus profonde servitude, et vos maîtres libérés par vous, je les forcerai alors à vous affranchir tous. » Cf. Pierre Guyotat, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, *op. cit.*, p. 27.

d'omnitemporalité permet aux temps historiques de cohabiter, au passé de revenir hanter le présent. L'écriture naît de la volonté de liquider « l'origine » :

D'où me vient cette faim ? Du ventre ou du membre ? Du ventre. Du membre, c'est une faim sociale, la faim d'en finir avec mon origine, avec le monde qui la rend possible et l'entretient, et d'abolir le tout dans l'asservissement, et la mise hors service procréatif, et sous dérision d'un verbe nouveau, de la semence, du *jus*. [...]

Ainsi, c'est encore du « peuple » et de son infériorité d'esprit et de mœurs, ressassée dans les romans, les poèmes, les tableaux, le théâtre que je tirerais, l'accablant d'une nouvelle corvée, d'une nouvelle infamie, la satisfaction d'un besoin qui dans l'acte nocturne dure si peu, dans ma vie — une « vie » cela ? — nouvelle j'aurais à faire durer sans cesser avec leur aide, leur nombre, leur envie de travailleurs de force, leur travail de force excitant leur désir de force. (*AF*, 289-291)

Le fantasme d'une scène d'égalité trouve son incarnation sensible dans la langue, dans le désir révolutionnaire d'un « verbe nouveau ». Changer de vie, c'est changer de Verbe — et ce changement de verbe se fait avec la complicité du peuple. Le peuple a son Verbe propre, et Guyotat en tire sa propre création. L'ensemble des occurrences indique bien que le peuple et son verbe incarnent pour Guyotat la possibilité du brassage des identités. De plus, le « peuple » est positivement connoté, valorisé pour sa force et sa liberté. Finalement, le désir d'un Verbe nouveau, de l'abolition de son origine sociale, de l'arrêt de la procréation témoignent de la complexité de la temporalité ici mise en place : à la fois arrêt du temps, suspension, et recommencement d'un temps nouveau. Le Verbe est donc le lieu de tensions entre classes sociales (incarnant des situations d'asservissements et permettant des émancipations), mais il est également projeté sur la scène historique, réinvestissant des figures du passé.

Dans *Coma*, Pierre Guyotat évoque le projet non réalisé d'un opéra qui aurait eu pour thème la vie et la disparition de Louis XVII. En 1980, il propose au compositeur André Boucourechliev de mettre en musique le récit de ce personnage historique qui est « si proche » de ce qu'il écrit (*C*, 91). Alors qu'il est engagé dans l'écriture du *Livre*, c'est l'histoire du jeune Dauphin, dont l'existence fut ébranlée par la Révolution française, qu'il choisit de raconter, y voyant une métaphore de ses propres épreuves, le symbole d'une « morale subvertie » et d'une « innocence débauchée » (*Idem*). La scène originare de spoliation du corps humain est ici déplacée. « L'énorme masse *historique* des corps

exploités » devient en fait deux corps exploités : celui de Guyotat et celui du Dauphin. L'« usage sexuel continu » (*Idem*) devient l'enjeu principal de ce récit historique qu'il fait sien, au point de s'y identifier. À ses figures inventées, il ajoute une figure historique : par là, il met en place davantage qu'un simple jeu d'identification. Il met en lumière un moment précis de l'histoire (la Révolution française) et en fait, à défaut d'un événement fondateur, un moment *singulier* de reconfiguration du corps social. Selon cette logique, 1789 et ses suites (la Commune de Paris, le régicide, la Terreur) constituent une série d'événements politiques propices à la fois à une « disparition de l'humain dans le non-humain » (*Idem*) et aussi à une inversion, souhaitable, de la hiérarchie de l'Ancien Régime. Parmi tous les événements historiques, c'est donc un moment de *renversement* des identités sociales qu'il choisit de raconter dans son opéra.

Avant de poursuivre, rappelons quelques faits historiques. Dès le mois d'août 1792, la famille royale est emprisonnée dans la Tour du Temple. Comme en témoigne François Hue, huissier de la chambre de Louis XVI, les révolutionnaires avaient comme objectif de transformer le plus jeune fils du roi en garçon du peuple. « Je lui ferai donner quelque éducation [...], mais il faudra bien l'éloigner de sa famille¹⁰ », déclara Pierre-Gaspard Chaumette, procureur-syndic de la Commune de Paris. On fait d'un cordonnier son geôlier, croyant qu'ainsi il se rapprochera du peuple et abandonnera ses valeurs royales. Toutefois, en 1795, au bout de trois ans de captivité, il succombe à la tuberculose. Dans le trajet qui le menait à la prison, le garçon de sept ans aurait demandé à sa mère : « Maman, sommes-nous des martyrs ? » Le Dauphin semblait avoir des dons de voyance puisque c'est bien martyr qu'il deviendra, à tout le moins aux yeux des royalistes. Les plus fervents iront jusqu'à refuser sa mort et diffuser l'hypothèse qu'il se serait enfui du Temple. C'est d'ailleurs grâce au mystère Naundorff (du nom de celui qui, au début du dix-neuvième siècle, déclara être le Dauphin) que Guyotat découvre cette histoire qui passionne son père. Travaillé par des versions contradictoires, cet événement incarne à la perfection la malléabilité du matériau historique et les manipulations auxquelles il est soumis. Mais ce ne sont pas, *a priori*, des considérations historiographiques qui le poussent à s'emparer de ce drame, car le sujet principal de l'opéra aurait plutôt été celui-ci :

¹⁰ François Hue, *Souvenirs*, cité par Jules Michelet, *Histoire de la Révolution française*, vol. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, p. 101.

la transformation du langage, de la voix même du petit Dauphin puis du petit roi (scène de reconnaissance comme nouveau roi et d'agenouillement de sa mère au Temple à l'annonce de la décapitation du père), en langage et voix du peuple. Une sorte de métaphore chantée du drame que je vis depuis moi-même à l'intérieur de mon art, à l'intérieur de moi, depuis la transformation de mon écriture en langue — avant, plus tard, après coma, en Verbe. (C, 91)

Le drame auquel s'identifie Guyotat n'est pas uniquement celui de sa « chute sociale¹¹ », mais aussi celui de la transformation du langage qui témoigne de cette chute. Comment ne pas penser au Verbe de l'arrière-fond où la scène de l'écriture devient le lieu où il peut devenir « fils du peuple » ? En effet, Guyotat épouse le verbe des paysans dans son œuvre, alors que le Dauphin abandonne sa langue royale au profit de la langue du peuple. Mais sa fascination pour cette histoire semble aussi naître de l'idée qu'il est possible de « purger » un individu de sa condition sociale en transformant son langage. Les révolutionnaires veulent rééduquer le Dauphin et, pourtant, il sombre dans un état sauvage. L'entrée du Dauphin dans la communauté des hommes se fait au détriment de sa spécificité de sujet : à son langage propre se substitue la voix du peuple. L'utopie révolutionnaire permet de rêver que le peuple parle d'une seule voix, uni contre la royauté. Si les figures royales sont séparées du peuple, les multitudes anonymes forment, quant à elles, un corps social harmonieux. Cette unité est certes illusoire, mais l'expression « voix du peuple » qu'emploie Guyotat rend compte de l'imaginaire révolutionnaire qui préside à la transformation du « parler » du Dauphin, métaphore chantée de sa propre transformation¹². La transformation de l'identité royale du Dauphin comporte la promesse de l'accomplissement du devenir révolutionnaire. Toutefois, son destin est différent de celui du roi à qui les révolutionnaires tranchent la tête. Si on croit à sa « réhabilitation », sa mort fait tout de même de lui une victime sacrificielle, un martyr.

Dans *Coma*, Guyotat doit souffrir pour qu'enfin son Verbe s'accomplisse. L'histoire du dauphin en représente une version détournée, puisque celui-ci doit subir les épreuves, sans pour autant y trouver un salut, sinon une rédemption de toute la royauté aux yeux des révolutionnaires. Si le verbe est bel et bien un « paradis perdu », comment comprendre cette transformation de la langue en verbe ? Le passage de l'écriture à la langue en 1973, autour de

¹¹ Pierre Guyotat, *Musiques*, op. cit., p. 108.

¹² On se souvient que *Tombeau pour cinq cent mille soldats* était constitué de sept chants, faisant entendre l'expression « métaphore chantée » employée ici de deux façons possibles : la production de sons musicaux avec la voix, mais aussi les divisions d'un poème épique.

la création de *Bond en avant*, puis de la rédaction de *Prostitution*, est dépassé en 1982, au réveil du coma, par le passage au Verbe. *Coma*, qui retrace les années précédant ce passage, peut être lu comme une réécriture de la Passion du Christ. En effet, l'utilisation du mot « verbe » pour désigner la langue du peuple, puis la langue de son œuvre n'a rien d'innocent. L'histoire de la Passion du Christ reste la preuve suprême de l'incarnation du verbe, attestant que le Christ traverse les mêmes épreuves que le commun des mortels et scellant une union entre le terrestre et le céleste, entre l'humain et le divin. À travers cet emprunt au lexique biblique, Guyotat pose-t-il la question du salut par la littérature ? Que l'expérience du langage permet-elle de racheter, quelle faute originelle permet-elle de laver ?

L'utilisation du mot « Verbe » par Guyotat pour témoigner à la fois du mouvement de sa littérature, le comparant à la « chute sociale » du Dauphin, et du langage des paysans, met en place un système de valeur singulier. Si le mot « verbe » appelle nécessairement une grandeur (Dieu et son incarnation), il rappelle aussi les épreuves du Christ. En somme, il met en place une sorte de hiérarchie brouillée : le verbe n'est pas synonyme que de grandeur, il incarne aussi la souffrance ou l'expérience de l'oppression. Le Verbe est certes un « rabaissement », à tout le moins la preuve de la coexistence du sublime et du prosaïque, du divin et de l'animal. Mais il est aussi une valorisation du langage transformé du jeune Dauphin :

Des quelques témoignages qui nous restent du parler nouveau de cet enfant défamiliarisé, découronné, dégradé, de ses quelques phrases violentes (« Est-ce que ces putains-là ne seront pas bientôt raccourcies ! »), de sa gouaille peut-être déjà d'apprenti cordonnier, de la libération de son instinct sexuel, je tirerais de quoi charger de chair, de chair vocale et secouer la scène de l'opéra d'alors...
(C, 91)

Le parler « nouveau » de l'enfant donne à entendre toute la puissance de la promesse révolutionnaire. Comment ne pas penser à la révolution du langage proposé par *Tel Quel* ? Le « parler nouveau » du Dauphin recèle la promesse de nouveaux modes d'expression des devenirs révolutionnaires. Pour être plus précis, c'est le renversement d'une parole donnée comme légitime par le pouvoir royal (le parler du roi) qui, une fois que le roi est découronné, devient illégitime et dévalorisée par rapport au langage du peuple. Ce renversement est toutefois ambigu. Car le parler nouveau est aussi « dégradé », le rapprochant des « putains » qu'il évoque. C'est sur le terrain de l'exploitation sexuelle que Guyotat amène le jeune Dauphin, ou plutôt vers l'exercice d'une violence langagière. Au contact du cordonnier, il développe une gouaille, non loin du patois. Les classes populaires sont ici associées à un état

sauvage. On ne sait d'ailleurs pas d'où Guyotat tient ses informations sur « la libération des instincts sexuels » du jeune Dauphin... Toutefois, à plusieurs moments de la trilogie, la figure de l'enfant sauvage vient s'opposer à la domination normative des corps. Aux corps ordonnés du monde d'où vient le Dauphin, Guyotat oppose un corps libéré, désordonné, connoté ici positivement au regard des autres occurrences de figures semblables.

L'accomplissement du Verbe dans l'opéra est toujours à venir, mis en attente. La scène du Dauphin met en évidence le paradoxe évoqué plus haut : si le verbe de Guyotat est une promesse, il comporte aussi sa propre limite. L'émancipation par le verbe est toujours en sursis : « Mon idée, comprise, est assez vite différée. Malgré la beauté de sa musique, A.B. redoute mon sujet et le verbe qu'il sait que je pourrais mettre en œuvre. » (C, 91) L'imaginaire de la langue n'est donc pas réductible à l'expression d'une pulsion révolutionnaire. Le Verbe incarne certes la promesse d'un parler nouveau, mais il est aussi la cause du délitement du sujet, l'incarnation du corps souffrant, l'occasion d'une dégradation de soi.

Plus loin dans *Coma*, Guyotat explique la manière dont la nomadisation qui caractérise sa vie — il vit alors dans un camping-car — est aussi une forme de dépossession de soi, une manière de « se rendre disponible à tous, aux proches, mais surtout aux inconnus » et comment il devient plus aisé d'entrer dans « l'économie et l'intimité des groupes humains » (C, 133). Cette nomadisation est également une déssubjectivation : « C'est aussi y oublier de plus en plus son moi, l'ennemi véritable, mais hélas encore — et pour combien de temps — le support de la création. » (*Idem*) Aux définitions du « je » établies plus haut, on pourrait ajouter celle d'un « je » nomade qui entraîne une disparition du sujet. Toutefois, cette déssubjectivation est ici souhaitée pour permettre une écriture qui soit affranchie du sujet en tant que support de la création : dès lors que le « moi » disparaît, il y a davantage de place pour les figures. Mais ce qui frappe dans ce passage, c'est aussi que la nomadisation est associée à l'idée de révolution : contre la fixité des choses, contre leur pérennité (les « fondations »), la nomadisation devient l'image même de ce « je » *in-between*. Cette nomadisation incarne l'indécision du sujet, mais également son rapport à la pratique politique.

La révolution aussi, non violente, que j'espère alors encore, je la ressens comme incompatible avec la fixation des peuples et des individus sur le sol où ils sont nés. [...] De tout le temps de mon engagement communiste, ayant appris

à voir avec les premières images des camps de la mort, j'écarte la violence de la révolution et pourtant, pour moi, la révolution c'est un homme nouveau, avec des sentiments nouveaux, peut-être aussi, quand je pousse la chose à bout, une disparition du sentiment qui commencerait par l'inversion des sentiments, leur subversion, et l'on voit bien que chez moi ce mouvement est profond même s'il me fait mal, si l'on arrête un instant sur ce que l'œuvre que je fais montre et prouve : un monde retourné. (C, 132-133)

La première phrase de la citation indique un internationalisme à première vue orthodoxe et une solidarité envers les peuples opprimés qui marquent non seulement l'engagement communiste des années soixante-dix, mais aussi son engagement civique plus tardif. Sous la plume d'un homme ayant vécu la guerre d'Algérie et conservant encore au moment de l'action de *Coma* des liens avec de nombreux Algériens, cette remarque ne saurait passer inaperçue. Il est clair que l'« engagement » ne se situe pas du côté d'un patriotisme conservateur. Mais plus encore, c'est une révolution non violente qui est souhaitée ici, mettant à distance plusieurs de ses camarades qui ont choisi l'action violente pour réaliser cette révolution internationale¹³. La révolution est souhaitable, car elle annonce la venue d'un « homme nouveau », mais à condition qu'elle s'effectue sans effusion de sang. Nous reviendrons sur le caractère fondateur de cette découverte des « premières images des camps de la mort » ; disons pour l'instant qu'elles mettent en lumière le rejet chez Guyotat de toute violence. Malgré ce rejet, il persiste à faire de son œuvre un travail révolutionnaire ; il s'agit pour lui de participer à la révolution par l'écriture. C'est son écriture même qui est révolutionnaire parce qu'elle « montre et prouve » le monde d'après la révolution, « un monde retourné ». Ce passage nous aide à comprendre la scène du Dauphin. Si Guyotat s'intéresse à cet épisode de l'histoire, c'est qu'il figure plusieurs révolutions, plusieurs bouleversements : retournement de la société dans son ensemble, transformation du Dauphin en garçon du peuple, renversement du parler royal en patois. De plus, la nomadisation dont il fait l'expérience témoigne de l'oubli d'un « moi » fixe, du remplacement par un sujet nomade, du rejet de la citoyenneté et de la subversion des sentiments. L'utopie du Verbe de *Coma* est à l'image de ces renversements : inventer une langue et changer la langue existante,

¹³ À la fin des années soixante, alors que *Tel Quel* n'est pas encore maoïste, la Gauche prolétarienne, sous l'égide de Benny Lévy, choisit une voie plus radicale pour qu'advienne la Révolution culturelle en France. Ce sont les « années de plomb » en Europe ; nous avons vu plus tôt le mal que Guyotat pensait des Brigades rouges. Précisons toutefois que la GP, contrairement aux Brigades Rouges ou à la Fraction armée rouge n'a jamais versé dans le terrorisme, malgré une rhétorique violente. Cf. Isabelle Sommier, *La Violence révolutionnaire*, Paris, Les Presses de Sciences Po, coll. « Contester », 2008.

c'est changer le monde comme le font les révolutionnaires — mais sans la violence. Du moins sans violence exercée, car il y a bien une violence subie, que manifeste la figure du martyr, du prophète, du putain et de l'esclave.

4.3 INFLÉCHIR LE RÉEL — CHANGER LA LANGUE FRANÇAISE

« On y verra aussi que la langue, pour classique qu'elle puisse apparaître, n'est pas moins la mienne (depuis *Tombeau pour cinq cent mille soldats* jusqu'à *Progénitures*). » (AF, 10) Cet avertissement, énoncé au tout début d'*Arrière-fond*, vient tout d'abord défaire une opposition entre la langue du Verbe et la langue « normative » de la trilogie. Mais ce que fait cette phrase, c'est aussi montrer que le travail sur la langue est une constante dans l'œuvre de Guyotat. Que le travail formel soit apparent ou pas, cette langue n'est en pas moins la « sienne ». L'ensemble de son travail est donc travaillé par cette utopie du Verbe, et non seulement les textes qui font l'objet d'un commentaire métatextuel dans *Coma*, ce qui établit une continuité, sur laquelle l'auteur insiste, entre ses « romans textualistes » et ses récents récits autobiographiques.

Dans la trilogie, la langue est thématifiée dans sa dimension performative : nous soumettons ici l'idée que cette littérature « parlante » est un héritage du textualisme. Une littérature parlante, c'est aussi l'idée d'une littérature *agissante*, qui échappe au mutisme de la page et à l'autonomie de l'œuvre, comme à la clôture du texte. L'utopie du Verbe est, au-delà de son héritage biblique (le caractère prophétique des énoncés), une façon de remettre en question le partage entre la parole politique et la littérature « muette », pour parler comme Jacques Rancière. C'est justement là que le Verbe trouve sa force politique. Dès 1972, dans *Littérature interdite*, Guyotat pense la littérature comme une *pratique* :

Donc, en ce qui concerne la lutte des classes, pourquoi finalement ne pas considérer que ce livre est vraiment le théâtre d'une *pratique* (ce n'est pas un spectacle) d'une pratique quotidienne extrêmement « violente » (« violente » pris ici dans un sens rigoureux), contre le langage oppressif qui sert à masquer toutes les réalités, le réel de la lutte, lutte de classe politique justement¹⁴.

Le livre qui se pense comme un théâtre, c'est le renversement du livre comme objet muet. Non seulement le livre est-il parlant, mais agissant : il est une pratique. Écrire « en

¹⁴ Pierre Guyotat, *Littérature interdite*, op. cit., p. 51.

langue », c'est faire violence au consensus idéologique qui s'approprie les moyens du langage, c'est dévoiler le réel masqué par le « langage oppressif ». Ce langage oppressif, ce n'est ni plus ni moins l'idéologie, qui, on le sait depuis *L'Idéologie allemande* de Marx, est le reflet inversé du réel des conditions matérielles. Mais les idées et les représentations n'en sont pas qu'un reflet passif : elles le construisent, l'infléchissent ; l'idéologie n'est pas le réel, elle en est la surface réfléchissante¹⁵. Dans le schéma classique de l'idéologie, Marx ne concède pas une autonomie propre à la littérature, alors que les textualistes, pour leur part, inscrivent la littérature *contre* l'idéologie¹⁶. C'est donc sans surprise que Guyotat adopte un lexique du « dévoilement », venant imposer une distance par rapport à l'idéologie. De façon quelque peu ironique, cette logique du dévoilement rappelle la *doxa* sartrienne de l'engagement, même si les deux écrivains n'entretiennent pas du tout le même rapport à la transitivité du langage¹⁷. Dans les années soixante-dix, l'objectif de Guyotat est de transformer la langue française pour la détourner de l'idéologie et rendre compte des conditions matérielles des dominés. Sous le jargon du matérialisme sémantique, on reconnaît les traits de la scène prostitutionnelle et esclavagiste qui habite la trilogie.

En 1973, il décrit *Bond en avant* comme un « Texte "parlé", "argotique" : "sabir" original, très savant dans la recherche qu'il traduit d'un effet phonétique et sexuel très puissant, et dans son exclusive matérielle, économique, marchande¹⁸. » Lorsqu'il doit écrire pour le théâtre, Guyotat imagine une langue qui « donnerait à voir publiquement » son « écriture totalement "concrète", de plus en plus "scientifique"¹⁹ ». Ce vernis de scientificité était l'un des traits principaux du textualisme. Mais il ne relève pas ici que d'une coquetterie avant-gardiste, car sa volonté de rendre dans l'écriture la puissance de l'oppression sexuelle se poursuit bien au-delà de la « mort des avant-gardes ». De plus, le fantasme d'une écriture

¹⁵ Sur la question de l'idéologie comme reflet inversé du réel, voir Isabelle Garo, « Introduction : Chambre noire et perspectives radieuses », *L'Idéologie, ou la Pensée embarquée*, Paris, La fabrique, 2009.

¹⁶ C'est la littérature d'avant-garde qui aurait ce pouvoir, et non pas la littérature qui serait le produit de l'idéologie bourgeoise.

¹⁷ Guyotat n'affirmerait certainement pas que « les poètes sont des hommes qui refusent d'utiliser le langage » et « qu'il ne faut pas s'imaginer qu'ils visent à discerner le vrai ni à l'exposer. » (Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *Situations II*, op. cit., p. 61-62.)

¹⁸ Pierre Guyotat, « L'autre scène » [1973], *Vivre*, op. cit., p. 40.

¹⁹ *Ibid.*, p. 37.

« parlée », « phonétique » rend compte d'un héritage du textualisme qu'il revendique de manière souterraine : la langue, nous dit-il, a un effet dans le réel. Au début des années soixante-dix, cette capacité transformatrice de la langue avant-gardiste est au service de la Révolution prolétarienne. Au moment de faire le récit rétrospectif de sa vie, cette volonté de *transformer la langue pour transformer le réel* déborde des limites de la politique militante et manifeste à nouveau son actualité.

En 2000, dans *Explications*, Guyotat dit comment la transformation de la langue est un acte politique, malgré l'abandon d'un militantisme communiste ou maoïste :

Je défends toujours ce qui est attaqué, voire réprouvé et je continuerai de le faire. À ce moment-là de l'auto-dénigrement français, j'ai pris intérieurement les choses au sérieux et j'ai beaucoup réfléchi, douloureusement, à cette entité française dont je vis, essentiellement, par la langue. C'est quelque chose que tout artiste véritable fait même sans le vouloir comme tel : transformer la langue de son pays, c'est un acte politique ; la rendre plus vive, lui donner plus de relief, c'est aussi refuser l'ordre établi, refuser d'une certaine manière le mal français, contribuer à le rendre inopérant ; les maux français se retrouvent dans la langue française, car ce pays a avancé ou reculé avec sa langue, avec ses maladies, son histoire, les maladies de son histoire, ses troubles, ses menaces d'anéantissement, ses cruautés, ses prétentions, etc²⁰.

« Refuser l'ordre établi » est aussi une expression employée par Maurice Blanchot lorsqu'on lui demande, dans la foulée des élections présidentielles françaises de 1981, de se prononcer sur l'engagement de l'écrivain : « Écrire est, à la limite, ce qui ne se peut pas, donc toujours à la recherche d'un non-pouvoir, refusant la maîtrise, l'ordre et d'abord l'ordre établi, préférant le silence à une parole d'absolue vérité, ainsi contestant et contestant sans cesse²¹. » Blanchot, plus de trente ans après la littérature engagée de Jean-Paul Sartre, circonscrit le rôle politique de l'écrivain. La politique de la littérature de Blanchot semble fortement marquée par un antiautoritarisme : refuser l'ordre établi, c'est aussi pour la littérature refuser tous les pouvoirs qui l'asserviraient et la condamnerait à « un rôle didactique ». L'écrivain doit plutôt se soumettre à l'exigence « qu'il porte en lui et qui le contraint à n'avoir pas de place, pas de nom, pas de rôle et pas d'identité, c'est-à-dire à n'être

²⁰ Pierre Guyotat, *Explications*, *op. cit.*, p. 128

²¹ Maurice Blanchot, « Refuser l'ordre établi » [1981], *Écrits politiques. 1953-1993*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers de la NRF », 2008, p. 222.

jamais encore écrivain²². »

Ce postulat antiautoritaire commun à Blanchot et Guyotat, mis au jour par l'utilisation de l'expression « refuser l'ordre établi », est marqué chez le second par une volonté de déjouer l'idéologie par le travail de l'écriture. Cette volonté est intacte, même après la désaffection du militantisme. Toutefois, la nature même de cette idéologie a changé. L'idéologie bourgeoise est remplacée par un « mal français » plus général. Pour déjouer les identités imposées, dont l'identité nationale, il faut également déjouer la langue. « Si, depuis près de trente ans, je transforme cette langue que j'ai trouvée à ma naissance, c'est bien qu'elle ne me satisfait pas et que ce peuple, cette civilisation, cette histoire, ne me satisfont pas²³. » Ce qui frappe à la lecture de ces deux citations, c'est la puissance que Guyotat confère à la langue et à son travail de transformation dans l'écriture. Loin de se confiner aux stricts enjeux représentatifs, il fait preuve d'une conscience aiguë des enjeux idéologiques liés à l'écriture. La langue aurait non seulement la capacité de rendre compte du réel plus ou moins efficacement, elle aurait même le pouvoir de « rendre inopérant le mal français ». En somme, la littérature aurait le pouvoir, en infléchissant les pratiques langagières, de reconfigurer le réel, de « rendre inopérant[e] » une réalité concrète insatisfaisante. Refuser la langue telle qu'elle est donnée consiste à refuser le contrôle policier, qui utilise le langage pour asseoir son autorité.

C'est aussi par la langue que lui vient la conscience de l'histoire, expérience sensible qui trouve ses ancrages dans l'enfance. Dans *Formation*, de longues pages sont consacrées aux informations historiques apprises à l'école.

Les manuels, les mêmes encore qu'avant-guerre, de ces petites classes du temps d'après-guerre, sont ainsi composés : une ou deux illustrations en noir et blanc, tirées de gravure ou de tableaux — de photographies pour la période récente, 1914-1918 —, un résumé, des questions et un extrait d'un livre d'Histoire ou d'un roman ; très vite, j'apprends la totalité des deux ou trois pages, l'extrait compris. Quand cet extrait est un texte littéraire de l'époque étudiée, je commence donc à superposer la langue et le temps de la langue.
(F, 54)

²² Pierre Guyotat, *Explications*, p. 223.

²³ *Ibid.*, p. 126-127.

Guyotat emploie une belle expression pour désigner la conscience historique qui naît avec l'expérience de la lecture : « le temps de la langue ». Au détour d'une phrase, il réitère la fonction de « dévoilement » de la littérature. Sans pour autant lui assigner un rôle pédagogique, « didactique » pour reprendre le terme de Blanchot, c'est tout de même par l'apprentissage simultané de l'histoire et de la littérature qu'il prend conscience de l'ensemble des dominations du monde social. L'expression insiste également sur le caractère sensible de la langue. La conscience que le texte « parle » précède les avant-gardes textuelles et appartient également aux expériences de l'enfance²⁴. La conscience historique de la langue est articulée à un refus du déterminisme, jouant l'écart entre la liberté du sujet et les déterminations dont il est porteur :

On parle avec une langue qui est une langue qui passe, qui n'a pas toujours été parlée comme ça, qui ne sera plus parlée comme ça dans cinquante ans, dans trente ans. Une langue, c'est une formation impure ; ce n'est pas d'origine divine, donnée une fois pour toutes ; quand on a une vision fixe, non historique de la langue, on n'éprouve pas le besoin de la changer, on écrit « plat » et on réprouve celle ou celui qui change, *pour efficacité*, pas par plaisir esthétique, ne fût-ce qu'une voyelle à la langue. En France, surtout²⁵.

L'impureté de la langue, c'est aussi l'impureté de ses locuteurs ou des écrivains qui la transforment. Rejetant le « plaisir esthétique », Guyotat met à distance toute forme d'expérimentation formelle qui serait détachée des considérations politiques. Comme la « voix transitoire » qui est le propre de son identité, l'histoire et la langue passent. La conscience de l'histoire par la langue s'ancre dans une reconnaissance de l'instabilité de la langue, de l'histoire et du sujet — aucun de ces trois éléments n'étant soumis à un déterminisme absolu. La trilogie expose l'ensemble des déterminations qui président à la construction d'un sujet pour en montrer les faillibilités. Guyotat n'est donc pas du côté de ceux qui changent la langue à la légère.

Cette langue « concrète » est ce qui lui permet de « mâche[r] du verbe et de la semence, et d'autres mots-sens » (C, 57) ou encore d'évoquer un « son-respiration » (C, 61). C'est ce qui rend également possible la transformation de la langue en Verbe, en « acte volontaire », en « acte physique » (C, 30). Cette incarnation de l'écriture dans les données sensibles qui

²⁴ Notons que les expériences de l'enfance sont tout de même reconstituées dans un après-coup, après avoir « vécu » les avant-gardes textuelles.

²⁵ Pierre Guyotat, *Explications*, op. cit., p. 70.

l'entourent éclaire l'« arrière-fond », si souvent évoqué dans le dernier volume de la trilogie. La langue et l'arrière-fond font l'objet d'une thématization qui les rapproche et définissent l'enfance et l'adolescence comme les moments de cristallisation du « Verbe », entendu à la fois comme un usage de la langue et comme un imaginaire qui la sous-tend :

Et si écrire de la poésie, et d'y tenir rythmes et rimes, ne me remplit d'aucune certitude supérieure, je sais maintenant que, sauf ma mère, le babil familial est au-dessous de ce que la culture, ici revendiquée comme une supériorité et une responsabilité sociales, devrait y mettre : c'est sur fond visuel et sonore de ma poésie en cours que j'entends la parole domestique des autres et c'est dans l'obscurité et le son de mon arrière-fond que malgré moi je m'entends, moi, parler, répondre tant bien que mal à mon père, dialoguer avec ma mère. » (AF, 319)

La poésie est donc une façon de se détourner du babil familial tout en s'adressant à ses parents. Cette mise à distance de la famille implique de se détourner du babil, qui est en dessous de la culture. Son verbe se définit dans une double négation : contre la langue familiale et contre la culture. Si la langue maternelle trouve grâce à ses yeux, le même syntagme est déprécié dans un texte antérieur : « Cette lassitude [...] se situe au niveau de l'utilisation de ma langue maternelle, la langue française. Il y a des bribes d'échange parlé qui même en argot ne donnent plus rien, qui sont dépréciées. Je les utilisais dans des textes sauvages il y a six ou sept ans²⁶... » Guyotat déploie un lexique qui non seulement rend la langue sensible (« sur fond visuel et sonore »), mais la situe dans l'opposition entre nature et culture. Or cette opposition n'est pas claire : la langue, qui devrait normalement être du côté de la culture, est ici mise du côté de la nature. Cette apparente confusion s'explique évidemment par les trente ans qui séparent les textes de *Littérature interdite* ou *Vivre* de la trilogie. Mais cet écart temporel n'explique pas tout. Il y a bel et bien une instabilité qui tient au caractère « transitoire » de la langue, au fait que la langue ne soit pas « satisfaisante ». Cette transformation explique un amour de la langue française, « la belle langue française », qu'il faut cependant « saccage[r] » pour lui rendre son « éloquence profonde²⁷ ». De la même manière, le désir que l'« échange parlé » puisse être intégré aux écrits sauvages est contredit par l'affirmation qu'il ne sert à rien d'écrire si « c'est pour reproduire le langage de tous les jours²⁸ ». Dans toutes ces occurrences transparait l'idée d'une transformation de la langue,

²⁶ Pierre Guyotat, « L'autre scène » [1973], *Vivre*, op. cit. p. 81.

²⁷ Pierre Guyotat, *Explications*, op. cit., p. 166.

²⁸ *Ibid.*, p. 165.

faisant cohabiter des conceptions en apparence contradictoires, tendues entre nature et culture, entre langue ordinaire et langue littéraire.

Ce passage d'*Arrière-fond* indique également une relation entre l'adresse du texte et le caractère sensible de la langue. Comme la « prière » de *Coma*, le texte d'arrière-fond est une adresse intérieure à soi (« je m'entends, moi ») et un dialogue avec ses parents. La transformation de la langue dans l'arrière-fond est une façon de mettre à distance le « babil familial » tout en entrant en dialogue avec la dite famille. Guyotat touche là à la limite et à la puissance du Verbe ; au texte parlé, *performé*, ayant un effet dans le réel parce qu'écrit pour être dit, pour exister dans le réel, il impose également un autre modèle énonciatif, qui fait plutôt appel à un imaginaire de l'intériorité. Si la prière peut être dite à voix basse, elle peut également être récitée en silence. En s'entendant parler, il s'adresse à ses parents et met en scène cette intériorité muette de la poésie. Cette adresse à soi et aux autres par la littérature n'est pas étrangère aux modalités énonciatives de l'aveu, exposées plus haut. Cette parole qui prend forme — en silence et en secret — en appelle à une révélation, venant définir les « contours » de l'arrière-fond :

Avec qui partager ce secret qui se renforce, figures, gestes, sons, de ce que je n'ose le livrer ? Mais si j'avais à le livrer, ce secret, ses figures, ses contours, son architecture, son trafic prendraient forme dans ma bouche, sous stimulation du besoin de créer : mais il ne faut pas que ce mouvement intérieur, cette pénombre qui se tient, depuis mes treize ans, à côté de ce que je vois, ressens, ou pense, se transforme en fiction, en « genre littéraire » ; c'est un double, de moi, et de ma vie, hors statut : ses mots mêmes sont à inventer d'une langue intermédiaire, entre Dieu et Diable, compréhensible par Eux seuls, dont je ne sais qu'aujourd'hui tracer les prémices, d'une écriture encore mal assurée, à laquelle la montée du désir et de l'orgasme donne une rapidité presque cursive, comme mon père écrit ses ordonnances, et ses brouillons de discours au conseil général du département de la Loire. (AF, 237)

La langue de l'arrière-fond et de la poésie est aussi une langue de l'aveu. L'écriture prend forme « dans [s]a bouche » : l'aveu écrit est un énoncé performatif. Comme l'identité du sujet, la langue est *in-between* ; elle est transitoire, mais elle est également l'intermédiaire entre Dieu et Diable (alors que dans *Coma*, la « voix » était entre le sujet énonciateur et Dieu). Insistant sur le rythme de l'écriture (rythmée par la pratique masturbatoire), Guyotat se livre à deux comparaisons plutôt surprenantes qui rendent compte de la persistance de la figure paternelle : son écriture « masturbatoire » (les « écrits orgiaques ») ont la même apparence physique que les ordonnances et les « brouillons de discours » qu'écrit son père. Si

la comparaison est curieuse, ce n'est pas parce qu'elle place la figure du père dans ce dispositif du « langage du corps », ce qui, d'un point de vue psychanalytique, ne surprend guère ; c'est bien plutôt par la nature des écrits convoqués. L'ordonnance du médecin comme le discours sont des textes qui ont eu un effet dans le réel ; de plus, le discours politique est parlé (déclamé) et sa trace écrite est rendue caduque par son énonciation. Guyotat insiste doublement ici sur la matérialité de l'écriture, son caractère performatif lui permettant de sortir de son mutisme. Ces tensions entre voix intérieure et portée performative du langage, entre adresse à soi, aux parents et à Dieu, entre babil et langage, entre nature et culture, témoignent encore une fois de l'instabilité du sujet. D'une façon plus générale, elles témoignent de l'importance du langage, à la fois dans sa thématization et dans l'énonciation, à travers l'ensemble de l'œuvre de Guyotat.

Le bricolage entre la poésie et le texte d'arrière-fond est aussi pour le jeune Guyotat une façon de s'extraire de la culture imposée et de se projeter dans le futur : « Le futur c'est ce qui n'existe pas encore : c'est ce qu'il me faut créer de toutes pièces : de la poésie, et son double : le texte d'arrière-fond — pour moi alors, “hors-crédation” ». (*AF*, 201) Cette émancipation du présent où le sujet est emprisonné de toute part représente en quelque sorte l'inverse de ce que fait la trilogie²⁹. Alors que le texte autobiographique pose un regard rétrospectif sur le passé, la poésie et l'arrière-fond écrivent ce qui n'existe pas encore. De façon triviale, nous pourrions dire qu'il s'agit là du propre de la fiction : inventer ce qui n'existe pas. Mais en écrivant que « la fiction, c'est ce qui n'existe pas encore », il insiste, de façon détournée, sur la portée prophétique de sa poésie. Il dépasse le rapport de la fiction au réel, car sa littérature a le pouvoir d'infléchir le réel :

Le verbe précède l'action : le réel n'est que du futur qui attend qu'on le nomme ; même si Dieu créateur n'existe plus — ou peu s'en faut, mais sa trace mythologique, oui ! — pour moi alors — le Christ oui, qui s'invente un Père —, la mémoire de son geste créateur reste dans celui de l'homme : le réel n'est que du futur qui attend que l'on re-nomme ; mais si je pense trop, le corps dans cette eau qui vient de l'abîme, que le réel n'existe pas, l'angoisse monte en moi et je vais perdre pied : pourquoi se maintenir dans ce qui n'existe pas ? (*AF*, 64)

²⁹ Notons également que le statut conféré à l'« arrière-fond » est semblable à celui de la trilogie : « hors-crédation », c'est en marge de l'œuvre principale qu'il en révèle les figures principales, les obsessions récurrentes. On remarque également la parenté entre les expressions « hors-statut », et « hors-crédation » ; la trilogie est certes marquée par un lexique plutôt grandiloquent (« Œuvre », « Verbe », etc.), mais on remarque également chez Guyotat une inclinaison pour les mots désignant des objets décentrés, marginaux, sans légitimation apparente.

Ici, Guyotat écrit le mot « verbe » sans majuscule, car la période dont *Arrière-fond* témoigne précède l'apparition du Verbe. Le renversement de l'incarnation qu'il propose a un impact dans le réel. Non seulement Dieu le fils est-il remplacé par une scène d'esclavage (cela aurait pu tout aussi bien être une scène de prostitution), mais il renverse également le lien entre les mots et les choses. Se substituant à Dieu, il s'approprie le pouvoir du créateur à transposer le réel dans la littérature, transposition qui est aussi la création d'un nouveau réel inventé et fictif. Ici, c'est l'écriture qui précède le réel, qui lui permet d'exister. Ce renversement que Guyotat propose a bien entendu une portée mégalomane ou christique. Mais il est également un rapport politique aux discours et à leur portée : la littérature n'est pas simplement assimilable à l'idéologie. Elle n'est pas un reflet passif des choses : elle les construit, elle les rend possibles³⁰. Guyotat témoigne également d'un rapport de doute face au réel, qui apparaît tout à fait logique à l'aune du « récit du je » du chapitre précédent, qui nous montrait un narrateur en constante défiance face au réel imposé. Nous avons dit dans le chapitre précédent que la politique de la littérature chez Guyotat procédait d'un brouillage entre les mots et les choses : ici, ce brouillage trouve une explication encore plus précise. Le Verbe chrétien établit une hiérarchie entre le père et le fils, entre le présent et le futur, entre le réel et les mots pour le désigner. Guyotat propose un renversement absolu de ces termes, et c'est précisément ce renversement qui motive la « quête du Verbe » que représente la trilogie.

4.4 LISIBLE PAR TOUS

La trilogie, par le rapport au langage qu'elle déploie, figure une adresse au lecteur. Nous avons d'ailleurs soulevé les questions de lisibilité dès l'introduction de cette thèse. Il serait possible d'envisager cette question par des analyses stylistiques ou sociolinguistiques³¹. Toutefois, il nous apparaît intéressant d'envisager ce problème en l'observant sous un autre angle, soit par ce que Guyotat écrit lui-même, notamment dans une scène de *Coma* où la question de la lisibilité met en relief la construction du sujet.

³⁰ Pour maintenir les rapports de domination et d'exploitation, l'idéologie doit toutefois dépasser la fonction de reflet et doit elle-même construire le réel.

³¹ Pour une histoire de la littérature française à travers ses faits linguistiques, voir Gilles Philippe et Julien Piat, (dir.) *La Langue littéraire*, Paris, Fayard, 2009 ; pour une histoire de la littérature française à travers l'histoire de la langue, voir Renée Balibar, *Histoire de la littérature française*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je », 1991.

Pour bien saisir les enjeux relatifs à la lisibilité, il faut se rappeler la façon dont la réception potentielle du public et de la critique est au cœur de la politique de la littérature textualiste. Nous avons déjà évoqué plus haut un Guyotat commentant la lecture « névrotique » du texte de Sade et par conséquent d'*Éden, Éden, Éden* : la bourgeoisie « névrotique » n'est alors évidemment pas son lectorat idéal. Une « lecture émancipée³² » circonscrit bien la nature de son adresse :

Ici, donc, il serait également indécent, soit de prétendre que les « ouvriers » sont, sur le champ, plus aptes à comprendre de pareils textes, ce qui est faux et empoisonne tout le processus « culturel » contemporain, soit d'exiger d'un chercheur, que, d'une part et partant qu'il rejette les acquis les plus récents du langage littéraire. Non, c'est justement en poursuivant sa recherche que l'homme d'écriture peut donner à la classe ouvrière (écartée du pouvoir, donc, de la culture) une meilleure idée de ce que fut autrefois l'écriture — fournir une analyse plus scientifique du processus littéraire ancien, récent ; donc la préparer rationnellement [...] à la compréhension du nouveau sur une base analytique matérialiste, par réinsertion de ce processus spécifique dans une histoire que désormais, elle est seule à pouvoir vivre à fond³³.

La question de la lisibilité est d'emblée placée au cœur d'un paradoxe, qui n'est pas propre au textualisme et qui revient souvent hanter les avant-gardes qui tentent d'articuler art et politique : la littérature est un outil de la révolution prolétarienne, mais il serait illusoire de croire que les masses sont immédiatement aptes à saisir la portée émancipatrice des écritures avant-gardistes. Ce paradoxe est également écartelé entre trois temps distincts : le présent de l'action, différé par Guyotat (les ouvriers ne sont pas aptes « sur le champ ») ; le devenir révolutionnaire (il importe de les préparer « à la compréhension du nouveau ») ; le passé (l'écriture textuelle a des racines archaïques : il faut la réinsérer dans l'histoire, afin de mieux comprendre ce qu'elle fut « autrefois »).

Dès *Littérature interdite*, son œuvre est dite inadmissible pour des raisons morales, mais aussi pour des questions de « réflexe de représentation³⁴ » ; là où le bât blesse, c'est donc au cœur même du langage. Le sujet de la trilogie est assujéti au langage : il doit se défaire des mots imposés, de la langue courante. Si nous pouvons parler d'un imaginaire du *corps*

³² Pierre Guyotat, *Littérature interdite*, op. cit., p. 28-29.

³³ *Ibid.*, p. 36-37.

³⁴ *Ibid.*, p. 29.

souffrant dans la trilogie, et que nous avons insisté sur l'incarnation du langage dans ce corps, nous pourrions également parler de *langue souffrante*. Le sujet souffre du Verbe qu'il tente d'incarner dans son œuvre. La définition du sujet dans le langage passe également par un rapport à la lisibilité et à la difficulté de s'adresser à la communauté par le langage ; souffrance d'un corps exclu du *corps social*, souffrance d'un Verbe exclu de la langue de tous. Vers la fin de *Coma*, un long passage met bien en relief la manière dont les processus de subjectivation et de désobjectivation concernent non seulement les identités sociales, sexuelles ou les délires temporels, mais aussi l'utopie du Verbe qui caractérise l'œuvre de Guyotat. Dans ce passage, où il se rend sur la tombe de ses parents, on peut déjà identifier les effets escomptés du Verbe. La liste de son « public » potentiel n'est pas sans rappeler les masses à émanciper des années maoïstes :

Personne avant moi, dans cette langue, n'a écrit comme je le fais, comme j'ose le faire, et comme c'est mon plaisir, ma plénitude. Je sais que des dernières pages de *Samora Mâchel*, en Mai, je peux, les lisant ici, en réveiller les morts, de cet enclos, les notables et les obscurs, les honorés et les oubliés, les paysans, les ouvriers, les enfants, les femmes. Comment me faire moi-même à cette réalité de ma langue, de la langue de mon être avant que je sois ? Comment apaiser la peur que j'en ai, la peur de l'Inconnu ? Comment accepter cette voix transitoire dont j'entends déjà l'accomplissement ? (C, 189-190)

L'émancipation des masses ouvrières est ici évoquée, mais elle est dépassée par un phénomène encore plus puissant : celui de réveiller les morts. La trilogie, *Formation* en particulier, a certainement comme objectif d'honorer les morts. Mais le délire mégalomane (et halluciné) de *Coma* vient donner à cette « voix transitoire » une puissance sans égale : « personne » avant lui n'a écrit de la sorte. Cette mégalomanie témoigne également du fantasme totalisant qui alimente le Verbe : *tout le monde* devrait être « réveillé », le mot « réveillé » étant ici à prendre au sens littéral (« sortir du sommeil »), mais aussi dans son acception émancipatrice (« remettre les masses en action »).

La question de l'illisibilité n'est pas uniquement envisagée dans le rapport à l'autre (aux masses, au lecteur émancipé), mais également dans un sentiment d'écart à soi-même. Le sujet clivé, étranger à lui-même, n'est pas en adéquation avec cette langue, qui pourtant apporte « plaisir » et « plénitude ». C'est que la langue n'est pas l'expression de la subjectivité, mais bien l'expression d'une réalité antérieure à la subjectivation ; seul un sujet peut la produire, mais elle témoigne de l'indistinction qui précède la reconnaissance de soi. La formule

« langue de mon être avant que je sois » peut être interprétée à la lumière de cette ontogenèse, qui rappelle les paradoxes de la subjectivation évoqués plus haut à travers les théories d'Althusser, de Butler et de Rancière. Mais elle met également en relief les deux quêtes parallèles qui marquent *Coma* : la quête pour retrouver la capacité à « dire je », et la quête du Verbe. Ce sont les deux traversées qui marquent *Coma*, mais qui sont également en « latence » dans les deux autres volumes :

De l'autre côté du mur — je ne ressens aucune douleur de l'entorse qui me prendra le pied dès l'après-midi, l'amaigrissement et les cachets aidant, je ne souffre plus que d'une seule douleur, celle de cette langue dont je sais la beauté trop dure déjà pour moi-même, trop forte pour moi, qui me meus pourtant dedans avec science et plaisir, mais combien plus je me préférerais usant d'une langue lisible par tous dans l'immédiat (et pourtant...)

Cette langue dépasse ma pauvre force, elle va plus vite que ma propre volonté. Elle me scandalise, me fait rougir, à d'autres moments rire, non d'une langue de fou, mais d'artiste trop pour fort pour l'être, humain, que je suis encore ; de prophète de moi-même donc. (C, 190)

La langue souffrante — comme le corps souffrant — isole le sujet à la fois des autres et de lui-même. Cet état d'exception conféré par la langue lui est imposé comme un don, comme un sacrifice. La langue constitue également un excès : « trop dure », « trop forte ». Il faut noter que Guyotat désire une lisibilité « dans l'immédiat ». La lisibilité n'est donc pas située par rapport à une norme, mais bien par rapport à un efficace dans le réel. Aux figures du saint, de Job, du mendiant, évoquées plus haut, s'ajoutent ici des figures parentes : celles du fou, de l'artiste et du prophète ; les deux dernières figures étant également convoquées dans *Arrière-fond*. L'ambition d'une langue lisible est en outre associée à sa possibilité prophétique, car, si la langue scandalise et confine le sujet à un état d'exclusion, c'est aussi parce qu'elle a un pouvoir divinatoire. Dans la trilogie, le mot « prophète » est rarement accompagné d'un complément nominal, comme dans l'expression « prophète de malheur ». Ici, la prophétie n'annonce ni événement apocalyptique, ni malheur, ni vérité. L'avenir faisant l'objet d'une prophétie semble être le sujet lui-même, le « moi », et même davantage, le « moi-même ». L'objet de la prophétie serait-il donc son énonciateur même ? Comment interpréter une expression aussi singulière ? Il faut certainement y lire une affirmation de la puissance du Verbe. La langue a le pouvoir même de *fabriquer* le sujet : il annonce le « moi » en devenir, qui advient dans et par le langage, comme si Guyotat, afin de conférer une puissance maximale au Verbe qu'il tente de créer, forgeait une expression qui rend compte de son rôle dans la constitution du sujet. Il dit également, en d'autres termes, que l'issue quasi-

fatale de la quête du Verbe, le coma, en est la promesse contenue ; le Verbe est trop puissant pour le sujet, et pourtant c'est par lui qu'il advient. Nous reviendrons sur la mise en place d'un temps prophétique du passé, mais signalons pour l'instant que la trilogie ne saurait être lue comme une simple réappropriation d'une énonciation biblique. Le temps prophétique de la trilogie rend compte de la puissance du Verbe, mais également d'une désorientation des temps ; le sujet est dépassé par sa propre langue et par l'histoire.

Ce même passage de *Coma* figure un sujet sur le point de sombrer lui-même dans la mort. La douleur lui fait vivre une expérience de dissociation entre sa psyché et son corps :

Je vais à la tombe de notre mère et de notre père. Je m'y assois au bord du gravier. L'angoisse est telle, comprime les os de mon crâne de telle façon que je ne ressens plus ceux qui, au bas de mon tronc, portent sur la pierre du bord de la tombe.

Laisser faire mon corps, laisser ma vie franchir ce qu'on nomme la mort, et qu'alors je ne *vois* plus : au-delà de ce franchissement sont le salut, la solution — n'étant plus qu'une âme à cru la société, comment mourrait un corps qui perd de son existence avec son poids ? Au-delà, de l'autre côté, le Grammarien idéal, le Déchiffreur et le Prononciateur, pour tous. (C, 190-191)

Coma apparaît ici comme le récit d'un homme à l'ultime limite entre la vie et la mort. C'est sur la tombe de ses parents qu'il sent son identité à ce point fragile (« une âme à cru la société », en contact direct avec la communauté, qui pourtant l'exclut) son corps à ce point souffrant, que la mort devient une « solution » et un « salut ». De l'autre côté de la mort, Guyotat est affranchi de l'utopie du Verbe. La lisibilité « par tous dans l'immédiat » est reportée après la mort. De plus, il n'est pas question directement du Verbe ici, mais bien de son énonciateur. C'est en trois étapes que l'écrivain au-delà de la mort est présenté : en Grammarien, qui fixe un « bon » usage de la langue ; en Déchiffreur, qui peut lire ce qui à d'autres paraît illisible ; en Prononciateur, qui incarne ce verbe nouveau dans toute sa force performative. Ces trois figures sont « pour tous », indiquant une forme d'adéquation, après la mort, entre le Verbe et ses lecteurs. Toutefois, dans le présent, cette rencontre idyllique n'a pas lieu :

Que déjà ce monde, le mien, à cause de sa force sexuelle, soit impossible à reproduire, même dans une anthologie future, passe encore ! mais que sa langue, aussi, il faille, au moins pour un temps, simultanément à sa lecture, la prononcer, quelle douleur : que tout cela ne soit pas compréhensible et beau dans sa seule inscription sur la page, dans la seule lecture des lignes imprimées, quelle

douleur ! Je suis, ici, sur ce champ des morts, écrasé par le lecteur ordinaire que je suis devenu. (C, 191)

Guyotat met en scène l'acte de lecture du Verbe : conscient de sa difficulté, il présume que le lecteur devra lire à voix haute *Le Livre* ou *Histoires de Samora Mâchel* pour en saisir toute la force. Dans ce passage, on trouve sans doute aussi une référence au fait que, durant l'été 1979, il se livre péniblement à l'enregistrement de quelques pages du *Livre*. Selon Catherine Brun, le travail est fastidieux, et, en dix séances d'enregistrement, à peine deux pages ont été lues³⁵. En pleine rédaction de ces deux ouvrages, ces enregistrements sont pensés comme une manière de partager un travail en cours, mais aussi d'en faciliter la poursuite. On peut présumer que ce passage témoigne, dans l'après-coup, du regret de devoir lire à voix haute le texte pour en assurer la lisibilité « pour tous », mais aussi de la déception de n'être parvenu qu'avec une extrême difficulté et lenteur à en livrer vocalement quelques pages. Dès lors, la portée performative du Verbe ne concerne pas tant la performance orale (même si Guyotat, s'étant prêté et se prêtant toujours à ce type d'exercice, doit bien y reconnaître une sorte d'efficace) que la performativité propre à « la seule inscription sur la page ». Le passage par la voix n'est pas obligé, bien qu'il présume encore que son Verbe puisse être « prononcé » dans l'au-delà. Si Guyotat peut aspirer à être un « Grammarien idéal » dans l'au-delà, dans le présent, il ne reste qu'un « lecteur ordinaire », qui éprouve face au Verbe une difficulté presque aussi grande que ses lecteurs.

4.5 LA LIMITE DU VERBE : RÉAPPRENDRE À PARLER

La quête du Verbe qui caractérise la trilogie est aussi alimentée par son échec. L'échec du Verbe comme projet radical et absolu, c'est aussi un aveu de l'impuissance politique de la littérature. Ce clivage entre le contenu de la représentation (l'épopée héroïque du sujet en quête du Verbe) et l'énonciation (en langue normative) dit à la fois les pouvoirs et les limites de la littérature. Sur un plan strictement représentatif, la trilogie s'appuie sur cette tension : *Formation et Arrière-fond* disent la construction patiente du Verbe, l'édification d'une œuvre, alors que *Coma* en figure le délitement. Pourtant, après l'aventure de *Coma*, Guyotat terminera *Le Livre* et écrira *Progénitures*.

³⁵ Catherine Brun, *Pierre Guyotat, essai biographique, op. cit.*, p. 342.

La conclusion de *Coma* peut en effet être lue comme la justification du retour à la langue normative, comme la volonté de s'adresser à nouveau au monde, bien que le Verbe, nous l'avons montré plus haut, n'est pas à proprement un refus du monde. Cette dernière scène rend compte des moments au réveil du coma, alors que « commence le voyage athlétique » (C, 221). Dans cette dernière scène où, comme nous l'avons évoqué plus haut, tous les pronoms de la première personne sont en italique, le sujet autobiographique revient dans le monde, après s'être « sen[ti] mourir » (*Idem*). Lui-même supplicié³⁶, l'hôpital où il se réveille est transfiguré en « atelier de supplices » où il entend « des cris, des imprécations, des ordres, *femelles*, des plaintes, des gémissements, des supplications qui se transforment en hurlements, en étouffements, en râles » (C, 223-224). C'est dans cet environnement troublé qu'il doit revenir dans le monde, faire le réapprentissage de la vie :

Au soir d'un dimanche, les derniers visiteurs partis, l'interne de garde fait le guilleret devant moi, et comme, à ce moment, je peine encore à parler, me demande de répéter après lui le vers de Mallarmé : *Aboli bibelot d'inanité sonore*,

Croit-il que je n'ai pas été capable — et le serai-je à nouveau ? — d'écrire aussi beau, aussi tintant et mélodieux, aussi désespérant (vanité de l'âme sonore) — et, moi, sur la longueur !

Mais lui : *Aboli bibelot d'inanité sonore*,

Me remettre en bouche, en cœur, en respiration, ce qui m'a tué, la splendeur qui m'a tué, desséché, ces sons tentateurs qui m'ont amené sous son ombre. (C, 228-229)

Cette scène incarne à elle seule l'un des enjeux principaux de *Coma* : le vers de Mallarmé dit lui aussi le péril de l'épopée du Verbe. La volonté de revenir dans le monde signifie que Guyotat doit réapprendre à parler, entrer en communication avec les autres. La première figure de l'altérité qui fait son apparition est l'infirmier qui, par un merveilleux hasard, choisit l'un des vers les plus célèbres de Mallarmé, pour le faire parler. Or immédiatement, alors qu'« il peine encore à parler », il se demande s'il sera à nouveau capable d'écrire aussi beau. Le mutisme auquel il est confiné à son réveil hypothèque la possibilité même d'écrire. Prononcer à voix haute le vers de Mallarmé équivaldrait à revivre les épreuves d'avant le coma, car ces « sons tentateurs » l'ont « amené sous son ombre ». Ce

³⁶ « Est-ce un effet du traitement dont je suis l'objet inanimé (intubation, sondes, tirés de membres) en externe et en interne, mais les fantômes des membres et des organes qui m'ont constitué de l'autre côté sont tirés, écartelés comme par les chevaux du supplice de Damiens. » (C, 222)

n'est pas le vers sur la page qui représente le péril du Verbe, mais bien sa prononciation à voix haute, sa remise en bouche ; le langage muet de la page ne l'amène pas « sous son ombre », alors que l'« inanité sonore », la mélodie tintante, elles, l'ont presque vaincu. Il établit une équivalence entre la mélodie mallarméenne et son propre Verbe : le Verbe incarné, dont l'existence est sensible (on l'entend, on le prononce), a une portée performative. Cette puissance peut évidemment être néfaste. Guyotat établit un partage entre la voix et la lettre, qui correspondent à deux usages différents du verbe et qui mettent également en place deux modes de lisibilité. Cette distinction entre la page muette et le verbe prononcé rend compte de deux effets subjectifs différents. Guyotat expose le danger inhérent à vouloir rendre parlante la littérature. Toutefois, cette expérience, cette « traversée de la mort » se solde par une renaissance : le Verbe l'a *presque* tué :

Après la clinique, c'est l'entrée dans la dépression douce, la guérison lente : 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, des regards ternes qui ne vous voient plus, des voix toujours adressées à d'autres que vous qui revenez de trop loin, une obligation quotidienne à survivre, un cœur qui ne fait passer que du sang, et du sang qui ne chauffe plus. Il faut attendre. Sans colère. S'appliquer à se nourrir, à dormir, à se laver, à se vêtir, à marcher, chaque jour : le tout, presque seul, et sans même soi-même à ses côtés : essayer par à-coups, si gauches, de reprendre du cœur.

Patience, patience,

Fin. (C, 229)

Les dernières lignes de *Coma* font état d'un réapprentissage de la vie, d'une restauration de soi « sans soi-même à ses côtés ». La renaissance est aussi une expérience de la douleur car ce n'est pas un « palais enchanté » qui accueille le ressuscité, mais plutôt un monde caractérisé par la solitude, le rejet et l'incompréhension mutuelle. Le retour à soi après les épreuves de la Passion du Verbe représente une certes une guérison, mais une « guérison lente » qui témoigne de l'extrême fragilité du sujet, même s'il triomphe de la mort.

En quoi ce retour à une langue commune constitue-t-il tout de même une forme de résistance ? Si l'écriture en langue représentait une résistance à l'ordre public, à une langue qui serait une reproduction de l'idéologie bourgeoise, qu'en est-il de la langue lisible de la trilogie ? Il est clair que la langue normative constitue un changement de posture. Ainsi, à l'encontre d'un verbe qui représentait un repli, un retrait du monde, la langue normative fait

plutôt preuve d'un retour dans le lot commun. Comment conjuguer cette posture à l'idée de résistance ? En quoi l'expérience du langage mise en jeu dans la trilogie nous aide-t-elle à envisager le « normatif » comme un vecteur de transformation politique ? Dans un ouvrage consacré à Michel Foucault, Érik Bordeleau écrit :

L'*experimenta linguæ*, l'expérience du langage en tant que tel, met à mal le sujet parlant : elle en dissout l'unité apparente et ébranle l'évidence d'une intériorité absolue dans laquelle le sujet parlant pourrait se replier. Inversement, l'être du langage n'apparaît pour lui-même que dans la disparition du langage³⁷.

Partant des *Mots et les Choses*, ainsi que d'un article de Foucault sur l'œuvre de Maurice Blanchot³⁸, Bordeleau avance l'idée que l'expérience de l'anonymat entretient un rapport intrinsèque avec la résistance politique : « Faire l'expérience du langage en tant que tel, ici dans un contexte littéraire, c'est l'occasion d'une désubjectivation sur le fil de notre finitude historique³⁹. » La trilogie met à l'épreuve cette tension : Guyotat affirme la puissance du verbe tout en exprimant ses limites par l'écriture en langue normative. Il faut bien lire Bordeleau et Foucault : ces processus de désubjectivation participent à une résistance politique, résistance qui s'ancre dans l'émergence d'un sujet nouveau affranchi des anciennes dominations, dont la venue est rendue possible par l'anonymat. L'expérience négative du langage, par son geste de *tabula rasa*, crée des devenirs-sujets et permet la création d'un nouveau sujet politique. Comme nous l'avons vu dans l'épisode du Dauphin, la conquête du Verbe incarne pour Guyotat un espoir révolutionnaire, la naissance d'un homme nouveau et, pourtant, elle mène à sa mort. Son retour dans la langue normative incarne ce geste radical de désubjectivation par l'anonymat qu'il suppose. Les identifications à des figures de l'altérité incarnent elles aussi une forme d'anonymat. Lorsque Guyotat s'identifie au mendiant plutôt qu'au saint, il met en œuvre une disparition d'un sujet tout puissant. Dans « La pensée du dehors », Michel Foucault écrit :

Le langage se découvre alors libéré de tous les vieux mythes où s'est formée notre conscience des mots, du discours, de la littérature. Longtemps, on a cru que le langage maîtrisait le temps, qu'il valait aussi bien comme lien futur dans la parole donnée que comme mémoire et récit ; on a cru qu'il était prophétie et histoire ; on a cru aussi qu'en cette souveraineté il avait le pouvoir de faire

³⁷ Érik Bordeleau, *Foucault anonymat*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2012, p. 44.

³⁸ Michel Foucault, « La pensée du dehors » (1966), *Dits et Écrits*, t. 1, 1954-1975, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 546-567.

³⁹ Érik Bordeleau, *Foucault anonymat*, *op. cit.*, p. 45.

apparaître le corps visible et éternel de la vérité ; on a cru que son essence était dans la forme des mots ou dans le souffle qui les fait vibrer. Mais il n'est que rumeur informe et ruissellement, sa force est dans la dissimulation ; c'est pourquoi il ne fait qu'une seule et même chose avec l'érosion du temps ; il est oublié sans profondeur et vide transparent de l'attente⁴⁰.

Ces mots que Foucault consacre à Blanchot mettent au jour un désaveu des pouvoirs du langage. Dans ce texte qui paraît la même année que *Les Mots et les Choses*, l'heure est à la remise en question des fondements humanistes de la pensée occidentale. Le désaveu de la puissance du Verbe par le choix de la langue normative mènerait à un langage qui ne serait maître de rien, déchu de sa souveraineté, jouant l'informe comme le souffle, la dissimulation contre la vérité. Cette expérience fondamentale de la négativité nous apparaît fertile pour penser l'utopie du Verbe de la trilogie. Mais Guyotat n'est pas Blanchot : son Verbe est à la fois le récit de l'incarnation des figures et le récit de son incarnation sans cesse différée. Le Verbe est aussi le résultat d'une tension entre délire de grandeur (l'ambition totalisante) et un geste de modestie (l'expérience des limites). Dans *Explications*, il décrit bien la façon dont le verbe devrait incarner l'état d'affranchissement :

Ce nouvel état humain est ressenti vraiment comme une douleur, une douleur obligatoire, programmée, et parce que c'est aussi le verbe, le verbe libre, le verbe totalement libre du putain — d'autant plus libre qu'il sort d'un corps qui n'a rien à perdre — qui, alors, est perdu. Le verbe est un paradis perdu⁴¹.

Le langage participe à ces jeux d'identification qui se multiplient dans la trilogie et qui constituent le cœur d'une entreprise émancipatrice. Le langage est un lieu focal des identités sociales, mais la communication (même si elle est problématique ou ratée) engendre une rencontre avec l'autre. Écrire la trilogie en langue normative, selon cette perspective, c'est écrire dans la langue de l'autre, c'est se reconnaître dans la langue de tous.

⁴⁰ Michel Foucault, « La pensée du dehors », *loc. cit.*, p. 566.

⁴¹ Pierre Guyotat, *Explications*, *op. cit.*, p. 21.

CHAPITRE 5

BIOPOLITIQUE DES CORPS

Les gens qui considèrent ce que j'écris
comme un hymne à la sexualité font fausse route¹.

Le crépuscule dans lequel accostent les trains d'Auschwitz,
c'est le crépuscule de l'Europe².

5.1 MASSE DES CORPS EXPLOITÉS

Le présent chapitre constitue un pont entre la deuxième et la troisième partie de cette thèse. En effet, les chapitres précédents visaient à mesurer la capacité d'action du sujet à l'intérieur et à l'extérieur du cadre de la littérature. L'exposition de l'ensemble des dominations subies par le sujet dans les institutions disciplinaires (hôpitaux, asiles, casernes, pensionnats) définit son action dans le monde et infléchit les représentations de soi qui prévalent dans la trilogie ; l'utopie du Verbe dit quant à elle à la fois les capacités immenses et les limites du pouvoir de la littérature dans le réel. Ce chapitre vise à montrer un autre assujettissement qui concerne l'action du sujet individuel dans l'histoire. C'est à l'aide du concept de biopolitique de Michel Foucault que nous entreprendrons de comprendre la figuration du corps et de la sexualité ainsi que l'inscription historique du sujet. La biopolitique nous offre un cadre de compréhension pour les pratiques disciplinaires imposées au corps et pour les événements historiques qui constituent la cicatrice laissée sur « le corps de l'homme tout entier ». Ce concept permet également de mieux comprendre la tension qu'établit Guyotat entre nature et culture. « La biopolitique des corps » est un chapitre pivot, où nous questionnerons les données qui « fabriquent » le sujet et qui, par conséquent, déterminent son inscription historique. Les scènes de subjectivation présentées ici figurent un sujet assujetti à son propre corps et aux déterminations sociales qui briment ses possibilités

¹ Pierre Guyotat, « Ce mal étrange de poésie. Entretien avec Jacques Henric » [2010], *Pierre Guyotat*, Paris, Imec éditeur et artpress, coll. « Les grands entretiens d'artpress », 2013, p. 84.

² Pierre Guyotat, *Carnets de bord*, *op. cit.*, p. 529.

d'action. Cet assujettissement au biopouvoir constitue le sujet dans une domination originelle, conception déterministe qui, cependant, implique d'emblée une résistance.

Reprenons la citation que nous avons identifiée en introduction comme la scène originaire de l'œuvre de Pierre Guyotat :

Pour moi, le politique, c'est ce qui est *actuel*. Ce qui est passé, ce qui va venir, a pour moi une très grande importance. 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*³.

Nous sommes désormais en mesure de mieux en saisir la portée. Au terme de cette deuxième partie sur la construction du sujet dans la trilogie, il appert que cet énoncé rend compte d'une logique du dévoilement, qui participe à l'ambition de transparence plus haut évoquée. L'écriture textuelle, et plus tard le Verbe, tendent non seulement vers l'expression d'un sujet individuel, mais visent aussi à mettre en lumière l'ensemble des dominations. Guyotat établit de *facto* une distinction entre ce qui existait dans le passé et ce qui est maintenant « oublié »⁴. L'actualité du politique et de la littérature apparaît donc en tant que résurgence du passé ; le politique et la littérature ne seraient donc que des manifestations actuelles — *au présent* — des dominations subies dans le passé. Il faut toutefois porter attention à la suite de la citation : l'écrivain, indique Guyotat, ne participe au politique que dans la mesure où il tient compte du passé et qu'à la lumière de ce regard rétrospectif, il se retourne contre son propre présent, lui « rejetant à la face » ce qu'il a refoulé. L'écrivain politique serait dévoué à une mission : celle de sortir de l'oubli les corps exploités, geste qui implique à la fois un retour du passé et un arrachement à celui-ci pour le ramener à la lumière du présent. Ce « rapport très peu orthodoxe à l'Histoire » est donc composé à la fois d'un regard tourné vers le passé et d'un rejet de ce qui dans le présent ne parvient pas à tenir compte adéquatement des oppressions du passé.

³ Pierre Guyotat, « L'autre scène » [1973], *Vivre*, *op. cit.*, p. 72.

⁴ De quel passé passé parle-t-il ? Il ne le précise pas. C'est aussi ce que nous chercherons à identifier dans ce chapitre et dans la troisième partie.

Il y a lieu de se demander quel type de discours désigne Guyotat lorsqu'il évoque la « phraséologie politique ». Parle-t-il du discours politique dominant, par exemple celui du gouvernement de Georges Pompidou qui a censuré *Éden, Éden, Éden* en 1970 ? Il est nécessaire de rappeler qu'en 1973, l'heure est au combat : la littérature pour Guyotat est un lieu de résistance, car elle est l'objet d'une censure étatique. Les appareils idéologiques d'État ne sont pas pour lui une entité abstraite, la censure d'*Éden* exerçait des effets concrets dans le réel. Il est également possible de soumettre l'hypothèse qu'il fait plus largement référence au discours marxiste qui tient le haut du pavé dans le monde des lettres et des idées. S'agirait-il d'une attaque à l'endroit d'une *doxa* marxiste qui manifestait des signes patents d'essoufflement dans l'après-68 ? Notons que Guyotat a quitté le PCF le 24 février 1972, soit un an plus tôt, et que ses rapports avec *Tel Quel* sont de plus en plus distendus. Ce flou autour de l'expression « phraséologie politique contemporaine » a un double effet. D'une part, il ancre sa littérature dans le présent et lui assigne un rôle de contre-discours, de contre-pouvoir, de contre-idéologie. Il ne situe pas la littérature dans un « hors-temps », mais bien dans son présent, et plus spécifiquement contre le langage du présent. D'autre part, il suggère une méfiance généralisée à l'endroit de tous les discours.

Afin de réussir cette opération qui consiste à ramener à la mémoire du présent les dominations d'hier, Guyotat doit paradoxalement se livrer à un effacement du sujet : les sujets réunis sont transformés en « masse historique » et le corps singulier de l'homme devient « le corps de l'homme tout entier ». La violence est en outre placée sous le signe de l'économie, conformément au discours matérialiste du textualisme : la modernité est *tout entière* marquée par le capitalisme et ses effets sur le corps de l'être humain. Ce détail n'est pas anodin, car, lorsqu'il décrit les effets destructeurs de l'économie, c'est sur les conséquences sur le corps de l'homme qu'il porte son attention. Le lien entre le passé et le présent se concrétise enfin dans l'image de la cicatrice : il y aurait une blessure originaire qui aurait constitué cette masse des corps exploités. L'exploitation se perpétue aujourd'hui, mais elle n'est que la trace (ou la répétition) de ce qui dans le passé a pu la fonder. « L'autre scène » signale que l'assujettissement passé et présent dont il est question dans son œuvre est de nature à la fois biopolitique et historique. La trilogie constitue l'aveu d'une violence faite au corps individuel (la scène de l'aveu du viol en étant une sorte d'apex), mais c'est l'ensemble des violences faites à l'homme que prend en charge le sujet. L'utilisation du mot « masse » indique bien la nature du dispositif de Guyotat, car c'est sur un ensemble de corps

qu'il porte son regard. Or cette massification des corps est le propre de la domination biopolitique, comme nous aurons l'occasion de le souligner.

Le corps supplicié de la trilogie vit donc dans la conscience de *tous les corps exploités*. Mais qui sont-ils plus précisément ? Il semble que deux types de corps exploités marquent particulièrement l'imaginaire de Guyotat : les prostitués et les esclaves sont les figures qui peuplent son *arrière-fond* dès l'adolescence. Toutefois, ces corps dominés sont projetés sur la scène historique : si l'esclavage appartient au passé (même s'il est bien entendu possible d'identifier des formes « modernes » d'esclavage, même en Occident), la prostitution, elle, a à la fois des ancrages archaïques et des résonances contemporaines. De façon plus générale, il établit une équivalence entre prostitution et esclavage :

Le dernier homme de l'histoire humaine sera un esclave. Il n'y a pas de course aux armements, il n'y a qu'une course à l'esclave. Et c'est à qui, des politiques, en sera le dernier maître. Le sexe ne m'intéresse pas. Je suis un politique, je traque l'esclave absolu. Le dernier homme, le dernier esclave, mourra avec ma langue de fou dans sa gorge. La prostitution libre ou non, consentante ou non, c'est pour moi toujours et encore de l'esclavage⁵.

Cette citation démontre bien que le projet de Guyotat ne repose pas seulement sur une figuration du sexe, mais bien sur l'exploitation des corps par les hommes à des fins marchandes. Ici, le rôle politique de l'écrivain (« Je suis un politique ») est complexe : il s'agit de mettre à nu l'objectif des « politiques » qui désirent la domination absolue en exposant la scène ultime de domination. Si, à d'autres moments de la trilogie, Guyotat cherche une réparation symbolique pour les opprimés dans la littérature, cette citation indique plutôt une quête folle et obscène pour « produire » du Verbe à partir de cette domination, non pas pour la renverser, mais pour la mettre en lumière.

« La biopolitique des corps » met au jour un mode de subjectivation spécifique : nous avons plus haut identifié des scènes de subjectivation où le sujet autobiographique de la trilogie s'identifie à des figures si variées qu'il défait un rapport imposé à soi-même pour constituer une relation à l'autre. Guyotat, lorsqu'il superpose la découverte de la sexualité à une conscience historique de l'exploitation des corps, transforme le corps individuel en corps social et en corps historique. La transformation d'*un* corps en *des* corps crée une nouvelle identité et dans le passage de l'individualité à la masse se loge un *sujet in-between*, tendu

⁵ Pierre Guyotat, « Cassettes 33 longue durée » [1977], *Vivre, op. cit.*, p. 195.

entre subjectivité et collectivité, entre présent et histoire, entre déterminisme et liberté, entre sexualité et violence. Le sujet biopolitique met au jour des scènes de subjectivation inédites qui engagent une hétérologie. Cette disparition du sujet dans la masse témoigne de la souffrance du sujet de n'être d'aucune façon singulier, dominé comme tous les corps avant lui, arraché à son individualité *naturelle*, à son état sauvage.

Parallèlement à ce constat, nous émettons une hypothèse : Guyotat subvertit le discours biopolitique. Il faut savoir que la théorie de la biopolitique de Foucault a une portée critique qui met au jour les techniques de massification des populations. Guyotat prend acte de cette massification des corps propres aux sociétés contemporaines et en détourne le potentiel destructeur⁶ en la transfigurant en massification solidaire. Il transforme la massification qui expose le sujet aux pires violences en vecteur de résistance commune. C'est précisément là la signification de la subjectivation — ou encore de l'assujettissement — tel que conçu par Butler : si le sujet se constitue d'un point de vue langagier par l'interpellation de l'idéologie, s'il s'incarne dans un corps toujours déjà soumis, c'est bien qu'il exige un assujettissement premier pour devenir sujet. Or l'œuvre de Guyotat suppose que cette soumission originare ouvre en même temps la possibilité d'une résistance, qui peut devenir créatrice de communauté.

Nous considérons la biopolitique, dans la foulée d'Enzo Traverso, comme une découpe de l'histoire, l'« un des traits constitutifs de la modernité⁷. » Si la biopolitique définit une politique du sujet, elle est également une façon de situer historiquement le sujet. L'analyse de la trilogie autobiographique à l'aune des théories de la biopolitique permet de saisir quelle est la spécificité des dominations que Guyotat figure. Avant d'aborder plus précisément l'écriture de l'histoire qui nous occupera dans la troisième partie, la biopolitique s'avère une grille de compréhension adéquate pour articuler les larges dominations politiques de l'histoire aux violences plus ponctuelles subies par le corps du sujet. L'inscription historique est précisément ce qui fait advenir le sujet : le sujet se constitue à la fois dans un assujettissement premier à une domination sociale et historique. En se projetant sur la scène historique,

⁶ Cette massification est nuisible, car elle permet davantage de contrôle et d'extermination ; cette extermination potentielle ou avérée des *populations*, Guyotat en exprime clairement la conscience.

⁷ Enzo Traverso, *L'Histoire comme champ de bataille. Interpréter les violences du XX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2011, p. 204.

Guyotat devient solidaire de toutes les dominations, exposant son corps dominé comme l'allégorie de la masse des corps exploités.

5.2 LA BIOPOLITIQUE : SEXUALITÉ, RACISME, HISTOIRE

Le lecteur contemporain a souvent accès au concept du biopouvoir par les interprétations des philosophes italiens tels Giorgio Agamben, Roberto Esposito, Antonio Negri, Paolo Virno⁸, ou encore par les animateurs de la revue française *Multitudes*⁹. Leur importance est indiscutable dans le champ de la pensée contemporaine et donne toute la légitimité possible à leur utilisation du biopouvoir, notion mise en circulation par Michel Foucault au milieu des années soixante-dix. Il importe toutefois, afin d'en bien comprendre la portée, de revenir aux textes fondateurs.

« Le pouvoir, ça n'existe pas¹⁰ », affirme Michel Foucault dans un entretien de 1977. Il semble pourtant que cette non-existence le tenaille durant une bonne partie des années soixante-dix. Il faut entendre cette affirmation cavalière comme un refus de sa part de fournir une définition unitaire et stable d'un objet qu'il conçoit comme hétérogène, multiple, capillaire. Cette tension est particulièrement présente dans la constitution de l'hypothèse du biopouvoir autour de l'année 1976¹¹. La création de la notion de biopouvoir s'articule autour de trois moments. Le concept du biopouvoir est d'abord élaboré dans le cours *Il faut défendre*

⁸ Mentionnons, entre autres : Giorgio Agamben, *Homo Sacer I : Le pouvoir souverain et la vie nue*, trad. M. Raiola, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1997 ; *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, trad. D. Valin, Paris, Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2002 [1995] ; *Ce qui reste d'Auschwitz*, trad. P. Alferi, Paris, Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2003 [1999] ; *État d'exception*, trad. J. Gayraud, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2003 ; Roberto Esposito, *Communauté, immunité, biopolitique*, trad. B. Chamayou, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/croiser », 2010 ; Antonio Negri et Michael Hardt, *Empire*, trad. D. Canal, Paris, Exils, 2000 ; Antonio Negri, *La Fabrique de porcelaine*, trad. J. Revel, Paris, Stock, coll. « L'autre pensée », 2006 ; Paolo Virno, *Grammaire de la multitude*, trad. V. Dassas, Paris, Montréal, Éditions de l'Éclat/Conjonctures, 2002.

⁹ « Biopolitique et biopouvoir », sous la direction d'Eric Alliez et Yann Moulier Boutang, *Multitudes*, n° 1 (mars 2000) ; Yves Citton, *Zazirocratie. Très curieuse introduction à la biopolitique et à la critique de la croissance*, Paris, Amsterdam, 2011.

¹⁰ Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault » [1977], *Dits et Écrits*, vol. II, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 302.

¹¹ Notons qu'il n'y pas de distinction claire chez Foucault entre biopouvoir et biopolitique — la biopolitique étant constituée d'un ensemble de biopouvoirs locaux. Les commentateurs de Foucault s'entendent généralement sur cette continuité entre pouvoir et politique.

la société¹², au mois de mars 1976, puis dans une conférence prononcée au Brésil intitulée « Les mailles du pouvoir¹³ » et finalement dans le dernier chapitre de *L'Histoire de la sexualité : La Volonté de savoir*¹⁴, à la fin de cette même année. Dans *La Volonté de savoir*, Foucault oppose schématiquement les sociétés de droit de mort à celles qui opèrent un pouvoir sur la vie. Aux vieux mécanismes du pouvoir souverain, qui prélevait la vie de ses sujets, s'ajoute une nouvelle technologie de pouvoir émergeant au dix-neuvième siècle, parallèlement au capitalisme industriel, et qui s'exerce sur la vie d'une population. La sexualité se retrouve à la jonction de l'ancien pouvoir disciplinaire et du nouveau pouvoir régularisateur, qui a comme ambition d'être à la fois une gestion du corps individuel (le dressage des corps, notamment des pratiques sexuelles), et une gestion de la vie comme phénomène global (la procréation entre autres). Foucault pense le pouvoir, et par extension le biopouvoir, comme une série de rapports de force déséquilibrés, discontinus, hétérogènes. L'invention de l'idée de population agirait comme une ruse de la part du pouvoir qui perdait trop de contrôle par ses « mailles » (pour utiliser la métaphore de Foucault) et qui tenterait de contrôler davantage en reportant l'intérêt pour le corps et les individus sur une population.

Dans le cours *Il faut défendre la société*, au mois de mars 1976, six mois avant d'avoir achevé *La Volonté de savoir*, l'« exemple » du racisme est mis au cœur même du dispositif. Plus que la sexualité qui est une rencontre non meurtrière entre les pouvoirs disciplinaire et régularisateur, le racisme souligne le caractère problématique de l'exercice du biopouvoir en fragmentant le champ du biologique, ce que Foucault appelle le « continuum biologique », auquel s'adresse le biopouvoir. Dans les sociétés fonctionnant sur le mode du biopouvoir, le racisme « fait jouer cette relation de type guerrier » qui exige que, pour vivre, il faille tuer l'ennemi. « La fonction meurtrière de l'État ne peut être assurée, dès lors que l'État fonctionne sur le mode du biopouvoir, que par le racisme¹⁵ ». L'hypothèse du biopouvoir semble répondre à un double traumatisme pour Foucault et pour sa génération, soit celui du

¹² Michel Foucault, *Il faut défendre la société*, Paris, Seuil, Gallimard, coll. « Hautes Études », 1997, p. 233.

¹³ Michel Foucault, « Les mailles du pouvoir » [1976], *Dits et Écrits*, vol. II, *op cit.*, p. 1001-1020.

¹⁴ Michel Foucault, « Droit de mort et pouvoir sur la vie », *Histoire de la sexualité*, t. 1, *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994 [1976], p. 175-211.

¹⁵ Michel Foucault, *Il faut défendre la société*, *op. cit.*, p. 228.

nazisme et du stalinisme, en n'offrant rien de moins qu'un cadre de compréhension à ces deux modes d'exercice de pouvoir. Il est clair que ce traumatisme, qu'il identifie par le terme biopolitique, est un horizon partagé par Guyotat. La Seconde Guerre mondiale marque leur entrée dans le monde social — pour le premier dans l'adolescence et l'âge adulte, pour le second, dans l'enfance. Le stalinisme, quant à lui, constitue la part sombre de leur engagement adulte. Si le communisme français dans lequel ils ont pu s'engager — à vingt ans d'intervalle — n'a qu'un rapport distant avec la réalité la plus violente du stalinisme, ce dernier constitue tout de même pour eux l'horizon destructeur des utopies collectivistes¹⁶. Donc, plus qu'un horizon partagé, c'est véritablement une façon d'envisager le corps individuel dans des dispositifs collectifs qui est commun à Guyotat et à Foucault. Ces dispositifs permettent d'envisager les représentations du corps dans la trilogie sans séparer nettement la sexualité et la violence de l'histoire.

Dans *Homo Sacer I : Le Pouvoir souverain et la vie nue*¹⁷, Giorgio Agamben se réfère à *La Volonté de savoir* lorsqu'il s'agit de définir le biopouvoir. Il suppose une politisation de la vie et se réclame de Foucault, qui, à la fin de *La Volonté de savoir*, marque le seuil de la modernité avec l'intégration de la vie naturelle dans les mécanismes du pouvoir d'État, soit le début d'une ère biopolitique. Mais c'est dans *Ce qui reste d'Auschwitz* qu'Agamben s'approprie avec le plus de puissance la biopolitique :

De quelle manière un pouvoir dont le but est essentiellement de faire vivre en vient-il à exercer un pouvoir inconditionné de la mort ? On connaît la réponse que Foucault apportait à cette question dans son cours de 1976 au Collège de France : le racisme est précisément ce qui permet au biopouvoir de marquer dans le continuum biologique de l'espèce humaine des césures, réintroduisant ainsi dans le système du « faire vivre » le principe de la guerre¹⁸.

¹⁶ Paul Veyne explique bien le rapport antagoniste de Foucault au militantisme communiste : « Dès le début des années 1950, Foucault s'était tacitement éloigné du marxisme ; il se montrait acerbe contre le Parti dans notre quatuor d'étudiants communistes (Jean-Claude Passeron, Gérard Genette, Jean Molino, l'auteur de ce lignes) qui l'entourait rue d'Ulm vers 1954. » (Paul Veyne, *Foucault. Sa pensée, sa personne*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 2010 [2008], p. 218.) Nous avons également exposé dans un article le rôle stratégique de l'élaboration du concept de biopouvoir pour Foucault, lui permettant de mettre à distance une *doxa* théorique marxiste dont il voit en 1975 — et depuis déjà un certain temps — les limites. Cf. Julien Lefort-Favreau, « Genèse et postérité du biopouvoir : strates de la pensée, de Foucault à Agamben », *Recto-Verso*, n° 6, septembre 2010, <<http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article183>>, consulté le 16 août 2013.

¹⁷ Giorgio Agamben, *Homo Sacer I : Le pouvoir souverain et la vie nue*, op. cit.

¹⁸ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., p. 91.

Agamben met au cœur de cet ouvrage la biopolitique comme inscription du biologique dans la cité et conçoit Auschwitz comme le paradigme originaire de l'espace politique contemporain : on comprend alors la fonction décisive des camps dans le système biopolitique nazi. Ils ne sont pas seulement le lieu de la mort et de l'extermination, mais aussi et surtout le lieu de production du musulman¹⁹, de l'ultime substance biopolitique isolable dans le « continuum biologique ». C'est *Il faut défendre la société* qui permet à Agamben d'arrimer vraiment la biopolitique aux politiques d'extermination des juifs d'Europe. Alors que *La Volonté de savoir* permet de comprendre l'importance de la sexualité dans un tel dispositif (ce qu'Agamben, pour sa part, écarte totalement), c'est le racisme qui agit ici comme matrice du biopolitique. Chez Foucault comme chez Agamben, le racisme marque l'inscription de la vie dans le politique. À l'instar de Foucault, Agamben utilise le biopouvoir comme une découpe de l'histoire, mais aussi pour analyser les enjeux politiques contemporains. Si Foucault attaquait indirectement les dictatures des années soixante, c'est l'état d'exception permanent qui est la cible des analyses d'Agamben. En somme, le biopouvoir prend son ancrage dans la révolution industrielle, pour se poursuivre dans les grands conflits du vingtième siècle, jusqu'aux récents événements du vingt et unième siècle. C'est par le biais du racisme et non pas à travers le dispositif de la sexualité ou celui de la médecine sociale qu'Agamben se saisit du biopouvoir pour en faire le symbole même du vingtième siècle.

5.3 « DIX ANS APRÈS... »

La singularité de la relation entre le sujet et le monde social que nous observons dans la trilogie réside dans le fait que le sujet entretient non seulement une relation avec *son* monde et les expériences sensibles qui le *forment*, mais également avec toute une « masse historique ». Le sujet se définit donc par la mémoire familiale dont il est porteur, mais aussi par l'histoire de l'ensemble des dominations qui le précède. La Seconde Guerre mondiale, telle qu'elle est thématiquée dans *Formation et Arrière-fond*, illustre bien cette conjonction. Les « premières images de la sortie des camps » (AF, 293) constituent les fondements de

¹⁹ « Celui qu'on appelait le "musulman" dans le jargon du camp, le détenu qui cessait de lutter et que les camarades laissaient tomber, n'avait plus d'espace dans sa conscience où le bien et le mal, le noble et le vil, le spirituel et le non-spirituel eussent pu s'opposer l'un à l'autre. Ce n'était qu'un cadavre ambulante, un assemblage de fonctions dans leurs derniers soubresauts. » Cf. Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtement*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 32, cité par Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., p. 43.

l'expérience du sujet. *Formation* figure l'entrée d'un sujet dans un monde en guerre ; *Arrière-fond* marque l'entrée du sujet dans la sexualité dans un monde de l'*après-guerre*. Deux événements s'y côtoient : le premier est collectif, et représente une atteinte à une masse d'êtres humains, le second est plus intime :

De mes premières images des camps, de la déportation, l'une mortelle, de deux des nôtres, côté mère, et côté père, toute ma pensée, tous mes gestes, en dépit de l'élan de vivre et du grand nombre des vivants autour de moi, les mouvements de mes sens sont suspendus dans l'attente d'une résolution divine de la mémoire, dans l'apaisement de sa rage.

Et le « sexe », dès qu'il survient, c'est sur cela qu'il pousse. Et aux premières déformations de la face et du corps dans l'excitation et les spasmes, c'est, non pas le bel alanguissement des corps rassasiés dans une campagne antique, retournés dans le son des flûtes, mais les crispations et les soubresauts de la torture, et de la dépouille concentrationnaire. (*AF*, 293)

Les camps deviennent la matrice de l'arrière-fond, le désir et le « sexe » y trouvent leurs racines dans les images fondatrices des corps profanés. Lorsque les premiers émois sexuels « surviennent », c'est sous la forme d'une douleur adoptant les traits d'une réminiscence des sévices liés à la torture dans les camps. Nous avons commenté plus haut la suite de cette citation, qui faisait appel à l'idée d'un aveu contraint, à la « tirée du jus » (*AF*, 293). On comprend encore mieux, à la lumière de l'ensemble du passage, que c'est sous les auspices d'un délire temporel qu'il faut envisager le télescopage qu'opère Guyotat entre le moment de la jouissance sexuelle et la torture qu'ont subie ses proches. La métaphore un peu curieuse qu'il emploie indique en effet un brouillage du temps : le sexe « pousse » sur les événements traumatiques de la Seconde Guerre. Il est un peu ardu de se figurer la sexualité comme quelque chose qui pousse, mais cette métaphore a l'avantage d'indiquer un rapport organique, presque naturel, entre les deux événements. Si la sexualité pousse sur les camps, il devient impossible de la penser en la séparant de la violence politique. De plus, la métaphore végétale spatialise l'événement (il est possible que quelque chose y pousse, comme s'il s'agissait d'un terreau, d'un espace propice à l'enracinement), ce qui, on le verra dans la dernière partie, est une composante importante de la figuration de l'histoire dans la trilogie.

Ce rapprochement entre les deux phénomènes distincts procède d'un brouillage temporel (en effet, pourquoi le passé resurgirait-il sous cette forme spécifique ? pourquoi à ce moment ?), mais aussi, pourrait-on dire, d'un acte de mémoire. Guyotat restitue sa rencontre

avec la sexualité en la définissant comme un moment de conscience critique : la jouissance de la sexualité n'est jamais pure, car elle rejoue les souffrances du passé. C'est pourquoi le sujet rejoue les postures corporelles (« spasmes », « déformations de la face et du corps ») de la torture dans la jouissance, intégrant une mémoire collective à une mémoire du corps. Le corps du sujet porte la mémoire des souffrances qu'il n'a pas vécues, mais qui pourtant se sont inscrites en lui. Plutôt qu'une jouissance sans entraves, les premières expériences sexuelles se déroulent ainsi dans une conscience encore plus grande de l'histoire, au premier chef des moments les plus extrêmes de la violence politique. La conjonction de ces deux moments fondateurs est confirmée par la suspension du temps provoquée par la conscience de la mort des siens dans les camps, son « élan de vivre » y étant brimé, et il ne pourrait être rétabli que par une intervention divine (« une résolution divine ») mettant en place un temps messianique. La suspension du temps marque à la fois la découverte de la sexualité et la prise de conscience d'une mémoire des torturés. La conscience historique des corps opprimés concentre toute l'énergie du jeune narrateur qui est empêché dans son émancipation. Au cliché du récit d'adolescence où la sexualité, malgré son trouble, viendrait ouvrir tous les possibles, Guyotat oppose une initiation à la sexualité qui devient un acte de mémoire. Le corps et son activité deviennent un mémorial : l'histoire des oppressions du passé s'inscrit dans l'activité même du corps.

Les premières images des camps de la mort sont également le lieu d'un questionnement éthique sur la nature du bien :

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 ; les images mêmes vues dans les livres sur les camps de la mort vers six ans du retournement de la morale par les nazis, je les vois déjà comme des excès — corps carbonisés, torturés, dénudés comme des tas d'abattoirs — inemployables dans ce qui commence à se constituer comme arrière-fond au fond de moi : il y a un retournement, possible, du Bien, mais dans le Beau. (AF, 101-102)

Nous avons montré plus haut l'hésitation de Guyotat devant le militantisme politique ; le double emploi du terme « absolu » offre une piste de compréhension pour éclaircir cette méfiance. L'absolu de la quête du Verbe se transforme en performance de la négativité du langage et des revers de sa puissance. Ici, « l'éblouissement » est considéré comme *trop* absolu, camouflant forcément son absolu contraire. Cette polarisation des éléments est

paradoxe, car elle est en elle-même « absolue » : il y aurait le sacré et son contraire, la vertu et son contraire, divisions schématiques qui circonscrivent la relation éthique du sujet au monde. Les corps « carbonisés, torturés, dénudés » par les nazis ne sont pas des *sujets*, ce ne sont pas des corps dont la vie mérite d'être prise en compte, profanation si excessive qu'elle est même « inemployable » sur la scène de l'écriture naissante. Si le sujet se constitue dans le langage — par l'interpellation —, c'est aussi par des balises *absolues* qu'il advient dans le monde social. Or, déjà à six ans, le jeune Guyotat prend conscience des cadres de la constitution du sujet : sont exclus du corps social certains corps humains qui sont l'objet d'une chosification *absolue*. Il prend conscience que la politique nazie s'exerce dans une spoliation de la vie humaine qui brime la souveraineté du corps et son droit à mériter un deuil, à être *sujet au deuil*, pour reprendre les catégories de Butler²⁰. Ainsi, Guyotat tente de « renverser les termes » de la violence sexuelle par l'écriture, faisant non seulement de son propre corps un mémorial, mais de la littérature elle-même un lieu de deuil. Et si ces corps sont inemployables pour le jeune écrivain, ils sont tout à fait employables par l'écrivain de soixante-sept ans qui pose un regard rétrospectif et critique sur le passé. L'entrée douloureuse du sujet dans la communauté met donc en jeu une subjectivation spécifique. Si la famille, comme nous le verrons dans une analyse subséquente, est le symbole d'une communauté héroïque, terreau fertile de résistance, la découverte de la sexualité, elle, est le lieu d'une rencontre avec une société hostile, qui mérite d'être renversée. Guyotat invente sa propre identité en retournant l'absence d'identité de ceux qui disparaissent dans les camps. C'est face à leur insoutenable anonymat qu'il devient sujet, en premier lieu sujet de la sexualité.

L'écriture — particulièrement dans *Arrière-fond* — se présente comme une scène d'aveu et devient le lieu d'une purge. Si le sujet autobiographique se purifie dans l'écriture, c'est également une manière pour Guyotat de se détourner de la violence du monde. Elle devient en effet un lieu où le social est transfiguré :

Ce que je sais des camps de la mort, ouverts depuis dix ans seulement, de l'emploi qu'y font les bourreaux de la morale pesante — bon sens, hygiène —, pour justifier et accompagner l'humiliation et le supplice, la profanation du corps encore vivant et du corps mort, me tient alors éveillé : je veux en repousser loin de moi l'analogie avec ce que mon secret met en œuvre ; mais pourquoi depuis si longtemps maintenant suis-je à ce point tourmenté par l'esclavagisme

²⁰ Voir Judith Butler, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, trad. J. Marelli, Paris, Zones, 2010 [2009]. L'expression « sujet au deuil » est une traduction du mot *grievable*.

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 incapacité 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 ? Est-ce de ces deux tourments, et d'autres, que ma mère m'habille en petit homme et m'emmène une journée entière par le car à Lyon au début de l'été 1949 en consultation chez le plus jeune frère de mon père, psychiatre débutant ? (AF, 73)

La structure binaire maître/esclave (bourreaux/torturés), dont l'histoire conceptuelle mériterait à elle seule un développement, est ici reprise plus spécifiquement dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale. La « morale ordinaire » est responsable de la normalisation du corps (AF, 71), mais il existerait également une morale « retournée », la « morale pesante » des bourreaux, constituée de « bon sens » et d'« hygiène ». Guyotat élabore de telles notions pour désigner un corps soumis à diverses dominations : celle de la société, qui par sa culture irait à l'encontre d'un corps naturel, mais aussi celle de la domination nazie avec le pseudo discours scientifique qui s'y rattache²¹. La méfiance envers l'absolu du discours nazi vient non seulement de la profanation des corps qui caractérise l'exercice de son pouvoir, mais également de la justification et de l'accompagnement de ce pouvoir.

Au détour du passage d'*Arrière-fond* cité plus haut (AF, 73) se joue une précision importante : Guyotat nous indique précisément la manière dont cette « profanation du corps » agit comme une matrice de son œuvre. C'est dans un geste contradictoire qu'il fait sien ce trauma : « tourmenté » depuis longtemps par le camp de la mort nazi, pourtant, il en repousse les similitudes possibles avec sa scène originaire, son « secret ». Si, d'un point de vue extérieur, il est difficile de distinguer la nature des figures mises en œuvre dans l'« arrière-fond » et celles vues dans les livres sur le camp de la mort, il faut bien comprendre que son œuvre naît de ce « tourment ». La « petite société » qui compose son œuvre est tiraillée entre la fascination pour cette violence originaire et la volonté de la repousser. La figure métonymique de la « petite société » indique un lien extrêmement fort entre le monde social et l'écriture, la société du texte agissant pour le tout de la société. Toutefois, cette expression semble réfuter toute idée de reflet : la littérature *est* une petite société, où des figures choisies (ici les bourreaux et les torturés, les images des camps de la mort) sont agies par l'auteur.

²¹ À cet égard, Guyotat nous semble proche de l'idée diffusée par Jean-Pierre Faye dans son *Introduction aux langages totalitaires. Théorie et transformations du récit*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 2009 [2003 ; nouvelle édition augmentée]. Faye y porte attention aux types de narration qui soutiennent les discours nazi et fasciste.

Elles conservent une grande autonomie par rapport au monde social dont elles ne sont jamais le simple reflet.

La « petite société » évoquée par Guyotat n'est d'ailleurs pas sans rappeler la « société du roman » de Claude Duchet, qui est une « construction esthétique idéologiquement structurée [qui] ne cesse de lire la société²². » Jacques Neefs apporte une précision au concept de Duchet : « Parce que le texte du roman est un monde de langage, la société qu'il est (et non pas reproduit, ou représente, ou dénote), s'offre à l'usage comme une expérience renouvelée de la socialité (échos de parole, d'action, de passions, de pensées, de perceptions²³. » Par ce concept-clé de la sociocritique, Neefs et Duchet mettent en œuvre une idée riche pour envisager ce que Guyotat fait en utilisant l'expression « petite société ». En effet, Guyotat indique bien l'importance des expériences sensibles (et donc extérieures) qui construisent sa relation à la littérature. La scène originaire n'est pas coupée du réel ; elle est construite dans un dialogue constant avec le monde extérieur. Les « tourments » qui composent son univers littéraire reconstruisent le réel et produisent une seconde société, distincte et autonome, ne serait-ce que par le Verbe qui accentue la distinction première entre le réel et le langage.

Ces « deux extrêmes » qui constituent cette petite société, avant même d'être métabolisés dans la société du texte, sont ramenés dans le droit chemin de la bonne hygiène, symbolisée par la psychiatrie et par cet oncle qui l'incarne, le même qui fera d'ailleurs interner Guyotat dans *Coma*. Le biopouvoir est à la fois du côté de l'idéologie nazie et du pouvoir psychiatrique. Le sujet est cerné de toutes parts par des dispositifs de pouvoir qui balisent son action. La violence nazie et le pouvoir psychiatrique ne sont en rien équivalents, il va sans dire ; pourtant, ce sont des dispositifs de pouvoir qui s'exercent sur le corps du sujet individuel en le « collectivisant ». C'est donc en abolissant la subjectivité que le biopouvoir trouve son ancrage, en considérant le sujet comme partie d'une population ; le sujet y devient l'objet d'une réification par sa réduction à une manifestation statistique et sa soumission à

²² Claude Duchet, « Corps et société : le réseau des mains dans *Madame Bovary* », dans Pierre Barbéris, Graham Falconer et Henri Mitterand (dir.), *La Lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Samuel Stevens, Hakkert & Company, 1975, p. 234.

²³ Jacques Neefs, « L'investigation romanesque, une poétique des socialités », *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques*, sous la direction de Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992, p. 179-180.

une norme collective. Ce pouvoir « hygiénique » qui ramène l'individu à une norme statistique est commun à la profanation du corps, dont Guyotat est le témoin indirect, et au joug de la psychiatrie dont il subit les effets dès l'enfance. Cet assujettissement individuel par les normes de la société est l'un des thèmes récurrents de la trilogie. En employant des termes comme « bon sens » ou « hygiène » lorsqu'il évoque les bourreaux de la Seconde Guerre mondiale, il opère une découpe historique qui qualifie le propre de son époque :

Pourquoi normaliser ce corps et cette vie par de l'amour naturel dans une famille alors que ce corps devrait être public, cette âme emprisonnée qui ressort en écume sur les lèvres, en pisse par le membre, en sang apparent dans les jeunes veines des poings contractés et des tempes forcées ? (AF, 71)

L'idéologie, semble nous dire Guyotat, n'est pas que l'apanage des petits bourgeois dénoncés par *Tel Quel*, incapables de lire en Artaud et Mallarmé les promesses de la révolution prolétarienne. On peut voir, dans cette attaque à la famille, alors qu'elle est dans *Formation* totalement héroïsée, une atteinte à l'idéologie bourgeoise. Ce qui « normalise » les corps, c'est non seulement les bourreaux, mais également « l'amour naturel » de la famille. Cette affirmation, plutôt étonnante, doit être envisagée dans la perspective de la scène d'aveu que constitue *Arrière-fond*. « Tout emprisonne » le narrateur : la famille est le symptôme de ce qui empêche le narrateur de s'émanciper, de *devenir sujet*. Son « âme emprisonnée » fuit de partout, tels les liquides ruisselants d'*Éden* ; le sujet ne trouve de consistance que dans ce qui contraint son action. La petite société se bâtit contre la communauté, dans un tourment créé entre expression de la subjectivité et répression collective : « Le secret dont on fait sa vie, l'œuvre de sa vie, se prépare, se mûrit, ici, dans la communauté brutale, bruyante, tireuse de secrets, mieux que le tendre et murmurant silence de la famille. » (F, 174) La famille brime parce qu'elle empêche le sujet de se développer dans l'antagonisme. Les institutions, elles, forcent le sujet à abandonner ce qui le singularise au sein de la famille :

La pension est un espace public, où pour continuer de vivre, de grandir, il faut faire passer l'espace privé dont on vient, tout entier en soi, substituer au geste continu de la tendresse familiale, depuis soi, ou sur soi, une gestuelle communautaire : il faut imposer son corps à d'autres corps. (F, 173)

La rencontre avec l'altérité passe forcément par la confrontation à d'autres gestes, à d'autres corps alors que la famille est l'univers du même et du semblable.

À deux reprises dans *Arrière-fond*, Guyotat utilise l'expression « dix ans après l'ouverture des camps », semblable à celle déjà employée dans *Formation*. Ce n'est pas l'année de sa naissance qui est l'« année zéro », mais bien la fin des massacres nazis. Notons qu'il n'écrit pas non plus « dix ans après la fin de la guerre » : le camp devient la figure métonymique de l'ensemble de la Seconde Guerre mondiale. Son geste n'est évidemment pas étranger à celui d'Agamben qui fait du camp un paradigme du siècle. Pour Guyotat, il s'agit non seulement d'un événement majeur de *son* histoire, mais aussi de l'histoire du vingtième siècle, sans doute de toute l'histoire. Lorsqu'il évoque les camps nazis, mais aussi les camps de la guerre des Boers, où l'on identifie généralement les premiers camps de concentration de l'histoire, il fait appel à des événements historiques qui circonscrivent les contours de l'époque moderne, dont sa trilogie offre une certaine archéologie :

Mais tout acte de vie dix ans après l'ouverture des camps de la mort, n'est-il pas un outrage aux outragés ?

Gestes, parole, mots, désirs, besoins, colère, jeux, toute l'activité humaine, les assassins les ont détournés à leur profit. Peu de sources qu'ils n'aient empoisonnées.

Et notre confort, et même que nous soyons vivants, que nous ayons passé vivant l'âge du berceau, l'heure même de notre reconnaissance par le père, à Qui devons-nous cet état d'exception où vivre est plus une permission, un devoir, qu'un droit ? (*AF*, 292-293)

Le « retournement » du Bien par les bourreaux est aussi un « détournement ». Ici, les « bourreaux » sont désignés comme des « assassins ». Ce glissement sémantique indique bien que les nazis sont ceux qui ont torturé les siens, mais qu'ils les ont également tués. Les « spasmes » du corps précédemment évoqués sont communs à la torture et à la sexualité. Ce *détournement* de la vie — de l'« activité humaine » — fait écho au monde « retourné » des « sentiments inversés » dont l'œuvre de Guyotat témoigne. Si « toute l'activité humaine » est détournée, il faut tout de même remarquer que le corps (« gestes », « désirs ») et le langage (« parole », « mots ») sont au cœur même de ce qui a été empoisonné. La métaphore de la source empoisonnée évoque sans doute les rumeurs moyenâgeuses sur les Juifs que l'on accusait d'empoisonner les sources d'eau²⁴. Une fois de plus, consciemment ou pas, il

²⁴ Voir Walter Laqueur, *The Changing Face of Antisemitism: From Ancient Times to the Present Day*, Oxford University Press, 1996. Le Pogrom de Strasbourg de 1349 fut provoqué par des rumeurs de ce type.

détourne les lieux communs.

L'expression « état d'exception » révèle la proximité de Guyotat avec un lexique politique qui traverse le vingtième siècle, de Carl Schmitt à Giorgio Agamben, en passant par Walter Benjamin et Judith Butler. On parle d'état d'exception pour désigner des mesures exceptionnelles qu'on utilise dans des situations de crise ou de guerre, sous prétexte de protéger l'État d'une menace qui pèse sur lui. L'état d'exception est un dispositif provisoire — exceptionnel — suspendant les droits et libertés dans un État sous prétexte de protéger ce même État d'une menace intérieure ou extérieure. Afin de bien comprendre la notion d'état d'exception, il faut l'entendre comme un problème de gouvernementalité, en rapport avec l'exercice de la « raison d'État ». De la même façon, afin de saisir l'état d'exception dans ses manifestations les plus larges, on peut le considérer comme un paradigme de l'époque contemporaine : Agamben et Butler²⁵ ont la même stratégie qui consiste à prendre un phénomène restreint (les camps de concentration pour l'un, Guantanamo pour l'autre) et à en faire des modèles de l'espace politique. Dans le but de maintenir l'ordre public (l'intérêt supérieur étant le bon fonctionnement de l'État de droit), l'État suspend donc les droits individuels et collectifs. Déjà, Walter Benjamin, dans sa « Critique de la violence²⁶ » soulevait l'idée du sacrifice de la démocratie *pour* la démocratie. L'état d'exception interroge les modalités du régime de l'État de droit, agissant comme une tache aveugle dévoilant une impossibilité :

Si l'exception est le dispositif original grâce auquel le droit se réfère à la vie et l'inclut en lui du fait même de sa propre suspension, une théorie de l'état d'exception est alors la condition préliminaire pour définir la relation qui lie et, en même temps, abandonne le vivant au droit²⁷.

L'état d'exception, de par sa position juridique précaire, met en relief les rapports de force entre un pouvoir et sa population, assujettie à ces mesures « exceptionnelles ». Pour Agamben, la signification biopolitique de l'état d'exception apparaît dans sa structure où « le droit inclut en soi le vivant à travers sa propre suspension ». L'état d'exception est un

²⁵ Judith Butler, *Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*, trad. J. Rosanvallon et J. Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2005.

²⁶ Walter Benjamin, « Critique de la violence » [1921], *Œuvres*, t. 1, trad. M. de Gandillac, R. Rochitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 210-243.

²⁷ Giorgio Agamben, *État d'exception*, *op. cit.*, p. 10.

dispositif fréquent à une ère biopolitique où, aux moyens coercitifs et policiers, s'ajoute la structuration de la population par catégories. Rappelons qu'Agamben marque la Seconde Guerre mondiale comme un moment charnière, avec l'instauration des camps de concentration. Il fait du camp un paradigme du vingtième siècle, précisément par la question de la suspension des droits. La segmentation de la population, notamment pour des raisons raciales, n'est pas une anomalie, mais bel et bien la matrice de l'espace politique dans lequel nous vivons, l'exception devenant la règle. Le camp est hors-lieu et hors-temps, par la constitution même de son état juridique exceptionnel : « Le camp qui s'est maintenant solidement installé en elle [la Cité] est le nouveau *nomos* biopolitique de la planète²⁸. » Guyotat, lorsqu'il indique la manière dont les assassins ont *tout* détruit, désigne les mêmes phénomènes que Butler ou Agamben. La similitude des lexiques politiques en est même troublante : Guyotat découpe le monde, structure le politique, évalue son expérience subjective de l'histoire à l'aide de partages qui, pourrait-on dire, appartiennent au même horizon épistémologique. Or l'état d'exception dont il parle, malgré son caractère totalisant, s'attaque d'abord et avant tout au langage et au corps. Pour désigner le monde dont il fait partie, il importe une expression qui appartient à la fois au domaine juridique et au domaine politique, et il la fait sienne, la modèle à son univers.

L'État nazi est bien évidemment l'un des états d'exception les plus marquants du vingtième siècle. Dans sa petite histoire de l'état d'exception²⁹, Agamben évoque trois moments de l'histoire française qui sont utiles pour comprendre l'emploi par Guyotat de cette expression : la révolution de 1789 (ou plus précisément l'institution d'un « état de siège » en 1791), puis l'acte constitutionnel de 1940 donnant au chef de l'État le pouvoir de déclarer l'état de siège et, finalement, l'article seize de la constitution de la Cinquième République qui régit l'état d'exception, article dont Charles de Gaulle fit usage en 1961 durant la guerre d'Algérie. Or, dans le présent d'*Arrière-fond*, c'est la Seconde Guerre mondiale qui est cet « état d'exception ». Guyotat n'ignore pas que cet état d'exception continuera, sous d'autres formes, jusqu'au moment de la rédaction du livre. La scène du Dauphin évoquée plus haut rappelle par ailleurs l'importance de la Révolution française comme moment singulier de suspension des identités sociales imposées ; le régime vichyste balise quant à lui l'action des

²⁸ Giorgio Agamben, *Moyens sans fins*, op. cit., p. 56.

²⁹ Giorgio Agamben, *État d'exception*, op. cit., p. 26-41.

membres de sa famille durant sa petite enfance, alors que la guerre d'Algérie constitue le moment de son entrée dans *la* politique. Ces moments d'« exception » que traverse le sujet autobiographique de la trilogie circonscrivent sa compréhension du monde.

L'état d'exception incarne une conjonction entre le sujet et le politique. Le pouvoir est vécu par Guyotat comme une exclusion et, si la suspension des droits et le sacrifice de la démocratie sont inacceptables à ses yeux, c'est précisément parce qu'ils sont un effet concret du pouvoir sur le corps du sujet. L'utilisation de l'expression témoigne donc d'une rencontre spécifique entre le sujet et l'histoire. L'exception est souhaitable pour le sujet, qui peut se distinguer de la masse et, de ce fait, échapper aux processus de normalisation du corps. Toutefois, le politique ne doit pas se structurer selon cette exception : vivre ne doit pas être une « permission ». Lorsqu'il s'agit du vivre-ensemble, le « droit » de vivre ne doit être soumis à aucune exception.

L'expérience des camps incarne également un partage entre ceux qui ont survécu et ceux qui ont péri :

Mais dix ans après l'ouverture des camps, un enfant, élevé dans la connaissance de ce qui s'y est perpétré, peut-il revendiquer son droit de vivre et même d'exister quand seuls les survivants ont acquis le droit d'en avoir, quand ils ont encore assez de souffle pour le revendiquer ? (AF, 347)

Le « droit de vivre », dont les Allemands ont privé ceux qui ont trouvé la mort dans les camps, est également confisqué à ceux qui ont survécu. Guyotat trace les contours d'une communauté décimée par la guerre, où le jeune enfant est contraint par le passé récent, empêché d'entrer dans la vie. Mais il invente également une communauté où les « survivants » sont solidaires. La guerre a décimé l'Europe mais a également mis au jour une communauté souffrante et fragilisée par l'état d'exception.

Cette communauté des survivants n'est pas sans rappeler la « tradition des opprimés » que Walter Benjamin convoque dans ses thèses « Sur le concept d'histoire ». Déjà en 1940, Walter Benjamin saisit le caractère durable, sinon permanent, de l'état d'exception instauré par le nazisme. Or, pour saisir toute la portée de ces événements du présent, il établit une filiation des « opprimés », qui exige une redéfinition de notre conception de l'histoire :

La tradition des opprimés nous enseigne que l'« état d'exception » dans lequel nous vivons est la règle. Il nous faut en venir à une conception de

l'Histoire qui correspond à cet état. Alors nous aurons devant les yeux notre tâche, qui est de faire advenir le véritable état d'exception : et notre position en face du fascisme en sera renforcée d'autant. Ce n'est pas la moindre de ses chances que ses adversaires l'affrontent au nom du progrès comme norme historique. S'étonner de ce que les choses que nous vivons soient « encore » possibles au XX^e siècle n'a *rien* de philosophique. Ce n'est pas un étonnement qui se situe au commencement d'une connaissance, si ce n'est la connaissance que la représentation de l'histoire qui l'engendre n'est pas tenable³⁰.

Guyotat ne s'« étonne » pas de cet état d'exception ; il a été « élevé dans [s]a connaissance ». Son attitude semble en effet conforme au souhait benjaminien : contre l'état d'exception nazi, il impose un autre état d'exception, qui instaure un sujet qui, par la littérature, se distingue des discours dominants. Et s'il fait preuve d'une grande conscience de l'histoire des opprimés, des dominations biopolitiques présentes et passées, la Seconde Guerre mondiale vient en effet marquer chez lui un tournant décisif. Lorsqu'il s'interroge sur la légitimité à « revendiquer son droit de vivre », c'est bel et bien une suspension de l'histoire dont il fait état. La profanation des corps qui caractérise cet épisode de l'histoire devient pour lui une grille de compréhension de l'histoire entière et le situe comme sujet de la violence politique. L'histoire ne continue plus ; elle est réécrite, répétée, reproduite par l'existence même des camps. Les horreurs de la Seconde Guerre mondiale définissent également sa capacité d'agir, mais à travers des conduites extrêmes : d'un côté, les bourreaux peuvent commettre le pire, *excédant* l'activité humaine ; de l'autre, certains y survivent, venant prouver l'immense capacité des hommes. Vivre « dix ans après » signifie donc qu'il est nécessaire de réévaluer la capacité d'agir du sujet ; vivre « dix ans après » définit, de manière absolue, l'inscription historique du sujet autobiographique de la trilogie.

5.4 ÉROTISATION DU POLITIQUE/POLITIQUE DE LA SEXUALITÉ

Le prisme de la biopolitique, par la jonction qu'elle opère entre les processus normatifs de régularisation et l'exercice d'un pouvoir sur les populations, nous permet d'observer un nouage important dans l'œuvre de Pierre Guyotat entre sexualité et politique. Les rapports sexualisés sont entachés par le pouvoir et, inversement, des phénomènes politiques sont

³⁰ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », cité dans Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 2001, p. 67. Notons que Michael Löwy propose dans cet ouvrage une traduction remaniée de celle de Maurice de Gandillac. Pour cette raison, nous nous appuyerons sur cette traduction plus récente des thèses.

sexualisés. Cet imaginaire biopolitique, nous le retrouvons dans la trilogie dans des scènes qui rendent compte de la découverte de la sexualité, dans les multiples occurrences de la figure de Mowgli, qui dévoilent la prégnance du colonialisme. Cela nous permet d'envisager la biopolitique non seulement comme une façon d'appréhender la présence de la Seconde Guerre mondiale dans la trilogie, mais un ensemble de figures hétérogènes qui ont en commun de provoquer une rencontre polémique entre le corps et le pouvoir. *Arrière-fond* s'avère particulièrement riche pour observer cet imaginaire parce qu'il accorde une grande place à l'imaginaire érotique du jeune adolescent :

La fille avec ses seins tendus comme tirant vers eux la peau du ventre, du pubis — un haillon dessus il brûle ! —, elle, a des fesses ; mais c'est le devant des corps, entrecuisse pour garçons et filles, seins pour les filles, visage pour les deux, que je vois dans mon arrière-fond ; et si je sais par quoi l'adulte homme pénètre dans la fille asservie, je ne sais pas encore par quoi l'adulte homme ferait l'amour au garçon asservi : ce désir-là est sans pénétration ; impossible alors d'imaginer que le membre de l'homme entre par où l'on défèque et l'organe même de la défécation reste un lieu informe, sans contours, sans vie, de la même façon que j'ai *peine* alors à penser que de la parole pure de mère puisse sortir de la bouche publique de la putain. (*AF*, 180-181)

Dans l'arrière-fond, le genre et les orientations sexuelles sont dépassés. L'arrière-fond n'est pas particulièrement « peuplé » ni de femmes ni d'hommes, et les accouplements sont divers. L'indistinction du sujet se manifeste dans l'imaginaire sexuel naissant : entre ce qu'il sait et ce qu'il ignore se dessinent des partages entre divers asservissements. Rappelant le principe de l'autovidange, qui adopte les traits d'une théorie économique, Guyotat n'arrive pas à penser à la sexualité hors de son caractère utilitaire, un désir « sans pénétration ». Dans ce passage, on peut observer une transformation de la scène sexuelle en scène d'asservissement : les filles comme les garçons sont dans des positions de domination, subissent des viols. De plus, il faut noter que la sexualité n'est jamais assimilée à une quelconque conception de l'intimité entre deux êtres. Aussi, considérant la persistance de l'utopie du Verbe, il n'est pas surprenant que ce ne soit pas la putain en entier qui soit publique, mais uniquement sa « bouche ». Toutefois, la procréation devient-elle aussi l'objet d'une réflexion :

Et ne dois-je pas, en mémoire de tous ces jeunes massacrés avant l'âge de procréation, préparer mon corps à l'acte futur de procréation plutôt qu'à risquer, dans cette tirée du jus sans autre production que du texte encore fantôme, le dessèchement de ce corps que je dois à la perpétuation de l'Histoire — de la

civilisation contre la barbarie ? (AF, 292)

L'acte de procréation, dont nous avons dit avec Foucault qu'il était souvent l'objet d'un contrôle biopolitique, est considéré par Guyotat comme une manière de conjurer le sort fait aux disparus. La vie interrompue par les assassins doit être rétablie par la sexualité naissante. Ce que révèle Foucault dans son *Histoire de la sexualité* et que Guyotat met en acte, c'est l'assujettissement de la sexualité aux dispositifs de pouvoir. Lorsque Foucault découvrait dans *Éden* le dépassement d'un tel assujettissement, rendu possible par un potentiel effacement du sujet, il y voyait une promesse inouïe, soit la capacité de la littérature textualiste à défaire les discours sur la sexualité. Il semble que la trilogie, d'une façon tout à fait différente d'*Éden*, mine elle aussi un discours de la « libération » sexuelle, celui-là même que Foucault défaisait dans *La Volonté de savoir*. On le voit clairement dans les quelques extraits choisis, le corps est soumis à une hygiène collective qui en brime l'action. De plus, Guyotat nous permet de refaire le chemin de Foucault qui, partant des pratiques disciplinaires du corps, finit, dans *Il faut défendre la société*, par faire du biopouvoir la condition de possibilité du nazisme. Toutefois, à la séquence historique que Foucault identifie, Guyotat impose une découpe mémorielle supplémentaire, qui épouse sa prise de conscience graduelle du monde qui l'entoure et des événements historiques qui l'ont dessiné. Inscrivant d'emblée la sexualité dans des dispositifs normalisateurs, Guyotat déjoue un discours sur la sexualité qui ferait l'économie de ses composantes sociales et historiques. Paradoxalement, en minant un discours sexualiste, il procède à une sorte de totalisation de la sexualité. Il vide les lieux communs d'un discours « libéré » pour sexualiser l'ensemble des relations de pouvoir, des phénomènes historiques.

L'opposition entre nature et culture chère au marxisme est évidemment structurante dans la composition d'un sujet écartelé entre les déterminations dont il est objet et la liberté à laquelle il aspire. Cette opposition définissait déjà l'utopie du Verbe. En effet, Guyotat est tiraillé entre le désir de générer un texte sauvage et la volonté de s'éloigner d'une langue ordinaire. Il est toutefois clair que toute forme de normalisation du corps est dévaluée, et que les rapports du corps à la société sont inévitablement envisagés comme une perte, une dégradation, voire une profanation. Cette fascination pour l'originel se synthétise dans la figure de l'« enfant sauvage », qui marque un seuil entre l'animal et l'humain. L'enfant occupe une place centrale dans la trilogie, ne serait-ce que parce que *Formation* adopte le point de vue d'un enfant — le narrateur dans *Formation* n'est pas doté de parole au tout

début du livre. Dans *Coma*, il est question d'un cousin, élevé « à la mode rousseauiste, pieds nus l'hiver, très près des animaux » (C, 67). Cette proximité de l'état de nature et l'allusion à Rousseau ne sont pas insignifiantes. Dans *Émile*, Rousseau suppose qu'un enfant, avant sa socialisation, appartient à un état de nature. Un homme qui resterait toute sa vie isolé serait à l'abri de la corruption de la société. L'état de nature représente également pour Rousseau une forme de maîtrise de soi (même si l'origine est aussi informe, et donc d'une malléabilité absolue), alors que l'altérité n'entame pas le soi. Guyotat semble alimenter une mélancolie pour un état de nature, notamment parce qu'il peut se projeter dans des figures dont le « soi » se fond dans la nature. L'effacement du sujet se décline ici sous le mode d'un retour à un état qui précède les emprisonnements de la société. Les enfants sauvages, comme le cousin, figurent une résistance aux normalisations du corps de la société biopolitique.

Dans *Coma* est exposé un photogramme, extrait d'un film, qui ne trouve son explication complète que dans *Formation*. Parmi les images qui forment le jeune Guyotat, celles vues dans le film *Le Livre de la jungle* témoignent d'un imaginaire du corps humain soumis à la domination :

Puis, c'est le *Le Livre de la Jungle* en couleurs, avec Sabu : l'image de l'enfant, de l'adolescent sorti du pelage ou de l'écaille de ses protecteurs animaux : Sheere Khan, Akela, Baloo, Bagheera, Ka ; capturé et enfermé demi-nu sauf un pagne rouge et une longue chevelure noire brillante qui bat ses fesses, pleurant derrière des barreaux, ses gardiens blancs, fouets à la maison, quel bouleversement dans le corps en croissance !

Il veut s'enfuir, retrouver la jungle et ceux qui l'ont élevé, et que veut-il vraiment avec cette peau, ces lèvres, ces yeux qui luisent : pourquoi ses larmes et que veulent aussi ces animaux amis, ses pères loups, tigres, sa mère Bagherra, son oncle Ka, ce gros tronçon de chair puissante qui le recherche à travers la forêt ?

On me dit que dans le film *Ka* est un vrai python, comment a-t-on accoutumé le garçon au serpent et le serpent au garçon ? De quelles séances d'enroulements entre les jambes, autour des cuisses, autour du torse, autour du cou, des aisselles, procèdent ces images en technicolor où les chairs paraissent toujours ouvertes, mais à la lame — *festin sexuel* —, ouvertes pour *autre chose* où les pleurs, la sueur, le sang, et autres matières inconnues, coulent avec abondance et paraissent lubrifier tous les contacts humains, fards des femmes. (F, 107)

Dans son cousin comme dans le petit Mowgli, Guyotat voit des figures qui ne sont pas encore corrompues par l'homme et qui entretiennent une relation idyllique avec la nature. Mais ce qui fascine surtout le jeune narrateur, c'est le moment de rupture où l'enfant sauvage

sort de la protection que lui apportent les animaux. Ici, c'est Mowgli qui est prisonnier, montrant bien la persistance du motif de l'enfermement qui traverse toute la trilogie. À l'opposition schématique entre nature et culture, Guyotat superpose une autre série d'oppositions : colonisateur/colonisé, Occident/Orient, blanc/sauvage. Il n'y a là rien de bien surprenant sous la plume de l'auteur qui s'est fait connaître avec *Tombeau pour cinq cent mille soldats* et *Éden, Éden, Éden*, souvent interprétés comme des plaidoyers anticolonialistes. Ce qui attire l'attention dans ce passage, c'est aussi la force sexuelle qui s'en dégage. La scène de « capture » est érotisée, mais plus encore c'est le caractère animal de Mowgli qui lui confère son érotisme. Ces images cinématographiques frappent l'imaginaire du jeune Guyotat. La symbolique phallique du python donne à la scène un caractère presque outrancier. De plus, la scène témoigne d'une sorte de confusion entre la fiction et la réalité, ou plutôt en appelle à un dépassement de la fiction. Ainsi, si *Le Livre de la Jungle* provoque un éveil sexuel, Guyotat s'interroge sur l'acteur, sur le réel garçon et sur le réel python. Dans les mêmes pages, il est aussi question d'un article lu dans *L'Étoile noëliste*³¹, où une jeune fille perdue par ses parents se cache dans la forêt. « Comment n'écorche-t-elle pas ses seins qui commencent à gonfler entre les haillons contre les épines ? » (F, 108) L'enfant sauvage est toujours sexualisé chez Guyotat, qu'il soit masculin ou féminin. L'identification à la jeune fille (« je ressens dans ma bouche le durcissement de sa langue » [Idem]) est aussi puissante que pour Mowgli. Une fois de plus, les identifications se multiplient, et le caractère sauvage des figures vues dans les films ou les livres pour enfants prime sur l'identité sexuelle. La « fixité » sexuelle appartient à l'univers de la normalisation, que fuit Guyotat, plutôt qu'au monde « de la persistance de la vie organique » (F, 113) qui est le sien. Cette instabilité sexuelle rend compte d'une subjectivation où les identités sexuelles sont déjouées par des identifications multiples.

Comme nous l'avons dit plus haut, le lien entre la normalisation des corps et le nazisme est souvent abrupt. Nous avons vu que l'imaginaire sexuel « poussait » sur le trauma du nazisme. Ce rapprochement provoque une sexualisation simultanée de la figure de Mowgli et du régime nazi, comme le suggère ce passage :

³¹ Revue d'abord hebdomadaire, puis bi-mensuelle, publiée par les éditions Bayard, maison d'édition catholique, destinée aux jeunes filles de six à quinze ans. Guyotat s'identifie à une jeune fille en lisant une revue dont il n'est pas le destinataire.

Le mot « entraîneuse », lu dans *À Paris sous la botte des nazis*, me suit, d'oreille, depuis la Libération : je n'ose demander à ma mère ce que cela signifie, mais peu à peu je comprends que c'est elle qui fait boire le champagne en en buvant elle très peu pour en faire boire à l'homme, au nazi, au profiteuse ; se livrant au vice, avec un détachement douloureux, une noble tristesse, assise sur leurs genoux, et faisant tourner ses cheveux et les leur enroulant autour de leur col galonné ou autre ; est-ce Mowgli, sorti de la cellule et sur les genoux de ses gardiens à fouet, s'enivrant avec eux, et s'enfuyant ? (F, 109)

Dans les années soixante et soixante-dix, nombre de films érotiques ont revisité le nazisme, constituant un courant souvent appelé en anglais « Nazi Exploitation³² ». Dans un article célèbre, Susan Sontag y évoque la répétition théâtrale de l'esclavage dans l'esthétique sadomasochiste qui prévaut dans ces films : « Jamais auparavant la relation maître-esclave n'avait reçu une dimension esthétique aussi consciente³³. » Toutefois, chez Guyotat, il ne s'agit pas d'une kitchification du nazisme. Lorsqu'il écrit *Formation*, il connaît forcément les films les plus célèbres de cette vague (*Portier de nuit* ; *Ilsa, la louve des SS*). Il n'y a donc aucune forme de naïveté chez lui quant à la portée sulfureuse de la représentation de la prostitution en temps de guerre. La scène qu'il dépeint et les figures qu'il convoque ne sont pas, par ailleurs, particulièrement originales. Ce passage figure toutefois une érotisation du pouvoir (les soldats *profitant* du corps des prostituées, les « entraîneuses » se livrant au vice avec l'ennemi) qui qualifie plus précisément la réappropriation de la biopolitique par Guyotat. La biopolitique est une formulation spécifiquement contemporaine de la relation entre maître et esclave, là où les archaïques prostitutions et esclavages rencontrent le nazisme. Dans la même phrase, après cette description d'une scène érotique chargée, la figure de Mowgli refait son apparition. Comme les « entraîneuses », Mowgli séduit ses geôliers. L'image de l'entraîneuse et celle de Mowgli assis sur les genoux permettent à Guyotat de superposer les deux figures. Mais que signifie cette superposition ? Elle sexualise la figure de Mowgli, venant brouiller la « pureté » du jeune garçon sauvage. S'il n'est pas *a priori* souillé par la culture et si sa sexualité devait en principe être sauvage, il peut tout de même utiliser

³² Voir sur cette question : Philippe Mesnard, « Des affinités cinématographiques entre sexe et nazisme », *Crimes et Génocides nazis à l'écran. Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n° 103, avril-juin 2009, éditions Kimé, p. 111-127. Voir aussi : *Nazi Exploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture* (sous la direction de Daniel H. Magilow, Kristin T. Vander Lugt et Elizabeth Bridges, Londres, Continuum Books, 2011) sur les représentations des « sexualités déviantes et politiques déviantes ».

³³ Susan Sontag, « Fascinant fascisme » (1975), *Sous le signe de Saturne*, trad. P. Blanchard, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1985 [1980], p. 112.

ses charmes pour se défaire de son emprisonnement. Mowgli, comme l'entraîneuse, fait usage de son corps pour déjouer les nazis, dont le propre de l'activité est la profanation du corps humain. Le trouble de Guyotat provient du fait que l'image de l'entraîneuse — associée aux crimes nazis — est la même que Mowgli, dont la liberté était auparavant un modèle. La prostituée et Mowgli deviennent ici des figures troubles de résistance : ils apparaissent comme une manière de déjouer la domination biopolitique par le corps.

Mais l'histoire du *Livre de la jungle* ne concerne pas uniquement l'éveil sexuel du jeune garçon. Si la division de la France durant la Seconde Guerre mondiale marque durablement son imaginaire politique, la division de l'Inde incarne également un phénomène d'importance, mettant en place un rapport à la politique qui dépasse le local et ouvre un horizon géopolitique, marqué par l'entreprise de colonisation des nations européennes :

L'Angleterre alors se sépare de l'Inde et l'Inde se sépare en deux, dans le sang. Comme je lis déjà dans l'édition courante *Le Livre de la Jungle*, je ne comprends pas comment de tels massacres procèdent des peuples dans la non-violence ; déjà dans le livre, Mowgli m'apparaît comme la créature du rêve divin, mi-humaine, mi-animale : le corps nu attrapé, l'oreille qui comprend la langue des animaux, la bouche qui la parle, l'enfant qui arrête la férocité, le David sans fronde qui vainc le Goliath animal.

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. Le sport collectif, la gymnastique, je les rejette déjà, comme substituts culturels du développement naturel du corps, comme dressage social : je vais aux activités où je reste maître de moi et où je trouve mon plaisir, où il y a découverte du monde et jeu. Je sais que ma mère sent cela ou que peut-être elle le partage : que par le corps manuel, activité de travail réel pour un résultat, et non abstrait comme le dressage gymnastique collectif — je redoute et refuse de montrer ma déficience originelle et mes progrès, l'état de ma croissance, de me montrer en transformation de mon état naturel, cérébral, de montrer non seulement mes membres en action et en progrès, mais mon cerveau (désir d'un apprentissage personnalisé, choisi, dans comme dans la nature) —, sans honte j'entrerai plus vite dans la vraie vie : alors se renforce en moi le désir d'enlèvement, de fuite, d'arrachement à cette ascendance qui me veut comme elle. (*F*, 96-97)

La division n'est toutefois pas le propre de la culture : « De plus en plus pour moi, la vie ne se transmet que dans le conflit, la nature elle-même, regardée de près, c'est la lutte, l'emprisonnement, la délivrance » (*F*, 51). De la même manière, l'Inde apparaît pour Guyotat

comme la patrie d'un peuple « non violent », qui pourtant se sépare. Dans ce brouillage, la figure « divisée » de Mowgli (« mi-humaine, mi-animale ») apparaît comme l'incarnation de cette lutte entre les hommes, et à même les hommes — dans leur nature. Ce passage indique également un lien indéniable entre la normalisation des corps et la fascination pour la figure de Mowgli, permettant une identification à cet « enfant qui arrête la férocité », qui devient l'incarnation d'un corps naturel, qui réussit à contourner les normalisations du corps par le biopouvoir, qui réussit à s'abstraire (contrairement à lui) au « dressage social » et qui n'est pas soumis au « dressage gymnastique ». Pour Foucault, la singularité du biopouvoir lui provient de sa « capillarité » : ici, l'école (en l'occurrence le collège où Guyotat est pensionnaire) devient un lieu d'exercice de ce pouvoir sur la vie, au même titre que les institutions psychiatriques évoquées plus haut. La gymnastique, tout comme le « sport collectif », renvoie d'ailleurs à une forme d'hygiène dont on voit à quel point Guyotat s'en méfie, tant ses excès sont une atteinte à la liberté du sujet.

Dans *Formation* commence à se nouer également un imaginaire du colonialisme et de sa décolonisation, qui trouve sa confirmation dans *Arrière-fond*³⁴. L'Inde acquiert son indépendance de l'Empire britannique, puis le Pakistan se sépare de l'Inde. Les guerres de décolonisation britanniques (ou les « mouvements » de décolonisation) rappellent la division de la France en temps de guerre, font écho aux guerres d'Indochine et anticipent la guerre d'Algérie, qui fait son apparition à la toute fin d'*Arrière-fond*, alors que l'auteur voit sa mère troublée, en larmes, à la lecture du journal qui annonce le massacre d'El-Helìa en Algérie :

Des dizaines de familles d'ouvriers, d'employés, européens et « musulmans », d'une mine de pyrite, à trois kilomètres de la mer, sont assaillies et massacrées à midi, par un commando du F.L.N. auquel se joignent, dans le paroxysme de l'action, des voisins retournés : hommes, femmes, enfants, bébés, sont égorgés, éventrés, éviscérés, châtrés, décapités, dépecés — certains, vivant encore —, au couteau, à la hache, à la fourchette ; filles et femmes, violées devant frères et époux châtrés.

Le mot « égorgement » coupe la voix.

³⁴ On le voit dans *Arrière-fond*, le colonialisme préoccupe beaucoup Guyotat. Comme dans le *Voyage au Congo* de Gide ou dans *L'Afrique fantôme* de Leiris, Guyotat y propose sa propre prise de conscience des effets du colonialisme. Or, curieusement, c'est en Angleterre que cet éveil a lieu, et non pas dans les pays colonisés. Sa visite d'un autre pays colonisateur lui fait réaliser l'oppression exercée par la France sur les colonies.

Ma mère se retire dans sa chambre — comme à chaque événement historique. (AF, 370)

À la lecture de cet extrait, il est évidemment impossible de ne pas penser à la première phrase d'*Éden* : « Les soldats casqués, jambes ouvertes, foulent, muscles retenus, les nouveaux-nés emmaillotés dans les châles écarlates, violets : les bébés roulent hors des bras des femmes accroupies sur les tôles mitraillées des G.M.C.³⁵ » Ces premiers massacres se prolongeront en effet durant plusieurs années, jusqu'à son service militaire, dont *Éden* porte les traces. La venue à la sexualité « dix ans après » ne s'ancre donc pas seulement dans ce trauma, mais aussi dans sa perpétuation à travers les événements du présent : « Ce membre qui monte de mon corps dans la séance d'*arrière-fond*, quelle parodie de ces membres dépecés. » (AF, 371) Guyotat figure les événements historiques, qu'ils soient vécus directement ou non, comme ayant une incidence sur l'intégrité du corps. À la confusion entre le mot et la chose (le mot égorgement suffit à couper la voix), il ajoute également la manière dont sa mère reçoit avec brutalité les événements historiques³⁶. La sexualisation du politique passe donc par ce prisme qui consiste à reconnaître l'impact des événements historiques sur le corps, à la fois le sien et celui de sa mère. De plus, lorsque les événements historiques ébranlent la famille Guyotat, c'est dans la chambre que la mère se retire. Lieu de l'intimité et de la réclusion, la chambre devient le lieu où se joue l'histoire. Si l'histoire a lieu dans des pays lointains, dans un espace géopolitique infiniment vaste, il n'en demeure pas moins que ses effets sont ressentis jusque dans un espace que l'on pourrait imaginer comme à l'abri du monde.

Par la radio parviennent à Guyotat d'autres nouvelles des quatre coins du monde. Aux luttes coloniales en Algérie et en Inde s'ajoute celle qui se joue au Kenya, où un groupe rebelle s'insurge contre l'Empire britannique. Cette conscience des mouvements politiques qui agitent le monde d'après-guerre est doublée d'une attention portée aux corps des rebelles :

³⁵ Pierre Guyotat, *Éden, Éden, Éden*, op. cit., p. 15.

³⁶ Autre exemple de cette extrême perméabilité de sa mère au caractère sensible de l'histoire : « La voix d'Hitler, ma mère ne la supportait pas. Longtemps après la fin de la guerre, à la radio, dans une émission historique, il y a eu quelques secondes de cette voix, et ma mère s'est évanouie, elle est restée une demi-heure sans connaissance. » (Pierre Guyotat, *Musiques*, op. cit., p. 35.)

Mais, au-dessus de cela, la radio allumée par la petite fille diffuse une description et une analyse du dernier massacre perpétré au Kenya par ceux des Kikuyu qui se nomment les Maï-Maï, en révolte contre les Anglais : Anthony, ses lèvres roses très près de mon oreille, me le répète lentement, ralentissant sur les détails des mutilations sexuelles ; j'essaie de retirer de mon esprit cette défroque tricotée : qu'est-ce au regard de ces dépouilles mutilées dont j'imagine que les chiens les tirent des vêtements ensanglantés ou brûlés. Mais, très vite, des Maï-Maï mon esprit, ou je ne sais quoi d'entre esprit et *parties honteuses* qui en tient lieu, passe aux Moïs — peuplade alors demi-nue, des hauts plateaux de l'Annam au nord de l'Indochine ; leur pagne tombant de leur visage charnu — les femmes, sous turban et ornement —, leur posture apeurée debout, cuisses nues pieds nus dans la boue sur fond flou de cabanes et de jungle, « ces parties » qu'on imagine aussi grosses et lourdes sous le pagne que les jambes au travail enfonçant boue et broussaille sans répit, tâtées, palpées par les loueurs, c'est encore l'arrière-fond qui se peuple ainsi des corps du monde entier, des Indiens nus de l'Amazone à leurs frères demi-nus d'Indochine ex-française. Ou plutôt elles y figureraient, trop nobles pour être touchées, comme images tutélaires, encadrant dès l'entrée et contre le fond de la caverne la scène de l'« orgie » où ne peuvent agir et être agis que des corps créés par moi. (AF, 81-82)

Les révoltes liées à la décolonisation sont dans ce passage immédiatement sexualisées. La division qui caractérisait l'indépendance de l'Inde est remplacée dans le cas des Maï-Maï par « les mutilations sexuelles » (dont on ne sait, d'ailleurs, par qui elles sont subies). Le mot « chien » d'ailleurs rappelle à la fois le son des chiens entendus par Hubert dans les camps (F, 13) et les chiens croisés le long du mur où il a subi son viol (AF, 429), permettant de tracer un fil entre différents épisodes ou considérations parsemées dans la trilogie. La prise de conscience des luttes éloignées se mêle aux exactions nazies ou à la violence subie par Guyotat. Pour mieux comprendre la violence des scènes sexuelles qu'il a lui-même subies, il s'identifie à des événements lointains. La violence que la France ou l'Angleterre fait subir aux Maï-Maï ou aux Moïs n'est pas individuelle, mais elle aussi a le corps comme objet. Comme Mowgli, les Moïs ou les peuples d'Indochine sont à demi-nus ; le pagne devient l'attribut stéréotype du sauvage. Toutefois, cette demi-nudité est le signe d'un dévoilement qui n'est pas complet : ce sont les parties « honteuses » qui sont cachées. Et si les jambes de ces « peuplades » sont érotisées, liées en partie à l'imaginaire du « peuple » déjà évoqué (ces jambes *travaillent* au contraire de ses propres jambes de fils de médecin), elles sont en même temps susceptibles d'être louées, faisant ainsi écho à la fois à la prostitution et à l'esclavage — le « loueur », c'est celui qui fait usage du corps de l'autre pour son propre bénéfice. Cette scène d'exploitation se répète à l'infini, jusqu'en Indochine ou en Afrique. Ces « peuplades », à l'instar de Mowgli, sont l'objet d'une fascination sexuelle *et* politique. Leur proximité avec

l'état de nature, dont on comprend qu'elle se situe dans un regard naïf et dénué d'ambition anthropologique, les détourne des corruptions de la civilisation décadente. Ce regard naïf rend également possibles à la fois une idéalisation du « sauvage » et sa prise en compte comme « figure », détachement du réel qui le transforme en « image tutélaire », emblématique de l'arrière-fond. La dernière phrase de cet extrait révèle également la plasticité des figures convoquées dans l'arrière-fond, qui sont « agies ». Même dans l'espace de la fiction, qui pour le jeune Guyotat est un lieu d'émancipation, les personnages ne sont pas libres.

Si cette fixation sur les jambes qui se manifeste dans *Arrière-fond* témoigne en effet d'une idéalisation du sauvage, elle trahit également une érotisation de cette figure. D'abord, la fascination sexuelle rend simplement compte de la découverte des figures de l'altérité, différence qui fonde une attirance sexuelle liée à la nouveauté et à l'exotisme. Toutefois, à la lumière des scènes dont nous venons d'observer le fonctionnement (Mowgli, les « entraîneuses »), il semble que, dans la trilogie, l'érotisation est souvent liée à des enjeux de pouvoir, de domination, de soumission. Pour mieux comprendre le dispositif mis en place par Guyotat, faisons un détour par l'œuvre de Jean Genet, chez qui nous retrouvons cette même fixation sur les jambes dans son texte « Les membres de l'assemblée ». Cet article, écrit en 1968, et d'abord publié dans la revue américaine *Esquire*, témoigne de son engagement auprès des *Black Panthers*. Ainsi, lorsqu'il convoque la figure du policier, c'est très clairement en tant que figure antagoniste, incarnant l'ordre bourgeois dominant que les *Blacks Panthers* cherchent à renverser :

Les cuisses sont très belles sous le tissu bleu, épaisses et musclées. Tout cela doit être dur. Ce policier est également un boxeur, un lutteur. Ses jambes sont longues et, peut-être, en approchant de son membre, trouvera-t-on un nid velu, fait de longs poils fournis et bouclés. C'est tout ce que je parviens à voir, et je dois reconnaître que cela me fascine : cela et ses bottes, mais je devine que ces cuisses superbes se prolongent plus haut par un membre d'une taille imposante et un torse musclé, rendu encore plus ferme chaque jour par son entraînement de policier dans le gymnase des flics. Et, plus haut encore, par des bras et des mains qui doivent savoir comment neutraliser un Noir ou un voleur³⁷.

³⁷ Jean Genet, « Les membres de l'assemblée » [1968], *L'Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, p. 311-312.

L'investissement érotique de la figure du policier n'est pas étranger à l'érotisation du nazi, tout comme la description des membres et des jambes des flics ressemble à celle des « peuplades » par Guyotat. Dans les deux cas, il s'agit d'une double opération qui consiste à érotiser le politique tout en politisant la sexualité. Par exemple, pour Genet, le policier aperçu dans une manifestation — l'ennemi politique par excellence — est transformé en objet de désir. Sexualisant la politique, il fait aussi de la sexualité un objet public, qui a peu à voir avec l'intimité. La littérature devient ainsi le lieu d'expression d'un désir sans cesse entremêlé au pouvoir. Dans *Crâne chaud*, Nathalie Quintane évalue la portée démocratique de la littérature en faisant le portrait d'une ancienne actrice porno reconvertie en animatrice radio. Dans ce livre, elle s'interroge à la fois sur la démocratie et sur la sexualité, amalgame curieux qui emprunte, encore une fois, un détour par l'œuvre de Jean Genet. S'imaginant s'adresser à l'autre d'*Un captif amoureux*, elle écrit :

Moi je trouve que tu expliques vachement bien l'érotique du rapport entre le Palais et le bidonville. [...] Jusqu'ici, j'avais pensé ce rapport essentiellement du bas vers le haut, le bidonville voulant baiser le Palais pour ressembler au Palais ou s'incorporer le Palais (c'est ce qu'on nous serine). Je n'arrivais pas vraiment à voir (vision) Parisot rêvant l'Arabe des quartiers qui l'encule, ou la fille Bettencourt fantasmant la tournante en prison, ni même, ce que nous avions pourtant sous les yeux tous les jours, le plus haut fonctionnaire de l'État mis en ménage avec une fille qui, il n'y a pas si longtemps, n'aurait pas été enterrée en terre consacrée. Berlusconi tombe pour une délinquante marocaine : ça crève les yeux³⁸.

Ce passage pourrait tout à fait s'adresser à Guyotat. Quintane réussit à exprimer avec humour, en donnant une série d'exemples tirés de la vie politique européenne, les rapports tordus entre pouvoir et sexualité, mais aussi leur représentation dans la littérature de Genet. Elle met surtout en relief les rapports de classe qui s'expriment dans les rapports érotiques. En outre, en isolant la figure de l'Arabe, Quintane met au jour la manière dont la colonisation française a pu marquer l'imaginaire de Genet. De la même manière, il semble que, lorsque Guyotat érotise les Maï-Maï ou les Algériens, c'est précisément un amalgame propre à la biopolitique qu'il met en scène. Comme le brouillage indiqué par Quintane (l'Arabe baise-t-il le Palais parce qu'il veut être à sa place, ou ne fait-il que *jouer* le rôle qu'on lui assigne ?), la biopolitique que Guyotat met en œuvre rend compte des dispositifs de pouvoir qui gouvernent la vie. En même temps, l'obscénité que peut comporter l'érotisation du corps du « sauvage » ou celle du nazi témoigne d'une résistance perverse à l'exercice du biopouvoir.

³⁸ Nathalie Quintane, *Crâne chaud*, Paris, P.O.L., 2012, p. 102-103.

En effet, devant les effets destructeurs de la violence nazie, de la domination coloniale, Guyotat fait l'expérience d'une sexualité qui en est certes entachée, mais qui trouve tout de même des stratégies pour les déjouer en transformant en « images tutélaires » les sauvages qui appartiennent à un monde qui n'a subi ni les ravages du capitalisme, ni du nazisme. Toutefois, cette équation un peu schématique — voire naïve — est complexifiée par l'érotisation des figures antagonistes. C'est la même stratégie qu'adopte Genet qui transforme le flic en objet de désir, opérant le renversement de la violence, ce que Guyotat souhaite que la sexualité rende possible. Ajoutons également que, chez lui, la biopolitique prend également la forme d'une sexualisation outrancière. Cette « écriture du corps » n'est donc pas réductible à un « jargon » textualiste, elle incarne bel et bien une projection de la scène originaire qui se répercute sur les enjeux politiques de l'histoire.

5.5 UNE POLITIQUE DU SUJET

La liberté politique, pour moi alors, en France, sous une République qui cède à tous, en attente de pouvoir voter dans six ans, je ne la vois pas : où est la liberté, dans l'Histoire que nous apprenons dans les classes, ensemble et seul, dans les livres, et dans la parole de nos ascendants, et dans l'Histoire qui se fait devant nous, en notre nom ? C'est hors de l'Histoire que nous la voyons, que je la vois. (AF, 233)

L'histoire apparaît comme une accumulation incessante de dominations. Tel l'ange de l'histoire de Walter Benjamin, qui constate l'ampleur du désastre de la modernité, dont le progrès ne fait que laisser s'amonceler les ruines à l'infini, Guyotat se demande : « Où est la liberté ? » On comprend bien sa réponse à la lumière de ce parcours à travers les manifestations diverses du sujet. En 1940, à la suite du pacte germano-soviétique, Walter Benjamin perd toute illusion devant le socialisme et voit le nazisme progresser. Il ne voit donc, lui non plus, aucune liberté, ni dans l'histoire, ni dans la politique.

Il existe un tableau de Klee qui s'intitule « Angelus Novus ». Il représente un ange qui semble être en train de s'éloigner de quelque chose à laquelle son regard reste rivé. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. Tel est l'aspect que doit avoir nécessairement l'ange de l'histoire. Il a le visage tourné vers le passé. Où se présente à nous une chaîne d'événements, il ne voit qu'une seule et unique catastrophe, qui ne cesse d'amonceler ruines sur ruines et les jette à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui fut brisé. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si forte que l'ange ne peut plus les renfermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, cependant jusqu'au

ciel devant lui s'accumulent les ruines. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès³⁹.

Lorsque Guyotat se retourne pour observer le passé, lorsqu'à l'école il doit apprendre l'histoire dont il est l'héritier, tel l'ange de l'histoire de Benjamin, ce ne sont que des ruines qu'il voit s'accumuler. En effet, dans ce chapitre, nous avons bien vu la manière dont le progrès technique et la transformation du *pouvoir* en *biopouvoir* marquent l'expérience du sujet dans le monde et son inscription historique. L'absence de « liberté politique », vécue dans le présent, se manifeste dans une série de déterminations qui enferment le sujet. Mais cette absence de liberté politique au présent est également le propre du passé. L'ange de l'histoire aimerait « rassembler les vaincus », mais le progrès le pousse vers un avenir incertain ; Guyotat, pour sa part, multiplie les identifications avec les figures du passé (Mowgli) et du présent (les peuplades) qui partagent cette absence de liberté qui traverse le temps. Il crée ainsi une communauté des vaincus, tout en traçant des lignes de fuite, ouvrant la possibilité pour des subjectivations politiques autres. Contre l'oppression du corps qui caractérise son époque (le nazisme, le colonialisme *déterminent* le rapport qu'il peut entretenir avec son propre corps et la rencontre possible avec l'altérité), il oppose une sexualité trouble qui, malgré son assujettissement au biopouvoir, réussit à contourner le discours hygiéniste et normalisateur. À l'obscénité du biopouvoir, Guyotat répond par une sexualisation outrancière. La nature contradictoire de cette stratégie caractérise l'ensemble de la politique du sujet identifiée dans la seconde partie de cette thèse. On se souvient que l'utopie du Verbe combat le langage de l'idéologie à la fois par un désir d'illisibilité et un « langage du peuple ». De la même manière, la construction d'un sujet autobiographique passe par l'exposition de la difficulté du sujet à se stabiliser. Ce brouillage permanent, ce partage sans cesse recommencé, indique une forme négative d'exercice du politique, selon les modalités d'un désœuvrement dont Job se fait la figure emblématique. Le sujet s'interroge sur les modalités de son existence, mettant en jeu sa disparition toujours imminente ; il doute des capacités du langage à faire advenir le réel ; il expose la souffrance infligée à son corps : c'est à partir de cette instabilité que se forge une *identification impossible*, la création d'identités politiques inédites.

³⁹ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », cité dans Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie*, op. cit., p. 71.

L'écrivain Jean-Claude Pinson, d'abord membre de la Gauche prolétarienne, puis telquelien tout comme Guyotat, réfléchit dans *À Piatigorsk, sur la poésie au pouvoir et à l'impouvoir de la poésie*. Proposant un parcours des rapports entre poésie et politique, il s'y livre à une forme d'autocritique de ses illusions maoïstes, mais tente également de penser les possibilités politiques de la poésie en régime contemporain :

la chose politique, même si le langage lui est consubstantiel, ne se réduit pas à un phénomène linguistique, pas plus qu'elle ne se limite à l'exercice du pouvoir et à l'imposition d'un langage de la domination redoublant le « fascisme » inhérent à la langue elle-même. Autant qu'au *logos*, la chose politique ressortit au *bios*. Et si le pouvoir est aujourd'hui un « biopouvoir » [...], s'il est par bien des côtés un « fascisme » doux obligeant à *se conformer*, il suscite aussi une résistance « biopolitique » multiforme. Ou encore : si le biopouvoir est un phénomène à teneur d'abord économique et politique, s'il est un *fait social total* (et pas seulement « linguistique »), il suscite des résistances qui s'expriment par des formes de vie (des actions et des luttes, des gestes, trajets et rythmes) et pas seulement des formes verbales⁴⁰.

Constatant la transformation du pouvoir en biopouvoir, Pinson envisage des formes de résistance à ce nouveau « fascisme » par la littérature. Notre partie sur la « fabrique du sujet » nous apprend que Guyotat, par la représentation sans cesse répétée de sa scène originaire, cherche à surmonter lui aussi cette opposition entre *bios* et *logos*. Pinson adjoint les formes de résistance du corps aux engagements politiques du langage. Faisant cela, il réfute à la fois le pan-textualisme, qui fait du langage et du renversement du logocentrisme la pierre de touche de la révolution, et les pensées qui oublieraient que le biopouvoir, par son caractère total, touche aussi aux formes linguistiques, aux discours et, par conséquent, à la littérature.

La trilogie expose une résistance au biopouvoir en figurant un corps cherchant des moyens corporels de trouver des modes d'existence non assujettis. Ainsi, cela nous permet de remettre en jeu la portée politique du langage du corps dont il a été tant question dans la critique de son œuvre. Au tout début de notre parcours, nous avons procédé à l'histoire du textualisme, et nous y avons vu à quel point le corps et l'expression du désir (libéré du conformisme bourgeois) étaient au cœur même de la révolution prolétarienne envisagée au sein de *Tel Quel*. La littérature faisait évidemment partie de cette équation : d'une part, le contenu sexuel d'une œuvre la rendait inacceptable, et donc idéale pour renverser l'idéologie bourgeoise. Conformément à cet esprit, Barthes distinguait les textes de plaisir de ceux qui

⁴⁰ Jean-Claude Pinson, *À Piatigorsk, sur la poésie*, Nantes, Cécile Defaut, 2008, p. 88-89.

provoquent la jouissance, allant jusqu'à considérer ceux-ci comme une réplique au « fascisme » de la langue dans sa leçon inaugurale du Collège de France⁴¹. Le corps y est inscrit dans des dispositifs politiques ; la politique de la littérature textualiste est autant une politique du corps qu'une « révolution poétique du langage ». Si Pinson tente de penser des formes de résistance du corps — il n'exclut pas, par ailleurs, la possibilité de résistance linguistique ailleurs dans son essai —, Guyotat reste fidèle à cette conjonction entre corps et langage, « invent[ant] des modes de vie dissidents » et investissant l'action restreinte de la littérature comme l'élaboration d'un « choc » et d'« une subversion esthétique que peut constituer le surgissement de formes dissidentes, hétérogènes⁴². »

Ainsi, le récit d'enfance en temps de guerre (dont *Formation* est le cœur, mais qui se retrouve fragmenté dans *Coma* et *Arrière-fond*) n'est totalement compréhensible qu'en observant la manière dont la Seconde Guerre mondiale est, pour Guyotat, une atteinte au corps. En commençant ce chapitre avec le passage de « L'autre scène », texte qui date de 1973, nous voulions mettre en relief la continuité dans le lexique politique de Guyotat et également montrer la proximité de ce vocabulaire avec la théorie critique du sujet politique. Cet arrière-plan théorique nous apparaît indispensable pour saisir l'inscription historique du sujet autobiographique. Il existe une proximité réelle entre les idées de la trilogie et les concepts de Foucault et d'Agamben. D'ailleurs, la parenté de l'œuvre de Guyotat avec celle de Foucault s'explique aisément par l'accueil que ce dernier lui a fait. Toutefois, la conception du sujet que nous avons dégagée dans les chapitres précédents en appelle à un dialogue critique avec le concept de biopouvoir tel qu'élaboré par Foucault. Pour ce qui est du travail d'Agamben, nous avons circonscrit plus précisément quelques idées qui nous semblent fertiles pour comprendre le rapport que Guyotat entretient avec les camps, la façon dont il institue les camps comme le fondement de son rapport au sujet et à l'histoire. Nous verrons plus en détail dans la dernière partie comment la Résistance et ses héros structurent la possibilité d'action du sujet. À l'aide de Foucault et d'Agamben, il s'agit de mettre en place un lexique qui soit une grille de compréhension du sujet *et* de l'histoire. De plus, en définissant une ère historique à partir des violences faites au sujet, nous pouvons en quelque

⁴¹ Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978.

⁴² Jean-Claude Pinson, *À Piatigorsk, sur la poésie*, *op. cit.*, p. 91.

sorte déterminer « d'où parle » Guyotat. Il nous semble clair que son œuvre témoigne d'un assujettissement historique spécifique.

TROISIÈME PARTIE

JOUER À L'HISTOIRE :
L'ACTION DES HOMMES

AVANT-PROPOS

La seconde section de cette thèse figurait un sujet écartelé entre des déterminations l'assujettissant et l'exercice de sa liberté. Nous avons observé deux lieux symboliques, le langage et le corps, où le « je » de la trilogie fait l'expérience des limites de son action dans le monde, « épopée » qui rend également compte des possibilités de la littérature. Nous avons mis en relief l'héritage du textualisme que pouvait représenter une telle posture énonciative, exposant la réminiscence d'un appel à la disparition de la subjectivité. Si la trilogie raconte la formation d'un sujet, elle met en actes sa dissolution.

À la lumière de ce parcours, il convient maintenant de s'interroger sur ce que la trilogie dit de l'action potentielle du sujet dans l'histoire : *dire tout pour s'identifier à n'importe qui, n'importe quoi, n'importe quand*. Après avoir observé la fragmentation du sujet dans diverses figures, cette troisième partie vise à circonscrire le temps spécifique de ces identifications multiples à des communautés différentes qui mettent en scène des processus d'exclusion de la sphère sociale. Le chapitre sur la biopolitique des corps inscrivait déjà ces exclusions sur la scène historique. En effet, le sujet se dissout dans le vaste ensemble qu'est l'histoire, ce qu'on appelle souvent la « grande histoire », sans préciser à quoi elle correspond. Ainsi, ces identifications, aussi chaotiques soient-elles, permettent tout de même au sujet d'aspirer à une forme d'unité — à tout le moins une unité narrative¹. C'est également par la mise en place d'un temps spécifique que le sujet peut envisager son inscription historique. Tout entier tendue entre histoire et mémoire, la trilogie mesure le sujet à l'histoire : mesure d'un homme à l'aune des grands événements, mesure de la vie d'un homme par rapport à l'action héroïque des siens, mesure du temps de la vie d'un homme par rapport à la longue durée historique, mesure des menus détails sensibles qui, accumulés, finissent par former une histoire monumentale. L'écrivain Patrick Deville utilise une belle formule pour désigner la manière dont une biographie singulière a le pouvoir métonymique de révéler la grande histoire : « Une vie d'homme de durée moyenne est un bon instrument pour mesurer l'Histoire² ». La mise en récit de cette vie de « durée moyenne » apparaît donc comme une façon de prendre la mesure

¹ Une foule de microrécits de soi ponctuent *Coma* : autoportrait en Job, autoportrait en patient d'un hôpital psychiatrique, autoportrait en saint Martin, autoportrait en tante Clotilde.

² Patrick Deville, *Kampuchéa*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2011, p. 22.

du passage du temps et de mettre en relief la marque que les hommes y laissent. Cette façon de « réduire » l'histoire à des vies d'hommes témoigne d'un brouillage incessant entre histoire et mémoire qui caractérise les modalités d'écriture de l'histoire chez Guyotat. De plus, le caractère autobiographique de l'entreprise infléchit les représentations de l'histoire, car la trilogie n'obéit pas à la fabulation historique d'une fiction de l'histoire³. Si Guyotat se permet de modifier les données historiques, c'est dans le cadre d'un récit qui raconte une « vraie vie » et qui adopte donc un dispositif de véridicité qui se démarque de la fiction romanesque.

Afin de comprendre les modes singuliers d'écriture de l'histoire qui sont mis en œuvre dans le corpus étudié, il faut d'abord en saisir la dynamique générale. Nous avons dit brièvement dans l'introduction la manière dont l'expression « alternance entre asservissement et délivrance » que l'on retrouve dans *Formation* recelait une tension, présente à la fois dans les représentations du sujet et de l'histoire. Toutefois, l'ensemble du passage dont cette expression est extraite révèle un rapport complexe au temps historique :

Aux images de l'Ancien Testament, du Nouveau Testament — les rituels vus à l'église se superposant aux faits, sur les fêtes —, de l'Évangile (Pentecôte), à celles des contes de Perrault s'ajoutent celles des petits livres reçus de Paris sur l'Occupation et la Libération, *À Paris sous la botte des nazis* ; par les images de ces livres s'affirme en moi cette notion de l'Histoire comme alternance d'asservissement et de délivrance. De tout ce que notre mère nous apprend depuis que je peux entendre son discours calme et patient, nous fait vivre, des figures et des événements de sa famille, je commence à comprendre qu'avant l'Occupation il y a eu l'Avant-Guerre, que cette succession de périodes, c'est ce qu'on nomme l'Histoire, alors que le paysage, c'est la Géographie. De ces photos de visages soulagés de la Libération, de ce que je sais de l'action, de l'absence de certains de nos proches et de la prière que nous faisons chaque jour pour qu'ils reviennent en vie avec tous les autres, de l'écoute des radios étrangères, l'italienne pour la musique, l'anglo-américaine — l'allemande, il n'est pas question d'entendre le moindre souffle mais la seule mention par ma mère de sa répulsion la fait exister à nos oreilles — l'idée, l'image, la notion de

³ Voir les travaux de Sylvie Servoise (*Le Roman face à l'histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2011), ou d'Emmanuel Bouju (*La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du vingtième siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006). Les textes autobiographiques sont toutefois rarement envisagés pour leur manière spécifique de transcrire l'histoire. Il existe toutefois une littérature savante abondante sur les témoignages, notamment ceux des survivants de la Shoah : Jean-François Chiantaretto (dir.), *Écriture de soi, écriture de l'histoire*, Paris, In Press, coll. « Réflexions du temps présent », 1997 ; Jean-François Chiantaretto et Régine Robin (dir.), *Témoignage et Écriture de l'histoire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Questions contemporaines », 2003.

la patrie, prennent vie en moi, l'idée de la France, l'idée d'une France, une vision intérieure déjà du déroulement de son Histoire, lumière, ombre, nuit, sang, batailles, fêtes royales, fastes religieux, invasions, chaumières. (*F*, 45-6)

L'histoire apparaît dans ce passage dans toute son épaisseur, révélant le rapport riche que Guyotat entretient avec le passé. La présence des récits bibliques ne surprend guère le lecteur, habitué à la relecture constante des mythes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Toutefois, l'importance des rituels et des fêtes chrétiennes dévoile un rapport fort au mythe, mais aussi à l'inscription dans une communauté. Le mot religion vient de *religio*, qui signifie une relecture minutieuse, et de *religare*, qui veut dire « relier » et qui induit l'idée d'un *lien*. L'imaginaire religieux qui traverse la trilogie est constitué de ces deux idées complémentaires : l'histoire y fait l'objet d'une relecture dont la finalité est la mise en relation du passé et du présent, de l'individuel et du collectif, du profane et du sacré. Ce passage nous permet également de comprendre l'importance que peut avoir le patriotisme dans la trilogie, notamment dans *Formation*. En effet, l'idée de patrie est ici connotée de façon positive : elle « prend vie ». Mais c'est aussi dans un antagonisme constant que le patriotisme français se constitue ; contre l'Allemagne, sa langue et sa musique. De plus, la patrie apparaît comme la rencontre entre des lieux habités, des espaces géographiques, et une succession de temps hétérogènes, scandés à la fois par des événements familiaux et des séquences historiques. Finalement, ce passage révèle la manière dont l'alternance entre asservissement et délivrance correspond à ce que l'homme subit, mais aussi aux résistances dont il fait preuve. La conscience de l'histoire naît de ce que le jeune Guyotat sait de « l'action, de l'absence de certains de [ses] proches ». Cette alternance ne ponctue pas seulement la « succession de périodes » dans la longue durée de l'histoire ; elle ponctue aussi la vie nettement plus brève d'un seul individu.

Cette dernière partie sera divisée en deux chapitres. Le premier, « Les temps mêlés », concerne la mise en œuvre d'une temporalité spécifique à la trilogie. L'énonciation au présent qui caractérise ces trois récits impose un regard singulier sur cette « succession de périodes » qu'« on nomme l'Histoire ». Ce chapitre se concentrera principalement sur deux aspects de la temporalité de la trilogie : le présent et l'omnitemporalité. La citation ci-dessus, comme le reste de la trilogie, est conjuguée au présent de l'indicatif. Ce temps verbal indique la volonté de Guyotat d'abolir toute mise à distance, à la fois entre l'écrivain de soixante-dix ans et le narrateur (qu'il soit enfant, adolescent ou jeune adulte), de même qu'entre les événements politiques du passé et le présent. L'idée de messianisme du présent, que Walter Benjamin

élabore dans ses ultimes fragments, nous aidera à penser les réminiscences du passé dans le présent qui structurent la trilogie. Pour Benjamin comme pour Guyotat, un monde meilleur devient possible à tout moment ; la rédemption peut advenir à chaque instant, l'« utopie surgissant au coeur même du présent⁴ ». Les « images de l'Ancien, du Nouveau testament », les « rituels vus à l'église » indiquent également une filiation avec le mode figural d'interprétation des textes bibliques. L'interprétation figurative analysée par Erich Auerbach nous éclaire sur le temps déployé dans la trilogie⁵. Comme les Pères de l'Église qui voient dans la *figura* une trace de l'événement historique dont l'énonciation dans la Bible a un caractère à la fois préfiguratif et commémoratif, liant le passé à l'avenir, Guyotat décrit des « figures » de l'histoire, dont l'énonciation au présent revêt un caractère à la fois prophétique et mémoriel. On peut donc observer la cohérence profonde entre un mode d'énonciation (l'utopie du verbe et sa portée dans le réel), un agencement temporel (passé, présent, futur ; mémoire, événement, attente), et une pensée de l'histoire (asservissement et délivrance).

Dans le chapitre suivant, « Les figures de l'histoire », nous analyserons Jeanne d'Arc, Charles de Gaulle ainsi que des membres de la famille (parents, oncles, tantes, grands-parents) qui incarnent un certain patriotisme, mais également une politique de la résistance qui complexifie souvent le sentiment d'appartenance à la France. Le politique se constitue dans le partage entre amis et ennemis : les figures précises de l'histoire exemplifient ce partage. Les « figures et les événements de la famille » permettent une saisie de l'histoire en la personnalisant. Le passage des générations inscrit par ailleurs la vie d'un homme dans un continuum historique en l'enchevêtrant à l'histoire de la France. Le mythe de la famille résistante entre en résonance avec la résistance de Charles de Gaulle ou avec la folie patriotique de Jeanne d'Arc. L'« action » et l'« absence » de ses proches circonscrit une poétique de l'histoire : Guyotat s'approprie une vision du politique alimentée par une résistance inspirante, en prenant conscience de leur disparition, du sacrifice de leur vie. Ces figures sont gouvernées par les lois d'alternance et de réversibilité qui infléchissent leur récupération mémorielle. En somme, en observant les occurrences de Jeanne d'Arc, de Charles de Gaulle et de la famille résistante, il devient possible de procéder à une histoire des

⁴ Stéphane Mosès, *L'Ange de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006 [1992], p. 215.

⁵ Erich Auerbach, *Figura*, trad. M.-A. Bernier, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1993.

données culturelles qui composent l'univers de Guyotat. Cette transmission de l'histoire par ses personnages révèle également son caractère sensible. Le « paysage » et la « géographie » manifestent une spatialisation de l'histoire, qui inscrit le passé dans différents lieux. Plus qu'un rapport patrimonial aux lieux de mémoire, Guyotat circonscrit les traces que l'histoire laisse dans le présent. Ce chapitre vise donc à une compréhension de l'histoire en tant que phénomène sensible, de la même manière que le passé, le présent et l'avenir se matérialisaient devant le sujet autobiographique. Ainsi, Guyotat met en place une conception de l'histoire qui n'est ni abstraite ni désincarnée ; ses matériaux sont appropriables, perceptibles, disponibles. À la mise à distance historique, Guyotat assimile l'histoire par les détails qui la composent, s'inscrivant dans époque qui porte un souci particulier au menu⁶. Toutefois, notons que, chez Guyotat, cette attention à l'apprentissage de l'histoire et l'obsession pour ses traces sensibles, souvent presque imperceptibles, se doublent d'une fascination pour la « grande » histoire : les « batailles » y côtoient les « chaumières », la « lumière » de l'histoire ayant autant d'importance à ses yeux que les « fêtes royales ». Le partage entre l'histoire légitime et illégitime est sans cesse remis en question, l'écriture de Guyotat oscillant entre l'histoire et la mémoire, entre son expérience subjective et la présence fantomatique de la « masse historique des corps exploités ».

Une deuxième citation nous permet d'introduire cette partie sur l'écriture de l'histoire :

Dans les jeux que la découverte de l'Histoire et de l'Histoire religieuse nous fait faire dehors, dans la cour et dans le pré, lui, roi ou prince, ou chef de horde, me choisit toujours comme sa fille, quelquefois sa femme ou sa favorite : quelquefois aussi comme son jeune vizir, en raison de ma sagesse : nous jouons à l'enlèvement, et j'y suis disputé entre des bandes ; nous jouons, plus tard, au moment de l'apprentissage du grec, à la Guerre de Troie, à l'enlèvement d'Hélène par Pâris. Mais la réputation de Pâris étant celle d'un vaniteux, il laisse ce rôle à un autre qui l'est déjà un peu, et prend celle d'Hector et je suis Andromaque, ou d'Achille et je suis son Patrocle.[...] Que faire d'autre que jouer

⁶ L'œuvre de Guyotat est contemporaine d'un tournant de la science historique où les archives ne sont plus seulement considérées comme le matériau de travail, mais aussi comme un sujet d'étude (voir Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1989 ; *Quel bruit ferons-nous ?* Paris, Les Prairies ordinaires, 2005). À cet égard, tout le travail sur la parole ouvrière entrepris par Jacques et Danièle Rancière dans *Les Révoltes logiques* (1975-1981) participe également à cette valorisation du menu — et jusqu'à un certain point, du mémoriel — dans l'histoire. Il s'agit d'entrevoir ici l'histoire non pas uniquement comme une accumulation de grands événements, mais également comme l'anodin qui échappe aux filtres de l'histoire savante. Ou pour le dire autrement : le retour de la science historique sur l'archive témoigne d'une réflexion sur l'autorité de l'historien.

à l'Histoire, quand on n'a plus ni mère, ni frère avec soi, ni chambre, ni vélo, ni TSF ? (F, 172-173)

Dans les deux expressions « alternance entre asservissement et délivrance » et « jouer à l'Histoire », le sujet dépasse les déterminations de l'histoire et révèle sa capacité d'invention, les stratégies de détournement qu'il rend possibles. L'« alternance » pourrait induire une forme d'action mécanique où l'homme subit les revers de l'histoire dans l'attente d'une résolution divine et épouse simplement le passage du temps qui amène — provisoirement — son lot de victoires. Cette conception déterministe de l'histoire guide certainement une partie de la trilogie. Or l'expression « jouer à l'histoire » témoigne d'une autre expérience de l'histoire. En effet, si la trilogie est le lieu d'une prise de conscience critique des dominations du passé (le chapitre sur la biopolitique insistait déjà sur le rôle de la littérature comme expression ou témoignage de l'asservissement de l'histoire), elle est également le lieu d'une grande liberté face à l'histoire. Cette posture souveraine témoigne en effet d'une capacité d'invention, dans sa mise en récit, voire sa mise en fiction, tout comme d'un investissement à la fois intellectuel et affectif du sujet dans l'histoire. « Jouer à l'histoire », c'est ce que fait Guyotat dès son enfance, déployant un rapport singulier (« très peu orthodoxe ») à l'histoire, et des décennies plus tard dans la trilogie. En effet, les trois livres, et tout particulièrement *Formation*, sont saturés d'informations historiques qui structurent non seulement le récit, mais l'ensemble des pensées, émotions, affects, idées qui les composent. « Jouer à l'histoire », c'est donc réécrire l'histoire en proposant un bricolage hétérogène de moments épars, de registres variés, arrimant les faits personnels et les événements majeurs.

Mais « jouer à l'histoire », on le voit dans le bref extrait, c'est aussi la *performer* à travers une série de postures. Jouer Pâris, Hector ou Andromaque, c'est faire de l'histoire apprise à l'école une scène de théâtre où il devient possible pour le sujet de devenir acteur de l'histoire — *stricto sensu*. S'il est difficile pour le jeune homme d'être tenu à l'écart de l'histoire (les oncles et les tantes sont déportés — l'histoire se joue parfois ailleurs, et toujours par les adultes), il est toutefois possible de s'y inscrire en la *re-jouant* et en réinterprétant les mythes grecs. Nous avons dit plus tôt que la subjectivation était une manière de déjouer les identités imposées pour créer de nouvelles formes de subjectivité politique. Cette scène nous montre cependant un jeune homme dont l'activité est ludique. Mais que nous dit Guyotat en s'exposant en jeune garçon qui déjà *joue à l'histoire* ? Il soumet l'idée qu'il est nécessaire — du moins, qu'il a été nécessaire pour lui — de connaître

intimement l'histoire, connaissance qui passe par le corps⁷. La profondeur de la connaissance de l'histoire — que l'on peut constater dans la trilogie par la vaste érudition qui y est déployée — est aussi la condition du *tout dire* qui caractérise la transparence du sujet. C'est elle qui rend possible la réévaluation critique du passé et, par conséquent, la possible intervention dans le présent, éclairée par le passé.

Le jeu de l'histoire est également une scène de brassage des identités sexuelles. Alors que son compagnon de jeu choisit les rôles du roi et du prince, Guyotat pour sa part joue à la « femme », la « fille », la « favorite ». À la fabulation historique (inventer l'histoire au fur et à mesure qu'on la performe, la faire advenir par la performance même) s'ajoute une fabulation sexuelle. Dans la scène du petit Dauphin, les renversements rendaient possibles à la fois l'émancipation du peuple et l'exploitation sexuelle du jeune homme. Ici, le renversement est plus ludique, mais non moins révélateur de la manière dont le jeu identificatoire entre en résonance avec le passé. D'abord, notons que ce ne sont pas les rôles principaux qui sont confiés à Guyotat lorsque vient le temps de jouer à l'histoire, mais bien les rôles subalternes. Ensuite, il est intéressant d'observer que le mélange des temps rend possible le brouillage des identités sexuelles. Alors que son père lui reproche son « indécision sexuelle », le jeu de l'histoire lui permet de performer une identité sexuelle autre, qui s'inscrit en marge d'une hétérosexualité normative.

Dans *Enfance et Histoire*, Giorgio Agamben consacre un chapitre aux jouets, relisant à la fois les commentaires de Walter Benjamin sur la notion d'expérience, et ceux de Claude Lévi-Strauss et d'Émile Benveniste sur le jeu et le rite. Il y fait du jeu une immédiate « transformation et accélération du temps⁸ », qui permet à l'homme de s'extraire du temps rituel, ce temps fixe qui structure le calendrier. Le rite a comme fonction d'apaiser le rapport entre le passé et le présent en supprimant les écarts temporels, alors que le jeu, pour sa part, dissout les structures et les fait « voler en éclats événementiels⁹ ». Pour Agamben, il est clair

⁷ Yves Citton soumet l'idée que la résistance politique, avant de prendre de l'ampleur dans la macro-politique, doit s'inscrire dans une politique du geste, la « notion de geste permet[tant] de déplacer la problématique de l'action politique en la projetant sur celle de la performance théâtrale ». Cf. *Renverser l'insoutenable*, Paris, Seuil, 2012, p. 148.

⁸ Giorgio Agamben, *Enfance et Histoire*, trad. Y. Hersant, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2000 [1987, 1978], p. 124.

⁹ *Ibid.*, p. 135.

que, lorsque les enfants manipulent les jouets, c'est à l'histoire qu'ils jouent. En somme, le jeu devient la possibilité d'un anachronisme, d'un écart temporel. Agamben précise toutefois que le jeu et le rite cohabitent dans les sociétés, et fonctionnent comme un binôme créant des écarts différentiels entre diachronie et synchronie. Si le mythe énonce l'histoire et que le rite la reproduit, le jeu, pour sa part, abolit le mythe et n'en conserve que la répétition, ouvrant ainsi les êtres, les choses et le monde à une autre dimension de la temporalité. Le jouet, en devient même « une matérialisation de l'historicité contenue dans les objets qu'une manipulation d'un genre particulier lui permet d'extraire » :

Si la valeur et le sens de l'objet ancien et du document dépendent de leur antiquité, c'est-à-dire de leur aptitude à rendre présent et tangible un passé plus ou moins éloigné, le jouet quant à lui, en démembrant et en altérant le passé, ou bien en miniaturisant le présent [...] rend présente et tangible la temporalité humaine en soi, le pur écart différentiel entre l'« autrefois » et le « plus maintenant »¹⁰.

Clairement, Guyotat se place sous la gouverne du jeu tel que le conçoit Agamben en « jouant » à l'enlèvement d'Hélène. Il rompt le continuum historique et instaure l'anachronisme comme la manière singulière dont il envisage l'histoire. Il n'est pas question ici de réunir passé et présent, mais bien de faire voler en éclats tout système qui viendrait établir une corrélation structurale entre les temps. Cette scène ludique devient donc le lieu de la transformation anachronique de l'histoire, de sa réinvention. Dans l'espace du jeu, qui arrache l'événement à la continuité causale, il devient possible de saisir dans l'histoire ce qui est disponible. De plus, ce « jeu de l'histoire » est présenté comme une nécessité, comme la seule façon de procéder : « Que faire d'autre ? »

On le comprend, il ne s'agit donc pas de définir une « juste mémoire¹¹ », mais bien de saisir la manière dont le discours de Guyotat sur l'histoire est d'emblée hétérodoxe, parce que toujours placé sous les auspices à la fois de l'histoire et de la mémoire, entre récit de soi et délire historique. L'expression « jouer à l'histoire » est à cet égard très révélatrice : Guyotat n'est pas soumis au code éthique de l'historien. À la mise à distance qui caractérise le travail de l'historien, il impose plutôt une forme de mise en actes (une performance) des tensions qui marquent sa compréhension de l'histoire. Ce rôle de la littérature, Guyotat l'indique

¹⁰ *Ibid.*, p. 131-132.

¹¹ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2003 [2000], p. I.

nommément alors que, lisant *Les Travailleurs de la mer* de Victor Hugo, il « y installe des faits qui n'y sont pas. » (F, 76) Il se permet non seulement de tordre les faits historiques, de s'y inscrire en jouant à la Guerre de Troie, mais il s'accorde la même liberté avec l'exactitude romanesque. Le travail d'écrivain commence dès l'enfance lorsque les romans sont l'objet d'une lecture tout à fait émancipée, pour reprendre ses propres termes, traçant les contours d'un lecteur-écrivain. Même la Bible subit cette torsion par laquelle les blancs du texte sont peuplés par des détails, des événements, des épisodes et des personnages :

Été 1953, ma mère m'offre la Bible complète du chanoine Crampon : je peux maintenant lire et relire quand je le veux, malgré la lourdeur du volume, la Genèse, les Patriarches, l'Exode, etc. Lire et relire Saül, sa rencontre avec la sorcière d'Endor, et je commence à écrire des petits rajouts aux passages trop brefs, sur un petit cahier qui me sert déjà à écrire des interjections dans le son et le sens du « *me, me, adsum qui feci, in me convertite ferrum* », de l'*Énéide*, chant IX, quand je me branle, sur le lit de la chambre que notre mère installe sous les combles pour mon frère et pour moi, ou dans la nature, à côté de mon vélo — qu'en savent les adultes qui me flanquent ? *Le fruit défendu*, ce n'est pas tant que le « garçon » que je désire avec la fille, que le surcroît de nourriture (appétit, et, le « garçon » : plus chair et matière puisque défendu, que la fille, désir normal, et pour procréation, fruit recommandé) et de connaissance dont je suis tourmenté.

Ainsi, j'augmente les symptômes de la maladie dont Yahweh frappe Saül — élu de Dieu, cherche et oint par Samuel, toujours fautif et tourmenté, aimé de l'aime de son fils, voué au suicide, à l'exposition de sa dépouille sans tête sur la muraille — et, plus loin, dans les Actes des Apôtres — que rajouter aux Évangiles, à ces textes si fragiles, au fil des témoignages, dont dépend notre vie même ? — j'ajoute à la lapidation de Saint Étienne, et à cet adolescent qui garde les vêtements des lapidateurs, un autre Saül, Paul, et à son aveuglement dans la maison à l'entrée de Damas. (F, 214-215)

Dans les marges des récits bibliques, Guyotat inscrit ses « petits rajouts ». Cette expression euphémistique ne saurait camoufler la mégalomanie du geste. Si elle participe au mode d'interprétation figural, il faut bien voir que cette façon de « jouer à l'histoire », d'insérer des faits additionnels dans *Les Travailleurs de la mer*, d'allonger la Bible, révèle un mode spécifique de présentification du passé. Cette manière de s'appropriier des morceaux de la culture, de les interpréter et de les modifier nous éclaire sur la forme même de la trilogie. Si l'histoire est présente dans l'ensemble des trois textes, leur forme et le rapport au temps qu'ils déploient ne sont pas uniformes. C'est à une sorte de *mixage* que Guyotat soumet le matériau historique. Son rapport hétérodoxe n'est pas forcément une infidélité à la vérité de l'histoire ; son œuvre serait plutôt un « petit rajout », une « augmentation ». Notons, avant de

nous arrêter plus longuement sur la temporalité mise en place dans la trilogie, que ce qui est ajouté ici, c'est une lapidation, et que ce qui est augmenté, ce sont les symptômes de la maladie de Saül, opérations tout à fait conformes à l'asservissement qui caractérise tout à la fois le sujet et son inscription historique.

CHAPITRE 6

LES TEMPS MÊLÉS

Si l'histoire ne s'atteste pas sans la construction d'une fiction hétérogène, c'est qu'elle-même est faite de temps hétérogènes, faite d'anachronismes¹.

Jacques Rancière

6.1 LE PRÉSENT DE LA TRILOGIE

6.1.1. HISTOIRE ET MÉMOIRE

Afin d'envisager la temporalité spécifique de la trilogie, il nous apparaît indispensable d'étudier la façon dont les récits autobiographiques de Guyotat se construisent dans une tension entre histoire et mémoire. Enzo Traverso, dans son ouvrage *Le Passé, modes d'emploi*, distingue histoire et mémoire en opposant objectivité et subjectivité. L'histoire, nous dit-il, est une forme savante d'écriture de l'histoire qui naît de la mémoire pour ensuite s'en affranchir en la mettant à distance et en l'objectivant. À l'aide de ses techniques propres, elle met en récit les événements du passé et répond aux questions mises en relief par la mémoire. Si l'histoire naît de la mémoire, si elle s'ancre dans la transmission du souvenir, c'est par un geste autoréflexif qu'elle en fait aujourd'hui l'un de ses objets d'études. À l'inverse, une des caractéristiques principales de la mémoire est la subjectivité irréductible qui oriente, voire infléchit, ses représentations du passé :

Puisant à l'expérience vécue, la mémoire est éminemment *subjective*. Elle reste ancrée à des faits auxquels nous avons assisté, dont nous avons été les témoins, voire les acteurs, et aux impressions qu'ils ont gravées dans notre esprit. Elle est qualitative, singulière, peu soucieuse des comparaisons, de la contextualisation, des généralisations. Elle n'a pas besoin de preuves pour celui qui la porte. Le récit du passé livré par un témoin — pourvu que ce dernier ne soit pas un menteur conscient — sera toujours *sa* vérité, c'est-à-dire l'image du passé déposée en lui-même. Par son caractère subjectif, la mémoire n'est jamais figée ; elle ressemble plutôt à un chantier ouvert, en transformation permanente. Non seulement, selon la métaphore de Benjamin, « la toile de Pénélope » se modifie chaque jour à cause de l'oubli qui nous guette, pour réapparaître plus

¹ Jacques Rancière, « L'inoubliable », *Figures de l'histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Travaux pratiques », 2012, p. 54.

tard, parfois beaucoup plus tard, tissée dans une forme autre que celle du premier souvenir. Le temps n'est pas le seul à éroder et affaiblir le souvenir. La mémoire est une construction, elle est toujours filtrée par des connaissances postérieurement acquises, par la réflexion qui suit l'événement, par d'autres expériences qui se superposent à la première et en modifient le souvenir².

La posture du témoin est une donnée essentielle dans la constitution de la mémoire. Le travail de l'historien est de tenir compte des témoignages, mais aussi de mettre en doute leur validité, car la mémoire ne s'embarrasse pas de rassembler des données quantitatives et de consulter des archives qui assurent la précision des faits. *Coma, Formation et Arrière-fond* épousent le point de vue singulier de l'auteur et le fondent en témoin de l'histoire. Cette instabilité de la mémoire que signale Traverso correspond tout à fait au traitement *subjectif* que la trilogie autobiographique réserve au matériau historique. Or Guyotat témoigne également d'événements dont il n'a pas été le témoin direct, que ce soit des événements d'un passé lointain, largement antérieur à sa naissance, ceux de la toute petite enfance, avant que la conscience ne se forme et permette aux souvenirs de s'imprégner, ou encore ceux que sa famille a vécus. Les premières pages de *Formation*, qui s'ouvrent par une exposition de l'ontogenèse historique du sujet, indiquent ce mélange des représentations historiques et mémorielles reconstruites à travers diverses médiations et puisées à différentes sources.

Notre mère, née en 1907, de parents français, à Czeladz, dans la région de Cracovie, Pologne, traverse quelquefois, enfant, adolescente, en calèche puis en voiture, avec ses frères et sœurs, le village d'Oswiecim.

1940 : sur tout le territoire de la Pologne, une fois l'armée vaincue et les villes occupées, la terreur d'Hitler fonctionne à plein régime, détruit la structure politique, administrative, intellectuelle, spirituelle de la Pologne.

Né dans le gros village enneigé de Bourg-Argental, département de la Loire, le 9 janvier 1940, à 1 h 30 du matin, je pense longtemps que c'est le 7, et notre mère me souhaite mon anniversaire le 11. (*F*, 11)

Ces paragraphes inauguraux rendent compte d'une accélération fulgurante du temps. Au lieu d'adopter un dispositif narratif où son expérience vécue serait le point de départ pour ensuite remonter le temps, Guyotat entame son autobiographie par la date de naissance de sa mère. Notons qu'« Oswiecim » est la graphie polonaise d'Auschwitz. Ainsi, il expose dans ce premier paragraphe deux ontogenèses distinctes : avant même les événements qui deviendront l'horizon constitutif de l'espace politique, déjà sa mère en « traverse » les lieux.

² Enzo Traverso, *Le Passé, modes d'emploi*, Paris, La fabrique, 2005, p. 19.

De plus, avant de signaler sa propre naissance, il évoque celle de sa mère, commençant ainsi son récit autobiographique en amont de son origine. La conscience de la vaste histoire trouve son point d'origine dans une reconstitution à rebours de la ligne du temps, prenant comme point d'appui l'histoire familiale : « Au sentiment de l'Histoire humaine terrestre s'ajoute celui d'une Histoire supérieure, celle d'avant la naissance, et, avant ma propre naissance, de celle de ma mère principalement puis de son sentiment à elle de l'Histoire et de son histoire avant sa naissance. » (F, 60) Avant donc que Guyotat n'indique que l'année 1940 correspond à sa naissance, celle-ci est identifiée par les événements de la Seconde Guerre mondiale qui s'y déroulent. Entre la naissance de sa mère et la sienne, un événement structure l'expérience de l'histoire, précisément parce qu'il « détruit » tout ce qui constitue la vie en communauté. Les frères et sœurs de sa mère, qui seront des personnages importants de *Formation*, sont opposés — car ils font partie des structures « politique, administrative, intellectuelle, spirituelle de la Pologne » — à Hitler. D'emblée, *Formation* inscrit la famille dans l'histoire de l'Europe et, inversement, l'histoire de l'Europe dans la vie des proches. On le voit, l'opposition entre histoire et mémoire est brouillée par le choix formel de Guyotat qui consiste à ne pas séparer les faits autobiographiques des données historiques.

Dès son liminaire, *Formation* se présente comme la somme des interrogations et des sentiments d'un enfant. Parmi ces considérations hétérogènes, certaines se déclinent comme des questions adressées par Guyotat à ses « aînés », alors que les représentations qu'on y trouve sont aussi celles des adultes qui l'entourent. Mais c'est le temps qui les conjugue qui en assure le rassemblement dans une forme narrative relativement unifiée :

Je l'ai [ce récit] écrit comme la plupart de mes textes, à l'indicatif présent : à très peu près. Les sentiments, les interrogations, les pensées sont d'un enfant — qui ne cesse de questionner ses aînés —, puis d'un adolescent — qui, à quatorze ans, décide d'écrire —, les idées, les convictions, les tourments qui s'y manifestent sont ceux de son entourage, de son temps, dans ses lieux. (F, 9)

L'énonciation au présent a évidemment pour effet de ramener le passé au présent de l'écriture. De plus, comme le souligne Traverso, la mémoire est toujours un bricolage, assemblage baroque de souvenirs reconstruits à la lumière du présent. À cet égard, en disposant dans un même temps verbal l'ensemble des « idées », « convictions » et « tourments » qui ponctuent la vie de Guyotat de sa naissance à ses quatorze ans, *Formation* expose les saillies de cette construction mémorielle. D'un point de vue strictement logique, il est impossible de se rappeler les premiers instants de sa vie sans devoir se fier au témoignage

des membres de sa famille, ou encore aux archives familiales. Or, dans la trilogie, les traces de l'enquête ne sont pas exhibées : sont exposés pêle-mêle les souvenirs réels ou reconstitués et les événements historiques dont la précision dans la restitution ne peut pourtant être que le résultat d'une recherche documentaire³. De plus, la dernière citation indique un paradoxe : la trilogie est écrite d'un bout à l'autre au présent et c'est « son temps » que Guyotat dépeint. Si dans *Arrière-fond* la durée est assez réduite (l'ensemble de l'action du livre se concentre sur quelques moments dispersés sur une période d'à peine quelques mois), dans *Formation*, ce sont quatorze ans qui sont narrés. Ainsi, « le temps » correspond bien davantage au point de vue subjectif qui est adopté qu'à une balise temporelle constante. *Coma*, pour sa part, enfreint sans cesse la chronologie, multipliant les retours en arrière et les sauts en avant. La scène du mendiant, commentée plus haut, se déroule en 2000, soit plus d'une vingtaine d'années après l'action principale du récit. Ce qui unifie « son temps », c'est donc le point de vue subjectif qui surplombe l'ensemble des trois livres. Même si la trilogie forme un long récit rétrospectif, c'est au présent qu'elle est écrite, ce qui l'inscrit en faux contre une écriture historique dont la méthode insiste sur la mise à distance du passé. Selon Traverso :

la mémoire se décline toujours au présent, qui détermine ses modalités : la sélection des événements dont il faut garder le souvenir (et des témoins à écouter), leur interprétation, leurs « leçons », etc. Elle se transforme en enjeu politique et prend la forme d'une injonction éthique — le « devoir de mémoire » — qui devient souvent source d'*abus*⁴.

En convoquant l'expression « devoir de mémoire » et en insistant sur l'« enjeu politique » inhérent à la mémoire, Traverso s'inscrit indéniablement dans les débats autour de

³ Notons que nombre d'écrivains et d'artistes contemporains exposent leurs archives. Voir Nathalie Piégay-Gros, *Le Futur antérieur de l'archive*, Rimouski, Tangence éditeur, 2012. Piégay-Gros fait de l'obsession de l'archive l'« inflexion mélancolique d'une modernité qui se pencherait sur un passé qu'elle tente de faire échapper à la destruction » (p. 64). Il semblerait que Guyotat ne succombe pas à cette pulsion documentaire. Les archives « absentes » de son œuvre (à l'exception des images dans *Coma* qui peuvent en effet faire office d'archives) rendent plutôt compte d'une grande souveraineté à l'égard de l'histoire. Ce n'est pas l'histoire comme science historique qui obsède Guyotat, c'est l'histoire envisagée comme coïncidence des temps et des lieux, comme une expérience sensible du temps. Pour Véronique Montémont, les images de *Coma* servent à « la compréhension de mécanismes sociaux et culturels plus vastes », car Guyotat choisit délibérément des images qui ne sont pas issues des archives familiales lorsqu'il s'agit d'exposer « les images qui nous ont formés, enfants, mes sœurs et frères et moi » (C, 233). (Véronique Montémont, « Vous et moi : usages autobiographiques du matériau documentaire », dans le dossier « Usage du document en littérature », *Littérature*, n° 166, 2012, p. 49.)

⁴ Enzo Traverso, *Le Passé, modes d'emploi*, op. cit., p. 16.

la Shoah, tant ceux qui concernent ses représentations⁵ que ceux qui remettent en question sa confiscation législative dans l'espace public. Il semble en effet difficile d'éviter cette question puisque la trilogie, nous l'avons vu dans le chapitre sur la biopolitique, expose la primauté de la violence nazie dans l'espace politique européen. La question est donc plutôt de savoir si Guyotat, en écrivant sa trilogie au présent, participe à ce devoir civique de mémoire.

Dans un récent texte servant de préface à un récit autobiographique d'Aïssa Touati qui raconte son enfance durant la guerre d'Algérie, Guyotat fait une référence étonnante à l'actualité politique, qui éclaire sa conception des injonctions politiques à se souvenir. Malgré sa brièveté, ce passage nous permet de définir conceptuellement les différents usages du passé dans la trilogie :

On peut s'étonner, voire s'indigner, de ce que le président français actuel, chef des armées, se soit montré incapable, si tant est qu'il y ait pensé, de trouver, dans son discours d'Alger de Décembre 2012 devant les députés de toutes générations du Parlement algérien, des mots pour rappeler la mort des treize mille appelés du contingent français — ajouter les milliers de blessés, futurs affaiblis à vie —, pour la plupart encore mineurs, envoyés à la guerre, aux tentations, aux dévoiements de la guerre, par la décision de 1956 de son ancêtre SFIO le président du conseil Guy Mollet — gestionnaire provisoire, il est vrai, d'un héritage national difficile —, et qui n'étaient pas tous des tortureurs, des violeurs ni des assassins. Mais on apprend récemment de la bouche de l'Amiral Lanxade, chef d'état-major général des Armées sous François Mitterrand, que les prothèses des blessés du corps expéditionnaire français en Afghanistan ne sont pas prises en charge par l'État⁶.

Dans la trilogie, la référence la plus contemporaine au champ politique est l'évocation rapide des élections de 1981, à l'occasion desquelles c'est accompagné de policiers que Guyotat doit voter, tant il est faible (C, 156). Autrement dit, s'il y a des leçons politiques à tirer du présent, c'est généralement par le détour du passé qu'il est possible de le porter au jour. Toutefois, dans ce court texte périphérique⁷, il établit un lien direct entre un événement

⁵ Enzo Traverso s'inscrit dans des débats se poursuivant depuis la parution du film *Shoah* de Claude Lanzmann (France, 1985, 613 minutes). Georges Didi-Huberman, dans le premier volume de sa série *L'Œil de l'histoire (Quand les images prennent position)*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009) en propose une excellente synthèse critique.

⁶ Pierre Guyotat, « Préface », dans Aïssa Touati (avec Régis Guyotat), *La Temesguida. Une enfance dans la guerre d'Algérie*, Paris, Gallimard, coll. « Témoins », 2013, p. V.

⁷ Notons par ailleurs que la forme du texte, autant que son contenu (tout comme « Indépendance »), en fait une annexe à la trilogie. Le terme « périphérique » n'est en rien réducteur : nous avons montré que son travail d'accompagnement faisait pleinement partie de son œuvre.

historique, sa cristallisation comme objet de mémoire, et les politiques mémorielles *actuelles* qui circonscrivent son existence dans l'espace civique. En faisant un rapprochement entre la guerre d'Algérie et la guerre d'Afghanistan, il semble dire que l'oubli de la première ne doit pas dissimuler le fait qu'on ne parle pas suffisamment de la seconde, ni passer sous silence les modalités de son camouflage par les appareils étatiques. Plus encore, Guyotat s'inscrit dans deux débats simultanément. Depuis une quinzaine d'années, les années de décolonisation sont l'objet en France de débats houleux. Ce texte — vraisemblablement rédigé à la fin de l'année 2012 ou au début de 2013 — ne peut évidemment faire fi des discussions publiques et des nombreuses parutions commémorant le cinquantième anniversaire des accords d'Évian. Le second débat concerne l'implication des pays occidentaux dans la guerre en Afghanistan depuis plus d'une dizaine d'années, sujet litigieux, mais qui, en 2012, n'occupe pas le devant de la scène politique. Dans un même passage, il fait donc cohabiter un enjeu du passé, qui resurgit dans le présent, et un enjeu du présent, qui fait déjà l'objet d'un oubli, du moins d'un désinvestissement dans l'espace public. Il met ainsi en relation les hommes du passé avec ceux du présent ; dans les deux cas, ceux qui combattent pour leur pays, même s'ils *font l'histoire*, n'ont pas le privilège de figurer dans la mémoire officielle, qui se définit d'abord et avant tout par son amnésie.

La trilogie met donc en scène l'affrontement d'enjeux mémoriels conflictuels dans un même espace. Ainsi, la défense des soldats français par Guyotat peut d'abord sembler surprenante : ses prises de position antinationalistes sont largement documentées⁸, et on aurait pu attendre de sa part une position radicalement antimilitariste. Il rappelle plutôt que les soldats n'étaient pas tous « tortureurs » et « assassins », mots également employés pour désigner les nazis ailleurs dans la trilogie. Les soldats sont évoqués comme des victimes plutôt que des colonisateurs. Plus qu'un adoucissement de ses mœurs politiques, son propos apparaît comme la radicalisation d'une idée qui traverse la trilogie, soit la possibilité pour la littérature d'incarner un espace véritablement dissensuel, où se manifestent des mémoires en conflit. Ainsi, le rapport au patriotisme, que nous explorerons davantage dans le chapitre sur les figures de l'histoire, est mâtiné d'un sentiment complexe. Comme l'écrit si précisément

⁸ Il suffit, à cet égard, de constater que *Tombeau* est considéré par la critique comme un texte de résistance. Il figure, aux côtés des livres d'Henri Alleg et de Kateb Yacine dans l'ouvrage de Catherine Brun et Olivier Penot-Lacassagne, *Engagements et Déchirements. Les intellectuels et la guerre d'Algérie*, Paris, Gallimard/IMEC, 2012.

Guyotat, racontant les lendemains de l'indépendance algérienne : « Nous, alors anti-France, anti-Occident, anti-nations, nous voici au septième ciel d'une nouvelle nation qui s'enfante d'elle-même devant nous, contre nous, avec nous⁹. » Ici, il ne parvient pas à assigner un nom précis à sa subjectivité politique, à se désigner positivement, autrement que par le refus des identités imposées. Le partage entre ami et ennemi se trouve dès lors brouillé, et la logique de l'assujettissement déborde du cadre binaire qui la génère pourtant.

La trilogie s'interroge explicitement sur la place du sujet dans l'histoire, mais, ici, il est question de la reconnaissance de ce même sujet et de son action dans les politiques officielles. Guyotat, s'il procède lui-même à la narration de *son* histoire (*son* temps, *ses* lieux), rend compte d'une forme de concurrence des mémoires collectives. Il a été lui-même soldat durant la guerre d'Algérie et a partagé cette expérience dans le cadre de la littérature, directement (dans « Indépendance ») et indirectement (dans *Tombeau* et *Éden*). Plus de cinquante ans après son expérience, il remarque de façon faussement naïve (« on peut s'étonner ») que la mémoire n'est pas que l'apanage de la littérature, mais qu'elle est aussi l'objet d'une tentative d'appropriation par les politiques. Ces enjeux ne sont pas uniquement moraux, même s'ils recèlent évidemment une portée éthique et témoignent également de cette *discordance des temps* dont le philosophe Daniel Bensaïd parle¹⁰. Guyotat, en appelant à l'indignation devant les déformations de la mémoire, exige une réparation symbolique. Sont mis en lumière à la fois la présence spectrale du passé dans le présent et le refoulement incessant des enjeux politiques du présent par les instances de pouvoir. L'énonciation au présent privilégiée a donc à voir avec une logique du dévoilement du passé et de la mise en lumière des conflits mémoriels qui perdurent jusque dans le présent.

En évoquant le silence du président François Hollande, Guyotat met en lumière la manière dont les pouvoirs politiques, trop souvent, minimisent les dominations du passé. Les

⁹ Pierre Guyotat, « Indépendance », *op. cit.*, p. 191

¹⁰ Daniel Bensaïd, *La Discordance des temps*, Paris, Éditions de la Passion, 1995. Bensaïd y propose de conjuguer diverses temporalités : celle de la répétition cyclique et celle du développement dynamique. Sous l'égide de Charles Péguy et de Walter Benjamin, il ouvre le présent du politique à l'irruption potentielle de la nouveauté : « Il faut désormais retrouver cette impatience hérétique des origines, sans oublier l'atroce lenteur de l'histoire, pleine de rebroussements, de fausses pistes, de chemins qui ne mènent nulle part. Le simple écoulement du temps, le simple passage des saisons et de jour, ne font rien à l'affaire. Ils ne séparent pas la souffrance et ne corrigent pas l'injustice. Tout se joue en permanence, à chaque seconde, dans le temps brisé de la politique. » (p. 11)

« blessés » et les « affaiblis », sans parler des morts, ne sont pas sans rappeler les « corps exploités » que sa littérature doit sortir de l'oubli. La relation de Guyotat à l'oubli est claire et absolue : il ne tolère aucune forme d'exclusion. Dans *Formation*, de nombreux passages sont consacrés aux apprentissages scolaires et à l'importance de la mémorisation : « C'est aussi de ma faculté de retenir que je tiens cette découverte du mouvement et de l'espace historiques : la datation des faits, de l'ère chrétienne du moins — pour l'Antiquité c'est un peu plus tard, avec le *moins*, mais la poésie, la tragédie et la littérature oratoire m'y aident. » (*F*, 60-1) La mémoire, nous dit-il, est certes un mode d'écriture de l'histoire, mais elle est avant tout une faculté mnémotechnique, comme « la maîtrise des petites épreuves de l'écolier » (*F*, 60). Le « devoir de mémoire » de la littérature correspond à une connaissance « historienne » de l'histoire, qui permet une meilleure prise sur l'« héritage national difficile » et qui, contrairement aux mémoires étroitement partisans, refuse de jeter des milliers de vies singulières dans l'oubli. Si la mémoire est un tri, une sélection des souvenirs, des événements à retenir, elle concerne également les modes de transmission qui assurent la cohésion de la communauté en l'inscrivant dans une longue durée.

La mémoire — à savoir les représentations collectives du passé telles qu'elles se forgent dans le présent — structure les identités sociales en les inscrivant dans une continuité historique et en leur donnant une direction. Partout et toujours, les sociétés humaines ont possédé une mémoire collective et l'ont entretenue par des rites, des cérémonies, voire des *politiques*¹¹.

Or Guyotat, nous l'avons vu plus haut, entretient un rapport complexe à l'idée de communauté. Si la conscience des événements du passé permet véritablement de s'inscrire dans une continuité historique (le « mouvement » de l'histoire) et si, comme l'écrit Traverso, elle structure les identités sociales, force est de constater que les « représentations collectives du passé » laissent Guyotat insatisfait. Ainsi, c'est aussi *contre* certaines récupérations mémorielles que Guyotat écrit, comme il écrit *contre* l'idéologie. En fait, si ce sont davantage les définitions de la mémoire que celle de l'histoire qui nous permettent d'envisager la construction temporelle de la trilogie, c'est précisément parce que la mémoire — même si elle n'est pas à l'abri du danger de l'instrumentalisation — est plurielle, permettant à plusieurs communautés distinctes de se forger une identité sociale et à plusieurs subjectivités politiques de se l'approprier. C'est aussi le sens de cette prise de position de Guyotat : *contre* une mémoire nationale, imposée par l'État et relayée par les appareils idéologiques, il est

¹¹ Enzo Traverso, *Le Passé, modes d'emploi*, op. cit., p. 14.

possible de promouvoir des mémoires hétérogènes et minoritaires. Dans un entretien accordé à la parution d'*Arrière-fond*, alors qu'il explique la manière dont il est « hanté » par le « non-être humain¹² », il évoque l'abrogation de la première loi anti-esclavagiste par Bonaparte, fidèle à sa volonté d'attirer l'attention sur les taches aveugles de l'histoire :

La condamnation par le Vatican de l'esclavage et de la traite ne date, je crois, que de 1837. C'est seulement quelques années avant l'abolition d'État de l'esclavage dans les colonies françaises, en 1848, sous l'initiative de Schœlcher. La deuxième abolition d'ailleurs, puisque bien souvent nous oublions que la Convention nationale française a été la première institution au monde à abolir non seulement la traite, comme l'ont fait les Anglais un peu plus tard, mais aussi le principe même de l'esclavage. Les Anglais, toujours pragmatiques, interdisaient la traite pour tarir la source.

Malheureusement, cette première loi a été abrogée par Bonaparte (je suis blanc, je fais la politique des Blancs). Il faut toujours rappeler cela. D'ailleurs, pour la commémoration de l'abolition de l'esclavage, peu a été fait, il faut bien le dire. Beaucoup de bruit pour rien, c'est dommage. Les commémorateurs n'ont pas été à la hauteur¹³.

Lorsqu'il s'agit de décrire la loi de Bonaparte, Guyotat propose en creux une définition de ce que devrait être la politique et de ce qu'elle est dans les faits. Bonaparte n'agit que dans l'intérêt de sa race (« Je suis blanc, je fais la politique des Blancs ») alors que la loi qu'il abroge, quant à elle, exigeait une éthique et une politique de l'autre. Au moment de la commémoration de l'abolition de l'esclavage, l'État français échoue une fois de plus à son rôle. La commémoration politique, nous dit-il, est toujours insuffisante. Ce sont d'autres types de discours qui peuvent « rappeler » les dominations du passé.

Guyotat, dans sa relation à l'Algérie, reprend un certain nombre d'éléments déjà exposés plus haut dans le chapitre sur la biopolitique, qui rendait compte de la place qu'occupe la Seconde Guerre mondiale dans son imaginaire politique. Or la guerre d'Algérie est peu évoquée dans la trilogie : dans ces trois récits de formation, l'entrée dans le monde social durant l'enfance est marquée par l'Occupation et la Libération de la France. Toutefois, au moment d'entrer dans l'âge adulte, c'est la guerre d'Algérie qui est l'événement

¹² Pierre Guyotat, « Ce mal étrange de poésie. Entretien avec Jacques Henric » [2010], *Pierre Guyotat, op. cit.*, p. 88.

¹³ *Ibid.*, p. 89.

incontournable¹⁴. Il n'est donc pas étonnant que ce soit dans un court texte traitant de la guerre d'Algérie que soit exposé avec autant de clarté le rapport entre la politique, la constitution d'un objet de mémoire et la manipulation de l'histoire.

On le comprend à la lecture des premiers paragraphes de *Formation*, et par cette opposition un peu schématique entre histoire et mémoire que nous traçons ici, Guyotat choisit une tierce voie, un discours hétérogène qui tient compte des aléas de l'histoire, de ses oublis, et qui viendrait « sauver » le passé. Régine Robin affirme avec justesse dans *La Mémoire saturée* que les artistes ou les écrivains ont toujours pensé « ces articulations et ces grincements » qui constituent le propre du présent, qui « n'est pas un temps homogène, mais une articulation grinçante de temporalités différentes, hétérogènes, polyrythmiques¹⁵. » Dans son étude sur le fonctionnement de la mémoire dans les sociétés contemporaines, principalement en France et en Allemagne, Robin expose les dangers de l'instrumentalisation de la mémoire, lorsque le rapport au passé demeure objet de tensions sociales et de luttes politiques. Ainsi, elle privilégie les réappropriations du passé, qu'elles soient civiques ou esthétiques, qui rendent compte des rythmes sociaux hétérogènes, de la pluralité des temporalités et de la diversité des souvenirs. Constatant l'impossibilité d'une « juste mémoire¹⁶ », et contre la saturation de la mémoire, phénomène contemporain qui donne son titre à l'ouvrage, Robin promeut une mémoire composite, hétérogène et conflictuelle, que les historiens tentent traditionnellement de mettre à distance.

Guyotat fait lui aussi exister un discours tiers qui s'imisce entre le témoignage et le discours historique. C'est à la lumière des constructions hétérogènes qu'il est possible de

¹⁴ Notons que Rancière et Guyotat sont tous les deux nés en 1940. La guerre d'Algérie constitue le point d'entrée dans l'activité politique. Le héros de l'enfance, Charles de Gaulle, devient l'ennemi. En une génération, le champ politique s'inverse. Quelque part entre la fin de la Seconde Guerre et Mai 68 se jouent des événements qui infléchissent profondément la relation au politique : l'ennemi devient intérieur.

¹⁵ Régine Robin, *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2003, p. 37.

¹⁶ *Ibid.*, p. 28. Ici, Robin fait référence au projet de Paul Ricœur : « L'idée d'une politique de la juste mémoire est à cet égard un de mes thèmes civiques avoués. » (*La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2005 [2000], p. 1.) Si le travail de Ricœur est indispensable et incontournable pour quiconque s'intéresse aux questions relatives à la mémoire, il semble que le projet de Guyotat, par son caractère délirant et parfois opaque, résiste à l'idée d'une « juste mémoire ». « Jouer à l'histoire » est le leitmotiv d'une poétique de l'histoire plutôt incompatible avec la pondération de Ricœur.

comprendre la temporalité de la trilogie. Ainsi, dans les premiers paragraphes de *Formation* ou dans la courte préface de *La Temesguida*, les données historiques se juxtaposent, au matériau autobiographique d'un côté et aux débats politiques sur la manipulation de la mémoire, de l'autre. Dans cette représentation du passé entre histoire et mémoire se joue également une division hiérarchique. En effet, Guyotat, en faisant cohabiter des récits mémoriels contradictoires, du moins conflictuels, s'inscrit en faux contre une science historique détenue par les spécialistes, auxquels reviendraient le dernier mot, le savoir ultime sur le passé. En effet, « jouant à l'histoire », il développe un rapport hétérogène à l'histoire qui n'obéit à aucun souci d'impartialité ou à aucune exigence d'objectivité. On pourrait également lire en creux dans ce refus du savoir absolu un rejet du modèle de l'intellectuel guidant les masses vers leur émancipation par sa connaissance de la vérité de l'histoire.

Contrairement à la commémoration, qui a comme effet de réconcilier le passé et le présent, la remémoration critique transmet un passé non apaisé, un héritage problématique. Régine Robin attribue à cette remémoration une dimension narrative :

La remémoration est une activité narratrice, esthétique ou politique capable de sauver le passé non advenu, en attente, sans succomber à la tentation de « boucher les trous », de combler les manques [...] avec une conscience historique de l'enruinement qui ne fait pas l'économie de la perte. Loin des mémoires saturées, elle ouvre un espace tiers¹⁷.

La remémoration critique est une activité qui n'est ni une muséification, ni une *tabula rasa*. Guyotat ne « bouche pas les trous », ni ne passe sous silence les manques ; il les expose, comme il le fait lorsqu'il évoque les manipulations de l'histoire de l'État français concernant la guerre d'Algérie ou le conflit en Afghanistan. La remémoration critique apparaît ainsi comme un « espace tiers », où Guyotat inscrit sa propre narration de l'histoire, tissée de souvenirs multiples et parfois divergents. Walter Benjamin, dans l'ensemble de son œuvre, et plus particulièrement dans ses thèses « Sur le concept d'histoire », met en place une pensée de l'histoire où le passé n'est pas un point fixe dont on pourrait se rapprocher par l'exercice toujours rétrospectif de la mémoire :

Le passé apporte avec lui un *index secret* qui le renvoie à la *rédemption*. N'est-ce pas autour de nous-mêmes que plane un peu de l'air respiré jadis par les défunts ? [...] Il existe une entente tacite entre les générations passées et la nôtre. Sur Terre nous avons été attendus. À nous, comme à chaque génération

¹⁷ Régine Robin, *Berlin Chantiers*, Paris, Stock, coll. « L'autre pensée », 2001, p. 30.

précédente, fut accordée une *faible* force messianique sur laquelle le passé fait valoir une prétention. Cette prétention, il est juste de ne la point négliger. Quiconque professe le matérialisme historique en sait quelque chose¹⁸.

La rédemption n'est pas pensée par Benjamin en des termes strictement religieux. Michael Löwy, dans son commentaire éclairant sur les thèses, affirme que « sa philosophie de l'histoire puise à trois sources très différentes : le romantisme allemand, le messianisme juif, le marxisme¹⁹. » L'idée de rédemption doit donc être envisagée comme la remémoration des victimes du passé, conception dont se réclament ouvertement les penseurs convoqués dans ce chapitre (Daniel Bensaïd, Enzo Traverso, Régine Robin). En effet, dans *Le Livre des passages*, les vaincus de juin 1848 prennent une place considérable : ceux-ci attendent que la remémoration de leur souffrance puisse leur apporter une forme de réparation. Cette « entente tacite » entre le présent et le passé, entre les opprimés d'hier et d'aujourd'hui instaure une lutte permanente entre les vaincus et les dominants. Cette « faible force messianique » qui est donnée à chaque génération ne correspond pas à l'attente passive du Messie ; elle est plutôt la possibilité de sa venue toujours imminente. La remémoration instaure un temps singulier, qui est le contraire d'un « temps homogène et vide²⁰ » et qui ouvre un « temps actuel », conception du présent « dans lequel ont pénétré des éclats du temps messianique²¹. » L'énonciation au présent des enjeux du passé procède donc d'un engagement dans les débats publics sur la manipulation de la mémoire, mais elle instaure également un temps propre à la trilogie qui rend possible une remémoration critique, soucieux de la rédemption du passé. En ramenant au présent les défaites de l'histoire antérieure, Guyotat honore sa dette à l'égard des vaincus, scellant ce pacte qui unit les générations. Il vient également contredire une conception de l'histoire qui ne se contenterait que « d'égrener la suite des événements comme un chapelet²² ». L'usage du présent abolit la continuité historique et inscrit la possibilité de la nouveauté dans chaque « éclat » de temps. Ces rédemptions, quelle qu'en soit l'échelle,

¹⁸ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », cité dans Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie*, op. cit., p. 35.

¹⁹ Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie*, op. cit., p. 5.

²⁰ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », cité dans Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie*, op. cit., p. 120.

²¹ *Ibid.*, p. 118.

²² *Idem.*

préfigurent un salut possible dans le futur, mais également leur imminence dans chaque présent.

6.1.2 LES FAITS

L'expression « jouer à l'histoire » dit bien la manière dont la « grande histoire », telle que transmise par l'école, est « subjectivée » par Guyotat : il y projette ses propres obsessions récurrentes, sa propre scène originaire. Rappelons-nous l'exemple du Dauphin qui faisait l'objet d'une « exploitation sexuelle continue ». Toutefois, d'un point de vue formel, *Formation* est un cas intéressant puisqu'il présente moins de marques formelles de subjectivité que les deux autres volumes de la trilogie. En plus du présent de l'indicatif, la simplicité des phrases factuelles et la brièveté des paragraphes évoquent une succession d'événements, un peu à la manière des manchettes des journaux, ce qui confère à *Formation* une portée quasi documentaire. Par exemple, Guyotat cite, sans toutefois révéler précisément les sources, « la une des journaux britanniques » (*F*, 18) ou encore un « communiqué du QG britannique » (*Idem*). Il est toutefois ardu de distinguer les énoncés « informatifs » provenant de sources documentaires des anecdotes puisées dans sa propre mémoire et peut-être déformées, voire inventées. On retrouve également dans *Formation* de nombreuses listes : « Autour de Bourg-Argental, du sud au sud, voici les villages [...] » (*F*, 94) Suit une liste d'une cinquantaine de villages, « hameaux et lieux-dits », sans qu'elle soit agrémentée du moindre commentaire. Jean-Michel Espitallier, dans son panorama de la poésie française contemporaine, note à propos de l'usage fréquent de la liste par les écrivains : « La liste sert à noter, sans commentaire, ce qui nous échappe et risque d'échapper à la mémoire²³ ». Il semble en effet que le dispositif mnémotechnique de la liste vienne pérenniser les détails qui échappent à la mémoire. Ici, la liste des villages fixe les souvenirs d'enfance dans des lieux précis, stratégie qui vise en quelque sorte à échapper à l'impressionnisme de la mémoire.

Cette utilisation de discours à teneur informative a également comme effet de dépersonnaliser le discours. *Coma* témoignait du délitement du sujet, et pourtant les marques de subjectivité dans le discours étaient nombreuses, ne serait-ce que par l'utilisation généralisée de la première personne du singulier (malgré la mise en italique des pronoms

²³ Jean-Michel Espitallier, *Caisse à outils. Un panorama de la poésie française aujourd'hui*, Paris, Pocket, coll. « Nouvelles voix », 2006.

personnels dans certains passages). Dans *Coma*, la fragmentation du sujet est sensible dans la structure du récit (le désordre des pensées et l'organisation anarchique et fragmentaire du récit témoignent d'une difficulté du sujet à faire unité), mais son énonciation reste éminemment subjective. Les listes, communiqués officiels et manchettes de journaux ne sont pas à interpréter comme un compromis à l'égard d'une langue de la communication, mais bien comme un exercice d'objectivation nécessaire pour restituer adéquatement l'histoire refoulée. Si le propre de la « phraséologie contemporaine » est d'occulter les dominations du passé, lorsqu'il s'agit d'interroger ce passé, il est nécessaire d'obéir à une éthique de la précision, qui parfois exige une dépersonnalisation du discours. Il faut également noter que Guyotat ne fait preuve d'aucune ironie dans son utilisation des discours extérieurs : les faits concernant la Seconde Guerre mondiale, qu'ils soit issus de manchettes de journaux ou qu'ils soient écrits par lui-même, ne sont pas mis à distance et ne font pas l'objet d'une critique. L'information qu'ils recèlent est directement « utile » à la compréhension de l'histoire, et sa mise au présent abolit toute forme de distanciation possible. Si on le confronte aux postulats théoriques du textualisme, cet usage d'une langue plate et blanche peut surprendre : il s'agit d'une authentique nouveauté de la trilogie. On le comprend, le discours journalistique est aussi valorisé dans *Formation*, en partie parce qu'il est lié à la communication en temps de guerre. Sous l'Occupation et durant la Résistance, le journalisme n'a pas la même vocation qu'au temps de la censure d'*Éden*, là où se noue l'opposition première de la littérature de Guyotat à l'idéologie communicationnelle. Son oncle Philippe participe au collectif Défense de la France, qui a publié le livre *Les Témoins qui se firent égorger*²⁴ dans lequel le jeune Guyotat voit ses premières images des camps :

À Paris, Philippe, député à l'Assemblée consultative, se bat aussi pour conserver à *Défense de la France* devenu *France-Soir* une ligne militante — modernisation de la France, préparée et espérée dans la Résistance. Quelques-uns de ses plus proches compagnons, et Pierre Lazareff, nouveau secrétaire général du journal, soutenus par Hachette, entreprennent son éviction. De l'organe quotidien de combat, des idéaux de la Résistance que, pour lui, de Gaulle a dédaignés, et ses successeurs annulés, ne subsiste plus qu'un grand quotidien de l'opinion publique. (*F*, 57)

La Seconde Guerre mondiale est présentée comme un moment de l'histoire où le journalisme n'est pas systématiquement du côté de l'idéologie dominante, mais aussi parfois

²⁴ Ce livre a été réédité : Défense de la France, *Les Témoins qui se firent égorger*, coll. « La librairie des Humanités. Série les "Sentiers de la Liberté" », Paris, L'Harmattan, 2007 [1946].

du côté du « combat », du militantisme, de la contestation. Il est évident qu'en ne parlant que de *France-Soir*, Guyotat laisse dans l'ombre la collaboration de plusieurs journalistes de l'époque. Le discours journalistique se trouve, par cette omission, placé unanimement sous le signe de la grandeur politique en raison de sa participation à la « révolution » résistante. L'objectif du journalisme tel qu'exercé dans *France-Soir* ne se limite pas seulement à l'abolition du régime d'Occupation vichyste. Il aspire même à une « modernisation » de la France, utopie progressiste qui représente le revers du nazisme.

La portée informative de *Formation* n'est pas dénuée de signification politique. Guyotat contrarie l'expression lyrique du sujet qui marque *Coma*. Les listes, les communiqués, les articles de journaux, disposés sans commentaires, participent à la volonté de transparence exposée plus haut. Or plutôt qu'une *transparence de soi*, garantie d'une probité politique et d'une conscience critique des déterminations de soi, cet aspect documentaire contribue au dévoilement de l'histoire, même si elle transite par le prisme subjectif de la mémoire. Dans *Formation*, Guyotat impose un lexique politique clair qui témoigne de ce partage entre ami et ennemi. Ainsi, au vocabulaire politique, à la « phraséologie » du textualisme, il substitue une compréhension plus simple, plus immédiate du politique. Cette simplicité n'est toutefois pas une simplification naïve des enjeux politiques, qui demeurent dans de nombreux passages exposés dans toute leur complexité, voire dans leur opacité. Il s'agit plutôt d'une simplicité de l'énonciation, exempte dans *Formation* de tout jargon. Cet usage de la forme documentaire participe à un idéal de clarté discursive et brouille la distinction établie entre l'histoire, qui travaille à partir des documents, et la mémoire, qui se forge à même les témoignages.

6.2 MESSIANISME DU PRÉSENT

L'instabilité du présent de la trilogie rend également compte de cette subjectivité. Alors que, dans un récit autobiographique, la mort constituerait son horizon, *Coma* brise en quelque sorte cette linéarité. En effet, la fin de *Coma* est une renaissance, alors que le présent de *Formation* est un retour dans le passé. De plus, *Formation*, plus que *Coma*, adopte une structure linéaire en racontant les années 1940 à 1954 en deux cents pages. *Arrière-fond*, quant à lui, ne raconte que quelques nuits dispersées sur un été en 1955. Il faut donc comprendre que le présent « intégral » de la trilogie n'obéit en rien à une ambition

d'adéquation entre le temps des événements racontés et le temps de la narration. Il s'agit plutôt de mettre au présent toutes les temporalités et de les charger d'action. Par ces divers investissements du présent, Guyotat réagit-il à une forme d'« accélération de l'histoire », selon le constat devenu lieu commun qu'énonce Pierre Nora en ouverture de ses célèbres *Lieux de mémoire*²⁵ ? Si Nora, partant de ce constat, tente de baliser les « lieux de mémoire » pour leur redonner une consistance, pour les sauver de l'oubli, Guyotat procède autrement. La rupture entre le présent et le passé diagnostiquée par Nora est brouillée dans la trilogie, comme si le passé demeurait actif dans le présent. Contre un présentisme marqué par l'amnésie, Guyotat instaure un présent doté d'une forme de *surconscience* historique qui intègre mémoire nationale et mémoire familiale, mémoire individuelle et mémoire collective. Traverso indique bien que la connaissance des faits historiques infléchit les processus mémoriels, inversant la relation usuelle pour laquelle la mémoire est le socle de l'histoire :

il faudrait prendre en compte l'influence de l'histoire sur la mémoire elle-même, car il n'y a pas de mémoire littérale, originaire et non contaminée : les souvenirs sont constamment élaborés par une mémoire inscrite au sein de l'espace public, soumis aux modes de penser collectifs, mais aussi influencés par les paradigmes savants de la représentation du passé. Cela a donné lieu à des hybrides — certaines autobiographies rentrent dans cette catégorie — qui permettent à la mémoire de revisiter l'histoire en soulignant ses points aveugles et ses généralisations hâtives, et à l'histoire de corriger les pièges de la mémoire en l'obligeant à se transformer en analyse autoréflexive et en discours critique²⁶.

Il semble en effet que la littérature de Guyotat ait cette capacité à la fois autoréflexive et critique, que l'on identifiait déjà dans son investissement singulier du genre autobiographique. Ainsi, en s'inscrivant dans des débats publics, dans les « modes de penser collectifs », et en intégrant ces enjeux discursifs à même une matière autobiographique, et donc mémorielle, la trilogie a comme effet de « corriger » les erreurs du passé.

Une affirmation à propos des carnets, alors qu'il écrit *Tombeau*, pourrait qualifier les récents ouvrages : « Moi qui vis toujours soit au passé soit au futur, je ne puis écrire qu'à l'indicatif présent²⁷. » L'écart temporel entre la littérature et la vie indique bien la disjonction

²⁵ Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », *Les Lieux de mémoire*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997 [1984], p. 23.

²⁶ Enzo Traverso, *Le Passé, modes d'emploi*, op. cit., p. 29-30.

²⁷ *Ibid.*, p. 286.

des temps qui caractérise la trilogie, et qui en constitue la singularité. S'il était impossible pour lui de témoigner de cette séparation entre la vie (« vécue » au passé ou au futur) et une littérature de l'action (écrite au présent), la trilogie engage un rapport différent au temps. Ce sont les événements déjà vécus qui y sont écrits au présent. Toujours dans ses *Carnets*, il écrit une phrase qui semble en effet annoncer l'ensemble de son œuvre : « L'indicatif présent : preuve que je puis écrire sans arrêt un immense livre²⁸. » Si le présent contient des temps hétérogènes, pour reprendre l'expression de Rancière placée en exergue, il a tout de même comme effet concret d'unifier l'ensemble de son œuvre. L'ambition totalisante du présent est double : elle totalise l'ensemble des époques historiques dans un temps énonciatif unique et permet d'accomplir le projet d'une œuvre d'art totale qui produit la coprésence de tout. Mais ce projet ne saurait paradoxalement s'accomplir sans « supprimer tous les temps du passé²⁹. » Voyons maintenant, à travers l'idée de messianisme qui traverse la trilogie, comment Guyotat réfute tout modèle téléologique de l'histoire, ce qui lui permet non seulement de porter un regard plus lucide sur le passé, mais également d'injecter une espérance à une œuvre tout entière traversée par une mélancolie des défaites.

6.2.1. ARRÊT DU TEMPS

La profanation de la vie humaine qui caractérise la Seconde Guerre mondiale provoque une grande méfiance chez Guyotat quant aux promesses du progrès et de la modernité. La réflexion morale engagée par le spectacle de la débâcle dont il prend tôt conscience en vient à contaminer l'ensemble de ses réflexions sur l'action des hommes. Ainsi, lorsqu'un fait divers sordide secoue sa ville — une femme tue son amant dans une salle de cinéma —, l'enfant de dix ans, qui voit alors « le sang du crime infecter champs et prés », exprime ses interrogations à sa mère :

Je dis à notre mère qu'il faut lui rendre son couteau : pour refaire le temps, l'épisode, mais pour le Bien cette fois ; pourquoi nous laisse-t-Il naître dépourvus de cette possibilité de revenir en arrière de nos actes ? Pourquoi ce meurtre est-il dans la vraie vie, au lieu d'être dans une autre ? Pourquoi le Temps est-il irrémédiable ? Pourquoi aussi ne peut-on refaire l'Histoire dans cette même vie, en Bien ? (*F*, 82)

²⁸ *Ibid.*, p. 416.

²⁹ *Ibid.*, p. 146.

L'horreur d'un fait isolé prend pour l'enfant des proportions historiques, voire métaphysiques, dont on voit aisément qu'elle dépasse le meurtre individuel à l'origine de ses questionnements. D'abord, il faut remarquer que le jeune narrateur s'est remis à Dieu : le désir de renverser le cours des choses, de venir interrompre le mal, est soumis à la volonté divine. Ce « retour en arrière » n'est évidemment pas étranger au geste littéraire de la trilogie qui consiste à revenir sur le passé individuel du sujet autobiographique, tout en s'interrogeant sur divers événements historiques. Nous avons dit que *Formation* témoignait du désir du sujet d'avoir une prise sur l'histoire. Mais avoir une prise sur l'histoire ne signifie pas uniquement qu'il faille participer docilement au cours de l'histoire. Comme l'écrit Walter Benjamin, « Marx a dit que les révolutions sont les locomotives de l'histoire. Mais peut-être sont-elles différentes. Peut-être que les révolutions sont la main de l'espèce humaine qui voyage dans ce train et qui tire sur le frein d'urgence³⁰. » Ce que Benjamin suggère dans cet énoncé, c'est la possibilité de déjouer le progrès et d'imposer une révolution qui vienne interrompre le rythme effréné de l'histoire. Guyotat, quant à lui, expose la volonté de *refaire* l'histoire. L'histoire du fait divers a peu à voir *a priori* avec la déroute du progrès qu'évoque Benjamin. Toutefois, dans la même page, Guyotat dit la manière dont souvent, dans ses « conversations d'enfants », et par la lecture du livre *Les Témoins qui se firent égorger*, des questions morales lui sont apparues : « Comment ont-ils pu humilier, torturer, parquer, affamer, exterminer [...] ? » (F, 82) La violence nazie devient ici, comme c'est souvent le cas ailleurs, l'horizon de toute réflexion morale : « Pas un jour déjà où je ne voie en surimpression de nos prescriptions morales l'image des sentences nazies au-dessus des camps "ARBEIT MACHT FREI", "JEDEM DAS SEINE" » (F, 83) Cette idée de « surimpression » illustre, comme le sang qui se déverse dans les champs, que la violence des crimes nazis entache toute réflexion. Le désir de « refaire l'Histoire » ne saurait donc être réduit au seul fait divers. Nous pourrions même dire que toute considération sur l'histoire et le temps doit être interprétée chez Guyotat, du moins dans la trilogie, à la lumière de ce trauma originaire qu'est la Shoah. Après sa découverte, l'Extermination des Juifs d'Europe se *surimprime* sur le reste de la vie et de l'histoire. Ces questions morales finissent en outre par provoquer un doute sur l'existence de Dieu : en effet, si l'humain est incapable de recommencer, pourquoi Dieu, lui, n'intervient-il pas ?

³⁰ Walter Benjamin, cité dans Michael Löwy, *Juifs hétérodoxes*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2010, p. 62.

C'est au dessert, de la rhubarbe en compote, qu'il [le père de Sentenac] me parle de l'une des poésies que je lui ai fait lire, une où je mets Dieu en accusation, sociale, et où, même, je le nie ; qu'il me demande si je suis bien sûr de ce que j'écris. Je lui réponds que, pour moi, le Christ étant venu *dans* l'Histoire, ne peut être Dieu, et pas plus Celui qui L'envoie. Ou alors, que n'est-Il venu en 1933, changer les bulletins de vote dans les urnes d'Allemagne. (F, 232)

Ce nihilisme provoque chez le jeune Guyotat un fantasme de la *tabula rasa* dont la conséquence serait davantage un arrêt du temps qu'un recommencement : « Couper ce fil sans fin de sperme, arrêter la génération, vivre avec ce qu'on a, dans la seule passion du présent. Rejet de l'ascendance, coupable de nous avoir faits à son image, rejet de la descendance que nous chargerions de la nôtre. » (AF, 288) Guyotat désire dans son « texte illicite », dans son « discours intérieur », réussir à renverser « l'inégalité » et la « cruauté » du monde. (AF, 287) La solution à ce problème réside dans la création de « figures antiprocréatrices » (*Idem*) dans l'arrière-fond, où « aucun bébé n'est encore né » (AF, 288). Si le contexte n'est à proprement parler ni politique ni historique, il convient de remarquer la puissance de rejet des temporalités hors du présent. Si, à d'autres moments, la spectralité du passé ou l'espérance du futur sont figurées avec force, c'est ici le présent qui devient l'horizon d'action du sujet. En fait, l'ascendance et la descendance n'ont pas la capacité de conjurer les dominations. De plus, le brouillage des temporalités et le rejet radical, à la fois du passé et de la poursuite des générations, apparaît comme une capacité propre à la littérature. C'est en effet dans le seul cadre de la littérature qu'il devient possible de renverser la cruauté du monde et de fantasmer la création de temporalités inédites. La littérature a donc pour Guyotat une fonction anachronique, qui consiste à proposer une temporalité instable, dans laquelle toute l'histoire peut s'inscrire et se renverser. Ainsi, il peut faire intervenir un nouveau temps, qui n'est pas souillé par les crimes de la Seconde Guerre mondiale, mais qui en est tout de même l'inversion, comme si l'histoire pouvait être jouée autrement, sans la catastrophe. Cette pulsion de « refaire l'histoire » figure une forme de messianisme, qui investit le présent comme seul temps capable de conjurer les défaites. Dans un livre consacré à Walter Benjamin, Bruno Teckels écrit :

Cette histoire qui vient du passé et peut surgir à chaque instant, toujours à venir, n'est plus à penser comme temporalité chronologique. Elle se donne plutôt à voir dans un arrêt du temps, comme un instant non plus historique, mais *politique*, comme instant messianique où le monde se trouve sauvé dans sa totalité³¹.

³¹ Bruno Tackels, *Walter Benjamin. Une vie dans les textes*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 810.

Cette volonté d'abolir l'héritage et d'extraire le corps de ses fonctions procréatrices a comme effet de déjouer la chronologie, le caractère irrémédiable du temps. S'il est nécessaire de distinguer le « recommencement » de l'histoire de Guyotat et l'arrêt de l'histoire de Benjamin, il convient d'observer une pensée analogue de l'histoire où le présent devient le lieu de conjonctions de temporalités hétérogènes, mais aussi un lieu de résistance. Refuser la chronologie, c'est pour Benjamin un projet qui vise à déjouer une histoire guidée par une téléologie aveuglée par le progrès. Pour Guyotat, la volonté de recommencer l'histoire rend compte d'une mélancolie causée par l'accumulation des injustices du passé. À l'instar de Teckels, il devient possible de voir cet investissement du présent comme l'instauration d'un temps politique. Ce présent est politique dans la mesure où il rend *possible* un monde autre, une reconfiguration du réel. La langue imposée laisse Guyotat insatisfait ; les corps et les pratiques normalisées l'emprisonnent ; l'histoire « irrémédiable » apparaît comme une injustice divine. Telle l'apocatastase chrétienne, le messianisme juif qui chapeaute la pensée de l'histoire de Benjamin est orienté vers un monde nouveau, où tout est préservé, mais placé sous un autre signe. Dans son ouvrage classique sur le messianisme juif, Gershom Scholem décrit la rédemption comme la restauration du monde passé : « Ce monde entièrement nouveau comporte encore des aspects qui relèvent nettement du monde ancien, mais ce monde ancien lui-même n'est plus identique au passé du monde, c'est plutôt un passé transformé et transfiguré par le rêve éclatant de l'utopie³². » À défaut de pouvoir recommencer l'histoire, l'écrivain a toujours la possibilité d'inventer son temps propre, de recommencer le monde et de conférer à ses mots une portée révolutionnaire et rédemptrice.

6.2.2 EXODE

De nombreuses références aux récits de l'Exode structurent l'horizon messianique qui, dans la trilogie, rend possible l'irruption d'un présent imprévisible. Mais ces références à la sortie d'Égypte permettent également une lecture du présent du narrateur de *Formation* : « France, début Juin 1940 : déjà quatre-vingt-dix-mille tués, des villes bombardées, au Nord, à l'Est, à l'Ouest ; l'exode. » (*F*, 11-12) L'utilisation du terme « exode » attire évidemment l'attention, car il renvoie à la fois au récit biblique et à un moment précis de l'histoire de la

³² Gershom Scholem, *Le Messianisme juif. Essais sur la spiritualité du judaïsme*, trad. B. Dupuy, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Diaspora », p. 27.

Seconde Guerre mondiale. Du 10 mai au 20 juin 1940, huit à dix millions d'Européens (Français, Belges, Néerlandais) se retrouvent sur les routes après l'invasion de la Belgique par les Allemands, marquant la fin de la « drôle de guerre » et le début de l'Occupation française. Plus qu'une simple coïncidence, la double signification du terme « exode » pointe vers un mode d'interprétation de l'histoire, persistant dans la trilogie, qui superpose les événements du présent aux récits bibliques.

La catastrophe qui se joue en Europe durant les premières années de la vie de Guyotat le pousse à faire des parallèles avec le récit de l'Exode, appris à l'école et par sa mère. De manière plus générale, ce récit a structuré historiquement nombre de discours de libération politique, comme l'a montré habilement Michael Walzer dans *De l'Exode à la liberté* :

Les choses ne sont pas ce qu'elles pourraient être, même si elles n'en sont pas radicalement différentes. Nous croyons encore, du moins pour beaucoup d'entre nous, ce que l'Exode nous a enseigné en premier lieu ; ou bien ce qu'on en a d'abord compris, quant à la signification et la possibilité de l'action politique et la forme qu'elle doit revêtir :

— en premier lieu, où que vous viviez, c'est sans doute l'Égypte ;

— en second lieu, il existe un pays meilleur, un monde plus beau, une Terre promise ;

— troisièmement, « la voie qui mène à la Terre promise passe par le désert ». Le seul moyen d'y parvenir, c'est de se rassembler et de se mettre en marche³³.

La réduction du récit de l'Exode à ces trois leçons politiques indique en effet à quel type de lecture peut se livrer Guyotat. La logique inhérente à son œuvre qui consiste à dévoiler le passé opprimé incite à lire le passé comme un enseignement possible. Mais l'« alternance » qui structure les figures institue un fatalisme, où chaque libération semble suivie d'un nouvel assujettissement, et ainsi de suite. Devant l'opacité du passé qui se présente comme une suite d'oppressions, il devient nécessaire de trouver des grilles de compréhension qui échappent à la chronologie et qui rendent compte d'un espoir politique maintenu malgré l'alternance de la liberté et de l'asservissement. La Seconde Guerre mondiale apparaît en effet comme une traversée du désert : pour les Juifs contemporains de Guyotat, l'ensemble de l'Europe est comme une Égypte dirigée par un Pharaon, sous les traits d'Hitler ; la Terre promise est

³³ Michael Walzer, *De l'Exode à la liberté*, op. cit., p. 176-177.

symbolisée par la Libération ou, pour plusieurs, par le sionisme.

Le philosémitisme de la mère de Guyotat lui fait donc réaliser l'ampleur du drame qui se joue en Europe, plus particulièrement celui vécu par les Juifs. Le récit de l'Exode et l'Occupation allemande se superposent lorsqu'il s'agit d'interroger le « futur » :

Qu'est-ce que le « futur » pour un petit enfant — qui n'est pas sur les routes bombardées, dans les wagons à bestiaux, à l'entrée de la chambre à gaz ?

Notre mère nous parle-t-elle d'une délivrance prochaine — Israël libérée de Pharaon, la France libérée d'Hitler —, comment ressentons-nous, petits enfants, que ce nous ne savons pas encore circonscrire, la France, est privée de sa liberté ? Mais l'image de l'Échelle de Jacob, avec son escalier de cave, de prison souterraine, vers le haut du ciel — montée vers la liberté —, et la lumière m'apparaît alors plus comme une figuration de l'espoir que je sens battre au cœur de ma mère, que comme celle d'une filiation que je ne suis pas encore en mesure de comprendre. (*F*, 24)

La portée messianique du présent prend ici tout son sens : la compréhension des événements politiques du présent *nécessite* une dimension mythique, légendaire ou sacrée. Le récit de l'Exode, pour Guyotat, est indispensable pour comprendre les implications de l'extermination des Juifs d'Europe. La superposition des récits du passé au présent a pour effet d'ouvrir l'avenir, de rendre possible l'espérance, d'activer une attente messianique. Si l'enfant exprime le souhait de recommencer l'histoire, il s'interroge également sur la possibilité d'entrevoir un futur. L'enfance est en effet placée sous le joug d'une « Occupation » ; le futur devrait donc se conjuguer selon les modalités d'une libération. Guyotat n'est pas passé par les camps (il n'est *pas* sur les routes bombardées, il n'est *pas* à l'entrée des chambres à gaz), il est donc du côté de ceux qui n'ont pas subi, dans leur corps, la violence nazie. Mais s'il n'est pas à proprement dit une victime, c'est l'ensemble des Français — comme l'ensemble des Juifs sous la domination du Pharaon — qui sont emprisonnés. Toutefois, l'emprisonnement total de l'adolescent d'*Arrière-fond* (« Tout m'emprisonne alors ») se manifeste ici sous la forme d'une absence de liberté plus difficile à « circonscrire ». C'est précisément là où le récit biblique joue son rôle de figuration, rendant intelligible à la fois l'injustice et l'émancipation à venir.

Nous l'avons vu, les récits bibliques sont sujets à interprétation. En fait, Guyotat expose précisément dans *Formation* la manière dont ils deviennent un mode de compréhension du

monde : « Tout ce que j'y entends, tout ce que j'y regarde, tout ce que j'y lis déjà, j'en rêve la nuit. » (F, 22) Ces perceptions ne sont pas abstraites, elles s'ancrent dans des lieux et établissent une relation sensible entre les récits du passé et les lieux : « En même temps que je commence à me mettre en mémoire des lieux de chez nous, extérieurs, intérieurs, à les imaginer sans les voir, je commence à placer quelques épisodes, les plus matériels surtout, de la Bible, dans ces lieux qui me deviennent familiers. » (F, 23) Les figures bibliques hantent le présent, elles le construisent : « les barreaux » de son lit deviennent « des colonnes, des portiques » et les « boules » des « coupoles » (*Idem*) ; dans les « retenues des rochers », il voit « des poissons, images de la vie données par Dieu. » (F, 20) Mais sa mère lui apprend très tôt que même s'ils sont de confession catholique, « le peuple qui agit dans cette poésie » est juif et crée une solidarité : « nous sommes alors ce peuple, il n'y en a qu'un seul, et même il n'y en a pas encore. » (F, 22) Ce fantasme adamique de l'ascendance (« Nous sommes du même peuple que le Christ, qui descend d'Adam le premier homme. Et puisque le Christ est juif, son Père, Dieu, l'est aussi. » [F, 23]) remet en jeu une identité française ou catholique trop rigide, en allant puiser dans l'Ancien Testament une ascendance autre que celle de la généalogie familiale. « Jouer à l'histoire » signifie donc que l'imagination — voire le délire — permet dans certaines conditions de comprendre avec plus de lucidité les oppressions du présent et d'envisager avec plus d'espérance la lutte pour la liberté. Le récit de l'Exode se matérialise à nouveau pour l'enfant quand, dans une « anfractuosité de roche, remplie d'eau ou asséchée, à [s]a hauteur », il fait passer « l'armée du Pharaon, comme entre les deux murailles d'eau de la Mer Rouge » (F, 23)

La Seconde Guerre mondiale devient un moment d'identification au peuple juif, dont la souffrance devient par métonymie celle de tous les Français, du moins chez les Guyotat. À la lecture du livre *Les Témoins qui se firent égorger*, le jeune Guyotat lit le mot « israélites » et comprend que les Juifs de la Bible constituent le même peuple que les « israélites » disparus dans les camps, de même que les « déportés et [les] tués tchèques et polonais » (F, 84) auxquels les origines de sa famille le rendent sensible. Dans l'après-guerre, l'espace politique se définit également par les « conflits [qui ont lieu] à l'O.N.U » sur la question d'Israël. (*Idem*) : « J'ai déjà à ce moment en tête l'image cartographique de cette bordure maritime verticale : serait-ce la même bande de terre que celle du temps de David et du Christ ? » (*Idem*) Entre les lieux d'hier et ceux d'aujourd'hui, entre les peuples de la Bible et les Européens qui viennent de subir la Seconde Guerre, se constitue peu à peu une figure du

« Juif », qui devient l'incarnation même de l'histoire, à la fois parce qu'il a été l'objet « de la plus grande haine de l'extermination nazie », parce qu'il « n'a pas disparu » et que, « loin de nous par l'espace et proche par le mythe », il réussit à se reconstituer en « nation indépendante » (F, 86). L'histoire des Juifs devient en quelque sorte un parcours exemplaire, rejouant dans le réel le récit de l'Exode : oppression, résistance, libération.

6.2.3 UNE GUEULE DE JUIF

La figure du Juif est intéressante, non seulement parce qu'elle peut servir de leçon politique, mais aussi parce qu'elle s'inscrit dans l'ensemble des identifications dont la trilogie fait état. Le Juif, qui est « celui qui pense » selon la mère de Guyotat, est l'objet d'une haine sociale, qui inscrit les effets de l'antisémitisme dans la physionomie du sujet :

« Avec ta gueule tu ne serais pas un peu juif ? »

Le samedi suivant je demande à ma mère ce que c'est qu'un visage juif, elle me répond, dans un soupir, que c'est une sottise, mais que si D. recommence, de lui rétorquer que c'est le visage de ceux qui *pensent*. Alors j'accepte tout à fait mon nouveau corps, mon nouveau visage, mes nouveaux traits, si ce sont ceux du peuple de Dieu, avec lequel j'ai commencé à vivre, et de penser le monde.

Et de cette chair, je tirerai de quoi vivre, contre elle, s'il le faut. (F, 230)

Ici, c'est une scène d'interpellation exemplaire que met en scène Guyotat. L'idéologie policière d'Althusser est cependant remplacée par une idéologie raciste. Par la voix de D., c'est toute la violence de l'antisémitisme qui s'exprime, principalement parce qu'il est sans contenu et se présente comme un discours vide. En effet, la seule caractéristique juive qui est convoquée, c'est le « visage ». Dans *Le Pouvoir des mots*, Judith Butler fait de l'injure (raciale, sexuelle, identitaire au sens large), le lieu d'une résistance politique par le renversement possible de l'injure subie en identité assumée. Postulant que le langage a une puissance d'agir (*agency*), Butler rend compte de la vulnérabilité linguistique du sujet. Elle fait même de l'injure la première des blessures linguistiques, la scène d'interpellation qui constitue le sujet dans le langage et, de ce fait, dans l'espace social :

Le nom utilisé pour nous appeler ne nous fige pas purement et simplement. Recevoir un nom injurieux nous porte atteinte et nous humilie. Mais ce nom recèle par ailleurs une autre possibilité : recevoir un nom, c'est aussi recevoir la possibilité d'exister socialement, d'entrer dans la vie temporelle du langage, possibilité qui excède les intentions premières qui animaient l'appellation. Ainsi,

une adresse injurieuse peut sembler figer ou paralyser la personne hélée, mais elle peut aussi produire une réponse inattendue et habilitante³⁴.

La scène d'interpellation antisémite de *Formation* s'inscrit tout à fait dans la double logique de l'assujettissement et de la résistance au biopouvoir. L'insulte « Juif » transforme en effet le corps même du sujet en le faisant exister et en lui permettant d'exercer sa puissance d'agir. Mais elle le fait exister dans un espace social géographiquement et historiquement déterminé. L'insulte « juif » n'est pas socialement connotée de la même manière durant la guerre ou dans l'immédiat après-guerre qu'à d'autres époques. Il faut donc comprendre que le couple ami/ennemi qui fonde le politique détermine également les modalités de constitution du sujet et, plus encore, son inscription historique. C'est dans l'appel injurieux de l'autre que Guyotat « tire » de quoi vivre : c'est donc à la fois par et contre le discours antisémite que se constitue son existence sociale.

Le philosémitisme de la mère sert d'embrayeur pour la création d'une identité corporelle plus puissante. Le Juif, dans les mots de la mère, n'est plus celui qui a une « gueule » (en fait, une « sale gueule »), mais bien celui qui pense. L'identification forcée, imposée, interpellée par la *police* idéologique, est le lieu d'une révolution identitaire. Le juif, d'abord paria, devient la possibilité même d'une identité positive. Plus qu'une nouvelle identité, il est la condition même d'un « nouveau corps » alors que la « gueule » devient un « visage ». En effet, pourquoi le Juif devrait-il être l'ennemi dans l'espace politique, pourquoi devrait-il être l'objet d'injures (et le *nom* même de l'injure adressée à un non-juif) alors que Juifs et catholiques font partie, selon Guyotat enfant, d'un même grand peuple ? La dernière phrase de ce passage indique bien le fonctionnement des jeux d'identification qui construisent l'identité mouvante du sujet. Contre l'adresse injurieuse de l'autre, le sujet se définit une identité inédite, qui ne préexistait pas à l'adresse et qui n'en est pourtant pas la simple conséquence. Or, une fois ce nouveau corps « constitué » — car chez Guyotat, l'identité n'est jamais détachée des conditions corporelles qui la supportent — c'est « contre » lui qu'il devra se former, même si c'est en lui qu'il trouve suffisamment de force pour vivre. Cette scène rend ainsi compte de la dynamique de subjectivation dont nous faisons état dans la seconde partie de notre thèse. Ici, l'« autre » prend deux formes qu'il convient d'inscrire dans ce chapitre sur les rapports entre le passé et le présent. En effet, la voix de l'idéologie n'est pas

³⁴ Judith Butler, *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, op. cit., p. 22-23.

abstraite, pas plus qu'elle n'est hors du temps. L'injure contre laquelle et à partir de laquelle Guyotat se forme est antisémite, ce qui rend sensible un trait culturel de son époque. Lorsqu'il s'agit de restituer l'histoire, Guyotat met en relief les saillies du discours idéologique, les luttes qui l'agitent, les divisions qui instaurent des rapports de force et des luttes de pouvoir. Divisant les amis et les ennemis, il montre dans de nombreux passages que l'ennemi vient de l'extérieur (l'Allemand, le nazi), mais qu'il est aussi à l'intérieur (l'« ami » français l'injurie et adopte le discours haineux de l'ennemi extérieur). Ce partage brouillé n'est pas sans rappeler les enjeux soulevés plus tôt autour de la mémoire de la guerre d'Algérie. La justesse du regard posé sur le passé est garante de son exactitude, mais également de sa capacité à rendre compte des partages brouillés du passé, de la division inhérente à toute relation à l'autre. Cette présence d'une insulte raciale « structurante » adressée à un non-juif pointe également vers une autre idée : l'identification est toujours médiatisée. C'est contre l'autre que l'identité se construit, soit contre l'idéologie dominante — toujours négativement connotée —, soit en adoptant l'identité de celui qui est opprimé (les putains, les esclaves, les Juifs). Toutefois, en dernière instance, c'est toujours contre les identités sociales imposées que le sujet de la trilogie se forme.

Dans ses *Carnets de notes*, Guyotat a une curieuse réflexion sur les Juifs, qui souligne l'importance de son identification pérenne au peuple élu de l'Ancien Testament :

Les Juifs : ils apparaissent à nouveau dans une période critique. La première fois au moment de la chute de l'empire romain, la deuxième fois aujourd'hui au moment de la décolonisation, du marxisme et de la psychanalyse. Depuis 150 ans, annoncés par Spinoza, seul Juif de l'Occident ancien avec..., tous les révolutionnaires sont d'origine juive : Freud, Einstein, Schœnberg, Eisentein, Oppenheimer, Marx, etc. Ils furent le levain de l'Orient occidental, ils le furent et le seront de l'Occident³⁵.

Le Juif, c'est celui qui renverse le temps et le monde, c'est celui qui bouleverse à la fois la politique et le savoir. Il est intéressant de voir ce que Guyotat conçoit ici comme révolutionnaire ; ce ne sont pas strictement les révolutions politiques qui sont dignes d'intérêt, mais aussi les révolutions artistiques et scientifiques. Par ailleurs, le mot « levain » est fortement connoté, particulièrement dans ce contexte religieux, car il désigne dans la Bible l'orgueil et l'hypocrisie. C'est d'ailleurs ce qui explique que la Pâque juive est aussi

³⁵ Pierre Guyotat, *Carnets de notes*, *op cit.*, p. 240.

nommée la fête des Azymes. Dans l'Exode, Yahvé dit à Moïse et à Aaron : « Pendant sept jours il ne se trouvera pas de levain dans vos maisons, car quiconque mangera du pain levé sera retranché de la communauté d'Israël, qu'il soit étranger ou né dans le pays³⁶. » Le rituel de la privation du levain constitue une commémoration de l'Exode. Ainsi, Guyotat, en faisant des Juifs le levain de l'Occident, renverse l'injonction de remémoration et renverse le levain comme symbole du péché pour en faire le déclencheur des révolutions. Malgré la torsion qu'il fait subir au levain de l'Exode, son association inscrit les figures de révolutionnaires juifs dans une longue lignée de résistance juive à l'oppression, remontant jusqu'à la Bible, bien au-delà des « 150 ans ». La liste des révolutionnaires ressemble d'ailleurs à une autre liste, celles des Juifs admirés par sa mère :

Le drame simultané des réfugiés, des « personnes déplacées », l'obsède, la progression soviétique le crée et le nourrit, comprend alors le malheur du peuple juif, comme deux ans auparavant le retour des déportés comprend et recouvre l'Extermination. Sa passion exprimée toute mon enfance et mon adolescence pour les grands artistes, savants, philosophes et politiques d'origine juive, Menuhin, qu'elle entend déjà avant la guerre, Chagall, qui lui rappelle aussi son enfance cracovienne peuplée de figures villageoises juives, Einstein, Bergson, qu'elle entend avant-guerre au Collège de France, Ben Gourion, dont elle admire la ténacité et le visage antique, tous pour elle figures tutélaires principales de la civilisation menacée, me fait voir, me fait voir ces grands esprits, ces grands visages, comme les doubles, les compagnons, les successeurs des Patriarches et autres grandes figures de la Bible, et à vie je le ressens ainsi. Pour ma mère, un « Juif » — je n'en connais aucun à ce moment, peut-être Monsieur Azaïs qui tient une bijouterie au bas du quartier de Cotaviol dans un angle d'une maison du Moyen Âge —, c'est forcément une foi, au moins un esprit, un grand, et c'est donc une garantie que la civilisation est sauvée. (*F*, 67)

Dans la civilisation menacée dans le grand désordre de l'Europe de 1947 (à la fois par les plaies encore vives de la guerre et par le stalinisme, tant craint par la mère), le Juif apparaît donc comme une figure messianique. Il incarne le retour du passé dans le présent, mais pas n'importe quel passé : un passé « antique », voire biblique. Les figures du présent ne sont pas détachées de celles du passé : elles en sont les « compagnons ». Mais ces « grands artistes, savants, philosophes et politiques » n'obéissent pas seulement aux temps mêlés du messianisme dont nous avons établi les bases plus haut. C'est aussi par la force de leurs esprits que ces juifs sauvent la civilisation menacée. Le raisonnement peut paraître simpliste : devant l'immensité de bêtise de ceux qui saccagent la civilisation occidentale, les Juifs — à tout le moins la lignée des « grands Juifs » responsables de la grandeur de ce peuple —, sont

³⁶ *Exode*, XII, 19, trad. École biblique de Jérusalem, Paris, Cerf, 2000, p. 105.

l'espoir de sa survie. Cette grandeur rend leur drame particulièrement injuste. Il ne faut toutefois pas ignorer la dimension temporelle de ce raisonnement. Ce sont les grands hommes de notre temps qui sont les sauveurs, parce qu'ils incarnent la force du passé et les enseignements de la Bible. Si les Juifs ont un statut à part, s'ils sont le peuple élu comme le croit la mère, c'est qu'ils sont le peuple de la Bible. Leur filiation donne au présent une épaisseur historique, dont la base est la répétition de l'histoire de l'Exode à travers les temps. Cette reprise du récit de l'Exode par Guyotat apparaît comme une injonction messianique guidant les peuples français et juif, asservis par les Allemands durant la Seconde Guerre mondiale, à leur libération prochaine — déjà advenue au moment de l'action principale du récit. Mais elle occupe également, pour le lecteur contemporain, un rôle semblable à l'impératif de la Bible, *Zakhor* (« Souviens-toi »), dont le peuple juif a fait un motif récurrent³⁷ : « Moïse dit au peuple : Souvenez-vous de ce jour, celui où vous êtes sortis d'Égypte, de la maison de la servitude, car c'est par la force de sa main que Yahvé vous en a fait sortir, et l'on ne mangera pas de pain levé³⁸. » La figuration de la Seconde Guerre mondiale et l'insistance sur l'Exode, si elles ne répondent pas à un devoir de mémoire civique — nous avons montré la distance, voire la méfiance, que Guyotat entretient avec ce type de récupération mémorielle —, perpétuent un héritage profondément ancré dans le passé. L'espérance révolutionnaire telle que la conçoit Guyotat ne se décline pas comme une utopie révolutionnaire des lendemains qui chantent, mais plutôt comme une mémoire des oppressions du passé.

6.3 OMNITEMPORALITÉ : DÉLIRE TEMPOREL

Nous avons montré une conjonction des temps hétérogènes dans le présent, conformément au point de vue subjectif qui domine dans la trilogie. L'instabilité du sujet infléchit sa perception des phénomènes sensibles qui composent sa « pensée de l'histoire ». La discordance des temps s'incarne dans un délire temporel, tout à fait conforme au brouillage identitaire dont le sujet fait l'expérience. La téléologie et la chronologie ne sont pas que minées par l'usage du présent : elles sont également mises à mal par une narration qui rend compte d'une remémoration désordonnée. La quête des origines — et même d'une

³⁷ Voir Yosef Hayim Yerushalmi, *Zakhor. Histoire juive et mémoire juive*, trad. É. Vigne, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991 [1982].

³⁸ *Exode*, XIII, 3, trad. École biblique de Jérusalem, Paris, Cerf, 2000, p. 106.

ontogenèse — écartèle le sujet entre différentes temporalités ; le récit superpose ces temporalités en un seul moment : « Comment *être* à la fois il y a deux mille ans, maintenant et dans deux mille ans ? » (C, 123) La trilogie rend compte de la simultanéité des époques historiques, qui dévoile par moment un rapport politique — au sens polémique — aux enjeux historiques. Cette omnitemporalité est aussi sensible dans une spatialisation de l'histoire. La nomadisation dont *Coma* témoigne s'avère non seulement un déplacement géographique, mais aussi un déplacement temporel :

Changeant de lieu de campement, je change de sol ; je change de direction historique. J'exploite directement, dans l'œuvre en cours, le sol où je suis arrêté. Je marche, je me promène avec mes amis, j'imagine, dans les ruines... Ces ruines, au retour, je les restaure sur la page, je transforme les ruines de la villa romaine, en villa romaine. (C, 49)

Plutôt qu'un passé qui revient hanter le présent, la visite des ruines témoigne d'une relation intrinsèque entre les lieux et le temps : le présent se spatialise et devient « le sol où [il est] arrêté ». Guyotat ancre la littérature dans le présent, « exploite[ant] directement » les perceptions sensibles dont il fait l'expérience. Le mot « restauration » renvoie évidemment à la transformation des ruines, mais il évoque également la portée messianique de la littérature, qui, par sa temporalité spécifique, permet la restauration d'un état originel. Le fantasme de recommencement de l'histoire — qui parfois prend une tangente plus utopique que restauratrice — se manifeste par la transformation d'une expérience sensible dans la littérature. Mais cette expérience est désorientée : le sujet nomade ne se fixe pas, transite d'un lieu à l'autre. L'histoire n'a pas un sens prédéterminé, et le changement de trajet dans le camping-car devient un changement de « direction historique ». La chronologie est mise à mal dans *Coma* par une confusion totale des temps et des lieux. Cette omnitemporalité a beau se manifester comme un délire (le « délire géopolitique » deleuzien³⁹), elle est aussi un geste de remémoration, dans la mesure où elle constitue une remise en jeu des temporalités dans le présent, ou plus spécifiquement, une présentification du passé.

La politique de la littérature, que nous avons définie plus haut dans le rapport critique qu'elle entretient avec la mémoire et l'histoire, concerne aussi cet acte de remémoration qu'est la restauration des ruines. La représentation des ruines dans *Coma* témoigne de cet « espace tiers », où la construction de l'objet de mémoire ne fait pas abstraction de la perte.

³⁹ Pierre-André Boutang, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, op. cit.

Pour Guyotat, restaurer les ruines signifie qu'il est possible de devenir acteur de l'histoire en différé, afin de « libérer le passé opprimé ». L'omnitemporalité agit comme une forme de conjonction des temps hétérogènes, mais en témoignant aussi de la coïncidence des temps et des lieux. Certes, la mémoire, tel que le soutient Pierre Nora, « s'enracine dans le concret, dans l'espace, le geste, l'image et l'objet⁴⁰ », mais les lieux de mémoire de Guyotat n'exigent pas une « vigilance commémorative ». Nous reviendrons bientôt sur la spatialisation de l'histoire qui passe parfois par la toponymie. Mais notons dès maintenant que plusieurs passages recèlent plutôt une prise sur l'histoire qui adopte les traits du travail de l'archéologue, dont la tâche consiste à repérer dans l'espace du présent les traces de l'histoire passée. La découverte du temps s'inscrit d'ailleurs dans les perceptions sensibles. Les traces, ruines ou ombres sont *réelles* et représentent dans le présent la perception des événements qui ont changé le cours de l'histoire :

À la mi-Août 1945, dans le retour des déportés, et le *nettoyage* des camps de la mort, la TSF annonce Hiroshima et Nagasaki : telle est la description par les adultes de l'énormité de l'explosion que je crois en avoir ressenti quelque chose ici. Et longtemps après encore, je vois dans certaines ombres sur certains murs des silhouettes humaines, d'objets, de végétaux, d'animaux, fixées, *réelles*, dessus.

C'est par ces explosions, le décalage horaire des faits et des informations que je découvre la rotondité de la Terre. (*F*, 50)

La « transformation » des ruines outrepassé toutefois le travail de l'archéologue. En effet, l'activité de remémoration critique par la littérature exhume non seulement les ruines de la ville romaine, mais elle vient également les « transformer », donnant un autre sens à l'expression « jouer à l'histoire ». Guyotat observe d'abord les vestiges de l'histoire, ruines qui témoignent de l'action passée des hommes. Or la littérature a le pouvoir de les réanimer et de transformer les ruines inertes en objet vivant. L'omnitemporalité se manifeste donc par une spatialisation de l'histoire : les lieux du présent sont chargés du passé, ils en portent les marques.

La « promenade » dans l'histoire, qui en révèle la plasticité, témoigne également de la confusion du « moi ». Dans la recherche de « l'origine de toute chose », exposée dans *Coma*, l'histoire apparaît comme une révélation :

⁴⁰ Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire », *Les Lieux de mémoire*, *op. cit.*, p. 25.

La pensée de l'Histoire me vient alors, enfant du lendemain, du partage, par la nuit, d'hier et d'aujourd'hui : la nuit est la rumination du futur.

L'Histoire, je la vois alors, contenue, grandes figures, traités, célébrations, communions populaires, batailles, dans le ciel bleu, le firmament : les grands morts, les grandes pensées, rangés là-haut : le ciel bruit de ces actes, et, la nuit, les étoiles sont les signaux de chacun, chacune, chaque ; le Temps est là-haut.

Plus je remonte le Temps et plus je me sens hors d'atteinte de mon « moi » ; mais, pour imaginer et mettre en place ce monde lointain, il faut le support d'un « moi », d'une puissance décuplée : pour être le Romain, le Grec, le Perse, l'Égyptien, le hiérodote, le charpentier de bateau des Cyclades, l'esclave du sculpteur de Corinthe, il faut arracher de son « moi », un « moi » révolu et le faire vivre au quotidien à ses côtés. Imaginer, et le rendre dans le texte, par la seule matérialité du geste, des sécrétions, la pensée d'une figure révolue, pas seulement ses sentiments, mais son âme, selon les connaissances, et les circonstances historiques de son temps, ce que je peux imaginer qu'elle peut connaître, et vivre alors. (C, 50-51)

Remontant le temps, il devient possible « de regarder le monde en oubliant [s]on moi » (C, 47), il « remonte dans le passé des peuples » et élargit son œuvre « aux dimensions de l'Histoire » (*Idem*). L'écriture du *Livre*, qui est marquée par la quête du Verbe, devient aussi le lieu de dissolution du « moi » dans l'histoire. Comme dans le cas du Juif qui devient la manifestation d'une identification intime qui se projette sur la scène historique, l'écriture du *Livre* nécessite une subjectivation en différé : le déplacement temporel, qui est un déplacement géographique à la fois réel et fantasmé, fragilise le « moi », rendant ardue l'identification aux figures. La fiction historique, telle que Guyotat la conçoit, exige une empathie totale à l'égard de ses personnages. Si la subjectivation est une logique de l'autre, elle comporte aussi une dimension supplémentaire qui consiste à dépasser la capacité à s'inscrire dans une « identification impossible » à l'autre, en parvenant à se remettre dans le temps de l'autre, à restituer sa compréhension du monde, ses perceptions sensibles et ses idées.

Finalement, l'omnitemporalité met en lumière un mode figural de représentation. Le désir d'être à la fois dans le passé, le présent et le futur concerne évidemment les représentations de l'histoire qui caractérisent la trilogie, mais il n'est pas étranger à l'utopie du Verbe qui symbolise la portée prophétique des énoncés. Si le dernier extrait cité concerne uniquement le passé, on se souvient que, dans *Arrière-fond*, Guyotat figure la puissance du Verbe en lui conférant la capacité à créer le réel : « Le réel n'est que du futur qui attend qu'on

le re-nomme. » (*AF*, 64) Selon cette logique, les énoncés, bibliques ou littéraires, annoncent le futur et le font même advenir. Lorsqu'il s'empare du récit de l'Exode, Guyotat dit ni plus ni moins que la Bible annonce les persécutions futures des Juifs, faisant de la Seconde Guerre mondiale une nouvelle traversée du désert. Dans son ouvrage classique sur la *figura*, Erich Auerbach rendait compte des modes d'interprétation des Pères de l'Église qui lisaient dans les événements relatés dans l'Ancien Testament des prophéties du Nouveau Testament. Par exemple, le sacrifice d'Isaac devenait à leurs yeux la préfiguration de la crucifixion de Jésus :

La *figura* est quelque chose de réel et d'historique qui représente et annonce autre chose de tout aussi réel et historique. C'est une concordance ou une ressemblance qui permet de discerner la relation entre les événements. [...] Le but de ce genre d'interprétation était de montrer que les personnages et les événements de l'Ancien Testament étaient des prophéties en acte, des préfigurations du Nouveau Testament et de son histoire de salut⁴¹.

Les figures prophétiques trouvaient leur accomplissement dans des faits historiques avérés. Chez Augustin, l'interprétation figurative se déclinait en trois temps : la Loi donnée comme une prophétie de la venue du Christ ; l'Incarnation comme accomplissement de cette prophétie et comme promesse du Jugement dernier ; l'avènement futur de ces événements. Auerbach faisait de cette conjonction temporelle l'un des traits constitutifs de la représentation chrétienne de la réalité, de l'histoire et du monde sensible. L'interprétation figurative permettait selon lui de créer une relation entre des événements ou des personnages, les inscrivant dans une même temporalité faite de rappels et d'annonces. Elle révélait en quelque sorte une temporalité paradoxale, où les temps écartelés forment un seul même flot historique. Alors que, dans la modernité, les événements se succèdent selon une organisation horizontale, l'interprétation figurative supposait plutôt un rapport vertical entre les événements, sans égard pour la continuité. Chaque événement était considéré comme un fragment qui demande à être interprété par rapport à un accomplissement à venir. En somme, l'interprétation figurative maintenait l'événement historique tel quel dans le passé tout en le lisant comme une révélation au présent de ce qui reste à venir.

Ce rapport temporel spécifique nous permet d'envisager différemment à la fois la superposition des temps à l'œuvre dans la trilogie et la lecture qu'elle propose des textes bibliques comme l'Exode et le récit de Job. Lorsque Guyotat confère à sa propre littérature la

⁴¹ Erich Auerbach, *Figura*, *op. cit.*, p. 32-33.

capacité de « restaurer les ruines », il impose une présence du passé dans le présent qui rend envisageable une forme de rédemption de la somme des oppressions. Or, tout comme l'incarnation sans cesse différée du Verbe, le rachat de l'humanité n'est pas advenu. Cette attente d'une rédemption messianique est le moteur même de la pensée de l'histoire dans la trilogie. Comme le souligne Françoise Proust, commentant Benjamin : « [t]out présent, *au moment même* où il nous empêche de le vivre, suscite en nous une attente, attente de la révélation, à l'avenir, de son secret. C'est pourquoi tout présent, *au moment même* où il passe, suscite de la nostalgie⁴². » Seul le présent permet la conscience de la promesse de l'événement. Lorsque Guyotat tente de lire les signes prémonitoires du passé, en le réécrivant au présent, il fait appel à un temps spectral et prophétique, qui rappelle l'interprétation figurative des Pères de l'Église. La remémoration agit alors comme une tentative désespérée de remplir le temps de figures, de comprendre les événements du passé en les animant, en « jouant » avec eux. Elle est à la fois l'anticipation d'un futur radicalement neuf (après l'arrêt de l'histoire, il sera possible de la recommencer), mais aussi l'avertissement d'un retour, elle est une *alternance d'asservissement et de délivrance*. Pour reprendre la formule de Schlegel, que Françoise Proust cite dans *L'Histoire à contretemps* : « Le devin est un "prophète tourné vers le passé."⁴³ » Cette formule pourrait tout à fait qualifier l'omnitemporalité qui détermine la relation du sujet de l'histoire aux lieux qu'il habite et qui sont symptomatiques du rapport qu'il entretient avec les coordonnées sensibles. En effet, le sujet autobiographique est « hanté par l'Histoire, par la Préhistoire, par l'Évolution » (C, 126).

François Hartog, dans *Régimes d'historicité*, affirme que le vingtième siècle aura été partagé entre le futurisme, la « domination du point de vue du futur⁴⁴ », et le présentisme, « l'évidence d'un présent omniprésent⁴⁵ ». Il semble que l'œuvre de Guyotat résiste en effet à cette schématisation. Nous avons démontré que l'usage du présent dans la trilogie ne correspondait en rien à une amnésie, pas plus qu'il ne participe à une forme d'apologie de notre époque ou du progrès technique. Les temporalités tendues vers le futur ont été mises à

⁴² Françoise Proust, *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 1999 [1994], p. 69.

⁴³ *Ibid.*, p. 158.

⁴⁴ François Hartog, « Mémoire, histoire, présent », *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », p. 119.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 18.

mal par la Seconde Guerre mondiale qui a perverti la foi dans la capacité des hommes à faire le bien et à utiliser à bon escient les potentialités techniques. La guerre d'Algérie est venue montrer la débâcle des entreprises coloniales et salir le patriotisme que la Résistance avait instauré en valeur suprême. La lente agonie des années rouges a, quant à elle, certainement freiné les ardeurs révolutionnaires. Il est clair que la littérature de Guyotat porte le deuil de ces revers de l'histoire. Non seulement les porte-t-elle, mais elle en prend acte et en témoigne. Toutefois, un certain nombre de stratégies déjouent ces deuils et *organiser ce pessimisme*, selon le mot de Walter Benjamin⁴⁶. Afin de conjurer la contemplation passive de la catastrophe de l'histoire, il ne suffit pas d'avoir une attitude optimiste, qui serait réductible à une idéologie du progrès ; il est plutôt nécessaire d'organiser le pessimisme afin de prévenir l'avènement du pire.

Guyotat met à mal un modèle téléologique de l'histoire dont *Tel Quel* nous apprenait déjà qu'il trouvait son reflet dans les modèles narratifs les plus traditionnels. Si nous avons d'emblée mis en garde contre un jugement trop rapide sur la régression politique que pouvait représenter l'adoption d'une « langue normative », nous ferons la même mise en garde concernant la structure temporelle de la trilogie. Si ces trois récits ne sont pas à proprement parler des fictions expérimentales comme *Progénitures*, ils ne sont ni linéaires ni conventionnels pour autant. Nous avons dit la manière dont les trois récits adoptaient des temporalités différentes, et pourtant le présent leur confère une unité qu'il est nécessaire de saisir. Ce présent messianique que nous avons tenté de mettre au jour est une modalité temporelle qui nous permet de comprendre la structure de ces récits (le présent comme convergence des temps discordants), mais aussi sa structure énonciative (l'énonciation au présent étant assimilable à un rapport prophétique aux énoncés et au réel). Sans attendre la venue du Grand Soir, Guyotat ouvre sa littérature à la possibilité imminente de la radicale nouveauté, un mode de compréhension de l'histoire qui échappe à l'idéologie du progrès, mais qui échappe aussi aux écueils gauchistes. Il semble nous dire que, si la littérature a une

⁴⁶ « Organiser le pessimisme signifie... dans l'espace de la conduite politique... découvrir un espace d'images. Mais cet espace des images, ce n'est pas de façon contemplative qu'on peut le mesurer. Cet espace des images que nous cherchons... est le monde d'une actualité intégrale et, de tous côtés, ouverte. » Cf. Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » [1940], *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 447. L'expression « organiser le pessimisme », emprunté au surréaliste marxiste Pierre Naville, se trouve chez Benjamin dès 1929, dans son essai sur le surréalisme. Cf. Walter Benjamin, « Le Surréalisme » [1929], *Œuvres*, t. 2, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz, P. Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 132.

force, c'est dans ce qu'elle peut dire au présent, dans le travail de mémoire qui la fonde, dans le brassage des temporalités qu'elle permet et dans l'exposition d'une vie singulière à l'aune de la vaste histoire, créant chez le sujet un sentiment de « perte dans l'Histoire », une « épouvante d'y être seul » (C, 72).

CHAPITRE 7

FIGURES DE L'HISTOIRE

La conception de l'histoire mise en place dans la trilogie a cette particularité qu'elle accorde une grande place aux acteurs de l'histoire. Cet intérêt se décline sous deux formes : d'une part, les stratégies autobiographiques font valoir une primauté de la mémoire sur l'histoire, déterminant l'inscription du sujet dans l'histoire. D'autre part, les identifications multiples témoignent d'une pulsion biographique qui se manifeste lorsque les récits de vies des autres deviennent des modèles qui guident l'action. Le sujet se dissout dans la grande histoire, y fait l'expérience d'un anonymat ; puis, lorsqu'il s'agit de mesurer sa possibilité d'action dans le monde, c'est en allant examiner la biographie des personnages importants de l'histoire qu'il y parvient. La possibilité pour les hommes d'être héroïques, mais aussi de déchoir, épouse le mouvement entre asservissement et délivrance qui définit le sujet et met au jour une identification martyrologique à ceux qui se sont sacrifiés pour leur communauté et dont le corps a souffert de cet engagement. Ces figures qui inspirent l'action sont également soumises à un principe de réversibilité : elles sont certes héroïques, mais elles peuvent également se transformer en ennemis. Le couple ami/ennemi fondateur du politique selon Schmitt n'est jamais fixe. Les rôles ne sont pas permanents et la trilogie rend compte de cette redistribution constante des rôles, selon les lieux et les époques.

Si l'ensemble de l'œuvre de Guyotat est peuplé d'anonymes, les grandes figures historiques ont une importance indéniable dans la trilogie. Celles-ci ne sont significatives qu'à condition de les observer à la lumière de ceux qui, comme les soldats de la guerre d'Algérie, sont exclus du récit officiel de l'histoire. Dans ce chapitre, nous allons nous arrêter à Jeanne d'Arc, à Charles de Gaulle et aux membres la famille de Guyotat ; d'un côté, des personnages célèbres, de l'autre, des acteurs plus discrets de l'histoire. L'analyse de ces figures nous permettra d'observer plus spécifiquement le rapport critique que Guyotat nourrit avec le patriotisme et les « grands hommes de la patrie ». L'héroïsme des hommes, c'est bien sûr l'action de ceux qui tentent, parfois désespérément, d'avoir une prise sur le cours des choses. Le héros tente d'arrêter l'histoire, de renverser le temps, de s'arracher à l'ordre imposé. Certains personnages ont la capacité d'arrêter l'histoire, et donc de conjurer l'oppression. Ce sont eux qui par leur engagement incarnent le politique.

Les données culturelles que composent Jeanne d'Arc, Charles de Gaulle et la famille résistante rendent compte du dialogue avec le discours social que l'œuvre de Guyotat entretient. Cette exposition de la complexité des figures, qui portent en elles les sédimentations de leurs différentes récupérations politiques, s'élabore sur une scène intime, celle de la transmission maternelle. Les figures de Jeanne d'Arc et Charles de Gaulle sont sans cesse entremêlées à l'histoire familiale, créant une dialectique entre une personnalisation de l'histoire monumentale et une héroïsation des anonymes. L'édification d'un mythe de la France dans la trilogie ne fait l'objet d'aucune ironie ni de mise à distance. Toutefois, Guyotat expose d'emblée que ce mythe est susceptible d'être déboulonné. La question du héros met en jeu la notion d'exemplarité, qui n'est évidemment pas étrangère aux identifications qui balisent l'action du sujet de la trilogie. Les oncles et les tantes ont une attitude « impeccable¹ » face à l'histoire : Suzanne, Philippe, Hubert sont incontestablement des héros et c'est cette action « exemplaire » qui rend souhaitable l'identification. L'attitude face à l'histoire est aussi l'objet d'une mesure : certains *résistent*, d'autres pas. Les hommes sont soumis au jugement de leurs contemporains et de leurs descendants. Ce que nous dit Guyotat, c'est que l'histoire n'est pas une donnée abstraite : il est possible, par la littérature, d'évaluer l'histoire, de mesurer l'action des hommes, de circonscrire des communautés, d'opérer des partages. Le politique est constitué de partages sans cesse redéfinis. Lorsque Guyotat raconte l'Occupation allemande, il est aussi en train de définir l'espace politique du présent.

La question que nous posons ici, par l'examen de figures précises de l'histoire, c'est bien la manière dont l'histoire définit des formes de subjectivité. L'histoire de *Formation* est vivante, et c'est de cette incarnation dans les corps que témoigne l'attention de Guyotat pour les acteurs de l'histoire. La politique de la littérature de la trilogie ne cesse de se redéfinir par rapport aux notions de militantisme et d'engagement : c'est dans une tension entre ce que les hommes peuvent et ce qu'ils ne peuvent pas faire que se disputent les figures de la trilogie.

Ce chapitre est divisé en trois sections : nous verrons d'abord les modalités qui président à la construction d'une mémoire héroïque de la France. Deuxièmement, nous observerons la

¹ Pierre Guyotat affirme que sa famille a été « impeccable » dans le cadre d'un entretien accordé à Laure Adler, à l'émission *Hors-champs* du 27 décembre 2010 sur France-Culture. Le mot « impeccable » vient du latin *impeccabilis* : qui ne peut pas pécher. Si le récit autobiographique purge le sujet, ce n'est certainement pas de quelque faute familiale. Au contraire, « l'état de guerre renforce la légende familiale » (F, 39).

réversibilité de ces figures de l'histoire, démontrant l'alternance dont elles font l'objet et dont elles sont porteuses. Troisièmement, nous nous intéresserons à la manière dont ce mythe de la résistance est l'objet d'une transmission sensible dans les lieux et les images. Les faits de la grande histoire infléchissent la perception des données sensibles. Pierre Guyotat rend l'histoire visible, lui conférant une instabilité qui caractérise son rapport « très peu orthodoxe » à l'histoire.

7.1 BOUTER LES ALLEMANDS HORS DE TOUTE FRANCE : HÉROÏSME ET RÉSISTANCE PATRIOTIQUE

Nous l'avons vu, la Seconde Guerre mondiale est incontestablement le moment historique qui définit à la fois la politique du sujet et la conception de l'histoire. Il apparaît donc logique d'aller vérifier ce que Guyotat dit de l'action des hommes lors de l'Occupation allemande. De plus, la Seconde Guerre mondiale a cette particularité, à la différence de la guerre d'Algérie, de se jouer en France, et non pas outre-mer. Ainsi, la Résistance se déploie contre une agression venue de l'extérieur, qui porte atteinte au corps de la France.

La famille joue un rôle primordial dans l'édification du mythe de la Résistance. Cette transmission familiale précède évidemment la transmission scolaire. Au tout début de *Formation*, Guyotat raconte une scène assez étonnante où, alors qu'il n'est encore qu'un nourrisson, son oncle lui transmet, comme par osmose, toute sa conscience de l'histoire :

Un grand corps se penche dans cette lumière, une ombre, belle, s'accroupit en face de moi, me soulève de toute sa hauteur, m'embrasse et me parle dans l'oreille.

C'est Hubert, juste vingt ans, le plus jeune des quatre frères de ma mère. C'est l'Histoire — une divinité, déjà — qui me prend dans ses bras, qui me parle.

Cette chair vivante, où bat le sang de ma mère, contre la mienne qui, avec le lait, avale de la conscience, se prépare à entrer dans le feu de l'enfer ; ses yeux que les miens regardent dans le rayonnement du soleil vont voir le monstre et ses chiens, ses gourdins et ses lacets d'étranglement, ses gaz et ses pinces à dentitions.

Son souffle à mon oreille, deux hivers encore et il s'épuise et se raréfie sous les charges suppliciantes.

Que lui répond ma bouche dans cette même oreille où, quelques mois plus tard, les ordres sont toujours mêlés de chien ? (F, 13)

Si les premières lignes de *Formation* présentent une ontogenèse du sujet en exposant les moments marquants de la vie de sa mère avant sa naissance, cette scène apparaît véritablement comme le commencement de la vie et prend, une fois de plus, les allures d'une reconfiguration de la scène originaire. En effet, comment ne pas penser à cet affrontement constant entre dominés et dominants, à cette « masse historique des corps exploités », à l'évocation des « charges suppliciantes » ? Cette scène nous apparaît particulièrement importante parce qu'elle exemplifie le rapport sensible et incarné à l'histoire qui confère sa puissance d'évocation à la trilogie. Les camps de la mort ne sont pas pour Guyotat un « détail de l'histoire », pour reprendre la formule tristement célèbre de Jean-Marie Le Pen ; ils font partie de l'histoire familiale. Les premiers moments de la vie de Guyotat, les premiers souvenirs (le lait avalé, les premiers rayons du soleil vus) sont associés aux gestes dont sera bientôt privé son oncle Hubert. Les yeux de son oncle sont *capables* à la fois de regarder un nourrisson et un monstre ; ils voient les dominés et les dominants, les plus faibles et les plus forts ; ils témoignent de l'histoire.

De plus, si Hubert incarne à lui seul toute l'histoire, elle est quant à elle amalgamée à une divinité. Telle une révélation, c'est enrobé de « lumière » et des « rayons de soleil » que l'oncle Hubert se penche sur le petit Guyotat et lui transmet la conscience de l'histoire, cette apparition lui révélant une vérité cachée. Nous pourrions aussi émettre l'hypothèse que Guyotat propose une scène d'incarnation, car l'histoire se fait chair. Si l'histoire est une divinité, son incarnation en Hubert s'avère la preuve tangible de son existence parmi les hommes. Finalement, ce passage apparaît également comme une prémonition, du moins rétrospectivement : alors que Guyotat sait que son oncle périra dans les camps, il reconstitue un présent du récit où il l'ignore encore, mais où tous les éléments sensibles apparaissent comme les signes d'une catastrophe annoncée. Ce passage condense donc les modalités d'énonciation déjà évoquées ; la temporalité de la trilogie est écartelée entre les événements du passé qui, une fois qu'ils sont énoncés au présent de l'indicatif, revêtent un caractère prophétique. Cette temporalité s'inscrit ici dans une figure précise, celle de l'oncle Hubert,

révélant l'importance de la famille dans l'élaboration de sa conception de l'histoire. La famille apparaît comme une communauté qui a sa temporalité propre.

L'oncle Hubert n'est pas le seul à faire l'objet d'une telle caractérisation où l'héroïsme est si puissant qu'il éloigne du commun des mortels. La tante Clotilde a été plus haut évoquée pour son engagement exemplaire qui la rapprochait de la sainteté. La tante Suzanne est elle aussi une source d'inspiration, notamment en raison de son engagement catholique qui est un gage de probité. Si Clotilde entre dans les ordres après des années de Résistance, Suzanne, elle, témoigne d'une conjonction entre les réseaux de Résistance et les communautés catholiques :

Nurse avant guerre sur les paquebots intercontinentaux au temps de ses études de droit, une des deux sœurs de mon père, Suzanne, vingt-huit ans, est alors chargée du classement de la patrologie grecque à l'université de Lyon ; elle milite, depuis le début de l'Occupation, dans la clandestinité : *Témoignage chrétien, Combat*. (F, 15)

Témoignage chrétien est un journal catholique, fondé durant la Résistance en 1941, alors que *Combat*, fondé la même année, en incarne le versant laïc et a notamment accueilli durant la guerre les plumes d'Albert Camus et Jean-Paul Sartre, et dans l'après-guerre celle de Roland Barthes. En évoquant la participation de sa tante à ces deux journaux, Guyotat met en lumière le catholicisme qui est une donnée constituante de l'engagement familial. Ce catholicisme n'a toutefois que très peu à voir avec la prégnance des figures bibliques dans son œuvre. La trilogie déploie deux rapports distincts au religieux : d'un côté, la transmission de l'histoire religieuse par la mère et l'école, qui a lieu parallèlement à la découverte de l'histoire et de la littérature. Cette relation aux mythes bibliques est intimement liée à la question de l'écriture ; rappelons que le premier texte du jeune adolescent était une réécriture du livre de Saül. Cette première relation est d'ailleurs fortement anachronique et témoigne de la cohabitation dans le présent de temporalités hétérogènes : d'abord le temps des mythes, puis la réactivation de leur portée par leur énonciation dans la Bible, finalement leur réécriture par Guyotat. La deuxième relation au religieux est caractérisée par l'inscription de la religion dans l'espace civique, venant circonscrire une forte appartenance communautaire. Ce deuxième aspect appartient en propre à la trilogie et représente une nouveauté dans l'œuvre de Guyotat : la tante Suzanne résiste dans des groupes chrétiens, et c'est sur la base de cette communauté qu'elle partage les amis et les ennemis. De plus, dans *Formation*, ce

sont les religieux qui sont non seulement responsables de l'apprentissage de l'histoire, mais aussi de la littérature et de la musique. Le Père Vallas et les autres Pères Maristes sont appréciés, car ils sont « modestes, pauvres, instruits, et de bonne sociabilité » (F, 217). La communauté catholique autour de Guyotat est résistante : « Prêtres, chantres et fidèles chantent un office de reconnaissance à Dieu, pour la libération de la France. » (F, 40) Les religieux incarnent une forme d'ascèse et d'abnégation, qui sont aussi les conditions préalables à l'engagement politique. Leur engagement communautaire, qui exige un renoncement à la subjectivité, apparaît comme l'un des traits principaux convoqués lorsqu'il s'agit pour Guyotat de témoigner de son admiration pour ces figures du catholicisme français.

Le groupe Défense de la France fédère plusieurs membres de la famille de Guyotat. Cette action collective est primordiale et efface elle aussi, comme la vie en communauté religieuse, la subjectivité de ses membres. L'action clandestine exige un anonymat : les membres de Défense de la France sont des acteurs anonymes de l'histoire. L'action héroïque, aux yeux de Guyotat, n'est donc pas liée au charisme du chef. Il faut toutefois ajouter que, si l'engagement religieux et l'engagement dans la Résistance rendent compte d'un sacrifice et d'un don de soi, Guyotat insiste sur la force de la personnalité de ces hommes et femmes qui luttent pour la France :

Dans l'été 1943, notre Tante Suzanne, responsable depuis 1941 de la zone sud du réseau Défense de la France — le journal clandestin tire à 300 000 exemplaires —, intensifie ses transports, entre Lyon et Paris, de journaux et de faux papiers fabriqués sur la presse du journal pour les résistants et pour les familles juives. Elle agit partout avec témérité et sang-froid. (F, 21)

L'insistance sur le nombre d'exemplaires tirés exprime la puissance de l'action de la Résistance. Si *Coma* rend compte d'une exclusion sociale dont la littérature est responsable, l'action restreinte de la littérature n'est pas évoquée dans *Formation*. Le second volume de la trilogie, s'il expose largement les lectures du jeune Guyotat et de ses proches², ne rend pas compte de rencontres conflictuelles entre les écrivains et l'occupant et il n'est d'ailleurs jamais question dans la trilogie d'écrivains résistants ou collaborationnistes. Dans l'univers

² On retrouve de nombreuses listes d'ouvrages contenus dans les bibliothèques de son enfance. Sa propre bibliothèque (F, 118), celle de son grand-père maternel (F, 150-151) ; inventaire des lectures de la toute petite enfance (F, 135), puis de l'adolescence (F, 218). Ces inventaires de livres constituent un accès privilégié au dialogue que Guyotat entretient avec l'histoire, la littérature, les sciences naturelles, la théologie, etc. Plus que la simple exposition de son érudition, ces listes rendent compte de l'influence de la lecture comme activité émancipatrice.

du jeune Guyotat, la littérature et la politique sont séparés. Le journalisme de temps de guerre a un statut d'exception aux yeux de Guyotat, notamment parce qu'il est clandestin, et vient s'inscrire — en principe — contre l'idéologie policière. De plus, si notre thèse affirme que la portée politique d'une œuvre n'est pas réductible à l'engagement citoyen de son auteur, il est toutefois nécessaire de tenir compte de ce nouage ici exposé entre discours social, écriture et engagement. Les textes écrits durant la Résistance ne sont pas hiérarchisés en fonction de leur appartenance aux genres littéraires légitimes. Les textes ne sont pas envisagés par Guyotat selon leur orientation politique ou leur qualité artistique, mais bien selon leur degré d'efficacité. Ses oncles et tantes ne mêlent pas création artistique et engagement politique : la guerre n'exige pas le retrait du poète ; elle exige plutôt la diffusion de « journaux et faux papiers » en quantité, venant relativiser la place de la littérature dans l'espace public. Si Guyotat ne parle donc pas à proprement dit de la portée politique de la littérature, il est possible d'observer, dans l'admiration qu'il a pour l'action du groupe Défense de la France et de sa tante Suzanne, l'aveu d'une impuissance de la littérature. Si la littérature a le pouvoir de venir infléchir les perceptions sensibles, si elle a la capacité de subvertir les discours, elle n'a pas les moyens de résister avec « témérité et sang-froid » comme le font les Résistants.

De plus, la présence insistante du réseau Défense de la France dans la trilogie, dont l'action reste peu connue comparativement à celle du Général de Gaulle, relève d'un refus d'un récit univoque de l'histoire. En évoquant des faits d'armes peu médiatisés de la Résistance, Guyotat participe à la mémoire glorieuse de la France. Toutefois, cette mémoire héroïque et patriotique ne doit pas adopter les traits de la mémoire politique qui occulte l'action des acteurs « mineurs » de l'histoire. Le courage des tantes Suzanne et Clotilde vaut bien le courage des personnages retenus par l'histoire officielle. Guyotat ne restitue pas une hiérarchie politique. Ainsi, lorsqu'il nomme de Gaulle pour la première fois dans *Formation*, ce n'est pas immédiatement pour en faire un héros. C'est son grand-père, son oncle Hubert et sa fiancée qui sont ici les principaux protagonistes :

Notre grand-père maternel, capitaine sous les ordres de Pétain aux Épargés à Verdun, transporte entre Paris et Lyon des tracts du réseau de son fils — dont il désapprouve le mode d'engagement : sa connaissance de la langue allemande le soutient aux contrôles..

Le 20 juillet 1943, à un rendez-vous dans une librairie de Saint-Germain-des-Prés, Le Vœu de Louis XIII, de très nombreux membres de Défense de la France, dont notre oncle Hubert et sa fiancée Geneviève de Gaulle, nièce du

Général, sont arrêtés sur dénonciation d'un membre récent du réseau. Hubert est d'abord emprisonné à Fresnes cinq mois durant. (*F*, 21-22)

Malgré l'absolu de l'héroïsation de la Résistance, les dissensions sont tout de même mises en relief, alors que le grand-père désapprouve le mode d'engagement du fils, sans que l'on sache par ailleurs quelle action précise attire sa désapprobation. Il est aussi intéressant de voir que la Résistance des uns naît de la trahison des autres. Le patriotisme de la Résistance se retrouve ici présenté comme l'exact inverse du patriotisme de la Grande Guerre. Le grand-père s'engage contre l'ancien chef des armées en distribuant des tracts. L'action du présent porte les traces du passé, et parfois la fidélité aux idéaux patriotiques nécessite le sacrifice des amitiés de jadis. Si certaines figures sont réversibles, ce n'est pas le cas des membres de la famille qui obéissent à une éthique, qui ont une attitude droite face à l'histoire. Le grand-père n'est pas fidèle à la politique, mais bien à une haute idée du politique. Le patriotisme chez Guyotat n'est pas le fruit des récupérations idéologiques ou étatiques ; il incarne une fidélité envers certains principes qui guident l'action civique. C'est ce qui permet à certains de maintenir le droit chemin, alors que d'autres deviennent des traîtres. La trahison n'est pas ici prise à la légère, car la dénonciation d'un membre provoque l'arrestation de l'oncle Hubert, qui périra dans les camps. En vertu de la logique sacrificielle et martyrologique qui caractérise la trilogie, la mort (ou la torture) devient le symbole même des vertus héroïques :

Des héros, ceux qui ont payé le prix fort et qui savent, dans leur chair d'esprit, ce qu'on encourt à résister, regardent avec une indulgence fraternelle le peuple laborieux dont ils ont sauvé l'honneur.

À Paris, Philippe et Pierre reçoivent d'un homme déporté pour avoir caché un ami juif dont un frère est blessé en 1940 et un autre tué sur le front d'Italie, confirmation de la mort de leur frère, Hubert. (*F*, 49)

L'écart entre les héros familiaux et le « peuple laborieux » n'est pas douloureux comme l'était la distance qui séparait le jeune Guyotat du peuple visité avec son père dans ses tournées de médecin. La patrie s'incarne dans ce peuple laborieux : ainsi, les héros sont prêts à sacrifier leur vie pour la patrie qui est constituée d'une somme d'êtres humains. Guyotat met au jour la logique de ce qui, pour lui, constitue le propre de la Résistance : la solidarité entre les hommes. Ainsi, malgré les rapports « difficiles » du sujet à sa communauté, les figures de la Résistance réaffirment la possibilité d'une communauté forte et solidaire. Malgré les trahisons, les héros doivent, au nom de leur pays, aller à l'encontre de l'action des ennemis, et ce par solidarité. Il semble clair que Guyotat rend hommage à l'action de ces

hommes et femmes qui, pour « cacher un Juif », pour « sauver l'honneur » de leurs compatriotes, ont perdu la vie. L'héroïsme interrompt le continuum historique, car le héros tente d'arrêter le temps et d'en renverser le cours. Même après la Guerre, les héros de la Résistance gardent leur lustre. La portée de leur action se perpétue dans le présent :

Le 28 Novembre 1947, le Général Leclerc meurt dans un accident d'avion, dans le Sud-Est algérien : à l'annonce de sa mort, à la TSF encore dans le lit clos, notre mère a un cri étouffé et se lève de table où nous dînons. Nous ne la revoyons plus jusqu'au lendemain midi. Après la fin du déjeuner nous remontons à l'école où l'on nous explique le héros que la France vient de perdre — et l'Histoire de gagner. (F, 61)

Une fois de plus, la mère symbolise les effets de l'histoire. Les événements historiques ne sont pas distingués des événements intimes, et la mère de Guyotat les accueille dans son corps comme s'ils étaient intimes : elle crie, elle s'évanouit. Mais plus encore, la nouvelle de la mort du Général Leclerc instaure une temporalité spécifique aux héros : au moment de leur mort, ils *entrent* dans l'histoire. La patrie possède les héros de leurs vivants, alors que l'histoire devient détentrice des héros morts. L'histoire naît donc d'un partage entre la vie et la mort. Le patriotisme n'est pas l'inscription dans la durée : elle concerne l'action des hommes vivants. L'histoire récupère les héros morts, qui participent à la pérennité alors que la France est une communauté vivante et dynamique. Ce qui toutefois attire l'attention ici, ce sont les verbes « perdre » et « gagner ». S'ils renvoient, bien entendu, à la perte et à la possession, il faut y lire une métaphore guerrière, particulièrement lorsqu'il est question d'un héros de guerre. Les figures de l'histoire sont non seulement divisibles en amis et en ennemis ; l'histoire est également compréhensible par les victoires et les défaites qui la ponctuent. La libération de la France par les forces alliées constitue l'ultime délivrance, une victoire indéniable. Alors que *Formation* détaille l'oppression, la peur, la constante angoisse de grandir dans une famille de résistants, la Libération est évidemment décrite comme une scène de joie :

Quelques jours après le passage des troupes de la 1^{re} Armée Française par la montagne ardéchoise, des unités de l'Armée Américaine remontent par la nationale 82 qui traverse en direction du col de la République et de Saint-Étienne notre village et s'y arrêtent. Les GMC, les jeeps, et les chars en grand bruit de chenilles, stoppent au centre le long de la place Jeanne-d'Arc et de l'immeuble de la Poste où nous habitons tout en haut. La nationale étant très bombée à cet endroit, les véhicules penchent vers le trottoir, vers nous ; la population les acclame, dans l'accent local ; après la distribution des chocolats et chewing-gums, les soldats nous font monter dans les tanks : en ces temps d'empire européen encore universel, l'Amérique, pour nous, n'existe que par

Christophe Colomb, les Indiens, les Noirs esclaves et maintenant le *tank*. Plus une rude terre biblique à défricher qu'une Nation : nos yeux d'enfants voient le monde à travers l'Empire franco-anglais, alors mondial, même dans la guerre. Dans nos prières du soir, notre mère intègre, outre les populations de l'Empire, celles de la Chine, alors alliée, nationalistes et communistes mêlés, des forces occidentales avec ses grands malheurs de masse. (F, 33-34)

Ce passage condense plusieurs éléments significatifs en ce qui concerne la division de l'espace politique : les Américains aident les Français à délivrer la France occupés par les Allemands. Pourtant, dans l'esprit du jeune Guyotat, l'Amérique est aussi le symbole de l'oppression des « Indiens » et des « Noirs esclaves ». Transformée en « rude terre biblique », l'Amérique n'a toutefois pas l'ampleur de l'empire colonial, dont Guyotat ne critique pas encore le fonctionnement³. Il représente encore, à ce moment, ce qu'il faut sauver : les Français et les Anglais sont alliés contre les Allemands, et leurs empires respectifs ne sont pas encore l'objet de suspicion. L'après-guerre est un moment de reconfiguration des alliances politiques : ce sont maintenant les communistes qui menacent l'Empire une fois les Allemands chassés par les Américains.

Dans cet extrait, on observe une présence discrète, voire anecdotique, mais non moins significative, de la figure de Jeanne d'Arc. L'idée de délivrance s'incarne dans une figure précise, plus ancienne que le Général. Le cliché des jeeps délivrant le petit village français est mis en parallèle avec un autre cliché : la place Jeanne-d'Arc est une réalité toponymique typique, au même titre que l'école Jules-Ferry ou le square Jean-Jaurès. C'est donc dans le cadre d'une scène idyllique que Jeanne d'Arc fait son entrée dans *Formation*. La Libération, scène de liesse patriotique, a lieu sur une place baptisée du nom de la pucelle qui a jadis délivré la France. À l'occupation du territoire de la France par les Anglais, Jeanne riposte ainsi dans une célèbre missive envoyée au Roi d'Angleterre : « Je suis ci venue de par Dieu le roi du Ciel, corps pour corps, pour vous bouter hors de toute France. » Plusieurs siècles plus tard, c'est sur une place portant son nom que les Alliés viennent « bouter hors de toute France » l'envahisseur allemand. Le héros, c'est aussi celui qui expulse l'ennemi. Jeanne, comme les oncles et tantes, protège la France et les Français en tentant de « bouter hors de

³ Notons que l'expression « rude terre biblique » indique bien la prégnance de l'imaginaire religieux dans la lecture de Guyotat des événements de l'actualité. Elle témoigne d'une superposition des temps historiques et d'une « surimpression » des temps bibliques sur le temps présent.

toute France » un envahisseur extérieur.

Pour Jules Michelet, que Guyotat a lu, l'histoire est faite par les hommes et s'incarne dans des figures⁴. La Jeanne de Michelet est une jeune fille du peuple et prouve *de facto* sa capacité à intervenir dans le cours de l'histoire. Michelet fait lui aussi usage d'un procédé qui vise à faire de figures précisés l'incarnation de la patrie. À propos de Jeanne d'Arc, il écrit : « Souvenons-nous toujours, Français, que la patrie chez nous est née du cœur d'une femme, de sa tendresse et des larmes, du sang qu'elle a donné pour nous⁵. » Pierre Guyotat, quant à lui, crée des lignées d'hommes qui font l'histoire, avec une ligne de partage nette entre ceux qui sont du bon et du mauvais côté. Cette division détermine la différence entre ceux qui contribuent à la patrie et ceux qui y nuisent, entre les résistants et les traîtres. Ce couple permet aussi un partage : si le politique advient, c'est parce qu'il y a antagonisme, voire agression. Ce qui est en jeu dans cette conception de l'histoire, c'est bien la possibilité de l'action des hommes dans le cours des événements. L'attention portée aux personnages historiques indique que l'alternance d'asservissement et de délivrance n'est pas le produit du hasard, mais bien le résultat de l'intervention des hommes ; plus encore, de l'intervention des héros. Parmi ces héros, Charles de Gaulle a une place de choix :

Le nom de Gaulle apparaît sur les lèvres de ma mère : on peut maintenant le prononcer librement, je sais déjà que la France c'est autrefois la Gaule et pour moi alors il va de soi que le héros ne peut se nommer que du nom du pays qu'il libère, je pense même qu'il peut, qu'il doit même s'appeler de Gaulle de France. C'est le Héros. Ma mère ne dit jamais de Gaulle, mais Charles de Gaulle ou le Général de Gaulle, comme, à la différence de beaucoup d'autres de sa classe, elle ne nomme jamais un ouvrier, un paysan, un jardinier, un domestique par son seul nom, mais toujours le faisant précéder de *madame* ou *monsieur*. (F, 139)

La courte phrase isolée « C'est le Héros », tout comme la majuscule accolée au mot « héros », confère à ce passage un caractère solennel. Les phrases qui précèdent accentuent le ton auguste qui entoure la thématization du Général de Gaulle. D'abord, la simple prononciation de son nom a comme effet d'incarner la Libération en entier, transformant en métonymie la nomination du Général. Au secret et à la clandestinité de la Résistance est

⁴ Pierre Guyotat note aussi que Jules Michelet a aussi la « capacité rare, chez les historiens, d'avancer dans les choses, avec toute son immense culture, son immense érudition, comme s'il y était. Il se soucie beaucoup de savoir les raisons qui poussent les uns et les autres à commettre tout ce qu'ils commettent. » Cf. Pierre Guyotat, *Leçons sur la langue française, op. cit.*, p. 123. Guyotat loue donc chez Michelet la capacité à faire preuve d'une forme d'empathie à l'égard de ses sujets.

⁵ Jules Michelet, *Jeanne d'Arc*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1974 [1841], p. 41

substituée une liberté, rendue possible par l'action des héros. Puis, Guyotat énonce avec assurance (« il va de soi ») une réflexion enfantine, qui fait office ici d'allégorie de sa conception de l'histoire : « le héros ne peut se nommer que du nom du pays qu'il libère ». La coïncidence entre le nom ancien de la France et le nom du Général peut faire sourire. Toutefois, l'intérêt que Guyotat lui porte trahit en effet une idée importante : le patriotisme, au sortir de la guerre, n'est pas une question légère, pas plus qu'elle ne serait attaquable au nom d'un quelconque internationalisme. Le Général, après la Libération, est investi d'une admiration totale de la part de la population libérée, et l'adéquation entre son nom et son pays témoigne d'une entente idyllique. Il atteint le statut d'icône :

Le portrait [du Général] est partout, en couleurs, dans les vitrines, les boutiques, dans les intérieurs privés, la rue principale, dans sa partie haute renommée rue du Général-de-Gaulle. Le Général de Gaulle rejoint, avec le Général Leclerc, Roland à Roncevaux, saint Louis, Jeanne d'Arc, Bayard, Henri IV, Louis XIV, Napoléon, Guynemer, figures que je vois dans de grands livres — albums en couleurs de l'Histoire de France le petit Napoléon Bonaparte, à l'école d'Ajaccio, seul parmi les galopins, sur son pupitre une carte tracée avec précision, mais, l'enfant rêvant, dans l'Atlantique Sud le crayon commence une légende : *Sainte-Hélène petite île* ; et Bayard blessé au pied de son arbre à Pavie avec François I^{er} se penchant en armure, mais la tête découverte pour l'embrasser ; et les traîtres, Ganelon, le Prince Noir, Isabeau de Bavière, le Connétable de Bourbon, Bazaine, Pétain. (*Idem*)

Jeanne d'Arc est ici placée dans la lignée de ceux qui défendent la France, de ceux qui incarnent sa force. À la figure de De Gaulle, énoncée dans le présent de la Seconde Guerre mondiale, se superpose celle de Jeanne d'Arc. Michel Winock, dans le « lieu de mémoire » consacré à Jeanne d'Arc, signale d'ailleurs que cet amalgame est chose courante à la Libération⁶. Si Jeanne d'Arc fut souvent reprise par la droite et l'extrême droite au courant du vingtième siècle, on l'utilise tout de même comme symbole de la résistance ou de la Libération lors de la Seconde Guerre mondiale, et c'est à cette Jeanne que Guyotat est avant tout fidèle. Guyotat crée ainsi une lignée transhistorique, où les personnages sont pratiquement essentialisés parce qu'ils sont sortis de leur contexte historique. Si, à d'autres moments, les événements historiques sont racontés avec moult détails, les personnages deviennent ici de véritables figures, éminemment schématiques, élevées au rang de personnages légendaires.

⁶ Michel Winock, « Jeanne d'Arc », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, t. 3, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997 [1992], p. 4465.

Paradoxalement, même si les figures sont ici isolées du contexte historique dans lequel elles s'inscrivent, c'est aussi par le caractère contingent de l'histoire que les hommes deviennent des héros, forcés par les événements d'agir, de défendre leur peuple. La caractéristique principale de la liste des acteurs de l'histoire de France est qu'elle couvre une vaste période historique, partant du Moyen Âge et se rendant jusqu'au vingtième siècle. Charles de Gaulle, figure emblématique de la Résistance, est accompagné de son allié le Général Leclerc, qui désobéit à Pétain ; Roland meurt au combat dans une bataille contre les Maures ; Louis IV périt dans sa huitième croisade ; Bayard s'illustre dans les guerres d'Italie du XV^e et XVI^e siècle ; Henri IV met fin à deux décennies de guerres de religions par l'Édit de Nantes ; Louis XIV symbolise la puissance de la France pendant près d'un siècle ; Napoléon étend l'empire français sur la quasi-totalité du continent européen ; Guynemer combat les Allemands dès la Première Guerre mondiale. *A contrario*, la seconde liste, qui part elle aussi du Moyen-Âge et qui se rend jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, en est une de *traîtres*. Les personnages sont divisés selon un partage radical : le courage physique et moral des héros d'un côté ; de l'autre, la lâcheté de ceux qui changent de camp ou trahissent la nation.

La dévotion pour de Gaulle, tout comme la haine de ceux qui ont trahi la France, est évidemment très loin d'une historiographie nuancée et présente les traits d'une certaine naïveté enfantine. L'enfant pose néanmoins un regard lucide sur les événements historiques qui se déroulent sous ces yeux. Toutefois, et peut-être précisément pour cette raison, il est exclu de l'action ; l'histoire défile sous ses yeux. Il peut apprendre de l'histoire, mais il n'y participe pas. L'enfant Guyotat est tiraillé entre une mémoire familiale, qu'il apprend de sa mère, ainsi que par l'action des hommes et des femmes de sa famille, et une histoire transmise par l'institution scolaire, avec les pressions et les manipulations idéologiques qui lui sont inhérentes. Dominique Maingueneau a fait l'exposé de ces manipulations dans *Les Livres d'école de la République (1870-1914)*⁷, en montrant les représentations de Jeanne d'Arc dans les ouvrages de l'école républicaine de la Troisième République. Par exemple, dans *Le Tour de la France par deux enfants* de G. Bruno, manuel d'histoire imprimé jusqu'en

⁷ Dominique Maingueneau, *Les Livres d'école de la République (1870-1914)*, Paris, Le Sycamore, 1979.

1930⁸, c'est le salut de la patrie qui est mis de l'avant dans l'histoire de Jeanne d'Arc, et non pas l'importance du roi. C'est même, plus précisément, la « délivrance » de la patrie qui devient l'enjeu capital dans cette version de l'histoire de la pucelle. Le regard de Guyotat reproduit, jusqu'à un certain point, la naïveté et le manichéisme de l'historiographie de l'école républicaine. La transmission de l'histoire et la naissance du patriotisme sont conformes à ces idéaux républicains. L'histoire familiale légendaire existe à travers le récit de la mère qui constitue sa famille en exemple : exemplaire par son comportement admirable, mais aussi par son caractère métonymique, qui renvoie à la grandeur de la nation. On se souvient que c'est au son du « discours calme et patient » de sa mère que Guyotat comprend les « figures et les événements de sa famille » et que prennent vie en lui « la notion de la patrie [...], l'idée de la France » (F, 45-46). À l'instar de Michelet qui faisait naître la France du cœur de Jeanne d'Arc, Guyotat semble ici réactiver un imaginaire « maternel » du patriotisme et en fait un concept sensible qui donne un sens renouvelé à l'idée de « mère patrie ».

C'est dans cette optique qu'il faut articuler la transparence du sujet, qui est aussi une forme d'ascèse de soi, et sa capacité à raconter l'histoire, et par conséquent sa capacité à s'y inscrire. Le geste de Guyotat qui vise à restituer l'histoire avec l'ambition et la prétention de faire resurgir l'histoire « oubliée » est un dévoilement qui inscrit le sujet dans l'histoire. Or il expose également son apprentissage de l'histoire (dates, faits, événements), établissant également une fascination pour l'histoire monumentale (« la plus grande monumentalité de l'espace et de l'Histoire que je commence à connaître » [F, 59]). Alors que Halbwachs la conçoit comme « extérieure et morte⁹ », Guyotat investit cette histoire « scolaire » de ses obsessions naissantes. La familiarisation avec l'étrangeté de l'histoire se noue, selon Halbwachs, dans un aller-retour entre le noyau familial et la découverte du passé historique par la mémoire des ancêtres. Cette mémoire transgénérationnelle dont parle Halbwachs est certainement mise en œuvre par Guyotat dans *Formation et Arrière-fond*. La constitution de cette mémoire transgénérationnelle se manifeste principalement dans la participation au mythe de la résistance. Mais il ne faut pas négliger les occurrences, plus rares, mais très significatives, des débats politiques auxquels a participé son grand-père. Ainsi, la mémoire

⁸ Il est vraisemblable de croire que ce manuel était encore utilisé en 1945.

⁹ Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, cité dans Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 513.

familiale remonte jusqu'au tournant du vingtième siècle et forme un parcours cohérent : de l'affaire Dreyfus à la guerre d'Indochine, en passant par les deux guerres mondiales, tous les événements importants de l'histoire de la France, les moments d'édification de la Nation mais aussi ses moments de division, sont vécus par sa famille. Halbwachs inscrit également la mémoire dans des lieux, ce qui n'est pas étranger au souci constant de Guyotat pour la géographie. Comme Nora et Halbwachs, Guyotat considère que les « lieux de mémoire » sont mouvants et surtout subjectifs. Par leur proximité avec l'histoire familiale, ils deviennent « ses » lieux de mémoire.

Le patriotisme exacerbé exprimé dans *Formation* qui accompagne les figures de l'histoire entre manifestement en contradiction avec le rejet du « mal français » que nous avons attribué à Guyotat dans les chapitres précédents. Cette tension révèle que la politique de la littérature de la trilogie s'expose aux dangers du paradoxe. L'écriture de l'histoire n'obéit pas à un programme rigide, mais plutôt aux aléas d'une mémoire subjective. Si les lieux de mémoire sont mouvants, conséquemment, le jugement rétrospectif porté par Guyotat est lui aussi variable. Ainsi, si la guerre d'Algérie apparaît comme le moment où il se détourne du patriotisme, le présent intégral de la trilogie exige qu'il parvienne, lorsqu'il raconte la Seconde Guerre mondiale, à préserver intact le patriotisme qui imprégnait le discours social de l'époque.

Les représentations de la famille résistante, de Charles de Gaulle et de Jeanne d'Arc convergent dans *Formation* vers une héroïsation des figures de l'histoire. Ce discours, qui adopte une certaine naïveté, n'est en pas moins révélateur. Si la trilogie mesure l'action des hommes, il convient d'observer que la Seconde Guerre mondiale n'est pas uniquement un moment de la profanation du corps humain selon l'interprétation biopolitique du conflit. Il est aussi le lieu d'une résistance héroïque, affirmant sans ambages la capacité d'opposition des hommes. Cette foi exprimée dans la résistance semble même renouer avec les modalités d'une littérature engagée. En effet, il est possible de percevoir, dans l'héroïsation de ces figures, la fonction de dévoilement inhérente à une politique sartrienne de la littérature. En dévoilant l'action des hommes durant la guerre et la résistance qu'ils ont opposée, la littérature constitue un appel à la liberté. Toutefois, lorsque Guyotat écrit sa trilogie au début

du vingtième et unième siècle, il n'écrit pas pour le présent comme le faisait Vercors¹⁰. S'il y a un engagement de la littérature chez Guyotat, c'est en différé et à condition qu'il constitue un anachronisme.

7.2 RÉVERSIBILITÉ DES FIGURES

Il y a deux Sartre : 1°) petit Français affaiblissant et salissant, ayant rétabli l'humanisme dans toute sa mesquinerie et l'individualisme; 2°) le Sartre voyageur, le Sartre « en situation », conseiller de Castro, simplificateur, marxiste, le Sartre extérieur (*like* le De Gaulle affaires étrangères). Opposition entre ces deux Sartre et raison-origine de l'intérêt que des étudiants étrangers (Tiers-Monde) portent au Sartre philosophe¹¹.

Dans cette entrée de journal de 1966, Guyotat met en scène un Sartre double, qui lui permet d'entamer une discussion politique : il y aurait d'abord un premier Sartre contre lequel s'est battu la génération de Guyotat pour qui l'humanisme sartrien apparaît comme une idéologie bourgeoise. Le second Sartre, qui semble pourtant trouver grâce aux yeux des tiers-mondistes, n'attire pas davantage la sympathie du jeune homme qui le considère « simplificateur ». Toutefois, cette remarque indique une idée importante pour comprendre les figures de l'histoire : Sartre est double, et si Guyotat conspue ses deux personnalités, il semble admettre que le second est politiquement plus acceptable, reconnaissant les raisons de l'attention que peuvent lui apporter les « étudiants étrangers ». Lorsque Guyotat écrit sa propre version de l'histoire, c'est dans la conscience du caractère double des figures publiques et historiques en exposant leur duplicité et leur complexité.

Charles de Gaulle et Jeanne d'Arc sont le reflet de la réversibilité des figures. Cette réversibilité comporte deux versants distincts : d'abord, les interprétations contradictoires qui construisent les personnages historiques en objets de mémoire, ensuite l'attitude changeante de ces mêmes figures à l'égard de l'histoire. Jeanne d'Arc rend sensible la manière dont certaines figures peuvent être reprises, c'est-à-dire interprétées, de manière contradictoire, devenant des lieux d'observation privilégiés pour comprendre la complexité de l'histoire.

¹⁰ Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, Sartre fait de Vercors et du *Silence de la mer* l'exemple même de la littérature engagée, mettant en relief son peu de pérennité : « Il paraît que les bananes ont meilleur goût quand on vient de les cueillir : les ouvrages de l'esprit, pareillement, doivent se consommer sur place. » Cf. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *Situations II*, *op. cit.*, p. 82.

¹¹ Pierre Guyotat, *Carnets de notes*, *op. cit.*, p. 185.

D'autres figures sont réversibles parce qu'elles incarnent les transformations de l'histoire, les changements de camp, l'action contingente : Charles de Gaulle est complètement héroïque dans certains passages, alors qu'il apparaît ailleurs comme une icône déchu. Dans cette binarité, se joue également la hiérarchie imposée par Guyotat entre *la* politique et *le* politique¹². Le Charles de Gaulle présenté dans le bref extrait des *Carnets* est tout aussi double que Sartre, d'où leur association (« *like* le De Gaulle affaires étrangères »). Au Général triomphant des lendemains de la guerre s'est substitué un personnage récupéré par la politique partisane, qui tente de faire bonne figure sur la scène étrangère. On le comprend, l'interventionnisme de la France à l'étranger, jadis vu comme la preuve de sa puissance par Guyotat, est vu comme une tare en 1966. *A posteriori*, la Résistance apparaît ainsi comme le moment où *le* politique et *la* politique se mêlent, sans pour autant se corrompre. C'est comme cela que le père de Guyotat peut devenir conseiller général de son village ou son oncle Philippe Viannay peut être élu député sans pour autant être souillés par la politique. L'engagement dans la Résistance reste, même dans l'après-coup, garant d'une probité politique. Le Général semble l'objet d'un traitement plus ambigu.

L'historien Michel Winock, dans *Les Lieux de mémoire* de Pierre Nora, écrit que Jeanne d'Arc est toujours double, car elle représente à la fois la France révolutionnaire et la France chrétienne. Les querelles qui ont contribué à constituer Jeanne d'Arc en figure témoignent d'une division essentielle de la France : « Si son image a été à ce point disputée, c'est bien qu'elle pouvait incarner les deux cultures qui ont concouru à doter la France d'une identité singulière¹³. » Lieu de tension entre deux conceptions fondamentalement opposées de l'histoire, Jeanne d'Arc est aussi la figure par excellence de la récupération idéologique de la mémoire : de Jules Michelet au Front national, en passant par Charles Péguy, Charles

¹² Nous l'avons évoqué brièvement en introduction en convoquant Arendt, mais il est nécessaire de rappeler que nous distinguons *le* politique de *la* politique. *Le* politique serait un espace de délibération publique, alors que *la* politique concernerait la gestion du bon fonctionnement de la cité. Autrement dit, *la* politique est l'action d'organiser *le* politique et *le* politique le lieu où l'on débat de *la* politique. *Le* politique concerne principalement la formation de communautés.

¹³ Michel Winock, « Jeanne d'Arc », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, t. 3, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997 [1992], p. 4469.

Maurras ou Daniel Bensaïd¹⁴, elle est devenue au fil des siècles un objet culturel hétérogène, à l'image des procédés mémoriels qui président à sa construction. Les représentations de Jeanne d'Arc, qu'elles soient littéraires, théâtrales ou cinématographiques, fonctionnent par sédimentation. Par ses représentations antérieures, par les discours existants qu'elle véhicule, par les lieux communs qui l'investissent, elle apparaît comme l'objet parfait pour interroger les modalités de l'appropriation de l'histoire par Guyotat. S'il s'approprie le matériau historique par des figures spécifiques, il hérite aussi des strates mémorielles qui les composent et des débats politiques qui les ont constituées en objet de mémoire. Nous avons déjà exposé l'idée que la littérature de Guyotat n'est pas une littérature à thèse et qu'elle expose plutôt les rouages laborieux de la construction de l'histoire et de la mémoire. Dans le passage plus haut évoqué de la *La Temesguida*, cette idée restait à l'état de pétition de principe. En suivant la figure de Jeanne à travers la trilogie, ce discours tiers, fondé sur la remémoration critique, trouve son incarnation sensible.

Guyotat ne crée pas que des lignées de personnages dans lesquelles s'inscrit la figure de Jeanne d'Arc, il fait aussi des listes d'événements historiques. Si l'histoire est faite par les hommes, elle n'est toutefois pas un continuum invariable. Dans le flot de l'histoire, s'immiscent des événements dont la force symbolique n'est pas altérée par le temps. Ces ruptures montrent l'« alternance » dont parle Guyotat :

Le Grand Ferré, la rétraction publique de Jeanne au cimetière Saint-Ouen de Rouen, son « brûlement » sur la place du Marché, l'assassinat d'Henri IV rue de la Ferronnerie et sa plaie désolante — rond et lame dedans, image et douleur de l'Histoire humaine —, et même les derniers mots de Louis XIV à son arrière-petit-fils : « *Ne m'imites pas dans le goût que j'ai eu de la Guerre* », le Chevalier d'Assas, la bataille de boules de neige dirigée par l'enfant Bonaparte à l'École Militaire de Brienne, la réconciliation du Roi et de la Nation le 14 juillet 1790, les femmes de Constantine assiégée par les Français en 1840 se jetant dans les gorges du Rummel — les peuples agressés résistent, chevaleresquement, nous l'apprenons alors. (*F*, 125-126)

La France est constituée d'une série d'événements militaires et politiques qui forme une alternance de défaites et de victoires, une oscillation entre le rôle d'agresseur et celui de victime. Se superposent dans cette liste les deux Jeanne identifiées par Winock. D'un côté la

¹⁴ Jules Michelet, *Jeanne d'Arc*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1974 [1841] ; Charles Péguy, *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, Paris, Gallimard, 1938 [1910] ; Charles Maurras, *Jeanne d'Arc, Louis XIV, Napoléon*, Paris, Flammarion, 1937 ; Daniel Bensaïd, *Jeanne de guerre lasse*, Paris, Gallimard, coll. « Au vif du sujet », 1991.

Jeanne catholique, martyre ; de l'autre, la Jeanne révolutionnaire, qui, agressée, résiste au nom de son peuple. Les « scènes choisies » par Guyotat sont évocatrices : d'abord Jeanne qui avoue, sous la torture, ses péchés, puis la scène de son exécution. Jeanne d'Arc devient le symbole même de l'alternance entre asservissement et délivrance, comme si en elle s'incarnaient des réalités antithétiques. Si la France peut être libérée par Jeanne, elle peut aussi être asservie. Et si la France est noble, elle peut aussi occuper le rôle de l'agresseur, comme dans le cas du siège de Constantine. Les événements, comme les lieux, sont sujets aux variations de l'histoire. Toutefois, une mauvaise conscience de la France semble se dessiner en creux dans ce passage. La première liste de personnages ne distinguait pas Jeanne d'Arc de Napoléon, même si leur action n'est pas de la même teneur ; la pucelle défend la France contre l'agression, alors que l'Empereur tente d'élargir le pouvoir de la France outre-mer, entreprise coloniale dont nous avons vu à plusieurs reprises qu'elle était conspuée par Guyotat. L'héroïsme, suggère le rapprochement de ces personnages, peut se retourner contre la France. Les « femmes de Constantine » sont des héroïnes parce qu'elles ont tenté de fuir les soldats français assiégeant leur ville : si la France résiste, il faut aussi résister à la France.

Jeanne d'Arc, Charles de Gaulle ainsi que les autres héros sont soumis à une mémoire « problématique » de la France, certes héroïque, mais dont Guyotat découvre tôt qu'elle est toujours réversible. De plus, dans cette liste hétérogène, où l'on retrouve à la fois de grands événements et des anecdotes — Guyotat ne les hiérarchise pas —, se noue l'idée d'une résistance collective. Certes, les héros sont ceux qui défendent l'honneur de la nation, mais ce sont aussi les « peuples » en entier qui résistent « chevaleresquement ». Ainsi, Guyotat nous apprend que, s'il accorde une grande importance aux fortes subjectivités qui s'extraient de la communauté pour mieux la défendre, ce sont aussi les masses qui font l'histoire, en imposant une action collective contre l'agresseur. On le voit bien dans l'extrait cité plus haut, il existe une forte tension entre les figures personnalisées de l'histoire et les anonymes ; certes, Jeanne est une héroïne de la France, mais les « femmes de Constantine », dont l'histoire n'a pas retenu le nom individuel, sont tout aussi chevaleresques. Les peuples aussi agissent et non seulement leurs maîtres, chefs, dirigeants et héros.

Cette résistance héroïque, on le comprend, est aussi le commencement d'une identification historique. L'action des hommes peut et doit inspirer l'action. C'est aussi le sens de l'expression « jouer à l'histoire » : si l'histoire n'est pas une donnée fixe, si elle est

malléable, il devient alors possible d'y intervenir en s'emparant des figures du passé pour susciter une action au présent. Cette intervention prend deux formes : elle est une irruption dans le cours des choses, mais elle est aussi un mode d'écriture, de mise en récit de l'histoire. Le caractère sexuellement ambigu de Jeanne d'Arc n'est aucunement étranger à cette plasticité de l'histoire, comme l'indique cette brève citation : « Jeanne d'Arc, serrée de près par ses gardiens dans ses vêtements d'homme. » (F, 203) L'indécision sexuelle qui caractérise le jeune Guyotat, que son père ne détectera qu'à l'adolescence, définit la figure de Jeanne. Dans la compréhension des images de l'histoire (car c'est sous les traits d'Ingrid Bergman que cette Jeanne androgyne existe dans *Coma*, comme en témoigne le photogramme extrait du film de Victor Fleming [C, 103]), déjà, Guyotat saisit son caractère double : Jeanne est à la fois garçon et fille. Son androgynie fait d'elle une figure de l'entre-deux, dont l'identité incertaine rend possible l'identification et envisageable une réécriture des faits historiques et des figures qui en forment le tissu. Guyotat passe d'abord par le cinéma pour s'emparer de la figure de Jeanne, comme il le faisait avec Mowgli. Mais c'est aussi par le biais d'un texte littéraire que la figure de Jeanne d'Arc parvient dans l'œuvre de Guyotat :

Tout près [dans la bibliothèque de sa mère], un exemplaire original du *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, de Charles Péguy — contemporain de naissance de notre Grand-Père, dont maintenant je peux lire avec elle d'autres morceaux que celui qu'elle me lit à la Libération :

Adieu Meuse endormeuse et douce à mon enfance. (F, 154-155)

La référence à Charles Péguy apparaît comme le symptôme du caractère double de Jeanne. Plutôt que de s'emparer d'une biographie exemplaire de Jeanne comme on lui en a certainement fait lire à l'école, ou encore du texte de Maurras que Guyotat aurait pu découvrir par hasard à la bibliothèque et qui aurait eu l'avantage de symboliser la récupération idéologique de Jeanne d'Arc par la droite catholique, ici, c'est Péguy qui devient la voix de Jeanne. À la Libération, c'est un texte d'une grande ferveur catholique que la mère de Guyotat lui lit. Charles Péguy, on le sait, a écrit deux Jeanne d'Arc : une laïque, et une autre chrétienne qui recèle toute la puissance enfiévrée du converti. Ainsi, il semble intéressant de voir que Guyotat, après avoir fait appel à une Jeanne d'Arc révolutionnaire, revendique celle du second Péguy. Dans *L'Argent*, Péguy insiste lui aussi sur le caractère double de la France : « La France n'est pas seulement la fille aînée de l'Église [...], elle a aussi dans le laïque une sorte de vocation parallèle singulière, elle est indéniablement une

sorte de patronne et de témoin (et souvent une martyre) de la liberté dans le monde¹⁵. » À cet égard, les Jeanne de Péguy incarnent à la perfection à la fois l'attachement de la France à l'Église catholique et ses velléités laïques. Personnage complexe, socialiste, dreyfusard, puis revenant vers un catholicisme conservateur, Péguy représente les contradictions d'une certaine France au tournant du vingtième siècle. Ce climat social et intellectuel, Guyotat en est l'héritier, notamment par son grand-père et son grand-oncle, ami de Georges Duhamel et Charles Vildrac, écrivains maintenant un peu oubliés :

Du temps de notre Grand-Père, avant et après Guerre, déjeuners et dîners autour de la grande table s'achèvent souvent par des disputes et des colères, qui s'apaisent dans la cour et dans le jardin, ou se renforcent dans les chambres : Affaire Dreyfus/Léon Bloy/Péguy, Séparation de l'Église et de l'État, Clemenceau/Caillaux, chute de l'Empire d'Autriche, invasion italienne de l'Éthiopie, Société des Nations, Pizdowski, Front Populaire, Guerre d'Espagne, Munich, Roosevelt, Churchill, contentieux franco-anglais ancien (Fachoda) et récents (Mers el-Kébir), Hiroshima, Staline ; puis le Général de Gaulle et la Résistance, Résistance et France Libre, Parti communiste et Résistance, retrait du Général de Gaulle, Constitution de 1946 ; puis la mémoire de l'enfant et du frère, Hubert, le sacrifice de sa vie pour la France et la sauvegarde de son honneur, les rassemblent tous dans la douleur et l'espérance. (*F*, 152-153)

Les débats sur la mémoire de la Seconde Guerre mondiale ou la guerre d'Algérie ne sont pas les seuls qui témoignent des luttes mémorielles en présence de la trilogie. La mémoire familiale est elle aussi porteuse des débats politiques. Ainsi, si la mère transmet l'histoire, ce n'est pas une histoire qui serait plus consensuelle que celle transmise par l'école — bien au contraire. Après la liste d'événements et la liste de personnages, Guyotat fait ici un inventaire plus hétérogène qui correspond aux discussions qui agitent sa famille. Il établit des lignées dissensuelles dans lesquelles s'inscrit Péguy, mais celui d'avant la conversion. Comment comprendre cet héritage politique dont Guyotat dévoile ici les fondements ? Aux communismes pluriels (PCF, maoïsme à la *Tel Quel*) normalement associés à la génération de Guyotat, se superpose un fort imaginaire de la Première Guerre mondiale et des débats intellectuels et politiques de cette époque au sujet de la laïcité, du républicanisme ou du Parti radical de Clemenceau.

Cette lignée dissensuelle propose une traversée du siècle par les événements qui ont divisé le monde et plus particulièrement la France. Si Roosevelt ou l'invasion italienne de

¹⁵ Charles Péguy, *L'Argent suite* [1913], dans *Œuvres en prose*, t. 3, 1909-1914 Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 948.

l'Éthiopie sont nommés, ce sont principalement des événements qui marquent la France qui s'inscrivent dans cette liste. Le premier événement nommé est littéraire, mettant en relief l'histoire des rapports entre littérature et politique et la façon dont ils sont rejoués dans la trilogie. Toutefois, au lieu de citer Zola, figure emblématique de l'affaire Dreyfus, c'est Péguy et Bloy qui sont mis côte à côte, rendant compte de la division entre la gauche laïque et la droite chrétienne. En contournant Zola, Guyotat semble vouloir éviter le poncif de l'intellectuel engagé. En privilégiant des figures connues, mais quelques peu démodées, Guyotat écrit l'histoire à rebrousse-poil, en évitant les clichés et en restituant avec acuité les débats de l'époque de son grand-père. Le jeune Péguy qui est ici convoqué n'est donc pas le même qui, à la page suivante, écrit *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*. L'expression « contemporain de naissance de notre grand-père » indique certes une parenté entre sa famille et Péguy, mais aussi la complexité de la « politique du temps » (F, 72) et le fait que les personnages qui l'animent peuvent faire preuve de réversibilité. Par exemple, Guyotat ne fait pas uniquement appel au catholicisme fiévreux et lyrique de Péguy ; il met également de l'avant la droite catholique qui a condamné le capitaine Dreyfus. Cet attachement aux débats familiaux définit les traits d'une politique de la littérature qui fonctionne par sédimentation de mémoires, et qui ne fait pas l'économie des relations entre littérature et politique qui ont marqué le vingtième siècle, et ce depuis l'affaire Dreyfus¹⁶.

Si la Seconde Guerre apparaît dans la trilogie comme un moment d'unité nationale contre l'envahisseur, alors que tous sont solidaires dans la « douleur et l'espérance », l'immédiat après-guerre rouvre les débats : « À nouveau, disputes politiques : notre grand-oncle pour le Général, notre oncle Philippe contre. » (F, 75) Nous avons vu la manière dont le Général était héroïsé durant la guerre. Toutefois, au lendemain de la Libération, les résistants sont divisés. La France est divisée entre ceux qui ont résisté et ceux qui ont collaboré :

¹⁶ Pour Benoit Denis, l'affaire Dreyfus marque la naissance de la catégorie sociale de l'« intellectuel ». Dans sa synthèse de l'Affaire, Denis qualifie Péguy d'« irrégulier ». « Aussi l'engagement de Péguy est-il éminemment littéraire, au sens moderne du terme, puisqu'il est toujours, en dernière instance, affaire d'écriture et de langage. Et, à ce titre, il sera toujours ambigu : porter sa révolte sur le langage lui-même, n'est-ce pas la forme d'engagement la plus respectueuse des exigences de la littérature, mais aussi la plus impuissante dans l'ordre du politique ? » Cf. Benoit Denis, *Littérature et Engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2000, p. 227. Cette forme d'engagement n'est pas étrangère à celle de Guyotat, et c'est sans surprise que Péguy trouve une place dans la trilogie.

Les procès des Collaborateurs continuent, notre mère les suit avec attention et indignation. Il y a dans le bourg des maisons maudites, comme vides à jamais, et dont on s'écarte, celles des collaborateurs, enfuis en Espagne ou en Amérique du Sud ou emprisonnés à Saint-Étienne ou à Lyon, habitent au temps de ce qui est alors ressenti comme le forfait, plus grave que le crime, aussi grave que le meurtre d'un enfant : la collaboration avec l'ennemi, et avec cet ennemi-là, la destruction de la confiance de l'homme dans l'homme.

Des prisonniers de guerre allemands travaillent dans le bourg et autour, chez les marâchers, chez les paysans, dans les scieries, chez les forestiers, et comme hommes de peine à la municipalité ou chez des privés : je les vois en bleus de travail, souvent grands, blonds et doux, avec des gestes lents, ils veulent nous parler, à nous enfants, peut-être nous embrasser, nous tenir dans leurs bras ou sur leurs genoux, je les vois manger leur casse-croûte à midi, assis sur les murets ; quelques mots : *Hitler kaputt, zu Hause zurück kommen... schöne Kinder...* (F, 140)

La division de la France au lendemain de la Seconde Guerre mondiale apparaît comme le contre-point absolu de l'héroïsme de la Résistance. Aux lendemains de la Libération, de la victoire des forces alliées, les Résistants sont évidemment auréolés d'une gloire sans précédent. Toutefois, ce moment de liesse patriotique est non seulement terni par la disparition de ceux qui ont sacrifié leur vie, mais aussi par la découverte de ceux qui ont trahi la France. La collaboration devient un crime qui concerne directement la capacité d'action des hommes ; ils deviennent *de facto* des ennemis, même s'ils sont Français, car ils ont pactisé avec les Allemands. Cette abolition de la « confiance de l'homme dans l'homme » s'apparente aux considérations morales qui accompagnent les commentaires de Guyotat sur les atrocités nazies. Guyotat fait ni plus ni moins une équivalence entre les camps de la mort, qui incarnent la limite de l'action de l'homme, et ceux qui, sur le sol de la France, en ont facilité la réalisation. La constitution de l'ennemi intérieur est essentielle à la compréhension de la réversibilité des figures. Nous avons dit dès l'ouverture de cette thèse que le couple ami/ennemi était fondateur du politique. Toutefois, ce couple est sans cesse brouillé, du moins rejoué, d'une part parce qu'il est difficile d'identifier les amis et les ennemis politiques dans la multitude des identifications de Guyotat, mais aussi parce que l'ennemi peut selon lui être intérieur. Cette logique rend compte de l'intériorisation des normes que suppose l'assujettissement premier du sujet. Ainsi, lorsque Guyotat devient sujet de l'histoire, c'est à la fois en se projetant dans l'héroïsme de ses proches ou des grandes figures historiques et en intériorisant la part asservie de l'histoire faite de trahison et de profanation des corps. Il s'agit pour Guyotat de concevoir l'inscription du sujet dans son espace national, relation investie

d'un patriotisme naïf, dont le propre dans l'esprit de Guyotat est la défense de l'honneur contre l'agresseur extérieur. La liberté ne possède que des contours flous, mais on peut affirmer avec certitude qu'elle concerne pour Guyotat la liberté des corps. La patrie, si elle est l'objet d'un investissement euphorique au lendemain de la Libération, est également soumise aux lois d'alternance qui régissent l'action du sujet. Guyotat reprend donc le même terme pour désigner l'histoire en général et la patrie en particulier :

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.

Il sait que la France s'est fait du mal à elle-même et en a fait à ses voisins et au monde, mais c'est alors pour leur bien et c'est « avant ». Il sait aussi que la France n'est pas née dans un chou et que son territoire autour de l'Île de France s'est agrandi dans l'esprit des rois et dans les siècles, puis à l'échelle du monde : la France a le devoir d'apporter la civilisation à des peuples qui sans elle persisteraient dans leur malheur et leur misère, et des images montrent des populations de l'Empire fières et belles, revêtues d'atours spectaculaires, ou nues avec pagne et sagaie, ou portant leurs productions sur la tête ou dans leurs bras, mêlées aux populations métropolitaines en complet veston et robes de soirée. (F, 124-125)

L'alternance n'est pas une donnée abstraite : elle est la synthèse de l'enseignement, qui transmet les événements du passé, permettant à l'enfant de structurer sa conscience du passé, et de la connaissance des événements récents. Il faut noter que si Guyotat fait largement appel aux grandes figures — aussi réversibles soient-elles — pour indiquer l'action héroïque des hommes, lorsqu'il s'agit de parler des traîtres, ce ne sont pas les traîtres célèbres qui sont nommés (Robert Brasillach, Pierre Drieu la Rochelle). Le collabo est isolé, comme une figure anonyme, sans subjectivité propre, réduit à sa fonction et à la trahison dont il est responsable. L'opposition que construit Guyotat est claire : d'un côté, les traîtres, de l'autre, ceux que l'histoire broie, qui sont exclus, nombreux (« des milliards ») et rebelles, c'est-à-dire qu'en résistant, ils s'inscrivent contre la continuité de l'histoire. Le paragraphe suivant, lui, montre la place incertaine qu'occupe le colonialisme dans l'esprit du jeune Guyotat. Si, dans *Arrière-fond*, le narrateur adolescent a une conscience plus fine des enjeux liés au colonialisme, dans *Formation* Guyotat réinvestit le présent d'une France encore glorieuse au sortir de la guerre et reconduit les poncifs d'une universalité de la civilisation française. Ainsi, si la France peut

faire du mal (surtout à elle-même, ce que font les traîtres), avant 1950, elle est principalement celle qui est agressée. Son action extérieure ne saurait être envisagée comme une agression.

L'évocation des luttes anticoloniales dans la trilogie représente la rencontre entre la bienveillance de la France qui « apporte la civilisation » aux miséreux et une critique de l'interventionnisme français hors de ses frontières. « La Patrie : elle est reconstituée dans son Empire mondial, "la plus grande France" : l'Algérie, c'est comme la Bretagne ou l'Alsace, c'est la France, avec ses départements. » (*F*, 124) Guyotat parvient à restituer un patriotisme qui est l'héritier des victoires de la Résistance et qui est alimenté par un colonialisme et l'attrance exotique qu'elle peut avoir pour le jeune homme. Par ailleurs, au fil de la trilogie, le patriotisme de la Résistance reste intact alors que celui qui concerne l'action de la France hors de son territoire devient nettement plus nuancé. Nous pouvons donc établir une distinction entre deux patriotismes : le premier, qui se pose dans une résistance à une agression extérieure, et le second, qui constitue une agression. Cette typologie s'inscrit dans la logique qui préside à la tenue en compte des opprimés et à leur histoire refoulée :

La France, c'est d'abord le mot *France*, une lumière, un lien : ceux qui n'ont rien en ce monde, ni bien, ni passé archivé, ni considération publique, ont ce bien-là, communs aux obscurs comme aux illustres.

C'est dans le cœur de l'enfant ce qui vient après sa mère, son Dieu : la France. (*F*, 125)

La nomination prend ici une importance primordiale, comme ailleurs dans la trilogie, alors que le mot précède la chose. Avant d'être une entité géopolitique, la France est un mot, et même une lumière, telle l'histoire transmise par la mère, rappelant le halo entourant l'oncle Hubert. La patrie apparaît ici comme la symbolisation de ce qui unit une communauté, ce qui fait « lien ». Plutôt qu'une exclusion, la France de la Résistance crée une unité, sur la base de la famille et de la patrie, agissant comme une réappropriation du slogan pétainiste : « Travail, Famille, Patrie ». De plus, il est intéressant de voir que Guyotat considère que la communauté peut remplacer le « passé archivé ». Les anonymes n'appartiennent pas l'histoire parce qu'ils n'ont pas de futur — l'histoire ne retiendra pas leur nom —, mais ils n'ont pas de passé non plus. L'histoire ne leur *appartient* pas, mais ils ont néanmoins la France.

Lorsqu'il s'agit de dégager une signification politique du traitement des figures, que ce soit celle de De Gaulle ou celle de Jeanne d'Arc, il est nécessaire de se poser une question : la

trilogie, dans sa manière d'héroïser la figure de De Gaulle, témoigne-t-elle d'une nostalgie du gaullisme ? Il y a certes, chez Guyotat, une part de nostalgie de l'unité républicaine qu'incarne le premier de Gaulle. Cela dit, cette unité perdue est en quelque sorte toujours déjà perdue dans la trilogie. Les valeurs de la Résistance, incarnée par le Général, apparaissent comme un absolu politique, en partie parce qu'elles contrecarrent l'absolu de la destruction de l'espace politique par les nazis. Toutefois, cette unité, Guyotat en expose les aspérités, en dévoilant l'action des collaborationnistes ou encore les échecs de la Résistance durant la guerre ; les membres de la famille sont tout de même déportés. Si Charles de Gaulle incarne la victoire, Jeanne, elle, incarne plutôt la défaite, défaite qui travaille l'ensemble de la trilogie sur la base des désubjectivations qui marquent le parcours du sujet. Toutes ces identifications négatives que nous avons identifiées détournent en effet la trilogie d'un engagement héroïque univoque. Cet imaginaire de la défaite qu'incarne Jeanne montre bien la réversibilité des figures : les hommes sont parfois bons, parfois mauvais, mais ils sont aussi vainqueurs et vaincus. Dans *Formation*, il y a un lien essentiel entre un passé peuplé de figures historiques, un présent chargé de résistance et d'action, et un futur au potentiel révolutionnaire. La figure de Jeanne, telle que reprise par Guyotat, montre comment l'idée « laïque » de révolution est investie par un caractère messianique.

Une série de couples conceptuels structure l'usage que fait Guyotat de la figure de Jeanne d'Arc : à la fois asservissement et délivrance, passé et présent, messianisme et action, histoire et mémoire. La référence à Péguy confirme l'usage double de la figure de Jeanne d'Arc. Elle incarne, à elle seule, toute la complexité du rapport au politique de Guyotat, mais aussi l'inscription problématique de l'action politique dans la littérature. Parmi tous les écrivains ayant investi la figure de Jeanne d'Arc, Guyotat fait référence à l'« irrégulier ». L'association de la figure de Jeanne d'Arc avec Charles de Gaulle montre aussi cette ambiguïté : le Général est certes un héros digne de ce nom, mais sa présence est tout de même surprenante chez un auteur qui a vilipendé le pouvoir colonial et la guerre d'Algérie. Plus qu'une incertitude qui témoignerait d'une sorte d'œcuménisme politique, les figures de l'histoire dans *Formation* font plutôt preuve d'une réversibilité. Jeanne d'Arc et Charles de Gaulle exposent les deux France que la Seconde Guerre mondiale a mises en relief pour le jeune Guyotat. L'originalité de la trilogie ne réside pas uniquement dans l'exposition des tensions entre laïcs et catholiques, entre colonisateurs et anticolonisateurs, entre résistants et collabos. Elle est plutôt conférée par l'accumulation et l'agencement hétérogène de ces

débats. De plus, la conscience politique et historique se noue dans une admiration pour l'engagement, mais aussi dans les revers de l'histoire. Ainsi, l'idée du sacrifice des membres de la famille pour la Nation n'est pas ridiculisée par le regard de l'adulte. L'omnitemporalité de la trilogie témoigne aussi de la capacité de Guyotat à effacer sa subjectivité et son autorité narrative et à se remettre dans l'état d'esprit d'un petit garçon qui épouse le regard de sa famille. Ce sérieux distancie d'ailleurs Guyotat d'une réappropriation parodique de Jeanne d'Arc comme stratégie de résistance¹⁷.

Si ces figures ont un caractère transhistorique, la rédemption est donc possible à tout moment, par la venue du Messie, mais aussi par l'action des hommes. C'est aussi ce que représente la figure de Jeanne d'Arc : envoyée par Dieu tout en étant dans la lutte parmi les hommes. C'est aussi ce qui permet à Guyotat de faire de Charles de Gaulle un « extraordinaire prophète¹⁸ ». Il ne faut toutefois pas oublier qu'il y a dans ce messianisme une forte négativité à l'œuvre. Chez Walter Benjamin, c'est de l'état d'exception permanent que surgit cette espérance. C'est contre la raison historique et dans la crainte de la catastrophe imminente que devient possible la délivrance au présent. Enzo Traverso fait une distinction entre les vaincus et les victimes qui est utile pour comprendre cette tension¹⁹. Les victimes sont les disparus de l'histoire, et ceux-ci hantent *Formation* : après la guerre, nombreux sont ceux qui ne reviennent pas. Le vaincu, lui, a perdu la bataille, mais espère toujours gagner la guerre, il est un sujet de l'histoire. Guyotat, en exposant l'action parfois désespérée des hommes qui tentent d'aller à contre-courant de l'histoire, met en œuvre une résistance mélancolique. Sa littérature porte le deuil des défaites du vingtième siècle. Ce regard tragique n'interdit ni espérance, ni foi dans le futur. La trilogie est constituée d'une conscience des défaites passées, d'une espérance des victoires potentielles, et ainsi de suite, suivant le principe d'alternance. « Malgré l'abomination dont je viens de voir les restes et qui aurait dû

¹⁷ Voir Nathalie Quintane, *Jeanne Darc*, Paris, P.O.L., 1999. Alain Farah rappelle que Nathalie Quintane, elle aussi, « veut faire de sa Jeanne un personnage divisé », constituée, selon l'expression de Claude Duchet, d'« espaces conflictuels ». « Ce dualisme est repérable entre la pensée et l'action, les anecdotes et l'histoire, le baroque et l'austérité, la voix et l'écriture, l'ordre et le désordre. » Cf. Alain Farah, *Le Gala des incomparables. Invention et résistance chez Olivier Cadiot et Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », n° 34, 2013, p. 196-197.

¹⁸ Pierre Guyotat, *Carnets de notes*, op. cit., p. 179.

¹⁹ Enzo Traverso « La mémoire des vaincus », *Vacarme*, n° 21, 2002, en ligne, <<http://www.vacarme.org/article434.html>>, 2002, consulté le 16 août 2013.

arrêter le Temps, *un* temps continue qu'il faut vivre dans l'espérance, remplir d'œuvres et, si possible, d'enfants. » (*F*, 235) Au fantasme de recommencement de l'histoire se superpose une autre temporalité : au lendemain de la guerre, il subsiste tout de même une « espérance » qui permet non seulement de *continuer* le temps — c'est-à-dire de vivre dans le présent —, mais aussi de le prolonger vers le futur, à travers le fil des nouvelles générations.

7.3 CARACTÈRE SENSIBLE DE L'HISTOIRE : SPATIALISATION ET IMAGES

Le caractère sensible de l'histoire a été convoqué à plusieurs reprises dans cette thèse. Le point de vue subjectif qui préside aux constructions mémorielles de la trilogie fait primer une expérience singulière de l'histoire et les perceptions sensibles qui la construisent. La conception de l'histoire passe par une transmission « abstraite » par les livres, mais elle est certainement matérialisée dans le réel. Nous allons maintenant observer plus spécifiquement ce découpage du réel historique à travers deux phénomènes. Le premier est une spatialisation de l'histoire, qui se manifeste dans la toponymie, mais plus largement dans l'obsession géographique qui traverse la trilogie. Cette spatialisation de l'histoire est intimement liée aux figures de l'histoire, car elle concerne les traces laissées par l'homme dans l'espace ainsi que l'investissement affectif des « lieux de mémoire » par les membres d'une communauté. Le second versant du caractère sensible de l'histoire concerne plus précisément la transmission de l'histoire par les images. Nous avons plus haut insisté sur la transmission scolaire ou familiale de l'histoire, qui révélait parfois un regard naïvement héroïque. La transmission sensible de l'histoire est évidemment liée à la mère, dont nous avons plusieurs fois dit le rôle central dans la conception de l'histoire de Guyotat. Toutefois, en observant les images convoquées, il est possible de saisir une mise en place d'une conception de l'histoire spécifique à la trilogie.

Les événements historiques s'inscrivent dans les lieux, dans la géographie humaine. Nous l'avons vu, la Libération arrive sur la place Jeanne-d'Arc et les soldats américains remontent la rue principale, *récemment* renommée Charles-de-Gaulle. On retrouve également dans la trilogie une statue Jeanne-d'Arc (*AF*, 396) et une rue Michelet (*F*, 212), rendant compte de la matérialisation des figures de l'histoire. Guyotat nomme scrupuleusement les lieux de l'action, car si l'histoire se transforme sous nos yeux par ceux qui la font, les lieux habités sont aussi modifiés par elle. L'idée d'une corrélation entre les lieux et la mémoire

n'est certainement pas nouvelle. Des arts de la mémoire de Cicéron jusqu'à l'entreprise déjà évoquée des *Lieux de mémoire* de Pierre Nora, les arts du récit et la rhétorique trouvent un ancrage important dans la remémoration des événements par leur incarnation dans l'espace²⁰.

Cette inscription de l'histoire dans les lieux varie selon les impératifs politiques de chaque époque, phénomène auquel Guyotat est sensible. Comme l'indique Maurice Halbwachs dans son ultime ouvrage, *La Topographie légendaire des Évangiles en Terre sainte* : « la mémoire collective chrétienne adapte à chaque époque ses souvenirs des détails de la vie du Christ et des lieux auxquels ils se rattachent aux exigences contemporaines du christianisme, à ses besoins et à ses aspirations²¹. » Ce dont Halbwachs fait la démonstration dans cet ouvrage, c'est la manipulation de la mémoire par les individus ou les institutions pour l'adapter aux nécessités de chaque époque. Le projet de Halbwachs consiste dans ce livre à observer la manière dont l'emplacement des lieux sacrés ne commémore pas des faits réels, mais plutôt des croyances qui se sont formées au fil du temps en s'y ancrant. Comme l'écrit Fernand Dumont dans sa préface, « Se souvenir, c'est se rappeler à soi-même ; c'est tout aussi bien réveiller les influences sociales endormies et cachées dans l'immédiat de la conscience²². » Halbwachs souligne donc l'inscription de l'histoire dans des lieux *mouvants*, se transformant aux mêmes rythmes que la mémoire. La mémoire fonctionne par constructions et reconstructions successives du passé, qui obéissent aux besoins politiques ou affectifs — l'un n'exclut pas l'autre — du présent. Ce qui donc apparaît comme une nouveauté n'est jamais que la reconstruction du passé.

La toponymie semble incarner parfaitement cette idée : la collectivité décide de nommer un lieu, mais elle pourra le renommer selon les contingences de chaque époque. Guyotat, en faisant référence à plusieurs reprises à la toponymie des lieux de l'action laisse transparaître

²⁰ Voir à ce sujet : Frances Yates, *L'Art de la mémoire*, trad. D. Arasse, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1987 [1966]. Au tout début de son livre, Yates y restitue l'art de la mémoire à partir de la fable du poète Simonide, rapportée par Cicéron dans *De oratore*. À la suite d'un banquet où les convives furent ensevelis sous les décombres d'un toit effondré, Simonide put identifier les disparus en se souvenant de la disposition des invités autour de la table. Comme l'écrit Cicéron : « Les lieux sont les tablettes de cire sur lesquelles on écrit ; les images sont les lettres qu'on y trace. »

²¹ Maurice Halbwachs, *La Topographie légendaire des Évangiles en Terre sainte*, Paris, P.U.F., coll. « Bibliothèque de sociologie contemporaine », 1971, p. 163.

²² Fernand Dumont, « Préface », dans *Ibid.*, p. VIII.

un rapport complexe et fortement politique entre histoire et mémoire. Lorsqu'on renomme immédiatement après la guerre une rue au nom de Charles de Gaulle, c'est la politique qui modifie la géographie. Les rues nommées en l'honneur des héros ne sont toutefois pas les seules manifestations de cette constructivité du souvenir :

Notre grand-père maternel meurt le 7 Janvier 1945, d'une crise cardiaque dans sa chambre : l'enterrement se fait dans le cimetière de Saint-Jean-de-Bournay, auprès de ses parents, de notre Grand-Mère et de cendres provenant du camp de concentration d'Oranienburg-Sachsenhausen : au centre du cimetière, une petite colonne, en mémoire des déportés de la commune — en France, peu de village alors, sans plaques de Résistance et de déportation. (*F*, 153)

La résistance des hommes s'incarne dans ces « plaques » qui viennent, immédiatement après la guerre elles aussi, commémorer leur héroïsme. Ces hommages visent à commémorer à la fois ceux qui ont résisté, morts ou vivants, et les déportés, revenus ou non. Le mémorial a ici une double fonction de mémoire, qui circonscrit dans les lieux la communauté de l'enfance de Guyotat.

Dans *La Mémoire culturelle*, l'égyptologue Jan Assmann indique que le souvenir ne saurait être envisagé uniquement comme un prolongement ou une continuité, et qu'il doit être pensé avec ses corollaires que sont l'oubli et le refoulement. « Le fait qu'on se souvienne [des morts et leur mémoire] implique un lien affectif, un conditionnement culturel, et un rapport conscient au passé qui abolit la rupture²³. » Assmann affirme que les idées doivent trouver une incarnation sensible pour accéder à la mémoire et que la transmission scolaire n'est pas seule à avoir des effets sur les constructions mémorielles. Les communautés ont besoin de repères concrets pour cristalliser des « figures-souvenirs ». Cet ancrage, comme le souligne Assmann, peut être historique et géographique, mais il peut également concerner les espaces de vie et l'entourage matériel. Les lieux et les objets ont un caractère permanent, qui leur permet de former une mémoire culturelle :

Ce que la maison est pour la famille, le village et la vallée le sont pour la communauté rurale, les villes pour les communautés urbaines, la région natale pour la communauté de ceux qui en sont originaires : des cadres spatiaux qui dans le souvenir, même et surtout *in absentia*, restent la "patrie"²⁴.

²³ Jan Assmann, *La Mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, trad. D. Meur, Paris, Aubier, coll. « Historique », 2010 [2002], p. 32.

²⁴ *Ibid.*, p. 35.

Les communautés trouvent les points d'ancrage de leur identité dans les lieux qu'elles habitent. Les lieux de la trilogie témoignent de cette mémoire culturelle qui rend compte de ce dont les membres d'une communauté choisissent de se souvenir. En plus de la liste de villages plus haut évoquée, qui assure une fonction relative au souvenir et à l'identification des lieux, il est clair que cette attention aux lieux est dans *Formation* fortement liée à l'action de la Résistance. Par exemple, lorsque Guyotat décrit la résistance de sa famille, il nomme les rues où s'est déroulée l'action : « Marcel Lebon, industriel ami de Philippe, déménagé de la rue Lhomond vers le domicile de notre Grand-Père, rue Berteaux-Dumas à Neuilly [...] » (F, 16). Ce souci d'exactitude relève du même désir de clarté que nous avons associé à la pulsion factuelle qui caractérise *Formation*. Cette occurrence, un peu anecdotique, des lieux de la Résistance trouve cependant des échos quelques pages plus loin, alors que les lieux deviennent la condition même de l'action résistante : « Même appauvris, les paysans et les petits boutiquiers des villages font vivre les maquisards dont le nombre augmente avec les privations et la menace du Service du Travail Obligatoire. Les hautes sapineraies d'entre Loire, Ardèche et Haute-Loire les protègent. » (F, 20) Ainsi, si les qualités héroïques des individus sont l'objet de nombreux commentaires, leur inscription dans des lieux est également porteuse d'une signification politique. Lorsque, près de soixante-dix après les événements, Guyotat rappelle qu'une rue portait déjà, en 1945, le nom du Général, lorsqu'il évoque les stèles élevées dans les villages en l'honneur des disparus, lorsqu'il détaille avec précision les lieux de l'action, Guyotat sélectionne les éléments historiques qu'il réactive, qu'il garde vivants à sa mémoire. Cette précision rend bien compte d'une tentative d'exhaustivité, évidemment inatteignable, mais qui confère à *Formation* les apparences d'un cahier des charges mémoriel. Non seulement doit-il se souvenir des hommes et femmes qui ont sauvé la France, mais il doit incarner cette mémoire dans des lieux pérennes. Les rues et les forêts du présent deviennent ainsi porteuses des événements du passé. Ce fantasme d'exhaustivité se manifeste également dans la manière dont Guyotat nomme tous les camps où sont passés ses proches ainsi que les autres membres des réseaux de résistance. Même si sa façon de faire du camp un paradigme du vingtième siècle pourrait avoir les apparences d'une essentialisation, la nomination précise, rigoureuse et répétée des lieux a l'effet contraire. Les noms des camps de Oranienburg-Sachsenhausen, Neuenbremme, Kœnigsberg-sur-Oder, Ravensbrück, Auschwitz, Birkenau et Monowitz reviennent tous au fil de la trilogie, hantant littéralement le texte. Les déportés ne sont pas disparus *nulle part* et la répétition du nom des camps atteste qu'il a bel et bien existé des lieux de destruction de la vie

humaine dans l'Europe du vingtième siècle.

L'espace historique est également circonscrit par les espaces lointains, qui apparaissent néanmoins comme des données constitutives dans l'imaginaire de la trilogie. Ainsi, les lieux saints, « le relief de la Palestine, avec le pied dans l'Égypte, la Judée, la Samarie, la Mer Morte, le Jourdain, le lac de Tibériade » (*F*, 180), sont entrevus sur une carte en relief au-dessus du lit. Ailleurs, c'est l'Empire français qui est suspendu au mur : « C'est encore la carte du monde, d'Ouest en Est, de Tahiti à la Nouvelle-Calédonie, par l'Amérique, l'Afrique et l'Australie. » (*F*, 122) L'enfant fantasme à la fois sur le passé et le présent en observant les cartes. Les lieux des Nouveau et Ancien Testaments sont lointains et pourtant Guyotat peut s'y projeter. Le temps figural rend possible une lecture des textes bibliques à la lumière du présent, et, de la même manière, ce sont les lieux de la vie du Christ qui rendent possible cet anachronisme. Lorsque Guyotat reconnaît les lieux saints sur une carte du présent, l'investissement des mythes bibliques devient possible comme une réalité contemporaine. Cette même consultation des cartes de l'Empire français rend compte de l'action militaire dans l'après-guerre, action encore une fois liée à son histoire familiale, car son oncle Pierre combat alors en Indochine. La conscience de la géographie de l'Empire français rend concrète l'action des hommes outre-mer. Pour Guyotat, cette action s'incarne systématiquement dans des lieux qui deviennent des figures du patriotisme français. Les héros sont associés, dans la mémoire, aux lieux où ils ont exercé leur puissance. Ainsi, dans une liste très semblable à celles exposées plus haut où Guyotat établissait une forme de palmarès des héros, on retrouve une série de faits appris dans les manuels scolaires qui ont pour fonction de nourrir la conscience patriotique :

Vercingétorix rendant ses armes à César à Alésia, Saint Blandine attachée à son poteau dans le cirque de Lugdunum tous seins tendus devant le taureau prêt à l'encorner, Sainte Geneviève veillant sur Paris, Attila arrêté par Saint Loup à Troyes, Clovis et le vase de Soissons, Saint Martin tranchant son manteau pour le pauvre, Frédégonde faisant assassiner l'évêque Prétextat dans l'ombre du chœur de la Basilique de Tours[,] Charles Martel et les Arabes à Poitiers[,] Roland à Roncevaux » (*F*, 53-55)

Ces scènes ne font qu'évoquer les lieux, loin du détail que peuvent revêtir les descriptions des intérieurs des maisons, et incarnent plutôt des lieux de mémoire, au sens où l'entend Pierre Nora, à la fois tournés sur eux-mêmes et « constamment ouvert[s] sur

l'étendue de [leurs] significations²⁵. » Ainsi, les lieux sont dans ce passage coupés de leurs référents, mais deviennent des lieux de l'histoire nationale. De plus, la prédominance des saints dans cette liste rend compte de l'imagerie qui constitue le terreau fertile de cette œuvre : pour peupler son arrière-fond, Guyotat a besoin des personnages de l'histoire et de leur souffrance physique. Du plus local au plus lointain, du très ancien jusqu'au très contemporain, les lieux sont l'objet d'un investissement qui épouse le fonctionnement sélectif de la mémoire culturelle. Ils sont aussi conformes au « jeu » de l'histoire que Guyotat instaure. Que les figures soient héroïques ou réversibles, elles sont l'objet d'un traitement qui engage un fort rapport à l'anachronisme. Elles sont, sous la plume de Guyotat, réinventées, reconstruites, selon les nécessités de son époque, mais aussi des exigences de son œuvre.

L'incarnation sensible de l'histoire se manifeste également dans la relation qui se déploie dans la trilogie entre le sujet autobiographique et ses images fondatrices. Nous avons, au fil de cette thèse, plusieurs fois évoqué les images de *Coma*, qui y sont disposées sans commentaire, sinon la simple indication que ce sont les « images qui nous ont formés, enfants, mes sœurs et frères et moi » (C, 233). La plupart des ces œuvres d'art, tableaux, photographies et photogrammes de films illustrent les nouages problématiques entre le sujet et l'histoire que nous avons déjà identifiés. Dans l'ordre, les images de *Coma* sont : la photo d'un « jeune déporté devant un camarade carbonisé » ; une « danseuse nue devant des officiers allemands » ; « le jeune acteur indien Sabu en Mowgli devant le python Kaa » ; une gravure de Jacques Callot extraite des *Grandes Misères de la guerre* (1635) représentant des hommes pendus à un arbre ; Ingrid Bergman en « Jeanne d'Arc fléchée » dans un film de Victor Fleming ; une « jeune Africaine à demi nue, dans une publicité pour le livre *La France d'Outre-Mer* » ; des « Indiens de l'Amazonie » ; une toile de Fra Angelico représentant saints Cosme et Damien ; un photogramme du film *Hallelujah* de King Vidor montrant des esclaves noirs qui dansent ; l'actrice américaine Lilian Gish dans le rôle d'une jeune femme pauvre et tourmentée dans *Le Vent* de Victor Sjöström. (C, 233-234) De l'importance de la Seconde Guerre mondiale comme moment originaire, jusqu'à l'érotisation de l'ennemi, en passant par le colonialisme, les martyrs et Jeanne d'Arc, il convient de remarquer que cet ensemble iconographique circonscrit en effet une forme de personnalisation de l'histoire qui met le sujet au cœur de l'histoire. Guyotat dit bien, en alignant héros et martyrs, les effets de

²⁵ Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire », *loc. cit.*, p. 43.

l'histoire sur le corps des hommes. Dans *Formation*, il revient d'ailleurs sur l'importance des ces images vues dans l'enfance, qui s'imprègnent en lui : « Dans la collection reliée de *L'Illustration*, depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, je regarde les photos, les dessins, les portraits : conquêtes coloniales, France dans le Monde, drames de la République, scandales, catastrophes, Grande Guerre avec portraits couleur des grands chefs Alliés, terres déchirées... » (F, 87) Ces images font état de la rencontre — souvent conflictuelle — entre des sujets singuliers et les événements de l'histoire. En intégrant à son texte des images qui présentent des acteurs de l'histoire — célèbres ou anonymes —, Guyotat réitère une fois de plus l'importance que prend pour lui la résistance et l'oppression des hommes à travers les siècles, qui ne sont cependant appréhendées qu'à travers leurs manifestations sensibles, leurs incarnations.

Dans cette perspective, la trilogie peut être envisagée comme une *ekphrasis*. Nous avons dit brièvement que l'accumulation de listes de lecture avait comme effet de dévoiler le pouvoir émancipateur de la littérature. La somme de ces images a un effet comparable. Elles démontrent la force de l'art dans la prise de conscience de la violence de l'histoire. Surtout, dans l'*ekphrasis*, le texte a comme fonction d'animer les images, de rendre vivantes pour le lecteur les images inanimées. Une rupture temporelle naît de cette *ekphrasis*. Il est notable que, si la trilogie tente de restituer au présent le passé, lorsque vient le temps d'expliquer son rapport aux images, Guyotat le fait au passé : « ces images qui nous ont formés ». Cette brève légende, qui n'apparaît pas dans le corps du texte, mais plutôt en appendice, indique le retour rétrospectif que représente la trilogie. Ces images appartiennent au passé, et pourtant Guyotat les ramène à son souvenir dans le cadre d'un récit écrit au présent : les images sont premières, voire fondatrices ; le récit leur succède, en leur restituant une présence vive.

Le concept d'image dialectique de Walter Benjamin permet de comprendre la façon dont Guyotat se saisit dans le texte de ces images et les anime, comme il le fait aussi avec les ruines romaines qu'il tente de restaurer : « Lorsqu'une conjonction fulgurante s'établit entre le passé et le présent et qu'ils forment une constellation : alors il y a image²⁶. » Cette interruption du temps par l'image permet à l'acteur de l'histoire de prendre conscience de la discontinuité du temps et d'échapper à l'irrémediabilité du temps historique. Le choc qui

²⁶ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. J. Lacoste, Paris, Cerf, 1989, p. 478.

préside à la constitution de ces images dialectiques a en effet l'effet d'un trauma. À cet égard, les images de Guyotat correspondent tout à fait à cette définition. Mises bout à bout, ces images exposent en effet autant de variations de sa scène originaire et du trauma de l'histoire. Elles viennent, dans un fragment de présent, révéler les contradictions de l'histoire de manière sensible.

Comme l'ange de l'Histoire, l'iconographie de *Coma* recèle une fonction allégorique. Ces images mobilisent les faits du passé et condensent le discours historique de Guyotat. Ainsi, le caractère sensible témoigne d'un mode spécifique de l'histoire : la spatialisation de l'histoire rend compte d'une cohabitation du passé et du présent, et la présence de ces quelques images dans *Coma* révèle, de manière allégorique, la place du sujet dans l'histoire. Il n'est pas inutile de rappeler que ces images sont souvent relayées par la mère. La voix de la mère, avant même les images qui accompagnent éventuellement son discours, est le premier relais de l'histoire. Guyotat rend l'histoire visible, en exposant les images qui ont accompagné sa « conscience » de l'histoire. Mais il en exacerbe le caractère sensible, une fois de plus, dans cette scène qui ressemble beaucoup à celle où l'oncle Hubert prend le petit Guyotat dans ses bras. Toutefois, alors que Hubert incarnait l'histoire, ici, Guyotat fait de sa mère la genèse même de l'histoire :

L'Histoire est née pour moi de la lumière de son visage, de son front et de ce que je vois dans sa gorge remuée par l'émotion des mythes bibliques et historiques : l'Histoire est née du dedans de ma mère et de la lumière de sa peau —, de son intériorité, que je tire ce supplément de sentiment historique. (*F*, 58-60)

Le caractère sensible de l'histoire réside aussi dans la manière dont les « mythes bibliques et historiques » transitent par la mère, qui « fait exister » l'histoire dans sa gorge, c'est-à-dire par sa voix (*F*, 46). Ce « sentiment historique » rend bien compte du caractère « peu orthodoxe » de la relation de Guyotat à l'histoire. L'importance accordée aux coordonnées sensibles qui composent l'expérience de l'histoire du sujet autobiographique remet en question les partages établis. D'une part, la spatialisation de l'histoire, cette attention à la manière dont les hommes façonnent la géographie, déroge à l'idée d'une fixité des lieux. L'identification chaotique de Guyotat aux figures nécessite un rapport mouvant aux lieux ; si le sujet est instable, s'il réinvente sans arrêt son rapport à soi et aux autres, il doit pouvoir incarner cette « transformation » permanente dans les espaces qu'il habite. De plus, la prégnance des « images » de l'histoire isole certains événements, mais surtout certaines

figures du passé, dont la portée critique se poursuit jusque dans le présent. Tous ces éléments convergent vers un rapport à l'histoire fondé sur la coprésence des temps, une actualité pérenne du passé proche ou lointain, une proximité de chaque sujet avec la totalité de l'histoire. Le « sentiment historique » et le « jeu de l'histoire » indiquent la place du sujet de l'histoire ; la subjectivité du dispositif autobiographique engage un anachronisme, qui permet aux hommes de s'inscrire dans l'histoire. La primauté du sensible et de l'expérience dans l'écriture de l'histoire de Guyotat lui permet de traiter le matériau historique avec souveraineté.

CONCLUSION FIDÉLITÉ À SOI

Cette thèse vise à inscrire dans les vastes débats entre esthétique et politique l'œuvre autobiographique de l'écrivain français Pierre Guyotat. Sa trilogie expose la rencontre conflictuelle entre un sujet et une communauté, entre un corps naturel et une culture normalisatrice, entre une mémoire subjective et une histoire officielle. Dans chacun de ces conflits, c'est le rôle de la littérature qui est remis en jeu, dévoilant sa portée critique ; contre l'historiographie des vainqueurs, contre la domination biopolitique des corps, contre une langue communicationnelle, la trilogie déploie une stratégie antagoniste qui consiste à investir la littérature comme un lieu polémique. *Coma*, *Formation* et *Arrière-fond* réinvestissent des stratégies politiques inédites, absentes des textes les plus anciens de l'auteur, mais la persistance de la scène originaire de son œuvre, qui met en scène un affrontement symbolique entre dominants et dominés, établit une cohérence dans l'ensemble de son parcours. Guyotat fait ainsi preuve dans la trilogie d'une grande fidélité à l'endroit de ce qui, dès les années soixante, est venu baliser son action dans l'espace littéraire.

L'instabilité énonciative et générique de la trilogie, sensible à la fois dans le rapport déployé au langage, au corps et à l'écriture de l'histoire, remet également en question l'autorité de l'intellectuel, figure emblématique qui marque l'histoire des rapports entre politique et littérature depuis la fin du dix-neuvième siècle. Cette suspicion à l'égard de l'intellectuel apparaît comme l'un des traits constitutifs de la génération de Guyotat, qui entre la guerre d'Algérie et Mai 68, a profondément bouleversé la structure hiérarchique de la société française. Toutefois, force est de remarquer que peu sont restés fidèles à ce geste fondateur de contestation politique, qui remettait en cause à la fois l'autorité des clercs se portant à la défense de l'universel et des avant-gardes politiques guidant les masses. Même à plus de soixante-dix ans, Guyotat ne donne pas de leçons politiques. Il peut cependant témoigner des effets des appareils idéologiques d'État sur son corps, de la difficulté à défier la langue commune, de sa capacité à raconter l'histoire à rebrousse-poil. Comme sa mère qui s'évanouit ou qui se retire dans sa chambre en entendant les nouvelles du monde, Guyotat *ressent et perçoit* le politique comme un composé dynamique d'affections et de perceptions. Conséquemment, la résistance à l'ordre policier passe principalement par le corps, le langage

et la mémoire qui deviennent, pour reprendre l'expression d'Yves Citton, des lieux de « production de subjectivité¹ ». Il faut bien voir que cette façon de « ressentir » le politique ne constitue aucunement une façon de se camoufler derrière le consensus des « bons sentiments ». L'œuvre de Guyotat oppose à la radicalité de l'engagement de l'écrivain qui prend position sur des enjeux ponctuels l'expression « extrême » de la souffrance du corps, de la réinvention du langage et de la violence de l'histoire. De plus, on peut entrevoir cette « production de subjectivité » comme la possibilité de créer, dans la littérature, de nouveaux modèles de vie qui contestent l'ordre établi. Le brouillage incessant entre la littérature et la vie que propose la trilogie est en soi politique, car il suppose que la littérature est *agissante*, qu'elle rend disponibles des schèmes d'action et des formes de vie.

La première partie de notre thèse a reconstitué l'horizon théorique qui gouverne l'ensemble de nos hypothèses de travail, largement redevables aux travaux de Jacques Rancière qui inscrivent les arts dans une perspective émancipatrice. Selon Rancière, c'est dans sa manière de reconfigurer les données sensibles que la littérature a les moyens de bouleverser les manières de faire et d'induire l'action politique des sujets. La littérature a donc un pouvoir politique dans les subjectivations qu'elle met au jour, car c'est avec les mots que les sujets peuvent refuser les identités politiques imposées et redéfinir la figure de leur communauté d'appartenance. Cette mise en place théorique, qui inscrit la littérature dans les rapports qu'elle noue avec la sphère sociale, est soutenue par un survol de l'ensemble de l'œuvre de Guyotat, que nous proposons de lire à la lumière d'une continuité esthétique et politique. Il devient dès lors possible d'atténuer la rupture que peut constituer la trilogie autobiographique en l'inscrivant dans l'ensemble des textes d'accompagnement qui ont ponctué son parcours. Dans cette partie, nous avons également procédé à une histoire du textualisme afin d'en mesurer la postérité. En faisant le portrait de l'avant-garde telquelienne, nous avons mis en relief la cristallisation d'une politique de la littérature qui se détourne de l'engagement sartrien pour investir l'écriture comme le lieu d'une résistance aux codes idéologiques. La restitution des débats autour de la censure d'*Éden* a mis au jour l'affrontement entre la littérature de Guyotat et les appareils étatiques de censure, montrant un écrivain qui défend son œuvre dans l'espace public. Cette première partie, par ses visées théoriques et historiques, rend compte de l'archéologie des formes qui a constitué la méthode

¹ Yves Citton, *Renverser l'insoutenable*, op. cit., p. 132.

de cette thèse.

Dans un deuxième temps, nous avons tenté de saisir les différentes scènes de subjectivation qui président à la construction du sujet autobiographique de la trilogie. Le récit du « je » qui traverse les trois ouvrages figure un rapport de soi à soi fait à la fois de clarté et d'opacité. L'autobiographie du sujet divisé est porteuse de l'héritage du textualisme : le sujet en procès théorisé par Julia Kristeva trouve des échos en permanence dans la trilogie. En effet, la trilogie se commence par un *coma*, se poursuit par une *formation*, puis par l'exposition d'un *arrière-fond*, pour se conclure sur la promesse d'une *transformation* ; elle se déploie du coup comme la mise en procès d'un processus autobiographique qui thésauriserait les expériences accumulées pour en faire un compte-rendu stable. Guyotat fait les choses différemment : il met plutôt au jour, en toute transparence, la difficulté à rendre compte de soi. Toutefois, la trilogie ne se présente pas uniquement comme l'histoire d'un sujet délité. Le « je » est également soumis à des déterminations qui le structurent, et pas uniquement d'un point de vue négatif ou oppressif ; l'école, même si elle est un appareil idéologique d'État, apprend à Guyotat l'histoire et la littérature, apprentissages qui l'aident à s'émanciper. Le rapport de soi à soi met également au jour les modalités d'un aveu. Le sujet de la trilogie expose, toujours dans un désir de transparence, *tout* ce qui constitue son identité. Raconter sa vie, c'est raconter l'ensemble des souffrances vécues, l'ensemble des déterminations et les tentatives de les déjouer. Il n'y pas de « pure » liberté dans la trilogie, mais toujours des désirs de liberté qui naissent de la contrainte, qui trouvent leurs ancrages dans les assujettissements fondateurs. La subjectivation politique est ici rendue possible par l'écartèlement du sujet, par ses identifications multiples, voire contradictoires. Le sujet n'est pas en harmonie avec sa communauté : sans cesse mis à l'écart, emprisonné, interné, il se retrouve incessamment dans les *marges* de sa communauté. Toutefois, cela ne l'empêche pas de se projeter dans des figures de l'altérité, comme une tentative désespérée de faire partie du commun.

La quête du Verbe présente un second assujettissement. Le sujet se constitue non seulement dans un rapport contraint de soi à soi, mais aussi dans une soumission au langage. Dans *Coma*, c'est la tentative de créer une œuvre qui entretienne un écart radical avec la langue normative qui est l'objet du récit. Contre une division trop schématique entre la littérature comme mesure d'exception élitiste et l'usage « ordinaire » du langage, Guyotat

établit un autre partage, mettant en place une sorte de démocratie absolue du texte. Le peuple et les putains sont détenteurs du Verbe au même titre que l'écrivain ou le prophète. La démocratie du Verbe est radicalement anarchique ; la parole circule librement, tout en étant toujours soumise au risque d'être assujettie à nouveau. En somme, le Verbe, en s'inscrivant contre la langue « maternelle » et « nationale », conteste l'autorité de l'idéologie que véhiculent les langages et les discours sociaux. De plus, par l'expérience mortifère qu'elle provoque, la quête du Verbe incarne parfaitement les tensions qui sont le lot du sujet de la trilogie ; sans cesse tiraillé entre assujettissement et délivrance, le sujet de la trilogie se débat avec les déterminations qui le conditionnent à se conformer à une normalité sociale. La langue de la trilogie est elle aussi écartelée entre la volonté d'appartenance à une communauté et le désir de s'en distinguer.

Finalement, le sujet de la trilogie est assujetti aux manifestations du biopouvoir qui gouvernent son époque. Déjà, dans le parcours qui balisait le récit du « je », nous observions l'assujettissement du sujet à divers appareils idéologiques d'État, aux divers emprisonnements créés par la société. Ici, le dispositif se complexifie : en effet, si le sujet de la trilogie fait l'expérience de l'emprisonnement disciplinaire, la domination biopolitique est présentée comme le socle de son inscription historique. Le sujet autobiographique découvre la sexualité tout en prenant conscience d'une domination archaïque des corps. Les capacités du corps sont intrinsèquement liées à ses assujettissements historiques. Les théories de Foucault sur la normalisation des corps nous indiquent à ce titre une piste à suivre : la biopolitique désigne à la fois une forme spécifique de domination du corps des populations et une massification des corps, et constitue une découpe de l'histoire.

La troisième partie de notre thèse a présenté l'inscription historique du sujet. Nous y avons d'abord mis au jour les temporalités mêlées de la trilogie. Le présent de l'indicatif qui surplombe l'ensemble de la trilogie a évidemment une incidence narrative, qui vient en quelque sorte contredire son caractère rétrospectif. Mais il a également une portée politique, car il actualise les enjeux politiques d'hier et lutte contre une sclérose du passé. Ce présent permet la cohabitation de temporalités hétérogènes qui témoignent de l'expérience singulière d'un sujet perméable aux événements du présent, tentant d'insuffler une espérance à l'avenir et exposant les oppressions du passé. Cette temporalité orientée vers le présent est également garante d'une omnitemporalité, qui n'est pas sans lien avec les identifications multiples qui

définissent le sujet. Si le sujet autobiographique de la trilogie se définit par une empathie et une logique de l'autre, il fait aussi l'exercice d'un anonymat par une identification aux figures du passé, « diluant » son identité dans le flot de l'histoire. Autrement dit, l'omnitemporalité témoigne de la capacité chez Guyotat à abolir la distance entre le passé et le présent. Ce régime temporel évoque la *figura*, un mode d'interprétation des textes bibliques qui vise à lire les énoncés bibliques à la fois comme la trace d'un événement historique et comme une prophétie en acte. Guyotat se livre lui-même à une lecture de textes bibliques, notamment les livres de Job et de l'Exode, qui deviennent pour lui des grilles de lecture du présent. Le temps de la trilogie est également marqué par l'investissement messianique du présent qui, conformément au souhait de Walter Benjamin, permet aux vaincus d'espérer la venue imminente d'un présent imprévisible. Ce messianisme est caractérisé par une forme de brouillage des temps : le sujet manifeste à la fois un désir d'arrêt du temps et de recommencement de l'histoire, tout comme une espérance et un scepticisme à l'égard du futur.

L'écriture de l'histoire dans la trilogie est également caractérisée par une forte personnalisation de l'histoire. La trilogie est marquée par une remise en question de la puissance et des capacités du sujet. Certaines figures sont héroïsées et incarnent les valeurs de résistance qui permettent de renverser le cours des événements, de remettre en question le continuum de l'histoire. Ces figures incarnent donc une certaine idéalisation de la France, qui n'est pas sans surprendre dans le cadre d'une œuvre qui avait antérieurement opposé une importante force de résistance à l'égard de l'entreprise colonialiste française, de son armée, de sa langue et de sa littérature bourgeoise. Les textes qui composent *Littérature interdite* et *Vivre* font en effet état d'une grande méfiance devant toute forme de collectivité. Toutefois, l'évocation tardive du passé de la Résistance reconfigure quelque peu ce partage. *Formation* expose en effet une vive admiration pour ceux qui ont défendu l'honneur de la France contre l'envahisseur allemand. La reconnaissance par l'auteur de la dette à l'égard de ses aînés est exacerbée par les occurrences répétées de deux héros français, Charles de Gaulle et Jeanne d'Arc, qui, chacun à sa façon, incarnent une mémoire héroïque de la France. Ces figures sont également caractérisées par une réversibilité qui concerne à la fois leur récupération politique potentielle — comme c'est le cas avec une Jeanne d'Arc dont on fait tantôt le symbole progressiste de l'unité républicaine, tantôt le porte-étendard conservateur de la nation catholique —, mais aussi les changements de camp qui peuvent marquer leur inscription

historique. Ainsi, le Général de Gaulle, héros de l'enfance, s'éloigne graduellement des idéaux de la Résistance et compromet son intégrité politique. Cette personnalisation de l'histoire est également liée à son caractère sensible. La prégnance de quelques images fondatrices informe l'ensemble de la conception de l'histoire de la trilogie. Ces images apparaissent comme les traces spectrales du passé qui mobilisent le présent en hantant le sujet et en infléchissant son action dans le monde. Cette primauté d'un rapport sensible au passé traverse l'ensemble de la trilogie, et défait le partage et la hiérarchie entre les « grands » événements de l'histoire et la vie privée, entre l'histoire monumentale et la mémoire familiale.

Cette thèse a indéniablement une visée archéologique. Nous y avons interrogé les textes les plus récents de Pierre Guyotat à la lumière de questions qui animaient la théorie littéraire des années soixante et soixante-dix, soit les tensions entre le langage et l'idéologie, entre le corps et l'écriture, entre le sujet et l'histoire. Sous la gouverne de la remise en question de la centralité du sujet, nous avons soumis à examen le corpus autobiographique d'un auteur dont le parcours a débuté sous les auspices du Nouveau Roman, avant de se cristalliser avec le textualisme de la revue *Tel Quel*, et dont les expérimentations formelles ont largement dépassé la date de péremption annoncée des avant-gardes, pour finalement adopter un ton plus intimiste depuis moins d'une dizaine d'années. Lorsqu'il s'agit donc d'envisager l'œuvre de Guyotat dans les rapports qu'elle entretient avec le monde social, que ce soit par une focalisation sur le langage, le corps ou l'histoire, il convient de remarquer qu'elle porte en quelque sorte les stigmates de ces différentes acceptions des rapports entre politique et littérature. Certaines figures et procédés apparaissent en effet comme des rémanences des débats entre esthétique et politique qui ont marqué l'histoire du vingtième siècle : de l'évocation de l'affaire Dreyfus et de Charles Péguy, jusqu'à la présence de Sartre et de Camus dans les *Carnets de notes*, en passant par le refus d'une narration traditionnelle tout à fait loyale aux avant-gardes formelles, il est possible d'observer le fonctionnement sédimentaire de la politique de la littérature de la trilogie.

Dominique Viart et Bruno Vercier, dans *La Littérature française au présent*, instituent le tournant des années quatre-vingt comme un moment de reconfiguration de la littérature française. Afin de bien marquer le début de la « littérature au présent », les auteurs mettent à distance les avant-gardes textualistes et, plus largement, l'ensemble des écritures

d'expérimentation des années soixante et soixante-dix. Le travail incarné entre autres par *Tel Quel* (1960-1982), *TXT* (1969-1993) et *Orange Export LTD* (1969-1986) se retrouve réduit pour l'essentiel à un « jeu formel », dont la littérature contemporaine se serait enfin affranchie :

Aux jeux formels qui s'étaient peu à peu imposés dans les années 1960-1970 succèdent des livres qui s'intéressent aux existences individuelles, aux histoires de famille, aux conditions sociales, autant de domaines que la littérature semblait avoir abandonné aux sciences humaines en plein essor depuis trois décennies, ou aux « récits de vie » qui connaissent alors un véritable succès. Le goût du roman, le plaisir narratif s'imposent à nouveau à des écrivains qui cessent de fragmenter leurs récits ou de les compliquer outrageusement. Et les nouveaux venus ne sont pas en reste, prêts parfois à faire du romanesque avec presque rien, tant leur désir en semble fort. Prêts aussi à plonger dans le réel qu'avait déserté une grande part de la littérature, à s'installer dans l'arrière-fond de la province, dans les banlieues populaires : autant d'espaces depuis longtemps laissés en jachère. Le passé aussi est revisité, l'Histoire reconquise².

Dans leur définition des caractéristiques de la littérature française contemporaine, Viart et Vercier semblent largement faire abstraction des auteurs dont l'œuvre se forme en amont des années quatre-vingt. En effet, il est possible de remarquer la prégnance des « récits de vie » et un souci du passé chez nombre d'écrivains qui ont commencé à publier au courant des années quatre-vingt comme Pierre Michon, Pierre Bergounioux, François Bon, trois écrivains qui sont l'objet d'une importante attention critique. Toutefois, l'œuvre de Pierre Guyotat nous contraint à complexifier une telle découpe historique de la littérature contemporaine. Si ses récits autobiographiques récents peuvent en effet témoigner d'une attention aux « histoires de famille », aux « conditions sociales », nous pouvons légitimement nous demander si Guyotat a déjà parlé d'autre chose, si sa littérature a déjà « déserté » le réel » ou si l'histoire devait pour lui être « reconquise » après un abandon dans les décennies précédentes. Pour le dire simplement, s'il est vrai que la trilogie de Guyotat présente des traits communs avec les œuvres plus immédiatement contemporaines que Viart et Vercier prennent à témoin d'une mutation esthétique, ces caractéristiques n'ont rien d'une nouveauté absolue. En effet, notre thèse visait à démontrer que les figures que nous avons identifiées dans le passage de « L'autre scène » de 1973 ne sont pas invalidées par une rupture hypothétique qui se situerait autour de 1980. Les obsessions des années soixante et soixante-dix (le langage, le corps, la sexualité) demeurent perceptibles dans la trilogie, tout comme les thèmes de prédilection des récits autobiographiques (le sujet, l'histoire, la communauté)

² Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, op. cit., p. 7-8.

prolongent à l'évidence des préoccupations anciennes. Il est nécessaire de tenir compte, lorsqu'il s'agit d'observer les mutations de la politique de la littérature chez Pierre Guyotat, d'une forme de désillusion graduelle au fil des années soixante-dix, qui épouse un reflux des discours d'émancipation dans l'ensemble du champ social. Toutefois, il semble que le parcours de Guyotat contredit l'idée d'un abandon *total* de l'investissement politique des formes esthétiques après la disparition des avant-gardes du champ littéraire.

À cette division périodique que nous considérons incomplète, nous préférons celle que Jean-Marie Gleize propose dans un court texte intitulé « Opacité critique », publié dans l'ouvrage collectif « *Toi aussi tu as des armes* », qui réunit écrivains et critiques autour de la question de la poésie, qui y est envisagée comme une « opération pratique, concrète, où l'on pense l'art comme un acte — individuel certes —, mais aussi comme un lieu public, une scène ouverte³. » Gleize s'intéresse avant tout au champ poétique, mais ses réflexions s'avèrent pertinentes pour penser les transformations d'une œuvre comme celle de Guyotat. De plus, Gleize porte une plus grande attention que Viart et Vercier à la pérennité de certaines postures politiques et aux « formes nouvelles et renouvelées de l'expression d'un "engagement" de la poésie dans l'épaisseur d'un réel contradictoire, conflictuel et violent⁴. » Gleize identifie un premier nouage entre poésie et politique au temps de l'Occupation et de la Résistance et dans l'immédiat après-guerre, alors que plusieurs poètes sont également engagés dans le PCF et que la poésie d'Éluard et d'Aragon apparaît comme la manifestation lyrique de la littérature engagée. Les années soixante et soixante-dix, quant à elles, réactivent la question du politique, mais en dissociant le texte et l'action citoyenne :

changer la vie, la langue, la société, les cadres génériques de l'écriture, montrer comment la « révolution du langage poétique » (prolongée, radicalisée, reprises des mains des grands contemporains de la Commune et des héroïques modernistes de l'entre-deux-guerres) pouvait et devait accompagner, informer, transformer et se nourrir de la compréhension des secousses de l'Histoire, voire se mettre, à nouveau, mais aussi peu naïvement que possible, « au service » des courants orientés vers l'émancipation⁵.

³ Jean-Christophe Bailly, Jean-Marie Gleize, Christophe Hanna, Hugues Jallon, Manuel Joseph, Jacques-Henri Michot, Yves Pagès, Véronique Pittolo et Nathalie Quintane, « *Toi aussi tu as des armes* ». *Poésie & politique*, Paris, La fabrique, 2011, p. 7-8.

⁴ Jean-Marie Gleize, « Opacité critique », « *Toi aussi tu as des armes* », *op. cit.*, 2011, p. 31.

⁵ *Ibid.*, p. 32.

Notre thèse dit à la fois l'échec et la pérennité, l'épuisement et la perpétuation de ces avant-gardes. Il nous semble en effet que l'œuvre de Guyotat ne renie en rien la capacité à nourrir l'écriture d'une conscience critique de l'histoire, et que cet « accompagnement » est le premier pas d'une transformation politique du monde. Il est vrai que l'image de « Sollers chantant *L'Internationale* dans le bus qui emmène [les membres de *Tel Quel*] en Chine⁶ » que convoque Nathalie Quintane dans *Tomates*, livre où elle s'interroge sur la capacité actuelle de la littérature à mettre en marche la révolution, apparaît comme une caricature de la grande naïveté d'une époque et une allégorie de l'échec de ces avant-gardes à mettre la littérature au service de l'émancipation des masses. Il faut donc tenir compte, lorsqu'il s'agit de mesurer, comme nous l'avons fait ici, ce qu'il subsiste des engagements gauchistes de la littérature dans des textes contemporains, de leur échec au moins partiel. L'œuvre de Guyotat nous apparaît se tenir sur une fine ligne entre la reconnaissance des errances du passé et la fidélité à une certaine radicalité politique. Non seulement Guyotat ne désavoue pas sa politique d'hier, mais il la réaffirme en jouant incessamment la même scène originaire, rappelant de ce fait que la « masse historique des corps exploités » continue aujourd'hui de s'accroître. Par ailleurs, les engagements du passé contre l'oppression et contre le refoulement de l'histoire sont pour Guyotat apparemment d'une brûlante actualité. Son autobiographie fragmentaire, mettant en scène un sujet en formation, disloqué et fragile, testant l'appartenance à sa communauté, subissant rejet et oppression des appareils étatiques, est en effet porteuse des interrogations des années soixante-dix sur la centralité du sujet et sur son inscription historique. Toutefois, la méfiance exprimée tout au long de la trilogie à l'endroit de toute forme d'utopie collectiviste détourne une littérature qui serait « au service » de la politique et institue plutôt la littérature comme une politique en soi, qui obéit à sa logique propre.

Gleize rend également compte dans « Opacité critique » d'une double posture qui, depuis les années quatre-vingt, marque le rapport entre le politique et la littérature. La première consiste en une forme de « restauration des "vraies" valeurs esthétiques et poétiques-lyriques après deux décennies de déconstruction critique, présentées comme à la

⁶ Nathalie Quintane, *Tomates*, Paris, P.O.L., 2010, p. 10.

fois terroristes et stérilisantes⁷. » Devant cette liquidation expéditive de l'héritage des avant-gardes, nombre de pratiques émergent. Une nouvelle génération fait son apparition dans les revues *Nioques* et *Java*, dans lesquelles on peut lire les textes de jeunes auteurs nés « après 68 » comme Christophe Tarkos et Nathalie Quintane, que nous avons quelques fois convoquée dans cette thèse. Plusieurs « aînés » prolongent également cet héritage. Gleize fait notamment appel à Leslie Kaplan qui, avec la publication de *L'Excès-l'usine* use de stratégies de « neutralisation », avec une « prose *excessivement* [...] simple, plate, minimale, apte à dire de façon très violente la violence du travail aliéné⁸. » On perçoit chez Gleize une nette solidarité avec les stratégies de Kaplan, son propre travail poétique se définissant sur les bases d'un rapport « littéral, pauvre, circonstanciel, factuel » au réel, bricolé à partir de « tout ce qui traîne et ce qui reste⁹. »

Le discours critique de Gleize sur la poésie n'exclut pas l'œuvre de Guyotat, même s'il n'appartient pas en propre au « champ poétique » : « la poésie n'est pas que dans les volumes de vers de X ou Y mais, aussi bien [...] dans la prose polyglotte et néofrançaise de Pierre Guyotat¹⁰. » Cette inclusion de Guyotat par Gleize se fait toutefois sur la base des textes anciens dont les « scansion pulsionnelles¹¹ » s'inscrivaient dans un engagement par la langue qui visait à subvertir l'ordre des représentations. Les pratiques de « postpoésie » dont il fait état s'éloignent en effet de l'« illisibilité transgressive¹² », qui caractérise aussi bien le travail des années soixante-dix de Guyotat que les œuvres de Valère Novarina ou de Jean-

⁷ Jean-Marie Gleize, « Opacité critique », « *Toi aussi tu as des armes* », *op. cit.*, 2011, p. 33. Il est intéressant de voir que Nathalie Quintane utilise elle aussi le mot restauration : « Il est vrai que notre littérature a glissé (non point opté mais insensiblement) vers une restauration, à tout le moins le rôle d'un conservatoire de la langue, tant le zèle et ses excès ravagent une société par tous les bouts en la forçant au chagrin commémoratif. » Cf. Nathalie Quintane, *Tomates*, *op. cit.*, p. 42. Gleize comme Quintane accusent une partie de la littérature d'aujourd'hui d'être « contre-révolutionnaire », jouant un imaginaire révolutionnaire et terroriste de la littérature d'avant-garde, métaphore qui remonte au moins à Baudelaire, comme le remarque Alain Farah. Cf. *Le Gala des incomparables. Invention et résistance chez Olivier Cadiot et Nathalie Quintane*, *op. cit.*, p. 9.

⁸ Jean-Marie Gleize, « Opacité critique », « *Toi aussi tu as des armes* », *op. cit.*, 2011, p. 41.

⁹ Jean-Marie Gleize, *Sorties*, Paris, Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2009, p. 307.

¹⁰ *Ibid.*, p. 63.

¹¹ Jean-Marie Gleize, « Opacité critique », « *Toi aussi tu as des armes* », *op. cit.*, 2011, p. 39

¹² *Idem.*

Pierre Verheggen, pour investir des stratégies de détournement, de montage et d'échantillonnages des discours de l'ennemi. La perspective de Gleize qui institue des filiations fortes entre les avant-gardes formalistes des années soixante et soixante-dix et certaines pratiques contemporaines permet néanmoins d'inscrire la trilogie autobiographique de Guyotat dans une filiation littéraire qui allie contestation politique et recherche formelle, filiation qui part de Denis Roche et Christian Prigent et qui se rend jusqu'à Nathalie Quintane.

La parenté entre Gleize et Guyotat se situe également autour d'un refus commun de l'étiquette d'écrivain, qui rend compte d'une posture politique contestataire. Pour Gleize, dans un contexte où la poésie contemporaine perd sa spécificité et devient de plus en plus impure, les poètes entrent en contact avec une grande diversité de formes artistiques : « Non seulement la poésie ne se dit plus en poèmes, mais, de surcroît, elle est contaminée par l'image, le sonore non ou infralinguistique, le chorégraphique, etc¹³. » Dans ce brouillage disciplinaire, il est manifeste que le mot « écrivain » ou même « poète » a peu de signification pour Gleize. Pour Guyotat, son écriture « rythmée » l'éloigne de toute « littérature » et, par conséquent, du statut social conféré par le titre d'écrivain : « quand on me parle de mon "travail" (comme quand on me dit que je suis l'"écrivain" du "corps"), les bras m'en tombent, j'ai horreur de ce mot¹⁴. » Cette remise en cause du statut de l'écrivain apparaît en effet, chez Gleize comme chez Guyotat, comme les vestiges d'une conception antiautoritaire de la littérature exposée plus haut, mais elle témoigne aussi d'une remise en cause profonde du statut de la littérature en régime contemporain et d'une réflexion sur son efficacité dans l'espace social. Les collaborations de Guyotat avec des chorégraphes et des peintres¹⁵ manifestent une proximité avec Gleize en ce qui concerne la volonté de brouiller la spécificité de la littérature et d'entrer en contact avec d'autres dispositifs artistiques.

En préférant la découpe de Gleize à celle de Viart et Vercier, il devient possible d'interpréter autrement les stratégies de Guyotat. La politique de la littérature de Guyotat que

¹³ *Ibid.*, p. 60-61.

¹⁴ Pierre Guyotat, « Ce mal étrange de poésie » [2010], *Pierre Guyotat, op. cit.*, p. 96.

¹⁵ Pierre Guyotat écrit en 1997 le texte accompagnant un spectacle de danse de Bernardo Montet, *Issé Timossé*. Il collabore avec le peintre Sam Francis pour le livre d'art *Wanted Female* (Los Angeles, Lapis Press, 1993).

nous avons identifiée ouvre en effet un champ possible d'investigation des textes contemporains. Ainsi, plutôt que de chercher à isoler désespérément le « nouveau » dans le contemporain, s'exposant à d'importants aveuglements, il importe de se livrer à une archéologie des dispositifs textuels pour les inscrire dans une temporalité stratifiée et non téléologique. C'est pourquoi, plutôt que de se conformer à une découpe historiographique qui sépare les époques et les mouvements comme autant de substances, nous avons préféré ici montrer les permanences et les continuités dans le réinvestissement critique des politiques de la littérature du passé. Il faut dire que l'œuvre de Guyotat se prête particulièrement à ce type de travaux, étant donné qu'elle porte les traces des différentes mutations des rapports entre politique et littérature durant les cinquante dernières années. Malgré le caractère contestataire de son œuvre et l'antagonisme sans cesse rejoué des figures, la politique de la littérature de la trilogie ne repose d'aucune manière sur une *tabula rasa*. Elle procède plutôt d'une logique cumulative, qui contribue à l'hétérogénéité générale du corpus. Ainsi, le littéralisme que Gleize évoque pour qualifier le travail de Kaplan pourrait tout à fait correspondre aux moyens formels déployés dans *Formation*, même s'il y a une grandiloquence chez Guyotat qui ne caractérise pas ces deux auteurs. La subjectivation y passe en effet par un effacement des marques de subjectivité et par la mise en place d'un discours « plat » qui vise à restituer avec acuité les événements historiques de son enfance. Cette posture éthique aide à comprendre le retour à la langue normative dans sa dimension politique. Si, selon une stricte logique avant-gardiste, ce retour peut apparaître comme un recul, le rapport au réel qu'il dévoile définit plutôt les bases d'une désobjectivation par le langage. *Coma* et *Arrière-fond* n'adoptent pas ces mêmes caractéristiques formelles, alors que les identifications se multiplient et que les marques de subjectivité confèrent même aux textes un caractère lyrique. Toutefois, dans les trois livres, Guyotat met en place une certaine pratique de l'anonymat qui circonscrit les traits d'une subjectivation politique, en rupture avec la fixité de son identité sociale. À travers les expériences limites dont *Coma* rend compte, le sujet autobiographique témoigne ainsi d'une volonté de se déprendre de soi, voire de faire l'expérience de la mort, qui fait signe à un anonymat comme la condition préalable d'une subjectivation émancipée de ses déterminations antérieures. *Arrière-fond* fait quant à lui état d'une expérience mêlée de la conscience historique et de la découverte de la sexualité. Encore une fois, l'expérience subjective se brouille dans l'immensité de l'histoire.

Le présent de la trilogie nous permet également d'envisager sa portée politique selon les modalités d'une prise en compte du passé qui ne soit ni nostalgique ni utopique. Il est bien clair que la trilogie de Guyotat ne participe pas « en tant que telle » à l'émancipation des foules selon les termes enthousiastes de *Tel Quel*. Il convient également de remarquer que la trilogie ne réactive pas les poncifs des lendemains qui chantent. Le passé n'y est pas non plus considéré comme un âge d'or dont il faudrait vanter les mérites sur un mode élégiaque. Guyotat travaille plutôt à partir de l'élaboration d'un présent qui soit porteur d'une mémoire tout en étant ouvert aux possibilités de l'avenir. Il ne s'agit pas pour autant d'affirmer que la trilogie présente une temporalité pacifiée : l'œuvre de Guyotat porte les marques des blessures du passé, et fait montre de peu de foi à l'endroit du progrès. L'œuvre de Pierre Guyotat réitère les promesses politiques de la littérature en témoignant d'une confiance dans les moyens du langage, dans les possibilités d'invention du corps et dans la puissance de la remémoration, déjouant ainsi les partages établis qui concernent d'abord les mots et, en dernière instance, l'action subversive du sujet dans le monde.

BIBLIOGRAPHIE

1. La trilogie autobiographique de Pierre Guyotat

GUYOTAT, Pierre, *Coma*, Paris, Mercure de France, coll. « Traits et portraits », 2006.

———, *Formation*, Paris, Gallimard, 2007.

———, *Arrière-fond*, Paris, Gallimard, 2010.

2. Autres textes de Pierre Guyotat

GUYOTAT, Pierre, *Ashby suivi de Sur un cheval*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2005 [1961, 1964].

———, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1980 [1967].

———, *Éden, Éden, Éden*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1985 [1970].

———, *Littérature interdite*, Paris, Gallimard, 1972.

———, *Le Livre*, Paris, Gallimard, 1984.

———, *Vivre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003 [1984].

———, « Du bon usage de la décapitation », *Le Nouvel Observateur*, 8 juin 1984.

———, *Prostitution*, Paris, Gallimard, 1987 [1975].

——— (en collaboration avec Sam Francis), *Wanted Female*, Los Angeles, Lapis Press, 1993.

———, *Progénitures*, Paris, Gallimard, 2000.

———, *Explications*, Paris, Léo Scheer, 2000.

———, *Musiques*, Paris, Léo Scheer, France Culture, 2003.

———, *Carnets de bord, Vol. I (1962-1969)*, Paris, Lignes-manifeste, 2005.

———, « Quand j'écris, j'ai toute la langue française avec moi dans l'oreille », *Télérama*, n° 3138, 3 mars 2010, p. 21.

———, « Indépendance », *Nouvelle Revue Française*, n° 596, février 2011, p. 178-193.

———, *Leçons sur la langue française*, Paris, Léo Scheer, 2011.

———, *Pierre Guyotat*, Paris, Imec éditeur et artpress, coll. « Les grands entretiens d'artpress », 2013.

———, « Préface », dans Aïssa Touati (avec Régis Guyotat), *La Temesguida. Une enfance dans la guerre d'Algérie*, Paris, Gallimard, coll. « Témoins », 2013, p. I-VI.

3. Critique et commentaires sur l'œuvre de Pierre Guyotat

ADLER, Laure, « Entretien avec Pierre Guyotat », *Hors-champs*, France-Culture, 22 h 15, 27 décembre 2010.

BOURMEAU, Sylvain, « Entretien » *Médiapart*, <http://www.dailymotion.com/video/xcs5ki_pierre-guyotat-1-5-ecriture-biograp_news>, consulté le 16 août 2013.

BOURET, Jean, « Guyotat ou l'art de l'illisible », *Les Lettres françaises*, 21 octobre 1970.

BOUTE, Antoine, *Du toucher, essai sur Guyotat*, publie.net, 2009.

BRUN Catherine, « Les figures défigurées de Pierre Guyotat, *Le Corps de l'Informe*, sous la direction d'Évelyne Grossman, *Textuel*, n° 42, novembre 2002, p. 109-116.

———, *Pierre Guyotat : essai biographique*, Paris, Léo Scheer, 2005.

FOUCAULT, Michel, « Il y aura scandale, mais... (sur Pierre Guyotat) », *Dits et Écrits*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 942-943.

HOPPENOT, Éric, « Et Pierre Guyotat lal'angue. Chronique d'une absence de lecteur », *Stratégies de l'illisible*, sous la direction de Ricard Ripoll, Presses Universitaires de Perpignan, coll. « Études », 2005, p. 173-180.

PRIGENT, Christian, *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L, 1991.

SURYA, Michel, *Mots et Monde de Pierre Guyotat*, Tours, Farrago, 2000.

VIEL, Tanguy, *Tout s'explique*, Paris, Inventaire/Invention, 2000.

4. Critique et théorie de la littérature

La Nouvelle Critique, « Littérature et idéologie », colloque de Cluny II, numéro spécial, 2-4 avril 1970.

BALIBAR, Renée, *Histoire de la littérature française*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je », 1991.

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte* [1973] dans *Œuvres complètes*, t. IV, 1972-1976, Paris, Seuil, 2002, p. 217-261.

———, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978.

BENJAMIN, Walter, « Le Surréalisme » [1929], *Œuvres*, t. 2, trad. M. de Gandillac, R. Rochiltz, P. Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 113-134.

BLANCHOT, Maurice, « Refuser l'ordre établi » [1981], *Écrits politiques. 1953-1993*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers de la NRF », 2008, p. 221-223.

BOUJU, Emmanuel, *La Transcription de l'histoire*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2006.

BOURSEILLER, Christophe, *Les Maoïstes. La folle histoire des gardes rouges français*, Paris, Seuil, 2007.

BOUVERESSE, Jacques, *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité & la vie*, Marseille, Agone, coll. « Banc d'essais », 2008.

BRUN, Catherine et Olivier Penot-Lacassagne, *Engagements et Déchirements. Les intellectuels et la guerre d'Algérie*, Paris, Gallimard/IMEC, 2012.

COLLECTIF, « Déclaration », *Tel Quel*, n° 1, p. 3.

———, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968.

———, « La révolution ici et maintenant », *Tel Quel*, n° 34, été 1968, p. 3-4.

DELEUZE, Gilles *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1993.

DENIS, Benoit, *Littérature et Engagement*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000.

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1968.

DRESSEN, Marnix, *De l'amphi à l'établi*, Paris, Belin, coll. « Histoire et société : Temps présents », 1999.

DUBOIS, Jacques, *L'Assommoir de Zola, société, discours, idéologie*, Paris, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1973.

DUCHET, Claude « Positions et perspectives », *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 3-8.

DUCHET, Claude, « Corps et société : le réseau des mains dans *Madame Bovary* », dans Pierre Barbéris, Graham Falconer et Henri Mitterand (dir.), *La Lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Samuel Stevens, Hakkert & Company, 1975, p. 217-237.

ELBAZ, Robert, *The Changing Nature of the Self : A Critical Study of the Autobiographic Discourse*, Iowa City, Iowa University Press, 1987.

ESPITALIER, Jean-Michel, *Caisse à outils. Un panorama de la poésie française aujourd'hui*, Paris, Pocket, coll. « Nouvelles voix », 2006.

FARAH, Alain, *Le Gala des incomparables. Invention et résistance chez Olivier Cadiot et Nathalie Quintane*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature de XX^e et XXI^e siècles », n° 34, 2013.

FAYE, Jean-Pierre, , *Introduction aux langages totalitaires*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 2009 [2003].

FOREST, Philippe, *Histoire de Tel Quel. 1960-1982*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1995.

GLEIZE, Jean-Marie, *Sorties*, Paris, Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2009.

———, « Opacité critique », Jean-Christophe Bailly, Jean-Marie Gleize, Christophe Hanna, Hugues Jallon, Manuel Joseph, Jacques-Henri Michot, Yves Pagès, Véronique Pittolo et Nathalie Quintane, « *Toi aussi tu as des armes* », *Poésie & politique*, Paris, La fabrique, 2011, p. 27-44.

GOBILLE, Bruno « La guerre de *Change* contre la “dictature structuraliste” de *Tel Quel*. La “théoricisme” des avant-gardes littéraires à l’épreuve de Mai 68 », *Raisons politiques*, n° 18, mai 2005, p. 73-96.

HAMEL, Jean-François, « Exodes. Les politiques de la littérature d’après “Sortie d’Égypte” de Pierre Michon », *Revue @nalyses*, « Les entours de l’œuvre », sous la direction de Mathilde Barraband et Jean-François Hamel, 2010, en ligne, <<http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1732>>, consulté le 16 août 2013.

———, *Camarade Mallarmé*, Paris, Minit, coll. « Paradoxe », 2014, à paraître.

HARTMANN, Pierre, « La communauté selon Hölderlin », *Dix-huitième siècle*, n° 41, 2009, p. 42-59.

HAVERCROFT, Barbara, « Le discours autobiographique : enjeux et écarts », *La Discursivité*, sous la direction de Lucie Bourassa, Québec, Nuit Blanche, 1995, p. 155-184.

JALBERT, Martin, *Le Sursis littéraire*, Montréal, Les Presses de l’Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2011.

KAUPPI, Niilo, *The Making of an avant-garde*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1994.

KRISTEVA, Julia, *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969.

———, *Polylogue*, Paris, Seuil, 2008 [1977].

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975.

LEFORT-FAVREAU, Julien, « Voir les têtes tomber : un imaginaire antiautoritaire de la littérature », *Revue critique de fiction française contemporaine*, « Fiction et démocratie »,

sous la direction d'Émilie Brière et Alexandre Gefen, n° 6, juin 2013. <<http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/current/showToc>>, consulté le 16 août 2013.

LINDON, Jérôme, « L'érotisme et la protection de la jeunesse », *Le Monde*, 8-9 novembre 1970, reprise dans *Littérature interdite*, *op. cit.*, p. 187-190.

LOUETTE, Jean-François, « Sur l'engagement sartrien : *Les Mots* », *Les Temps modernes*, n° 587, mars-avril-mai 1996, p. 70-99.

MATONTI, Frédérique, « La politisation du structuralisme : une crise dans la théorie », *Raisons politiques*, n° 18, mai 2005, p. 49-71.

MONTÉMONT, Véronique, « Vous et moi : usages autobiographiques du matériau documentaire », *Littérature*, n° 166, 2012, p. 40-54.

NEEFS, Jacques, « L'investigation romanesque, une poétique des socialités », *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques*, sous la direction de Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992, p. 177-188.

PIAT, Julien et Gilles Philippe (dir.), *La Langue littéraire*, Paris, Fayard, 2009.

PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Le Futur antérieur de l'archive*, Rimouski, Tangence éditeur, 2012.

PINSON, Jean-Claude, *À Piatigorsk, sur la poésie*, Nantes, Cécile Defaut, 2008.

POPOVIC, Pierre, « La sociocritique. Définitions, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151-152, « Anthropologies de la littérature », décembre 2011, p. 7-38.

PRIGENT, Christian, *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L, 1991.

RANCIÈRE, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2007.

———, *Aiethesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2011.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1963.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948.

SERVOISE, Sylvie, *Le Roman face à l'histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2011.

SIMONIN, Anne, « La littérature saisie par l'histoire. Nouveau Roman et guerre d'Algérie aux Éditions de Minuit », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 111-112, mars 1996, p. 59-75

———, *Le Droit de désobéissance*, Paris, Minuit, 2012.

SOLLERS, Philippe, « Littérature et totalité », *Tel Quel*, n° 26, été 1966, p. 81-95.

———, « Dante et la traversée de l'écriture » [1965], *Logiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968, p. 44-77.

———, « Réponses » [1969], *Tel Quel*, n° 43, p. 71-76.

———, « Philippe Sollers n'ira pas à la fête de *L'Humanité* », *Le Monde*, 11 septembre 1971.

STAROBINSKI, Jean, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976 [1971].

VIART, Dominique et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, 2^e édition, Paris, Bordas, 2008.

5. Histoire, politique et société

AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et Histoire*, trad. Y. Hersant, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2000 [1987, 1978].

———, *Homo Sacer I : Le Pouvoir souverain et la vie nue*, trad. M. Raiola, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1997.

———, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, trad. D. Valin, Paris, Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2002 [1995].

———, *Ce qui reste d'Auschwitz*, trad. P. Alferi, Paris, Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2003 [1999].

———, *État d'exception*, trad. J. Gayraud, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2003.

ALLIEZ, Eric et Yann Moulier Boutang (dir.), « Biopolitique et biopouvoir », *Multitudes*, n° 1, mars 2000.

ASSMANN, Jan, *La Mémoire culturelle*, trad. D. Meur, Paris, Aubier, coll. « Collection historique », 2010.

ALTHUSSER, Louis, Étienne Balibar, Roger Establet, Pierre Macherey, Jacques Rancière, *Lire Le Capital*, Paris, Éditions François Maspero, coll. « Théorie », 1965.

ARENDDT, Hannah, *Qu'est-ce que le politique ?*, trad. S. Courtine-Denamy, Paris, Seuil, coll. « Points », 1995.

ALTHUSSER, Louis, « Idéologie et appareils idéologiques d'état », *Sur la reproduction*, Paris, P.U.F., coll. « Actuel Marx Confrontation », 1995, p. 206-242.

AUERBACH, Erich, *Figura*, trad. M.-A. Bernier, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1993.

BENJAMIN, Walter, « Critique de la violence » [1921], *Œuvres*, t. 1, trad. M. de Gandillac, R. Rochitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 210-243.

———, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. J. Lacoste, Paris, Cerf, 1989.

BENSAÏD, Daniel, *Jeanne de guerre lasse*, Paris, Gallimard, coll. « Au vif du sujet », 1991.

———, *La Discordance des temps*, Paris, Éditions de la Passion, 1995.

BORDELEAU, Érik, *Foucault anonymat*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2012.

BOUTANG, Pierre-André, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, 1996, 453 minutes.

BUTLER, Judith, *La Vie psychique du pouvoir*, trad. B. Matthieussent, Paris, Léo Scheer, coll. « Non & non », 2002 [1997].

———, *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, trad. C. Nordmann et J. Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2004.

———, *Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2011*, trad. J. Rosanvallon et J. Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2005.

———, *Le Récit de soi*, trad. B. Ambroise et V. Aucouturier, Paris, P.U.F., coll. « Pratiques théoriques », 2007.

———, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, trad. J. Marelli, Paris, Zones, 2010 [2009].

CHIATARETTO, Jean-François (dir.), *Écriture de soi, écriture de l'histoire*, Paris, In Press, coll. « Réflexions du temps présent », 1997 ;

CHIANTARETTO, Jean-François et Régine Robin (dir.), *Témoignage et Écriture de l'histoire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Questions contemporaines », 2003.

CITTON, Yves, *Zazirocratie. Très curieuse introduction à la biopolitique et à la critique de la croissance*, Paris, Amsterdam, 2011.

———, *Renverser l'insoutenable*, Paris, Seuil, 2012.

DÉFENSE DE LA FRANCE, *Les Témoins qui se firent égorger*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les Sentiers de la liberté », 2007 [1946].

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Œil de l'histoire*, t. 1, *Quand les images prennent position*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.

DUMONT, Fernand, « Préface », dans Maurice Halbwachs, *La Topographie légendaire des Évangiles en Terre sainte*, Paris, P.U.F., coll. « Bibliothèque de sociologie contemporaine », 1971.

ESPOSITO, Robert, *Communauté, immunité, biopolitique*, trad. B. Chamayou, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/croiser », 2010.

FARGE, Arlette, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1989.

———, *Quel bruit ferons-nous ?*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2005.

FOUCAULT, Michel, « La pensée du dehors » (1966), *Dits et Écrits*, t. 1, 1954-1975, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 546-567.

———, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990 [1966].

———, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, coll. « Tel », 2008 [1969].

———, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1970.

———, « Les mailles du pouvoir » [1976], *Dits et Écrits*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1001-1020.

———, *L'Histoire de la sexualité*, t. 1 : *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994 [1976].

———, « Le jeu de Michel Foucault » [1977], *Dits et Écrits*, vol. II, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 298-329.

———, *Il faut défendre la société*, Paris, Seuil, Gallimard, coll. « Hautes études », 1997.

———, *L'Herméneutique du sujet*, Paris, Seuil, Gallimard, coll. « Hautes études », 2001.

———, *Naissance de la biopolitique*, Paris, Seuil, Gallimard, coll. « Hautes études », 2004.

GARO, Isabelle, *L'Idéologie, ou la Pensée embarquée*, Paris, La fabrique, 2009.

HALBWACHS, Maurice, *La Topographie légendaire des Évangiles en Terre sainte*, Paris, P.U.F., coll. « Bibliothèque de sociologie contemporaine », 1971.

HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2002.

HOCQUEGHEM, Guy, *Lettre ouverte à ceux qui sont passés du col Mao au Rotary*, Paris, Albin Michel, coll. « Lettre ouverte », 1986.

HUE, François, *Souvenirs*, cité par Jules Michelet, *Histoire de la Révolution française*, vol. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire, livre VII : L'éthique de la psychanalyse, 1959-1960*, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1986.

LANZAMANN, Claude, *Shoah*, France, 1985, 613 minutes.

LAQUEUR, Walter, *The Changing Face of Antisemitism: From Ancient Times to the Present Day*, Oxford University Press, 1996.

LEFORT-FAVREAU, JULIEN, « Genèse et postérité du bio-pouvoir : strates de la pensée, de Foucault à Agamben », *Recto-Verso*, n° 6, septembre 2010, <<http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article183>>, consulté le 16 août 2013.

LINHART, Virginie, *Volontaires pour l'usine. Vies d'établis. 1967-1977*, Paris, Seuil, coll. « L'épreuve des faits », 1994.

LÖWY, Michael, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 2001.

———, *Juifs hétérodoxes*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2010.

MANCEAUX, Michèle, *Les Maos en France*, Paris, Gallimard, 1972.

MARX, Karl, *Le Capital*, livre I, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2008 [1867].

MICHELET, Jules, *Jeanne d'Arc*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1974 [1841].

MOSÈS, Stéphane, *L'Ange de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006 [1992].

MOUFFE, Chantal, *The Return of the Political*, London, Verso, coll. « Radical Thinkers », 2005 [1993].

———, « Politique et agonisme », *Rue Descartes*, n° 67, 2010, p. 18-24.

NEGRI, Antonio et Michael Hardt, *Empire*, trad. D. Canal, Paris, Exils, 2000.

NEGRI, Antonio, *La Force de l'esclave*, trad. J. Revel, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2005 [2002].

NORA, Pierre, *Les Lieux de mémoire*, t. 1-3, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1994.

NORDMANN, Charlotte, *Bourdieu/Rancière. La politique, entre philosophie et sociologie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

PROUST, Françoise, *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 1999 [1994].

RANCIÈRE, Jacques, *La Leçon d'Althusser*, Paris, La fabrique, Paris, 2012 [1974].

———, *La Nuit des prolétaires*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2005 [1981].

———, *Le Philosophe et ses pauvres*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2010 [1983].

———, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2004 [1998, 1990].

———, *Le Maître ignorant*, Paris, 10-18, coll. « Fait et cause », 2004 [1987].

———, *La Mésentente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1995.

———, *Le Partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000.

———, *Tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Amsterdam, 2009.

———, *Figures de l'histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Travaux pratiques », 2012.

RICOEUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000.

ROBIN, Régine, *Berlin Chantiers*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2001.

———, *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2003.

NEGRI, Antonio, *La Fabrique de porcelaine*, trad. J. Revel, Paris, Stock, coll. « L'autre pensée », 2006.

SCHMITT, Carl, *La Notion de politique*, trad. M.-L. Steinhauser, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2009.

SCHOLEM, Gershom, *Le Messianisme juif. Essais sur la spiritualité du judaïsme*, trad. B. Dupuy, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Diaspora », 1974.

SICHÈRE, Bernard, *Ce grand soleil qui ne meurt pas*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 2011.

SOMMIER, Isabelle, *La Violence révolutionnaire*, Paris, Les Presses de Sciences Po, coll. « Contester », 2008.

TACKELS, Bruno, *Walter Benjamin. Une vie dans les textes*, Arles, Actes Sud, 2009.

TRAVERSO, Enzo, « La mémoire des vaincus », *Vacarme*, n° 21, automne 2002, en ligne, <<http://www.vacarme.org/article434.html>>, consulté le 16 août 2013.

———, *Le Passé, modes d'emploi*, Paris, La fabrique, 2005.

———, *L'Histoire comme champ de bataille*, Paris, La Découverte, 2011.

TRUONG, Nicolas, « Alain Badiou. "Mai 68 a été mon chemin de Damas" », *Philomag*, n° 19, mai 2008, p. 54-59.

VEYNE, Paul, *Foucault. Sa pensée, sa personne*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 2010 [2008].

VIRNO, Paolo, *Grammaire de la multitude*, trad. V. Dassas, Paris, Montréal, Éditions de l'Éclat/Conjonctures, 2002.

WALSER, Michaël, *De l'Exode à la liberté. Essai sur le sortie d'Égypte*, trad. M. Pouteau, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Diaspora », 1986.

YATES, Frances, *L'Art de la mémoire*, trad. D. Arasse, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1987.

YERUSHLAMI, Yoseh Hayim, *Zakhor. Histoire juive et mémoire juive*, trad. E. Vigne, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991 [1984].

6. Autres textes cités

La Bible de Jérusalem, Paris, Cerf, 2000.

ALLEG, Henri, *La Question*, Minuit, 1958.

AMÉRY, Jean, *Par-delà le crime et le châtement*, Arles, Actes Sud, 1995.

AUGUSTIN, *Confessions*, trad. d'A. d'Andilly, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993.

BOYER, Frédéric, « Préface », Augustin, *Les Aveux*, trad. F. Boyer, Paris, P.O.L., 2013 [2007].

BRIDGES, Elizabeth, Daniel H. Magilow et Kristin T. Vander Lug (dir.), *Naziploitation! The Nazi Image in Low-Brow Cinema and Culture*, Londres, Continuum Books, 2011.

- DEVILLE, Patrick, *Kampuchéa*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2011.
- DUVIGNAUD, Jean, *Chebika*, Paris, Gallimard, 1969.
- ERNAUX, Annie, *Une femme* [1988], *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011, p. 553-597.
- , *L'Écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011 [2003].
- GENET, Jean, « Les membres de l'assemblée » [1968], *L'Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991.
- HENRIC, Jacques, *La Peinture et le Mal*, Paris, Grasset, 1982.
- KAPLAN, Leslie, *L'Excès-l'usine*, Paris, Hachette, coll. « P.O.L. », 1982.
- , « Art et citoyenneté. Écriture, littérature et enseignement », *Les Outils*, Paris, P.O.L., 2003, p. 265-269.
- LARDREAU, Guy, *Discours philosophique et Discours spirituel. Autour de la philosophie spirituelle de Philoxène de Mabboug*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1985.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Les Livres d'école de la République (1870-1914)*, Paris, Le Sycamore, 1979.
- MAURRAS, Charles, *Jeanne d'Arc, Louis XIV, Napoléon*, Paris, Flammarion, 1937.
- MESNARD, Philippe, « Des affinités cinématographiques entre sexe et nazisme », *Crimes et Génocides nazis à l'écran. Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n° 103, avril-juin 2009, Éditions Kimé, p. 111-127.
- PÉGUY, Charles, *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, Paris, Gallimard, 1938 [1910]
- , *L'Argent suite* [1913], *Œuvres en prose*, t. 3, 1909-1914, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 848-996.
- QUINTANE, Nathalie, *Jeanne Darc*, Paris, P.O.L., 1999.
- , *Tomates*, Paris, P.O.L., 2010.
- , *Crâne chaud*, Paris, P.O.L., 2012.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La fabrique, 2003

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Confessions, Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 1-656.

SARTRE, Jean-Paul, « Préface » [1960], dans Paul Nizan, *Aden Arabie*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2002 [1931], p. 5-52.

SARTRE, Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964.

SONTAG, Susan, « Fascinant fascisme » [1975], *Sous le signe de Saturne*, trad. P. Blanchard, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1985 [1980].