

Claude LÉVESQUE

## *Nom propre et identité sexuelle dans les récits de Georges Bataille*

« Qu'importe qui parle. »

Beckett

« Personne aujourd'hui n'aperçoit que l'érotisme est un monde dément et dont, bien au-delà de ses formes éthérées, la profondeur est infernale. Même après la psychanalyse, les aspects contradictoires de l'érotisme apparaissent, en quelque manière, innombrables : leur profondeur est religieuse, elle est horrible, elle est tragique, elle est encore inavouable. Sans doute même d'autant plus qu'elle est divine [...]. C'est un dédale affreux où celui qui se perd doit trembler. Seul moyen d'approcher la vérité de l'érotisme : le tremblement. »

Bataille, *Les larmes d'Éros*

L

e nom propre a un statut paradoxal : en tant qu'intraduisible et inimitable, il n'appartient pas à la langue ; il voudrait être pure référence hors sens à une singularité, ne signifier que de manière unique pour un être unique, n'être que propre, absolument, comme tout événement singulier, s'il y en a. Toutefois, du seul fait qu'il appartient à un réseau linguistique et s'inscrit dans un système différentiel, le nom propre commence toujours déjà à signifier, perd son unicité et sa singularité, devient lisible et traduisible, comme le nom commun : le sens contamine d'emblée le non-sens que l'on voudrait pur, indemne. Le propre, l'immédiat, l'identité pure apparaissent dès lors comme étant l'objet d'une passion vaine, celle de la vérité. Dès que je le reconnais et le comprends, le nom propre — comme tout nom — possède une valeur idéale universelle, et cette valeur signifiante se prêtant à la répétition, se trouve investie d'une généralité conceptuelle qui ne dépend ni de la vie singulière du sujet parlant ni de l'unicité de son objet, si élevé soit-il. L'itérabilité qui le constitue comme élément de langage lui fait perdre la singularité dont il se réclame. En croisant l'universel qui lui donne sa lisibilité, le singulier s'efface, se perd, mais aussi se garde, à travers

cette perte même, dans son étrangeté et son irréductible altérité. Le propre s'absente, s'éloigne et s'exile dans le nom propre — comme dans tout nom —, inscrivant dans le langage la dimension incontournable de l'absence, de l'éloignement et de l'exil. Cette non-propriété du nom propre — et de tout nom — fait de lui un pseudonyme, un simulacre, une substitution parodique, une pure fiction, qui dénonce le caractère nécessairement anonyme, non dérivé et non transcriptif, du langage. L'anonymat du nom propre, sa paradoxale impropriété, c'est donc la situation originaire du langage, son régime normal, ordinaire.



La nom propre et l'oblitération originaire de l'identité

Le nom propre obéit donc à une double exigence, comme Derrida l'a admirablement montré, une double exigence d'ailleurs qu'il ne faut pas se hâter de départager : d'une part, une exigence d'illisibilité, d'intraductibilité, comme si le nom propre n'était que pure référence à une singularité existante « en chair et en os » et, d'autre part, une exigence de signification, le nom propre étant assimilable au nom commun, à tout vocable pris dans une chaîne signifiante où le propre, en s'offrant à la répétition, s'oblitére et s'encrypte. Le langage ne naît qu'en vertu d'une violence originaire, d'une mise à l'écart, d'une rupture de présence, véritable catastrophe initiale où se perd ce qui, en vérité, n'a jamais eu lieu, n'a jamais été possédé, mais seulement rêvé, fantasmé. Bref, le propre ne s'apparaît que dans sa propre disparition, le nom, qu'il soit propre ou commun, ne donnant à lire que l'éloignement du propre à l'infini, l'impossibilité structurelle d'avoir accès à la chose en ce qu'elle est, dans son identité et sa singularité. Le langage — qui, par sa structure de renvoi, se fait oublier — entretient le leurre et le rêve de pouvoir atteindre ce qui était avant les jeux sériels de la parole.

D'une manière générale, le nom véhicule ce savoir paradoxal qu'est le non-savoir sur l'identité, et singulièrement sur l'identité de celui qu'il nomme. Le porteur du nom, en effet, ne peut se confondre avec son nom : il est de ne pas être son nom. Le nom a une valeur testamentaire : il survit et porte dans sa structure même la possibilité que celui qu'il nomme meure ou soit déjà mort. Cette mort possible de tout destinataire, de tout

destinataire, l'absence de tout sens déterminé sont les conditions nécessaires de tout nom et de tout langage. Mais ce non-savoir, qui fait signe vers ce qui se retire et s'éloigne absolument, fascine et terrifie à la fois, le retrait se fait attrait et, non sans angoisse, provoque le désir. Cette crainte et cette fascination rendent manifeste que ce qui se refuse au langage est encore tourné vers nous comme une énigme, un secret bien gardé, indéchiffrable, mystérieux. C'est ainsi que tout texte, du seul fait qu'il se donne à lire, est polarisé et structuré par l'illisibilité d'un secret, par la nuit sans phrase du non-savoir, et c'est la possibilité de ce secret sans nom qui conditionne l'événement du langage, de la littérature et, également, de la psychanalyse. Du seul fait qu'il parle, l'homme est voué à la poursuite incessante, jamais achevée, de ce qui se retire essentiellement, se constitue hors de tout sens, hors de portée de toute détermination, de toute nomination. Ce devant quoi tout mot s'arrête, avoue son impuissance, se trouve mis en échec, c'est ce que Bataille appelle l'impossible, le sans-nom, et Lacan, le Réel.

La pratique de l'anonymat, du pseudonyme, n'est jamais un simple paravent pour Bataille, une dissimulation purement défensive préservant l'intégrité d'une identité contre les attaques du dehors. À plusieurs reprises, il avoue n'accepter d'écrire que pour effacer son nom, comme si, dans l'effacement de l'identité fixe et sécurisante que tout nom propre prête à son porteur, il lui était donné de rejoindre de quelque manière, par un détour et comme en silence, le murmure anonyme de l'être brut, le sans-nom auquel nous appartenons, qui nous hante mystérieusement, nous habite et nous attire irrésistiblement au-delà des possibilités du langage où, à la limite, l'on rencontre, en s'y perdant, l'impossible même.

Bataille distingue soigneusement ces deux niveaux, celui du nom qui semble donner une identité à son porteur, et celui de l'innommable et de l'infigurable, soit le moi officiel et le je-il anonyme : « Il (lecteur) est quelconque et je (l'auteur) le suis. Il et je sommes sans nom sortis du... sans nom, pour ce... sans nom comme sont pour le désert deux grains de sable, ou plutôt pour une mer deux vagues se perdant dans les vagues voisines<sup>1</sup>. » Il distingue, comme le fera plus tard Lacan, le je (de l'énoncé) et le je (de l'énonciation), qu'il nomme *ipse*, ce qui équivaut pratiquement à la dualité de l'universel et du singulier, de la raison et du désir, de l'apollinien et du dionysiaque. « Le "je" incarne en moi la chiennerie docile, non dans la mesure où il est l'*ipse*, absurde, inconnaissable, mais une équivoque entre

la particularité de cet *ipse* et l'universalité de la raison. Le "je" est en fait l'expression de l'universel, il perd la sauvagerie de l'*ipse* pour donner à l'universel une figure domestiquée; en raison de cette position équivoque et soumise, nous nous représentons l'universel lui-même à l'image de celui qui l'exprime, à l'opposé de la sauvagerie, comme un être domestiqué. Le "je" n'est ni la déraison de l'*ipse*, ni celle du tout, et cela montre la sottise qu'est l'absence de sauvagerie (l'intelligence commune)<sup>2</sup>. » Tout n'est donc pas sous le contrôle de notre moi, nous sommes aussi des êtres « sous influence », étant portés par un monde de forces inconnues, sauvages, innombrables, qui nous soufflent toutes nos pensées, habitent nos désirs, investissent tous les lieux de notre corps, nous construisent de part en part, nous déposédant de toute unité simple, de toute identité spécifique, de toute maîtrise absolue, de toute exhaustion de la connaissance de nous-mêmes et du monde. Le sujet est essentiellement divisé, comme Bataille ne cesse de le souligner : « Cela suppose une dissociation de soi-même angoissante, une dysharmonie, un désaccord définitif — subis avec vigueur — sans vains efforts pour les pallier. »

La pratique de l'anonymat correspond à ce régime d'expropriation, à cette perte originaire du propre et du proche, où le je se met à l'écoute de l'*ipse*, de la singularité sauvage de l'*ipse*. Face à l'irréductible béance du sujet du désir, à son silence de mort, le langage, dans son bavardage vain et bruyant, apparaît comme mensonger, impropre et délirant. Seule une telle expérience de la limite du langage, de son incapacité à dire le secret des êtres et des choses, peut engendrer une écriture qui s'annule elle-même et glisse vers le silence qui l'abolit. « Le langage manque, parce que le langage est fait de propositions qui font intervenir des identités et à partir du moment où, du fait du trop-plein de sommes à dépenser on est obligé de ne plus dépenser pour le gain, mais de dépenser pour dépenser, on ne peut plus se tenir sur le plan de l'identité<sup>3</sup>. »



### L'expérience sans transcendance du divin

Une telle écriture, qui s'engage dans la désécriture, le régime suspensif des guillemets — où se trouvent annulés, sacrifiés tout propre, toute identité, toute fixité — communique de quelque manière avec le sans-nom, le sacré

fascinant et terrifiant, avec la jouissance excessive et intolérable. Cette communication, toutefois, si elle est extatique, sortie hors des limites de soi, n'est pas fusion dans la présence, confusion de soi et de l'autre : elle est à la fois fascination et répulsion, proximité et distance absolues, tirant la chaise, selon une expression de Bataille, à l'objet comme au sujet. On le voit, une telle « connaissance » ne peut s'accomplir de manière objective et désintéressée : il s'avère impossible d'approcher un tel objet (qui n'en est pas un) froidement, sans se risquer et se mettre en jeu absolument. Le seul fait de le pressentir si peu que ce soit altère le « sujet » profondément, le consume, le déchire douloureusement et l'aveugle. En vérité, cette expérience de l'innommable, de ce qui ne relève pas du monde du sens, mais du non-monde ou de l'immonde, excède les possibilités de la pensée ; elle se constitue comme expérience-limite et correspond à un effondrement des garanties et des sécurités, à une perte fulgurante et féconde des certitudes et des illusions, qui ruine en soi « ce qui s'oppose à la ruine<sup>4</sup> ». Que penser d'une communication qui ne communique rien, sinon la passion de la limite — qui n'est rien —, qui est non-savoir, chute dans le vide, où « rien, ni dans la chute ni dans le vide, n'est révélé, car la révélation du vide n'est qu'un moyen de tomber plus avant dans l'absence<sup>5</sup> ». Les jeux du langage et des noms, le maintien d'un code sont là, au bord de l'innommable et de l'abîme, nous permettant de voir sans y sombrer, sans en mourir ce qu'il est intolérable de voir et ne peut se vivre. « Nous tournons autour et jamais nous n'entrons horriblement dans le saint des saints. Nous vivons en dehors de ce terrible, peut-être sur le seuil, mais sans le soupçonner. Nous ne voyons qu'alentour<sup>6</sup>. »

Chaque fois que Bataille parle de l'innommable, de l'impossible ou de la limite, les mots Dieu, divin ou sacré interviennent. Il ne s'agit évidemment pas de donner à ces mots une positivité quelconque, un sens transcendant ; dans le monde labyrinthique et parodique qui est le sien, où tout nom et toute chose se trouvent entraînés dans un mouvement de suppléance et de substitution infinies, aucun élément ne peut s'en excepter pour assumer une position transcendantale de fondement ou d'étalon idéal. On ne peut d'ailleurs s'interroger sur le statut du nom propre sans rencontrer, à un moment ou l'autre, le nom des noms, « le mot qui dépasse tous les mots, le mot *Dieu* ». Dès l'instant que nous prononçons le nom de Dieu, écrit encore Bataille dans la préface de *Madame Edwarda*, « ce mot se dépassant lui-même détruit vertigineusement ses limites. Ce qu'il est ne recule devant

rien, il est partout où il est possible de l'attendre : lui-même est une énormité. Quiconque en a le plus petit soupçon se tait aussitôt. Ou, cherchant l'issue, et sachant qu'il s'enferme, il cherche en lui ce qui, pouvant l'anéantir, le rend semblable à Dieu, semblable à rien<sup>7</sup> ».

Le récit *Madame Edwarda* met en jeu Dieu lui-même en la personne d'une fille publique. Pour Bataille, ce rapprochement du divin et de l'érotisme n'est pas gratuit. D'une certaine manière, le récit érotique va plus loin que le mysticisme en ce qu'il prend au sérieux la jouissance, celle du moins qui n'a d'autre fin qu'elle-même et qui ne s'accomplit que par la perte, le sacrifice et du sujet et de l'objet. Ce que l'érotisme dit, que ne dit pas le mysticisme, c'est que « Dieu n'est rien s'il n'est pas dépassement de Dieu dans tous les sens, dans le sens de l'être vulgaire, dans celui de l'horreur et de l'impureté, à la fin, dans le sens de rien...<sup>8</sup> » Ce que la foi nomme Dieu n'est en réalité, pour Bataille, que l'absence d'objet du non-savoir, la place vide, immense, abyssale, laissée par ce que Nietzsche appelle, par la bouche de L'insensé, la mort de Dieu, mort qui entraîne avec elle toutes les valeurs qui lui sont liées. Comment peut-on sans défaillir, dit L'insensé, former le projet de vider la mer, d'effacer l'horizon tout entier ? « Qui devinera Dieu ? se demande par ailleurs Le Petit. Qui saura ce qu'est ne rien savoir ? Qui s'égarera ? Qui interrogeant se saura mort<sup>9</sup> ? »

Ces questions vides, qui ne demandent aucune réponse, ont l'intensité tragique et nocturne du cri que profère en silence le non-savoir. « Mais Dieu ? qu'en dire, messieurs Disert, messieurs Croyant<sup>10</sup> ? » Dans *Madame Edwarda*, la porte Saint-Denis renvoie d'abord à la décapitation de Saint Denis, à la structure décentrée, acéphale, privée de toute origine, de tout fondement, de toute loi hiérarchisante où l'un, le chef, l'archonte, domine de sa hauteur les autres et les réduit au même. La porte, c'est aussi le portique de l'éternel retour qui accomplit la chute de l'instant dans l'absence de temps : elle renvoie au « néant de cette arche », à ce vide central où l'on ne peut entrer que nu, étranger et sans visage, comme Dionysos, le dieu de toutes les métamorphoses et de tous les masques. Dans cet espace silencieux, abyssal que Bataille met en scène pour faire taire les philosophes, toujours trop bavards, le savoir ne se sépare pas de l'horreur du non-savoir, le sens de l'absence de sens, la pudeur de l'insistante obscénité.



## L'effacement et la dissémination du nom du Père

Bataille a cru un jour pouvoir prononcer authentiquement le nom de Dieu, énoncer des paroles de vérité, des paroles prophétiques sur lui, sur l'Église, sur le mal qui fait irruption en elle, dans son premier livre intitulé *Notre-Dame-de-Rheims*, publié sous son nom patronymique en 1918, à l'âge de vingt et un ans, livre toutefois qu'il n'a jamais reconnu, dont il ne fait nulle mention de son vivant. Comme si, après avoir signé cette œuvre de son propre nom, il avait passé le reste de sa vie à l'effacer, à l'oublier, à le détruire, comme il le fera, d'ailleurs, dans son premier récit, dix ans plus tard. Tout dans ce texte juvénile se situe aux antipodes de l'œuvre entière de Bataille : la signature d'abord, le ton lyrique, l'écriture précieuse, sublimante et homogène, la dimension moralisante, nationaliste et théologique, enfin. Comme l'écrit Denis Hollier, qui nous a fait connaître ce texte, « Bataille n'écrira que pour ruiner cette cathédrale<sup>11</sup> » et tout ce qu'elle symbolise, se confiant plutôt à la beauté des ruines, à la fécondité de la perte, de l'inachèvement et de l'incomplétude. Écrire pour lui n'était possible que dans l'espace tragique et joyeux de la mort de Dieu, et donc après la destruction de toute archie, de tout fondement, de toute garantie sécurisante ; c'était écrire dans l'amour et l'horreur des ruines, ruine du nom du Père, ruine de toute intégrité, de toute identité, qu'elles soient personnelle, religieuse, sociale ou politique.

Écrire, en somme, pour apprivoiser tout ce qui nous fait le plus horreur, tout ce qui nous dépossède ou nous déstabilise, pour inscrire, de manière affirmative, la finitude en nous, et pour se tenir courageusement à hauteur de mort, en allant même jusqu'à aimer la mort, sa propre déchirure et sa propre absence. « Il n'est pas d'être sans fêlure, écrit Bataille, mais nous allons de la fêlure subie, de la déchirure, à la gloire (à la fêlure aimée)<sup>12</sup>. » En dénonçant ardemment la guerre dans ce court essai, Bataille accomplit le meurtre symbolique du père, s'attaquant d'abord à tout ce que signifie le nom de ce père indigne.

Quelques années avant la publication de ce livre, Bataille s'était converti au catholicisme et s'était fait baptiser à Rheims, abandonnant l'attitude irréligieuse de son père à laquelle il s'était d'abord identifié. Il abandonnera cet homme aveugle et paralysé de manière beaucoup plus décisive et tragique, au moment de l'invasion allemande en août de la même année,

le laissant, lui et son frère Martial (au nom doublement belliqueux), pour suivre, non sans une profonde culpabilité, une mère affolée et dépressive. *Notre-Dame-de-Rheims* dédouble et divise la figure du père et de la mère, leur substituant un modèle hautement idéalisé et sublime. La mère indifférente et suicidaire, fuyant la guerre, s'efface devant l'autre mère, intacte celle-là, étant vierge et mère de Dieu, en laquelle, séparé à jamais du père (du moins le croit-il), il se confie entièrement, comme un enfant. Par ailleurs, le jeune Bataille fait l'éloge du roi Charles VII, dont on connaît pourtant les faiblesses, singulièrement sa dépendance servile à l'égard de Jeanne d'Arc. Ce père royal, sublime et doux lui permet d'oublier, de supprimer la figure du père immonde, obscène, athée, sans morale, qui s'est libéré, malgré sa paralysie et sa cécité, de toute entrave, de toute domination maternelle, de toute loi et de toute autorité.

Bataille avoue lui-même qu'il a d'abord été amoureux de ce père indigne, violent et impie. Ne s'était-il pas déjà identifié à lui, à l'âge de treize ans, dans ce qu'il avait de plus subversif ? « J'étais certain, écrit-il, qu'un jour, moi, parce qu'une insolence heureuse me portait, je devrais tout renverser, de toute nécessité tout renverser. » Or, on ne peut tout renverser sans rencontrer, au départ, la loi du père, son autorité, son ascendant : dès 1914, il dit lui avoir voué « une haine profonde et inconsciente ». « J'adoptais en toutes choses les opinions et les attitudes les plus radicalement opposées à celles de l'être nauséabond par excellence. » Certaines scènes horribles où l'on touche à la limite avaient été pour lui décisives, avouera-t-il plus tard, au point de sentir la nécessité par la suite, en toutes occasions, d'en retrouver l'équivalent. Bataille n'oubliera donc pas ce père anarchique, révolté, libre absolument, faisant face à la souffrance et à la mort. Il s'identifiera à nouveau à lui et l'aimera pleinement, comme il le dira ouvertement plusieurs années plus tard : « Mon père aveugle, des orbites creuses, un long nez d'oiseau maigre, des cris de souffrance, de longs rires silencieux : j'aimerais lui ressembler<sup>13</sup> ! » Il écrivait déjà dans *Le Petit* : « Aujourd'hui, je me sais "aveugle" sans mesure, l'homme "abandonné" sur le globe comme mon père à N. Personne sur terre, aux cieux, n'eut souci de l'angoisse de mon père agonisant. Cependant, je le crois, comme toujours il faisait face. Quelle "horrible fierté", par instants, dans le sourire aveugle de papa<sup>14</sup> ! »

Malgré une volonté évidente de faire échec à l'irrégion du père, d'effacer son nom, sa figure aux yeux brûlés et obscènes, *Notre-Dame-de-Rheims*

inscrit tout de même, à l'insu de son auteur, le nom d'Aristide Bataille, de manière morcelée, mutilée, anagrammatique, comme ces ruines fumantes que la guerre laisse derrière elle. « On se *battait* dans les *Ardennes* et les nôtres fuyaient ; des chars, où des blessés saignaient dans la *paille*, déversaient par la ville l'horreur de la *bataille* tout proche [l'horreur de cet être à la fois proche, vil et nauséabond] [...]. Il n'est personne dont les *yeux* ne soient *brûlés* du reflet des flammes. Les portes closes, les cloches brisées, la cathédrale avait cessé de donner la vie [...]. Certes, elle s'étend comme un *cadavre* et parmi les plaines qui sont un cimetière immense — *sans la paix*. »

Bataille mettra dix ans, après *Notre-Dame-de-Rheims*, à parachever le travail du deuil, à intérioriser, à comprendre qui était ce père indigne qui le scandalisait, à mesurer sa liberté d'esprit, son courage tragique qui lui permettait de faire face au plus terrible. Renouant avec l'écriture, Bataille s'adonnera à un style corrosif, fragmentaire, paradoxal, discontinu, recherchant ni l'achèvement ni la résolution des limites et des contradictions, bien au contraire. En 1920, l'évolution de la vie et de la pensée de Bataille prend un nouveau tournant, décisif cette fois : il perd la foi et, dit-il, ne croit plus désormais qu'en sa chance. Dès lors, il se tourne à nouveau vers le père — qu'il n'a d'ailleurs jamais quitté — et reprend contact avec ce monde sans transcendance du père révolté, avec ce que Zarathoustra appelle le sens de la Terre. C'est ainsi que, dans le rapport entre l'appropriation et l'expropriation, Bataille accordera toujours la primauté à la dépense violente que les êtres font d'eux-mêmes, à la prodigalité et au don sans retour, plutôt qu'à la volonté capitalisante, appropriatrice, utilitaire, comme c'est le plus souvent le cas, de capter les forces affirmatives et universelles dans le cercle fermé de ses intérêts personnels. Une telle attitude est sacrificielle et tragique : ceux qui dépensent sans compter respirent dans le pouvoir de la mort, sachant obscurément qu'il n'y a pas, qu'il ne peut y avoir d'issue icarienne ou salvatrice.



## Le temps acéphale, au-delà de tout phallocentrisme

À vingt-neuf ans, en 1926, un peu avant de se soumettre à une thérapie analytique avec le Dr Borel, il écrit son premier livre, du moins le premier qu'il reconnaît comme sien : il est intitulé *W.-C. (water-closet)* et est signé Troppmann, du nom d'un célèbre assassin, mort sous la guillotine en 1870 pour avoir tué les huit membres d'une même famille, père et mère inclus. Ce pseudonyme est doublement parricide, en tant que Troppmann, le meurtrier, et en tant que pseudonyme, qui constitue par lui-même l'effacement du nom du père, la rentrée dans l'anonymat, au-delà de la mort du père. Bataille utilisera tout au long de son œuvre plusieurs pseudonymes : Lord Auch, qui signe son premier récit publié, Pierre Angélique, l'apôtre du mal, de l'absence de Dieu, qui n'est que la parodie de saint Thomas d'Aquin, l'auteur de la *Somme théologique*, Louis XXX, en chiffres romains (chiffres de l'obscénité), qui évoque quelque généalogie royale parodique, mais aussi une nuit lubrique vécue dans la ville de Trente, enfin Dianus, prêtre du temple de Diane, dont le titre, le roi des bois, était donné au criminel qui, ayant arraché le « rameau d'or » sacré au roi en place, dans un affrontement mortel, voit sa souveraineté se limiter à l'attente de la mort, celle que viendra lui infliger le prochain criminel qui lui arrachera à son tour le rameau d'or. La mort du père n'est pas seulement inscrite dans le pseudonyme, mais également à l'intérieur du récit, dans *Histoire de l'œil*, entre autres, et dans *Ma mère*. Tout se passe comme si l'écriture, pour Bataille, trouvait sa condition de possibilité dans l'après-coup d'un crime originaire, d'une violence primitive, d'une rupture abrupte avec l'origine, père et mère confondus, ce qui fait dire à Bataille dans *L'expérience intérieure* : « Je n'ai pas de mère, l'homme n'a pas de mère<sup>15</sup>. »

*W.-C.*, si l'on en croit Bataille, était une « littérature de fou ». Ce récit précédait immédiatement *Histoire de l'œil*, en constituait en quelque sorte la préface. « C'était un cri d'horreur, écrit-il (horreur de moi, non de ma débauche, mais de la tête de philosophe où depuis... ), "comme c'était triste". » Cet œil, cet œil sorti de son orbite, purement extatique et mort à la fois, dont on peut suivre les multiples trajets incongrus dans *Histoire de l'œil*, est déjà là dans *W.-C.* Cet œil sans vision, aveugle absolument, pure friandise cannibale ou simple objet sexuel, a quelque chose à voir, si l'on peut dire, avec le temps, et singulièrement avec la fracture de l'instant. Qu'en est-il du temps sans sa référence centrale, originaire, à ce point de

présence qu'est le présent vivant ou l'instant ? C'est justement ce qu'a tenté de penser Nietzsche à travers l'idée de l'éternel retour du même. « Un dessin de "W.-C." figurait un œil : celui de l'échafaud [...] et s'ouvrait dans la lunette de la guillotine. Le nom de la figure était l'"éternel retour", dont l'horrible machine était le portique. Venant de l'horizon, le chemin de l'éternité passait là. Un vers parodique [...] m'avait donné la légende : — *Dieu que le sang du corps est triste au fond du son*<sup>16</sup>. »

L'œil qui s'ouvre dans la lunette (de la guillotine) n'est là, à l'encontre de toute la tradition (qui privilégie la mesure de l'œil, sa lumière et ses évidences), que pour être tranché, et ce tranchant, c'est l'éternel retour qui le produit dans l'œil de l'instant (*Augenblick* en allemand, mot qui signifie à la fois instant, moment présent et clin d'œil, c'est-à-dire fermeture de l'œil), en ce qu'il détache l'homme et le monde de son soleil, de la lumière du jour, de ce qui est au principe de toute présence, faisant de la non-présence, de l'absence, de l'éloignement ou, si l'on veut, de l'aveuglement, un pouvoir supérieur de connaissance. « Pour étrange que cela semble, écrit Bataille, le temps présent est à jamais inaccessible à la pensée. La pensée, le langage se désintéressent du présent, lui substituent à tout instant la visée de l'avenir<sup>17</sup>. »

Quant au vers parodique qu'évoque Bataille, il s'apparente aux jeux verbaux qui se pratiquaient couramment dans le milieu surréaliste que pourtant il ne fréquentait pas. Cette sentence insolite fait entrer le mot Dieu (à l'origine du monde et de cette phrase) dans un mouvement dérapant, vertigineux, où il se vide de son sens, se raturant et s'effaçant lui-même. Ce glissement insensé, où les mots apparentés selon le son ou selon l'ordre du dictionnaire s'appellent les uns les autres et s'accouplent, caractérise le mouvement même de l'écriture de Bataille, où constamment l'inattendu, l'incongruité d'un mot obscène font irruption, inscrivant dans l'homogénéité du langage le corps étranger qui le gangrène, l'ouvre et le divise. La guillotine de l'éternel retour tranche justement dans tout ce qui se donne comme identité, unité, finalité, elle décapite l'homme et le monde de toute origine et de tout fondement. Au-delà de la vérité et du mensonge, de la réalité et de la fiction, cette opération guillotinant produit l'espace décentré, dé-hiérarchisé, du simulacre et de la parodie. Une telle révélation avait pour effet fulgurant, selon Bataille, de nous dérober le sol sous les pieds : l'objet de la vision de Nietzsche, « ce qui le fit rire et trembler,

n'était pas le retour (et pas même le temps), mais ce que mit à nu le retour, le fond impossible des choses<sup>18</sup> ».

Cet échafaud et cette guillotine que Bataille inscrit au départ de son œuvre placent celle-ci sous le signe de la terreur, de la Révolution, et lui donnent par là même une structure acéphale, labyrinthique. La violence de la décapitation marque la destruction de toute fonction impérative, de tout régime totalitaire, de toute loi du père qui, par sa valeur absolue, s'élève au-dessus de tout et s'érige comme un énorme fétiche, un indéfectible phallus. C'est dans le régicide, et plus encore dans le déicide, que la violence de la décapitation s'exprime avec le plus de force. On sait que la philosophie traditionnelle fait toujours retour à une origine absolue comme à un fondement dernier, à un principe premier possédant toutes les caractéristiques essentielles d'un véritable fondement : la stabilité, l'identité et l'unité insécable. C'est cette sainte et haute origine, ce soleil sublime d'où tout rayonne et dont le monde dépend entièrement à tout instant, que Bataille, à la manière de Nietzsche, va déconstruire, libérant l'homme et la Terre de ses chaînes qui l'asservissaient depuis toujours.

Les premiers textes de Bataille portent tous de quelque manière sur l'architecture, celle des monuments mais aussi celle des institutions et des systèmes de pensée. L'architectonique est une structure de domination, de hiérarchisation, qui tente de nier, par sa permanence et son apparente inaltérabilité, le travail nocturne et silencieux du temps et de la mort. Ce qui s'exprime dans les ensembles architecturaux, c'est la présence normative d'un principe, d'une origine, c'est aussi l'archonte, le prince, le chef, celui qui ordonne et prohibe avec autorité. L'*archè*, ne l'oublions pas, signifie à la fois commencement et commandement. Dans un article intitulé « L'obélisque », Bataille voit dans ce monument manifestement phallique le symbole et le rappel du pouvoir absolu. Il marque l'arrêt et l'accomplissement du temps, la négation de la contingence et du changement. « La place de la Concorde, écrit-il, est le lieu où la mort de Dieu doit être annoncée et créée précisément parce que l'obélisque en est la négation la plus calme [...]. L'obélisque est sans doute l'image la plus pure du chef et du ciel, l'obstacle le plus sûr et le plus durable à l'écoulement mouvementé de toutes choses<sup>19</sup>. » Images de l'impérissable, obélisques et pyramides semblent transcender l'insupportable vide que le temps ouvre sous les pas.

Bataille propose, non sans ironie, de ruiner ce mouvement ascendant, sublimatoire, ce monument phallique qui maintient perpétuellement son érection sans défaillir, par un mouvement inverse vers le bas, inscrivant d'emblée dans toute érection, dans toute maîtrise, une antérection, un excès immaîtrisable qui inquiètent et déstabilisent. À cette tentative de fixer les bornes les plus stables au mouvement délétère du temps, il oppose la folie brisante et créatrice des choses, la force disruptive, pleinement affirmative, qui finit toujours par faire retour. L'histoire a toujours tenté de livrer l'univers turbulent et moqueur à la sévère éternité de son Père tout-puissant, garant de sa vérité et de sa stabilité profonde. Ainsi reprend-elle sans fin la réponse de la pierre monumentale au monde héraclitéen des fleuves et des flammes. Or ce monument phallique où règne l'Un dominateur n'a été élevé que pour s'effondrer dans le moment acéphale (non phallique) de la mort de Dieu et de l'éternel retour du même. « C'est le temps qui se déchaîne dans la mort de Celui dont l'éternité donnait à l'Être une assise immuable<sup>20</sup>. » Dans cette rupture avec l'astre, dans ce désastre, « ce qui est tombé dans un vide sans fond est l'assise des choses », de sorte que l'être humain arrive au seuil, qu'il doit franchir avec audace et force : « Là il est nécessaire de se précipiter vivant dans ce qui n'a plus d'assise et de tête<sup>21</sup>. » Le monument phallique de l'unité, de la domination de l'Un, n'a été élevé que pour être pulvérisé dans le moment acéphale de l'échafaud, lieu même du sacrifice où l'on immole tous les privilèges, ceux du phallus et de la loi du père. La décapitation a une fonction affirmative et libératrice : elle affirme le libre écoulement des forces trop longtemps utilisées à des fins serviles ; elle libère le multiple qui avait été contraint sous la domination de l'Un ; elle ouvre sur le temps comme chute sans fin dans l'absence de temps, explosion créatrice, dépense sans réserve, pur don extatique.

C'est dans ce contexte parméniénien et héraclitéen que Bataille se plaît à opposer le labyrinthe à la pyramide. La structure pyramidale tend vers l'Un, l'Identique, en suivant une logique oppositionnelle et positionnelle qui fixe les places et les fonctions, où l'un des termes de l'opposition est toujours dominé par l'autre, n'en étant finalement que le pâle reflet dans l'espace du même. La structure labyrinthique met l'accent par contre sur la multiplicité irréductible à l'Un. Son ambiguïté est insurmontable : cette indécidabilité tient à la perte du sommet, de la référence dernière, du point archimédien qui assurait sa fermeture, son orientation et son sens. Cet

espace désorienté, incertain et dangereux, en constante transformation (où il n'est ni dehors ni dedans, ni origine ni fin, ni avant ni après, ni opposition ni hiérarchie) est précisément celui que tente de décrire *L'anus solaire* au seuil de l'œuvre de Bataille : espace hétérogène, essentiellement multiple.



### La substitution généralisée dans un monde parodique

Ce mouvement parodique qui ne souffre aucun privilège, et surtout pas le privilège du phallus, en quelque sens qu'on l'entende, imaginaire ou symbolique — privilège qui, on le sait, lui donne un statut transcendantal, exerçant son pouvoir à distance, imposant sa loi à la manière d'un principe normatif dernier —, c'est précisément ce que Lacan n'a pas su retenir de Bataille. *L'anus solaire* inscrit partout, dans l'univers et dans tout ce qui est vivant, un mouvement parodique de substitution généralisée, de transformation et de suppléance universelles, qui lie toutes choses de manière intime en un vaste réseau différentiel où il est impossible d'isoler un terme d'un autre, de les opposer et de les hiérarchiser. Tout se trouve entraîné dans une métamorphose continue et en tous sens, chaque terme étant déjà l'amorce de l'autre, en glissement vers l'autre, se confondant pratiquement avec l'autre, de sorte qu'aucun terme n'est premier ou dernier, aucun n'a de privilège, n'est le fondement transcendantal des autres, tous obéissant radicalement à une loi d'incomplétude, d'insuffisance, de mixité et d'hybridité, où les limites individuelles, les identités fixes, les rôles et les fonctions, les appartenances, sont transgressés dans une union sans fusion, sans unité et sans identité. Une telle indécidabilité brouille toute opposition exclusive, toute hiérarchie entre l'univers et l'homme, entre l'homme et l'animal, entre l'homme et la femme.

Le texte théorique inaugural qu'est *L'anus solaire*, livre qui se situe entre *W.-C.* et *Histoire de l'œil*, tire toutes les conséquences de la mort de Dieu et de l'éternel retour : « Il est clair, écrit Bataille, que le monde est purement parodique, c'est-à-dire que chaque chose qu'on regarde est la parodie d'une autre, ou encore la même chose sous une forme décevante. Depuis que les phrases *circulent* dans les cerveaux occupés à réfléchir, il a été procédé à une identification totale, puisque à l'aide d'un *copule* chaque phrase relie une chose à l'autre ; et tout serait visiblement lié si l'on

découvrait d'un seul regard dans sa totalité le tracé laissé par un fil d'Ariane, conduisant la pensée dans son propre labyrinthe [...]. Tout le monde a conscience que la vie est parodique et qu'il manque une interprétation<sup>22</sup>. » Comme le disait déjà Nietzsche, le monde est formidablement intriqué, enchevêtré, de sorte que chaque chose est à la fois elle-même et une autre, chacune s'identifiant, se confondant pratiquement avec les autres, différant d'elle-même en différant des autres, étant marquée et démarquée par ce rapport à l'autre qui la divise dans son être et altère son identité. « Pratiquement, écrit Bataille, le soleil fixé s'identifie à l'éjaculation mentale, à l'écume aux lèvres et à la crise d'épilepsie [...]. Tout ceci aboutit à dire que le *summum* de l'élévation se confond pratiquement avec une chute soudaine, d'une violence inouïe<sup>23</sup>. »

Ce sont ces équivalences, ces quasi-identifications que *L'anus solaire* se plaît à souligner : « Ainsi le plomb est [pratiquement, comme le souligne Bataille plus haut] la parodie de l'or. /L'air est la parodie de l'eau. /Le cerveau est la parodie de l'équateur. /Le coït est la parodie du crime<sup>24</sup>. » Il n'y a pas d'atome indivisible, pur, identique à lui-même. Les termes forment une suite indéfinie, une chaîne différentielle, dont aucun ne peut s'abstraire pour dominer les autres, aucune ne peut s'arroger de privilège transcendantal, représenter un point de vue absolu qui serait le fondement et la garantie de tout le reste. Dire qu'il manque une interprétation, une interprétation qui soit la seule, la seule vraie et authentique, c'est annoncer la mort de Dieu, la disparition de tout point de vue absolu, de toute garantie fondatrice. L'être est essentiellement labyrinthique, il est fait d'une multitude d'interprétations, dont aucune n'est propre, adéquate, authentique. Dans sa multiplicité irréductible et sa contextualité insaturable, l'interprétation n'est jamais que probable et indécidable. Il n'y a donc pas de vérité du monde et de soi, pas plus qu'il n'y a de vérité du texte de Bataille. Lire, n'est-ce pas toujours risquer, sauter dans le vide, opérer sans filet, aucun fil d'Ariane ne pouvant garantir contre un glissement, un délire ou une dérive incoercibles. « Absurdité de lire, écrit Bataille, ce qui devrait déchirer à la limite de mourir...<sup>25</sup> »

Le signataire d'*Histoire de l'œil* n'échappe pas à ce monde du simulacre et de la parodie. Le pseudonyme, Lord Auch, n'est-il pas la parodie du nom propre, du nom des noms, de la majuscule hautaine de tout nom propre, une majuscule qui renvoie, en dernière instance, au Très-Haut, à Dieu. Ainsi, dès la signature, nous tombons de haut, nous sommes en chute, nous

glissons et dérapons : le pseudonyme, dans sa majesté loufoque, « inscrit ce qui suit sous le signe du pire ». « Le nom de Lord Auch, écrit Bataille, se rapporte à l'habitude d'un de mes amis, irrité ; il ne disait plus "aux chiottes !", abrégait et disait "aux ch". Lord en anglais veut dire Dieu (dans les textes saints) : Lord Auch est Dieu se soulageant [...] : rouge, divinement, fienter avec une majesté d'orage, la face grimaçante, arrachée, être en larmes IMPOSSIBLE : qui savait, avant moi, ce qu'est la majesté<sup>26</sup> ? »

Le mot *impossible*, dans cet extrait, est en lettres capitales : il indique ce qui est en excès dans l'expérience quand la pensée pense plus qu'elle ne peut penser, pensant cela qui ne se laisse pas penser, dans une affirmation qui affirme plus que ce qui peut s'affirmer. Ce surplus, dans l'affirmation, affirme sans rien affirmer, n'affirmant rien finalement. Étrangement, cette expérience qui s'ouvre sur la béance du rien, où rien (ne) s'expérimente, s'apparente à la jouissance extrême, proprement érotique, procurant un bonheur ravageant au sein même d'une souffrance extrême également. Or cette expérience abyssale des limites possède toujours pour Bataille une dimension divine. « Dieu n'est pas la limite de l'homme, écrit-il, mais la limite de l'homme est divine. Autrement dit, l'homme est divin dans l'expérience des limites<sup>27</sup>. » Le divin désormais se dit de toute expérience qui dépossède et se tient à la limite, et singulièrement de l'expérience érotique.

C'est ce que semble indiquer la suite des récits érotiques ouverte par *Madame Edwarda*, soit *Ma mère*, *Charlotte d'Ingerville* et *Sainte*, tous écrits sous le pseudonyme de Pierre Angélique et présentés, dans les notes posthumes, sous la rubrique *Divinus Deus*. L'érotisme dont il s'agit principalement, sinon uniquement, dans tous les récits de Bataille relève de ce que la psychanalyse appelle l'érotisme anal, comme le montrent manifestement le pseudonyme Lord Auch, les titres *W.-C.*, *L'abbé C* (abaissé dans la débauche), *L'anus solaire*, les noms de certains personnages comme Dirty, Chianine, Edron, Madame Hanusse, Soutane sale. Mais l'analité, ici, prend un sens beaucoup plus radical qu'il ne semble au premier abord, elle renvoie à ce qui est à la base des faits sociaux, religieux et profanes, à ces deux impulsions fondamentales que sont l'excrétion et l'appropriation, où l'appropriation n'a jamais la primauté, mais est une fonction de l'excrétion, n'étant que le moyen d'assurer une plus grande dépense. La philosophie, chez Bataille, n'est plus la réduction de l'inconnu

au connu, où l'intériorisation triomphe, elle introduit plutôt, en se sabordant, l'étranger dans la pensée, l'excès impraticable dans la réflexion, l'impossible dans l'écriture, la revendication des satisfactions violentes dans la société. L'excrément est donc beaucoup plus que l'excrément : il est à la fois le mouvement illimité de la dépense, du don, de la sortie extatique hors de soi et son produit hétérogène, dans sa capacité d'affecter le sujet, de l'altérer, de le décomposer. Cette pratique hétérogène est apparentée à un immense potlatch, à une dangereuse dépense lexicale et énergétique.

Lord Auch est un Dieu qui se sacrifie et s'autodétruit, faisant don de lui-même, pratiquant une prodigalité sans limites, se vidant majestueusement de lui-même, de ce qui lui est le plus propre, et jusqu'à son nom propre, se constituant finalement comme l'événement et l'avènement du vide, à l'exemple du sexe lumineux et angoissant comme un trou de Madame Edwarda. Dieu n'est-il pas, pour Bataille, l'anagramme du mot *vide* ? Le nom intraduisible, argotique, insolent de Lord Auch se donne comme la matrice du récit qu'il signe dans un éclat de rire, le rire étant toujours lié au tragique pour Bataille. Ce pseudonyme, en forme d'élosion, signifie, entre autres, le sacrifice de Dieu, la jouissance impossible, le don pur de soi, c'est-à-dire la mort de Dieu, mais ne renvoie-t-il pas aussi à Aristide l'aveugle, celui que Bataille, l'aidant à s'asseoir sur un vase, a vu chier un grand nombre de fois ?

Or la mort de Dieu, c'est la destruction de tous les arrière-mondes, de tout point de vue absolu, de tout fondement assuré, de toute garantie en dernière instance. C'est le commencement de la chance, du risque, du probable, du pressentiment sans certitude, du dangereux peut-être. « Mais qui se soucie de ces dangereux "peut-être" ! », s'exclame Nietzsche. Ne s'appuyant sur rien qui le précède et le détermine, le langage se constitue de part en part sur le mode de la fiction, du simulacre et de la parodie. Son rapport au propre, à la singularité, n'est jamais qu'une promesse, elle-même engagée dans un détour qui ne revient jamais au même, n'aboutit jamais. Aucun terme n'est plus valable qu'un autre, de sorte que tous le sont et se trouvent engagés dans un vaste mouvement métaphorique et métonymique de suppléance où chaque terme étant impropre est destiné par avance à être échangé, se substituant lui-même à un autre, et ainsi de suite à l'infini, sans qu'aucun terme, encore une fois, ne soit privilégié.



## L'impossible objet du désir et le fétichisme de l'œil

*Histoire de l'œil*, dès son pseudonyme, Lord Auch, était placé sous le signe du pire. Le pire, ce comparatif absolu, indique un excès dans le mal, au-delà de toute commune mesure, de toute maîtrise : il équivaut à un superlatif absolu. Ce pseudonyme, par sa dimension parodique et transgressive, nous situe d'emblée aux abords du seuil de tolérance — qu'il transgresse. Il donne surtout le ton, la portée ou la clé (au sens musical) de ce récit : celui-ci, dès le nom de l'auteur, est tissé dans un langage obscène, ordurier, vulgaire, s'excluant d'emblée du langage dominant, correct, bourgeois, civilisé ; il se distingue, singulièrement, du langage épuré, purement conceptuel et logique de la métaphysique — qui croit pouvoir énoncer ses thèses dans un langage propre, vrai et adéquat. Dès le départ, ce récit s'apprête à voler bas, à se montrer bas, à fouiller les entrailles de l'homme et de la terre. « Je n'aimais, écrit le narrateur, que ce qui est classé comme "sale"<sup>28</sup>. » Les récits de Bataille mettent en scène un monde à l'envers, entièrement culbuté et proche du sol, proche de la poussière et de tout ce qui est sale. Tout le travail de Bataille consistera justement à dé-classer, dé-hiérarchiser, dé-construire cette opposition de classe entre le propre (du monde bourgeois) et l'impropre, le sale (des prolétaires), prenant le parti de la vieille taupe et préférant à la visée altière et panoramique de l'aigle hégélien, le travail de sape de ce que la culture rejette immédiatement comme le mal même, à savoir la mort, la sexualité, l'ordure et la jouissance. Il ne s'agit pas de privilégier le sale par opposition au propre, mais de tout salir pour qu'il n'y ait plus rien de sale ni de pur, pour que rien ne soit exclu ni dévalorisé, mais que tout soit aimé et affirmé.

La philosophie, pour sa part, ne s'est-elle pas constituée en excluant le chant et la littérature, en neutralisant le désir et l'émotion, la virulence des fantasmes, les parties délirantes des mythes et des vieilles constructions religieuses ? Bataille, par contre, énonce le principe que ce qui rend possible l'existence humaine, ce qui la soutient et l'ordonne, c'est précisément ce qui la fait dévier et la ruine : l'innommable, l'horreur et l'excès, tout excès. La philosophie, pour Bataille, se définit comme étant l'impossible expérience de l'impossible, une indiscretion, selon l'expression de Levinas, à l'égard de ce qui ne se laisse ni dire ni penser. Dans la mesure où elle s'ouvre sur le non-savoir, le secret du propre, sur l'impossible, elle cesse d'avoir quoi que ce soit de commun avec la philosophie formelle qui domine.

*Histoire de l'œil* est le récit d'une « promenade à travers l'impossible », selon les mots de l'auteur. L'œil, ici, ouvre l'œil, littéralement, sur ce qu'il est interdit de voir, sur ce qui échappe irrémédiablement à toute vision. Le récit tourne autour d'un secret sans contenu et, en cela, il produit des effets de nom propre, rendant manifeste la singularité que vise toute nomination, disant sans le dire un secret qui se déroberait infiniment, mais qui inscrit dans le style même de l'écriture, dans son ton et son rythme, des traces de singularité et une certaine idiomaticité. « On raconte, écrit Blanchot, ce qu'on ne peut rapporter. On raconte ce qui est trop réel pour ne pas ruiner les conditions de la réalité mesurée qui est la nôtre<sup>29</sup>. » Bataille n'hésite pas à rapprocher *Histoire de l'œil*, qui est le récit d'une incongruité extravagante, des mystères antiques les plus graves.

À première vue, le nom patronymique de Bataille semble absent et comme exclu d'*Histoire de l'œil* : il s'y inscrit pourtant bel et bien, de manière cryptée, comme dans *Notre-Dame-de-Rheims* il se laissait lire également, à l'insu de son auteur cette fois. Reprenant certains jeux de langage chers à son ami Leiris et au milieu surréaliste, Bataille pratiquait volontiers l'anagramme, les collusions de mots, les assonances, les glissements fortuits entre les signifiants (solitaire/solaire, anus/nuit, cimenterre/cimetière, etc.). Aussi opère-t-il allègrement sur son propre nom un travail insensé de fragmentation, de morcellement, de rapprochements incongrus : par exemple, l'utilisation multiple du mot gorge, égorgé, renvoie au prénom Georges, comme les mots bas, bassement, bassesse, base, battant, combat, taille, volaille, éventail font allusion au nom de Bataille, ainsi que les expressions « volaille égorgée », « combats de coqs », « visage taillé en bec d'aigle », où l'on retrouve, au surplus, le profil de son père. Dans presque tous les récits de Bataille, les nus sont d'autant plus nus qu'ils conservent des bas et une ceinture à la taille. Ce procédé anagrammatique tout à fait concerté se vérifie à l'évidence à partir de deux versions d'un poème de Bataille sur Blanchot, où le nom de Blanchot, qui apparaît dans la première version, est remplacé, dans la deuxième, par le mot chapeau, le prénom et le nom se retrouvant dans l'ensemble du poème de manière disséminée. Dans cette réduction du nom propre au nom commun, ce n'est pas seulement la majuscule qui saute, mais l'unité du mot, gage de son identité et de sa signification. Il reste que cette opération de dispersion du nom propre dans l'ensemble du texte produit des effets idiomatics, inscrivant

en lui des traces différentielles, faisant de ce texte singularisé un vaste récit autobiographique aux bordures indécidables.

Effectivement, *Histoire de l'œil* s'entend à brouiller l'opposition entre la vie et la fiction, entre l'autobiographie et le récit purement imaginaire. Lord Auch, auteur du double récit d'*Histoire de l'œil* et narrateur-héros du deuxième récit intitulé *Coïncidences*, se donne comme le véritable auteur du premier récit, dont il reconstitue après coup le matériau fantasmatique, alors qu'il le croyait parfaitement autonome, purement fictif et gratuit. Faut-il considérer ce premier récit, dont le narrateur est anonyme, comme une pure fiction, un espace immanent, un dedans, alors que le second serait son extériorité en quelque sorte, le dehors de ce dedans, dénonçant les éléments de vie réelle qui le soutiennent ? Le seul fait que ce double récit soit signé par un pseudonyme éminemment loufoque et parodique rend risible cette opposition, la met en question, coupe court à toute idée qui ferait de la vie la vérité de la fiction. Comment Lord Auch, dont le nom signifie la perte du fondement, pourrait-il cautionner, lui qui n'est que simulacre, l'authenticité et la vérité de la fiction, comme si un nom propre, quel qu'il soit, pouvait ajouter un poids de réalité et de sérieux à cette fiction obscène et quelque peu délirante ?

L'on sait que ce récit fut écrit en cours de psychanalyse et comme un élément de cette cure : selon son propre aveu, l'auteur s'est laissé aller librement à « rêver obscène », si bien que ce double récit en reçoit une coloration psychanalytique et se situe d'emblée au niveau du rêve et du fantasme, au plus proche, par son impersonnalité et sa perversité, des désirs profonds de Bataille. On est donc autorisé à penser que ce récit onirique est accompagné, dans *Coïncidences*, de son commentaire spontané, de certaines associations dites libres qui remontent à l'enfance et à la jeunesse de Lord Auch. Or, selon Freud, les associations immédiates du rêveur font partie intégrante du texte du rêve, elles sont tout autant sujettes au travail du rêve, étant sous la mouvance de représentations inconscientes. Il y aurait continuité dynamique et fantasmatique entre le « Récit » et ses *Coïncidences*, entre la fiction et la vie, la vie elle-même relevant dès lors de la fiction, se situant sur le même pied qu'elle. Le double récit forme donc un même réseau différentiel, un même système de traces liées intimement entre elles en une série sans commencement ni fin. Le rêve constitue un espace de ce genre en tant qu'il est le lieu de la ressemblance et du semblant,

un lieu narcissique par excellence. Le rêveur n'est pas nécessairement présent en personne dans le rêve, mais il y joue tous les rôles, revêt tous les masques, ne parlant jamais que de lui dans chaque élément du rêve, même et surtout dans le plus insignifiant et le plus incongru. Chaque élément est surdéterminé, pouvant entrer dans de multiples chaînes associatives. Le semblant et la ressemblance ne ressemblent à rien, ne renvoient à personne. Le rêve n'est le rêve de personne, ou, si l'on veut, personne (ne) rêve : c'est l'autre, toujours l'autre qui rêve, l'anonyme qui ne peut dire moi, ne pouvant se dire et se reconnaître en vérité. Qui rêve ? Question qui ne comporte pas de réponse, comme la question : qui suis-je ?

Le pseudonyme Lord Auch n'est qu'un chaînon dans la série fantasmagique qui forme le tissu narratif lui-même, en tant qu'il se définit comme un délire érotique, une pure rêverie excrémentielle. Le mot « chiottes » d'ailleurs s'inscrit à l'intérieur du récit, sans compter tous les W.-C. et les bidets qui s'y trouvent à point nommé, ainsi que l'odeur de latrines qui se répand, comme une scansion, une odeur de mort, à chacun de ses tournants. Lord Auch a son équivalent parodique, à l'intérieur *d'Histoire de l'œil*, en la personne très altière, très aristocratique de Sir Edmond, dont le nom est l'anagramme de démon, mais aussi du coup de dé, une foule de mots dont le préfixe est « dé » se disséminant dans les moments forts de ce texte, le plaçant dès lors sous le signe de la chance. De Lord à Sir, il y a baisse de niveau, dégradation, comme de Dieu à démon, chute vers la bas : en effet, Lord Auch, tout comme Sir Edmond, appartiennent aux dieux de la Nuit, au royaume des réalités terrifiantes d'en bas. La majesté ridicule, érectile et guindée de Sir Edmond n'est que la parodie de la culture sublimante, idéaliste, qui ne touche à l'ordure que par personne interposée, à titre de voyeur, de pervers, avec des yeux qui touchent, des yeux qui, malgré les apparences, n'ont rien de théorique ou d'objectif.

Ainsi Lord Auch ouvre le récit sur la sauvage destruction de la normalité humaine, sur la violence disruptive de l'animalité en l'homme, animalité que l'homme, d'ailleurs, n'a jamais vraiment quittée, qu'il ne cesse de dénier, mais dont il garde, par-devers lui, une profonde nostalgie. *Histoire de l'œil* tente un pas au-delà de l'humanité, en direction de la jouissance animale qui, dans le fantasme, apparaît illimitée, sans toutefois jamais passer au-delà véritablement, laissant à son secret inviolable ce sans-nom qui ne cesse de nous fasciner.

Pour communiquer avec ce qu'il y a à la fois d'intolérable et de fascinant en lui, l'homme doit s'éloigner de lui-même, prendre ses distances avec ce qui est trop proche, se donner un spectacle, en spectacle, se constituer spectateur d'un théâtre de la cruauté, de l'excès et du cri, pour mieux se voir, s'objectiver, s'autoreprésenter. C'est là le principe de la cure analytique et, en vérité, de toute œuvre d'art. Dans l'élément de la fiction qui forme le tissu même du langage, de tous les langages, l'homme n'est plus comme la bête le jouet du néant, mais la béance est elle-même son jouet, il en joue peut-être, éclaire l'obscurité de son rire, sans maîtrise toutefois. Il ne l'atteint qu'enivré du vide lui-même qui le tue. L'expérience de la jouissance, comme celle de la mort, n'est possible que par et dans la représentation, le spectacle, la dramatisation, une performance qui agit comme un performatif, me donnant la mort, la jouissance mortelle, mais à distance, jouant avec le terrible, se jouant de lui, lequel tout de même se joue de lui et garde le dernier mot. Elle n'en est pas moins tragique, encore qu'elle soit jeu.

On ne peut parvenir au sommet qu'à travers le jeu de la parole, de l'écriture ou du geste, que si l'on projette devant soi des simulacres fascinants, des signes de feu, des ombres chinoises, qui me font franchir le seuil dangereux, sans jamais supprimer le code ou la limite pour autant. Dans un article intitulé « Le bonheur, l'érotisme et la littérature », Bataille écrit : « La véritable nature de l'attrait sexuel ne peut être révélée que littérairement dans la mise en jeu de caractères et de scènes impossibles. Elle serait sinon restée voilée, le fait sexuel pur n'aurait pu être reconnu dans les brumes de la tendresse<sup>30</sup>. » La fiction romanesque, en effet, a le pouvoir de créer des énigmes sans les résoudre, sans les éclaircir ou les conceptualiser ; en elle, il est possible de découvrir le monde sans en réduire l'étrangeté ou le mystère.



Une scène primitive où « rien est ce qu'il y a »

Le récit *Histoire de l'œil*, comme tout récit d'initiation, de métamorphose, nous fait passer de la clarté du jour où les choses reçoivent un nom, une identité, un lieu délimitable, à la clarté aveuglante du soleil de minuit qui rend toutes choses informes, instables, aléatoires et indécidables. Plus que

le récit d'une transgression, d'un excès dans l'obscénité, il s'agit d'une transgression du récit : traditionnellement, le récit se rapporte à des événements situables et nommables, à une histoire qui se laisse narrer, alors que l'événement raconté, dans *Histoire de l'œil*, n'arrive pas et n'en finit pas de ne pas arriver. Le contenu sans contenu de cette histoire tourne autour d'une absence d'événement, d'un événement de l'absence, du rien, et c'est ce trou, cette absence, ce rien qui hante le récit comme un fantôme, un spectre, une obsession. La deuxième partie du récit, *Coincidence*, ne présente que des scènes d'horreur, de ruines et de fantômes.

À travers des jeux érotiques qui, au départ, apparaissent puérils, *Histoire de l'œil* s'achemine par degrés vers un moment d'horreur, une vision cauchemardesque, une sorte de scène primitive qui clôt le récit en l'ouvrant sur l'abîme, l'absence de sens. En effet, ce qui se donne d'abord comme un simple divertissement s'avère beaucoup plus grave, tragique même, à mesure que le récit se déploie. L'« amusement » a sa logique propre, de sorte que, cette logique implacable suivant son cours, les divertissements anodins autour des œufs mollets ouvrent inéluctablement sur un vide insondable, « une suffocante absence de bornes ». L'obsession de l'œuf, de l'œuf gobé et immergé, renvoie à l'angoissante question de la naissance et de la mort. La gravité et la minutie rituelle, à caractère sacré, que le narrateur et Simone mettent dans l'accomplissement de ces jeux variés indiquent suffisamment la fascination extrême, proche de l'horreur, que provoque ce divertissement, dont la mise dépasse de beaucoup ce que l'on a cru naïvement mettre en jeu. L'on pratique sur ces œufs mollets toutes sortes d'immersions savantes, dans la fente des fesses, dans le bidet et le *water-closet*, prenant un étrange plaisir à les noyer comme des fœtus mort-nés, comme si ces avortons n'étaient autres qu'eux-mêmes, des êtres fragiles, incapables de parvenir à maturité, offerts à l'inattendu, à l'aléatoire, au coup de force de la guillotine, celle qui, dans *W.-C.*, tranche dans l'œil du temps ou dans l'œuf vivant, inconsidérément, au hasard. Regardant longuement les œufs disparaître, tout se passe comme si les deux adolescents se donnaient le spectacle de leur propre mort. Derrière la gaieté de Simone qui s'amuse à jouer avec les mots, disant tantôt *casser un œil* et tantôt *crever un œuf*, se profilaient de plus graves pensées : pourquoi faut-il crever un œuf ? pourquoi, surtout, faut-il qu'un œuf crève ? pourquoi la mort ? pourquoi l'insatisfaction du désir et l'impossible jouissance ? Cette interrogation, dit le narrateur, « ne devait pas rester

indéfiniment sans réponse », et cette réponse tout à fait inattendue était nécessaire pour mesurer l'immensité du vide qui s'ouvrit alors devant eux.

Dès l'ouverture du récit, le narrateur est pressé de voir enfin l'objet — l'objet sexuel — de son angoisse. La sexualité toutefois, la différence sexuelle tout autant, ne relève pas de l'ordre du visible : elles ne se laissent pas voir, d'aucune manière. Ce qu'il veut voir, en réalité (qui n'est que la réalité de son fantasme et de son désir), écartant tous les voiles, c'est la chose même dans sa nudité. Voir, c'est voir « jusqu'au cul », c'est-à-dire jusqu'à la limite où la vision se transforme en aveuglement, où voir, c'est voir l'abîme qui est au principe de la vision. Seul, en effet, un œil exorbité, révolté, l'œil blanc de la fascination et de l'extase, peut regarder en face, dans son aveuglement, ce qu'il est interdit de voir, non toutefois sans s'abolir comme sujet. « Je n'oublierai jamais, écrit Bataille dans la préface de *Madame Edwarda*, ce qui se lie de violent et de merveilleux à la volonté d'ouvrir les yeux, de voir en face *ce qui arrive*, ce qui est. Et je ne saurais pas *ce qui arrive*, si je ne savais rien du plaisir extrême, si je ne savais rien de l'extrême douleur<sup>31</sup> ! »

Le récit ouvre l'œil, littéralement, sur ce que le désir recherche inlassablement, qu'il n'appréhende que dans l'angoisse et l'horreur : la chair « rose et noir » de Simone, ses « fesses brûlantes » sous son tablier, sous sa jupe, là où se loge secrètement une jouissance mortelle. Cette « suffocante absence de bornes<sup>32</sup> », où s'engouffre le désir, ne cesse de hanter les héros dans leur marche inéluctable vers l'impossible, la trame du récit convergeant entièrement vers cette catastrophe finale, cette scène primitive, que le narrateur recherchait obscurément, mais dont il se sent exclu, coupé, délogé violemment. « Je me trouvai en face de ce que, je me le figure ainsi, j'attendais depuis toujours de la même façon qu'une guillotine attend un cou à trancher<sup>33</sup>. » C'est cet événement de la perte à la fois de l'objet et du sujet que tente de raconter, essentiellement, le récit, cette déchirure qui, franchissant les limites individuelles, « communique » avec l'innommable : dans cette scène primitive qui rompt avec le monde sans lointain qui est le nôtre, ce qui se révèle, c'est que « rien est ce qu'il y a, et d'abord rien au-delà<sup>34</sup> », selon l'expression de Blanchot, mais « ce peu, ce rien, écrit par ailleurs Bataille, importe plus que la chose la plus importante ».

Tout se passe comme si le récit, par l'attention portée à tous les trous, les fentes, les fissures qui jalonnent la narration, se préparait à cette rencontre ultime et impossible avec le rien. Les yeux de Simone, note le narrateur, se tournent continuellement vers « ce point de rupture de la conscience ou, si l'on veut, le lieu d'élection de l'écart sexuel<sup>35</sup> », ce non-lieu plutôt, cet espacement qui divise l'être au plus intime, aussi bien celui de l'homme que de la femme. Le désir doit vaincre une résistance, ouvrir un chemin forestier non sans violence, lacérer et pénétrer sa surface d'inscription, se frayer un passage, comme la pointe du stylet sur le parchemin. Le geste de la caresse, sous la pression du désir, s'emploie à ouvrir avec excès le corps de l'autre, comme pour faire surgir le dedans au dehors, dévoiler un secret : « ... la main tirant la cuisse et l'ouvrant avec force<sup>36</sup> » ; « ... elle finit par ouvrir le corps en écartant » ; « ... l'endroit aussitôt trouvé, j'ouvrais le corps de la jeune fille en élevant une de ses jambes<sup>37</sup>. » Ce geste violent, excessif, s'adressant à la limite du visible et du tolérable, semble promettre la Chose même, dans son immédiateté, la vérité toute nue, c'est-à-dire l'impossible, ce qui se refuse à la vue et, plus encore, à la lumière de l'intelligence et au langage. L'ouverture, l'écartement ou l'écartèlement qu'il opère ne se rapportent et ne sollicitent que des yeux exorbités, révoltés, purement extatiques, donnant accès à un espace infini, vertigineux et terrifiant. C'est ainsi qu'Edwarda, face au narrateur déjà perdu, éperdu, tire des deux mains la peau de son sexe pour ouvrir la fente, comme pour exhiber à la vue de tous et de son client, ce qu'elle appelle ses « guenilles », le priant, lui enjoignant de regarder en face ce qui excède toute vision et toute raison : « Tu vois, dit-elle, je suis Dieu », alors que le narrateur, en transe, ne peut que balbutier : « Je suis fou...<sup>38</sup> »

Cette folie et cette obscénité ne sont pas sans nous rappeler la folie du père, les propos obscènes proférés à l'endroit de sa mère, mais aussi la folie de la mère. Ces hauts sommets de l'obscénité du narrateur prennent une dimension fantasmatique originaire, avec toutes les caractéristiques d'une scène primitive, le narrateur affirmant à double reprise, sur un ton horrifié, qu'il en a été le témoin oculaire. D'abord amoureux de ce père, puis lui vouant une haine profonde, il revient maintenant, au moment de son analyse, vers ce père aveugle, obscène, allant jusqu'à épouser sa passion du non-savoir, s'éprouvant aveugle, comme Œdipe à Colone. Les deux adolescents sont fascinés par la folie de Marcelle, par cet excès de jouissance qui lui a fait perdre la raison. Sautant la clôture de l'asile, le narrateur scie

les barreaux de la fenêtre où se trouve Marcelle, les écartant comme on écarte des cuisses brûlantes, désirant avec rage libérer cette violence pure, enchaînée, laisser sortir cette sauvagerie, la folie même et la folle. N'y arrivant pas, les deux protagonistes se perdent dans la contemplation de cette fenêtre ouverte sur la folie, sur le mal, l'impossible. « Il ne resta plus devant nous qu'une fenêtre vide éclairée, trou rectangulaire perçant la nuit opaque et ouvrant à nos yeux brisés un jour sur un monde composé avec la foudre et l'aurore<sup>39</sup>. »

La foudre, l'aurore, le cosmos tout entier sont toujours associés, dans les récits de Bataille, aux ébats amoureux, à cette frénésie copulatoire, où l'on ne sait plus, écrit Bataille, si c'est la terre en tournant qui fait coïter les animaux et les hommes ou si ce sont les animaux et les hommes qui font tourner la terre en coïtant, selon le principe que « ce qui résulte est aussi bien la cause que ce qui provoque<sup>40</sup> ». Il faudra se rappeler tout à l'heure cette réversibilité qui brouille toute opposition et toute hiérarchie entre la terre et l'homme, entre l'animal et l'homme, entre l'homme et la femme. C'est ainsi qu'à cette fêlure ouverte en l'homme correspond une trouée infinie au sommet du ciel, une « étrange trouée de sperme astral et d'urine céleste à travers la voûte crânienne formée par le cercle des constellations<sup>41</sup> ».



La jouissance polymorphe, par-delà le masculin et le féminin

Le récit érotique de Bataille n'est pas léger et divertissant, mais lourd, intolérable et tragique. Le comportement des divers personnages suggère directement tout « ce qui est lié à la sexualité profonde, par exemple sang, étouffement, terreur subite, crime, tout ce qui détruit indéfiniment la béatitude et l'honnêteté humaines<sup>42</sup> ». Il n'y a pas que la béatitude et l'honnêteté qui soient détruites dans cette fête dionysiaque, mais le propre, l'identité individuelle et sexuelle, l'intégrité même du corps. L'approche de la jouissance altère radicalement le sujet, elle le disloque littéralement, le morcelle, bref lui redonne une sorte de multiplicité originelle, de perversité polymorphe, laquelle, selon Freud, caractérise la sexualité originaire. La jouissance s'inscrit partout dans le corps, elle s'immisce dans ses jointures,

ses interstices, ses lieux différentiels, ouvre des parcours inédits, inouïs, crée ses propres organes, modèle le corps qu'elle investit, qui n'est plus dès lors que son produit dénaturalisé.

Il n'y a donc pas d'organe privilégié de la jouissance chez Bataille, son univers n'est pas phallogocentrique, comme l'est celui de Sade, entre autres. « Je ne suis en rien porté à penser que l'essentiel en ce monde est la volupté. L'homme n'est pas limité à l'organe de la jouissance, écrit Bataille dans la préface à *Madame Edwarda*. L'homme ne se définit essentiellement que dans l'expérience des limites, dans la projection de son être dans l'horreur de ce qui est sans fond. » Les récits présentent même un effacement de la position masculine. Cet effacement ne se fait pas au profit de la position féminine qui occuperait dès lors la place dominante dans la hiérarchie, comme s'il ne s'agissait que d'un simple renversement du haut et du bas, du maître et de l'esclave. L'effacement en question, c'est celui des privilèges, des oppositions, de la hiérarchie elle-même. La différence sexuelle pour Bataille ne répond pas à une logique positionnelle, décidable, distribuant les lieux, les rôles, les organes, les normes et les identités ; elle se dédouble à l'infini, s'indécide, obéit à un principe d'hybridité, de mixité, qui en fait une dimension essentiellement multiple, malléable, provisoire, aléatoire, en constante transformation, sans jamais, au bout du compte, déboucher sur une identité quelconque ou une essence.

Dans cet univers parodique et enchevêtré, chaque terme n'est lui-même qu'en étant autre que lui-même, étant à la fois lui-même et l'autre, essentiellement divisé en lui-même et multiple, de sorte que chacun peut à tout instant se renverser en son « contraire », s'identifiant et se confondant pratiquement avec l'autre. L'ensemble hétérogène des êtres est sous l'emprise de forces dionysiaques, affirmatives, créatrices, transformantes, tendant inlassablement vers le pur don de soi, la pure dépense, forces grâce auxquelles ils se définissent à chaque instant de manière singulière et nouvelle, jusque dans leur sexualité. Les personnages des récits de Bataille sont habiles à occuper toutes les positions, celles de l'objet et du sujet, du maître et de l'esclave, de la passivité et de l'activité, de l'acteur et du spectateur, de l'homme et de la femme.

La jouissance étant essentiellement anonyme, impersonnelle, on ne peut plus se demander qui est le sujet de la jouissance, qui jouit : elle est en elle-même radicale dépossession du sujet, de toute identité et de toute

maîtrise. Qui jouit ? Question au neutre, car ce n'est ni l'un ni l'autre, à la fois l'un et l'autre, l'un par l'autre, l'un dans l'autre et, pratiquement, l'un comme l'autre. Ce qui jouit, c'est toujours l'autre : personne (ne) jouit, tout comme personne (ne) rêve, personne (ne) fantasme. Seul un mort peut dire, de manière équivalente, je suis mort et je jouis, et la jouissance ne se laisse pressentir qu'au bord du langage, au bord d'elle, à l'article de la mort : « Nu, écrit Bataille, à côté d'une fille dont j'ai tiré dans une débauche des joies déchirantes : telles que je les sais, maintenant, hors d'accès, ce dont un rêve pénible est la conscience. Mon rêve répond à l'état d'étoile morte où je suis, l'étoile morte au loin rayonne encore, perd ses rayons dans une immensité vivante : je me raconte mort...<sup>43</sup> »

La jouissance appartient, effectivement, au lointain, elle ne peut venir que du dehors, de ce lieu où règne la pulsion de mort, silencieusement, faisant irruption comme un corps étranger, stellaire, dans ce monde proche et familier qu'est le nôtre. *Madame Edwarda* nous fait passer progressivement du « bord d'elle » au « fond d'elle » d'où jaillit la crue qui l'inonde comme une fontaine d'eaux vives et qui donne à son regard la couleur du lointain, de l'impossible : « Lui soutenant la nuque, je lui vis les yeux blancs. Elle se tendit sur la main qui la portait et la tension accrut son râle. Ses yeux se rétablirent, un instant même, elle parut s'apaiser. Elle me vit : de son regard, à ce moment-là, je sus qu'il revenait de l'impossible et je vis, au fond d'elle, une fixité vertigineuse. À la racine, la crue qui l'inonda rejaillit dans ses larmes : les larmes ruisselèrent des yeux. L'amour, dans ces yeux était mort, un froid d'aurore en émanait, une transparence où je lisais la mort. Et tout était noué dans ce regard de rêve : les corps nus, les doigts qui ouvraient la chair, mon angoisse et le souvenir de la bave aux lèvres, il n'était rien qui ne contribuât à ce glissement aveugle dans la mort<sup>44</sup>. »

Tapi au fond du taxi, ayant allumé la lampe intérieure de la voiture, le narrateur peut jouir au plus proche, librement, du spectacle hallucinant que lui offre cette amazone à la chevelure dénouée, tête renversée, dans sa chevauchée haletante « sur le travailleur » — qui n'en peut mais. Communiquant d'emblée, fiévreusement, avec ces deux êtres qui en viennent « au point d'excès où le cœur manque », le narrateur ne peut pas ne pas quitter sa position en retrait et participer activement à ce spectacle, grâce auquel refait surface le souvenir encore brûlant de sa propre jouissance, un instant plus tôt, de la bave aux lèvres, de la même chevauchée avec Edwarda, où « les cœurs rompus s'ouvraient sur le vide ». Aussi se

joint-il à elle, lui soutenant la nuque : son regard croise alors les yeux blancs d'Edwarda, leur fixité vertigineuse, et comprend que ce regard éperdu revient de la région froide de la mort, que la jouissance appartient essentiellement au lointain, à l'impossible, et que tout, dans ce regard de rêve, est inextricablement noué : les corps nus, l'angoisse, le souvenir de « la femme qui monte », la jouissance qui circule entre eux et qui n'appartient à personne, chacun, sous son emprise, étant entraîné hors de lui-même, dans un mouvement aveugle et glissant vers la mort. « Ne sachant qui je suis, écrit Bataille, je ne m'arrête à rien. J'ai l'audace d'une épave. À tout moment, le cœur s'ouvre, le sang coule et, lentement, sous la grimace, la mort entre<sup>45</sup>. » À travers la jouissance d'Edwarda, il vit sa propre disparition comme sujet dans la jouissance, ébranlé par cette crue impossible à vivre sinon après coup, à distance, comme au spectacle, et par personne interposée. Se confondant avec la jouissance de cette femme, emporté lui-même par la crue qui l'inondait, il pouvait sentir en lui-même, profondément, le torrent de sa joie se libérer.

N'était-ce pas là le désir le plus secret de Bataille lui-même, comme il l'avoue dans *Le Petit*, d'en arriver à participer à la jouissance de l'autre, de s'identifier en quelque sorte avec une femme dans l'excès de sa jouissance : « Être une femme renversée, dévêtue, les yeux blancs. Rêve d'absence et non de plaisir<sup>46</sup>. » Bataille revient un peu plus loin sur ce fantasme inavouable lié à l'impossible, qui est le seul lieu d'union véritable entre les hommes. Ce fantasme — que l'on retrouve chez le Président Schreber, mais sous le mode de la croyance et non sous celui de la fiction comme chez Bataille — se retrouve également dans *Madame Edwarda* sous une forme anagrammatique : « J'avais désiré, écrit-il, d'être infâme », qu'il faut entendre, semble-t-il, ainsi : j'avais désiré d'être un ou une femme, Bataille s'amusant à transformer le masculin en féminin ou, inversement, le féminin en masculin, comme cela se produit dans *L'anus solaire*, où il est question d'un copule, et non, comme on s'y attendrait, d'une copule, l'un se transformant en l'autre, s'y substituant.

Au bar La Criola, à Barcelone, le narrateur du *Bleu du ciel* et Lazare (une jeune révolutionnaire au nom masculin et qui désire avant tout être chef de l'armée) assistent à un spectacle de travestis où la différence des sexes est donnée en spectacle justement, à la manière d'une fiction dont on joue et se joue. Le glissement et la vacillation, ici, dans ce lieu ambigu par excellence, et partout dans les récits et les essais, caractérisent l'écriture de

Bataille dans sa réversibilité et son indécidabilité, se maintenant dans l'entre-deux, entre l'un et l'autre sexe, entre la dénégation et l'assomption de la différence des sexes, sans que les termes de toutes ces polarités (vie et mort, passivité et activité, maître et esclave, homme et femme) ne s'opposent ni ne reviennent au même. Le nom de Madame Edwarda, à consonance étrangère, n'est-il pas une féminisation d'Edward ? Une telle pratique est fréquente chez Bataille : dans *Le bleu du ciel*, le nom de Lénine, dans le récit d'un rêve, se donne comme Lénova, et, dans un autre rêve, le Commandeur se présente comme une Minerve tout armée et menaçante ?

Le ravissement, l'extase, le divin, la pulsion de mort s'expriment volontiers chez lui au féminin : « La divinité (au sens du divin, non de Dieu...), la force, le pouvoir, l'ivresse et le ravissement hors de moi, la joie de n'être plus, de "mourir de ne pas mourir", toute ma vie, le mouvement de femme fiévreuse de mon cœur<sup>47</sup>. » Loin de livrer les êtres à leur quant-à-soi, de les isoler dans leur discontinuité, le rapport extatique à l'impossible opère une continuité entre les êtres, une communication essentielle, une communauté de l'absence, où les limites individuelles, les identités fixes, les appartenances sont transgressées dans une union sans fusion, sans unité et sans identité. « Tous les êtres au fond n'en font qu'un. Ils se repoussent l'un l'autre en même temps qu'ils sont un. Et dans ce mouvement — qui est leur essence — s'annule l'identité fondamentale<sup>48</sup>. » C'est ce même mouvement, cette même attitude que l'on retrouve dans *L'anus solaire* : « Un homme placé au milieu des autres, est irrité de savoir pourquoi il n'est pas l'un des autres. Couché dans son lit auprès d'une fille qu'il aime, il oublie qu'il ne sait pas pourquoi il est lui au lieu d'être le corps qu'il touche. Sans en rien savoir, il souffre à cause de l'obscurité de l'intelligence qui l'empêche de crier qu'il est lui-même la fille qui oublie sa présence en s'agitant dans ses bras<sup>49</sup>. »

Dans un univers agité et explosif, où la dépense l'emporte sur toute appropriation, où le coût est polymorphe, où la terre, la mer, les plantes, les hommes et les animaux copulent sans arrêt et se branlent continuellement, tout est image phallique, tout est fétiche, tout est simulacre, et donc rien ne l'est, puisque tous ces termes perdent leur sens oppositif et hiérarchisant, de sorte que rien n'agit comme une norme par rapport aux autres termes. Dans un tel univers paradoxal, loin d'être réduite, la contradiction est non seulement affirmée mais accentuée, l'impossible a le dernier mot, mais c'est un mot imprononçable, un cri plutôt, mais

silencieux : « Qui essaierait, écrit Bataille, d'aller au bout du possible deviendrait, à son tour, le champ de contradictions infinies. Dans la mesure où il suivrait cet enseignement du paradoxe, il verrait qu'embrasser l'une des causes données n'est plus possible pour lui, que sa solitude est entière<sup>50</sup>. »



NOTES

- \* Cet article reprend, avec plusieurs modifications, le texte d'une conférence prononcée le 23 mai 1996 devant les membres de la Société de psychanalyse de Montréal. Toutes les citations sont, sauf mention contraire, extraites des *Œuvres complètes [OC]* de Georges Bataille publiées chez Gallimard entre 1970 et 1988. La date de la publication initiale de chacun des textes cités apparaît à la suite du titre, entre parenthèses.
1. *L'expérience intérieure* (1943), in *OC*, t. V, 1973, p. 64-65.

2. *Ibid.*, p. 134.
3. *Sur Nietzsche* (1945), in OC, t. VI, 1973, p. 350.
4. *L'expérience intérieure, op. cit.*, p. 138.
5. *Ibid.*, p. 66.
6. *Ibid.*, p. 493.
7. *Madame Edwarda* (1941), in OC, t. III, 1971, p. 12.
8. *Ibid.*
9. *Le Petit* (1943), in OE, t. III, p. 47.
10. *Madame Edwarda, op. cit.*, p. 30.
11. D. Hollier, *La place de la Concorde*, Paris, Gallimard, 1974, p. 32.
12. *L'expérience intérieure, op. cit.*, p. 259.
13. *Ibid.*, p. 257.
14. *Ibid.*, p. 61.
15. *Ibid.*, p. 62.
16. *Le Petit, op. cit.*, p. 59.
17. *Sur Nietzsche, op. cit.*, p. 168.
18. *L'expérience intérieure, op. cit.*, p. 177-178.
19. « L'obélisque » (1938), in OC, t. I, 1970, p. 503.
20. *Ibid.*, p. 510.
21. *Ibid.*, p. 513.
22. « L'anus solaire » (1931), in OC, t. I, p. 81.
23. « Soleil pourri » (1930), in OC, t. I, p. 231-232.
24. *L'anus solaire, op. cit.*, p. 81.
25. *L'expérience intérieure, op. cit.*, p. 49.
26. *Le Petit, op. cit.*, p. 59-60.
27. *L'expérience intérieure, op. cit.*, p. 350.
28. « Histoire de l'œil » (1928), in OC, t. I, p. 45.
29. M. Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 2225-2226.
30. «Le bonheur, l'érotisme et la littérature» (1947), in OC, t. XI, p. 454.
31. *Madame Edwarda, op. cit.*, p. 10.
32. *Histoire de l'œil, op. cit.*, p. 26.
33. *Ibid.*, p. 69.
34. M. Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 117.
35. *Histoire de l'œil, op. cit.*, p. 75.
36. *Ibid.*, p. 17.
37. *Ibid.*, p. 58.
38. *Madame Edwarda, op. cit.*, p. 20-21.
39. *Ibid.*, p. 31.
40. *L'anus solaire, op. cit.*, p. 82.
41. *Histoire de l'œil, op. cit.*, p. 44.
42. *Ibid.*, p. 15.
43. *Le Petit, op. cit.*, p. 40.
44. *Madame Edwarda, op. cit.*, p. 29.
45. *L'expérience intérieure, op. cit.*, p. 295.
46. *Le Petit, op. cit.*, p. 37.
47. *L'expérience intérieure, op. cit.*, p. 248.
48. *Sur Nietzsche, op. cit.*, p. 87-88.
49. *L'anus solaire, op. cit.*, p. 82.
50. *Sur Nietzsche, op. cit.*, p. 15.