BALAFRE !

Quel homme faut-il être pour aimer "BALAFRE" ?
Un homme, tout simplement.
Un homme dont l'élégance est une élégance d'homme.
Un homme qui veut pour sa toilette, des produits d'homme.
Aimer Balafre, c'est aimer être un homme.

BALAFRE : une senteur fine et épicée, originale,
pour l'homme distingué.

After-shave.
Savon.
LANCOME pour hommes.

Balafre !

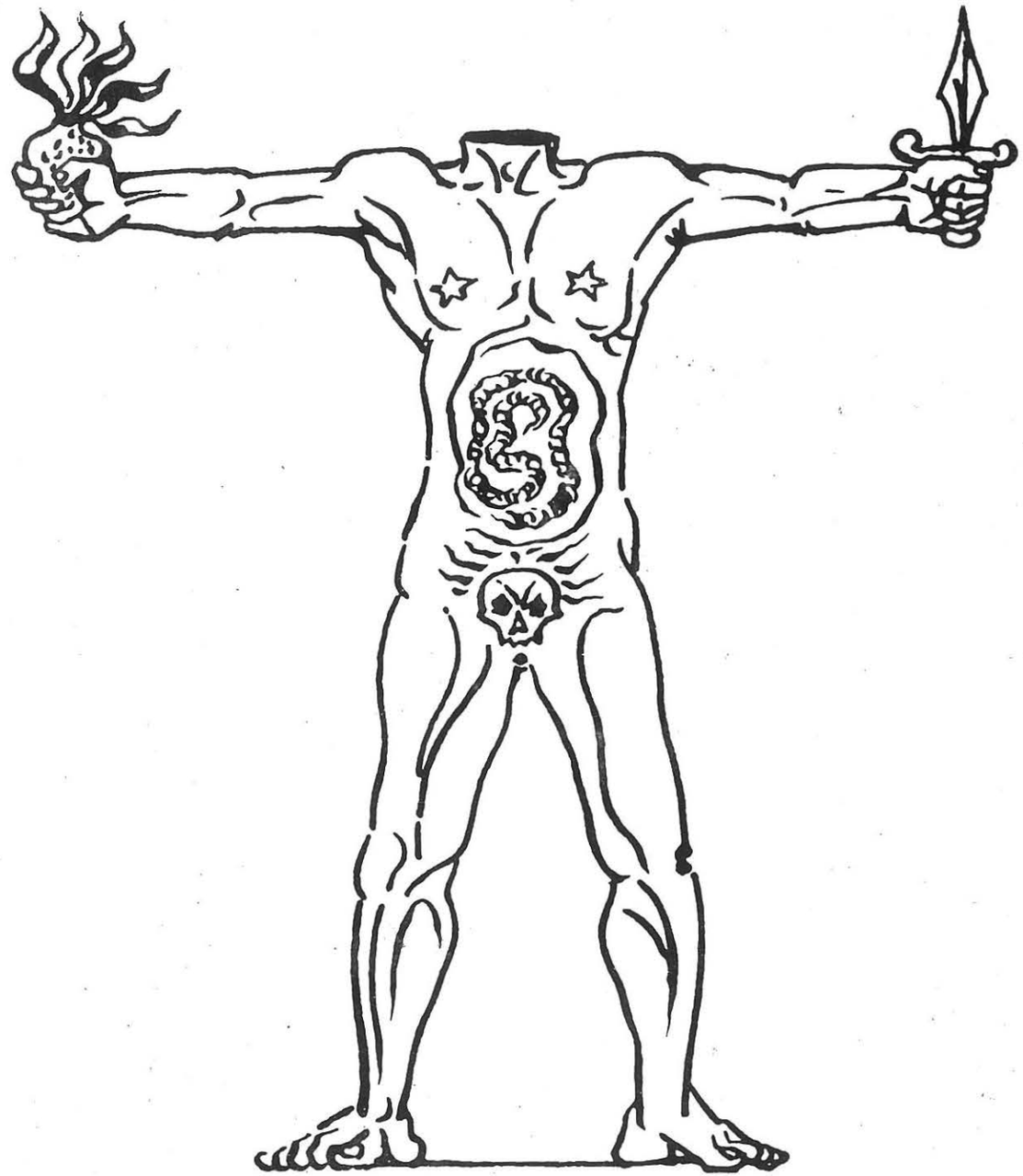
EAU DE TOILETTE
Balafre
POUR HOMMES -- FOR MEN

oscar publicité

LE NUMÉRO : 10 F

Bataille ★★ l'Arc

Bataille



809.04
BAT

BIBLIOTHÈQUE
DE LA
44 ON DE FRANCE

L'ARC

44

BATAILLE

HENRI RONSE	« L'apprenti sorcier »	1
MICHEL LEIRIS	Du temps de Lord Auch	3
RODOLPHE GASCHÉ	L'avorton de la pensée	11
FRANÇOIS CUZIN	« L'expérience intérieure »	28
ALEXANDRE KOJÈVE	Préface à l'œuvre de G.B.	36
	Thèses fondamentales sur le péché	37
FRANÇOIS PERROUX	La Part maudite et le silence	42
	Discussion sur l'aide américaine	48
JEAN-MICHEL REY	Le signe aveugle	54
JEAN PFEIFFER	Entre Goya et Manet	64
GILBERT LASCAULT	Notules pour les larmes	71
DENIS HOLLIER	La tragédie de Gilles de Rais	77
	Projet d'une conclusion à « L'érotisme »	88

Illustrations : « Sacrifices » et « Acéphale », d'André Masson.

BIBLIOTHÈQUE DE LA MAISON DE FRANCE

809.04 BAT

" L'APPRENTI SORCIER "

1967-1971 : *quatre ans séparent la publication des deux numéros de* l'Arc *consacrés à l'œuvre de pensée et de fiction de Georges Bataille. Quatre ans dans le cours desquels le texte de cette œuvre est entré dans une nouvelle époque. Par la publication des premiers tomes des « œuvres complètes » et par la multiplication des commentaires et hommages qui en font l'une des références obligées d'un nouvel espace littéraire. Cette célébration posthume — qui peut surprendre, succédant à une méconnaissance obstinée (dont témoignent identiquement, à vingt ans d'intervalle, les « critiques » de Breton et de Sartre), et prend soudain la forme d'une levée des interdits — ne marque-t-elle pas l'heure de la récupération de l'œuvre de Bataille dans l'une des impasses ou des clôtures auxquelles son outrance systématique lui permit d'échapper ? et ces « œuvres complètes » ne produisent-elles pas à la fin, malgré nous, le tassement sourd des livres rapportés dans la bibliothèque à l'identité d'un nom d'auteur ? Georges Bataille a-t-il cessé d'être « celui par qui le scandale arrive » ?*

Peut-être devons-nous, au contraire, déceler dans cet épanouissement même d'une parole posthume le scandale ultime de l'écriture de Bataille, la ruse dernière de sa stratégie ? Biographie, *cette œuvre celée dans son secret demeura méconnue, coupable, elle circulait « sous le manteau » ;* thanatographie, *elle appelle sur soi le rayonnement d'une espèce de soleil noyé dans la nuit du non-savoir. Le scandale discret d'une voix défunte succède et prolonge le tumulte des premiers écrits ; mais, de l'un à l'autre, c'est le même* mouvement *qu'il nous faut lire, même travail et déplacement des notions qui dessinent, à la fois système du corps et système du monde, une cosmogonie parodique gouvernée, comme l'écrit ici Michel Leiris, par « une curieuse dialectique de la nature qui réduirait l'univers à un cycle de termes dont chacun ne serait que la réverbération d'un autre où le sens des mots s'évanouit puisque tous ils se définissent les uns par les autres ». Fiction et pensée déjouent ainsi, chez Bataille, l'identité des corps et des notions : « l'échange généralisé et la perte inconditionnelle, note Rodolphe Gasché, sont le sacrifice du sens propre de l'échange restreint, en un mot la dilapidation du propre ; de la propreté et de la propriété ». A l'identité des discours scientifique, politique ou artistique, Bataille oppose un exercice sacrificiel du discours creusant « entre les mots et les figures classiques » un espace qui les déborde et qui est*

« *l'élément* même *de l'échange généralisé* ». *Le texte de Bataille apparaît, à la fin, comme une critique systématique du fétichisme — en particulier du fétichisme de l'art et de la science.*

Lascaux ou la naissance de l'art, Les larmes d'Eros ou l'histoire universelle à la lumière des représentations érotiques, Manet et « les origines infâmes de l'art moderne », autant d'aspects de cette « vue d'ensemble » qui s'efforce de frayer une lecture désublimée de la culture. La pratique restreinte de l'art ou du sexe, de la guerre ou de l'économie, de la poésie ou de la méditation s'inscrit, chez Bataille, à la faveur d'un dérèglement laborieux et systématique, dans une économie généralisée où se produit la dilapidation du sens : part maudite, part du jeu, part du feu, l'exercice de méditation, « l'expérience intérieure » coïncident, de la sorte, avec le potlach *que détermine à la surface du globe le jeu d'une énergie surabondante (comme à la surface du texte, celui du signifiant). Bataille a lié son destin à cette pratique sacrificielle de l'écriture et de la pensée ; dès lors le malentendu (dont témoigne ici amicalement le texte de François Perroux par exemple) était inévitable avec ceux qui ne pouvaient, savants, artistes ou politiques, que se résigner — fût-ce en la dénonçant — à la morne existence dissociée que déjouait celui qui écrivait, à la fondation du* Collège de Sociologie : « *Une totalité de l'existence a peu de choses à voir avec une collection de capacités et de connaissances. Elle ne se laisse pas plus découper en parties qu'un corps vivant. La vie est l'unité virile des éléments qui la composent. Il y a en elle la simplicité d'un coup de hache ». Et de ce coup qui tranche la tête à la royauté du sens et dénude l'acéphale de la pensée, l'effilé est demeuré intact, entre les mains de* l'apprenti-sorcier.

HENRI RONSE

Nous tenons à exprimer notre fidèle reconnaissance à Madame Diane Bataille pour l'autorisation qu'elle nous a donné de publier les textes inédits qui figurent dans ce numéro ; à M. Robert Gallimard pour la bienveillance attentive qu'il a toujours marquée à notre travail d'éditeur. Enfin, notre gratitude et notre admiration à André Masson qui nous a autorisé à reproduire ici les dessins de « Sacrifices ».

MICHEL LEIRIS

DU TEMPS DE LORD AUCH

Entre toutes les choses qui peuvent être contemplées sous la concavité des cieux, il ne se voit rien qui éveille plus l'esprit humain, qui ravisse plus les sens, qui épouvante plus, qui provoque chez les créatures une admiration ou une terreur plus grande que les monstres, les prodiges et les abominations par lesquelles nous voyons les œuvres de la nature renversées, mutilées et tronquées.

Pierre Boaistuau, *Histoires prodigieuses,* Paris, 1561, cité par Georges Bataille, *Les Ecarts de la nature,* « Documents », 2e année, no 2, 1930.

Une plage quelconque avec ses villas pour familles en vacances et ses violents orages d'été, une Espagne où les étrangers ne manquent ni les visites d'églises, ni les après-midis à la plaza de toros sont les cadres successifs dans lesquels se déroule *Histoire de l'œil,* fiction qui, comme les plus notoires de celles que Sade a imaginées, participe du genre noir autant que du genre érotique, et illustre en traits de feu une philosophie, explicite chez Sade (qui confie à plusieurs de ses personnages le soin d'exposer ses idées) mais encore implicite dans ce premier des livres de Georges Bataille.

Ecrite à la première personne, ce dont la littérature érotique offre des précédents, cette fiction, outre son caractère étrangement idyllique en même temps que forcené, présente une singularité : le « je » supposé du narrateur se double ouvertement d'un « je » réel, car la fiction est accompagnée d'une exégèse autobiographique, relation d'événements d'enfance et de jeunesse qui avaient frappé l'auteur au point de resurgir, transformés mais identifiables après coup, dans un récit d'abord cru sans rapport avec eux. Dans l'édition primitive datée de 1928, cette deuxième partie, indiquée telle et faisant suite au *Récit,* constitue un second volet, *Coïncidences,* qui, en rattachant expressément et sans solution de continuité la fiction à son soubassement psychologique, contribue à donner le poids et la qualité émotionnelle du vécu à une histoire pourtant excessive au moins autant que le veulent les normes du genre. Mais dans les éditions « Séville, 1940 » et « Burgos, 1941 », où sous le nom de *Réminiscences* elle n'est plus qu'un appendice imprimé en caractères plus petits, cette exégèse — maintenant située sur

un autre plan que celui du récit et affirmée simple commentaire — apparaît quelque peu élaguée et même atténuée sur plusieurs points, soit que l'auteur ait tenu à légèrement gommer des confidences trop intimes concernant les sentiments que son père et sa mère lui inspiraient, très jeune enfant puis devenu jeune homme, soit qu'il ait pensé avoir faussé certains faits par la vue qu'il en avait prise, peut-être abusivement, sous l'angle du complexe d'Œdipe. Supprimé dans cette dernière version — comme si Bataille en était venu à estimer fallacieuse ou inopportune la déclaration en cause — un passage donne à entendre que « ce récit en partie imaginaire » fut composé à la façon d'un roman où l'auteur laisse jouer son esprit, en dehors de toute visée spéculative ou didactique : « J'ai commencé à écrire sans détermination précise, incité surtout par le désir d'oublier, au moins provisoirement, ce que je peux être ou faire personnellement ». D'une version à l'autre, le fossé qui s'est creusé entre les deux parties et, du même coup, entre le « je » réel et le « je » du narrateur, montre qu'une nette autocritique s'est exercée : engagé désormais à fond dans la réflexion proprement philosophique, Bataille semble, d'une part, juger plus sévèrement son essai d'exégèse et, d'autre part, ne plus admettre que son entreprise ait pu avoir un caractère essentiellement gratuit. S'il en jugeait autrement, quelle raison aurait-il, non seulement d'écourter et de minimiser typographiquement l'exégèse, mais de l'amputer de la phrase en question et, dans le cadre de sa recherche générale d'une rédaction plus serrée, d'expurger la fiction de quelques détails d'écriture ou d'invention qui justement en accusaient (parfois avec ironie) la nature romanesque ? Ainsi amendé, l'ouvrage assurément gagne en rigueur, sans rien perdre de sa force corrosive ; mais, pour celui qui l'a lu d'abord dans sa forme originelle, il est difficile — bien qu'en fait la différence globale soit infime — de se déprendre de la première version, la plus primesautière et corrélativement la plus provocante.

Etant de ceux que bouleversa cette première version (qu'André Masson, alors surréaliste, avait illustrée en un style moins vériste que lyrique, comme il l'avait fait pour *Le Con d'Irène,* paru chez les mêmes éditeurs), j'avoue qu'à peu d'exceptions près j'aurais préféré qu'elle restât sans retouches et je regrette, par ailleurs, que dans la traduction anglaise — établie d'après le texte définitif et attribuée, non à Lord Auch comme les textes français, mais à Pierre Angélique, auteur déguisé de *Madame Edwarda* — le titre, *A Tale of satisfied desire,* qui a le mérite d'indiquer en noir et blanc le ressort de l'histoire : satisfaire le désir, ne soit plus éclairé par le mot « œil » comme par un louche fanal. Mon parti ainsi pris, il va de soi qu'ici même je me reporterai toujours à la version ancienne, qui n'est peut-être point la meilleure (étant certainement plus lâchée) mais qui, pour moi, revêt un peu l'allure d'une version révélée.

★

Banalité des deux décors ensoleillés, l'un tout à fait bourgeois, l'autre guère moins, puisque son pittoresque ne dépasse pas le niveau touristique (grand tourisme, s'entend, et moins commun que les voyages en Espagne ne sont devenus

depuis lors). Ces deux décors, on les croirait choisis aussi confortablement anodins pour que ressortent avec un relief d'autant plus confondant les écarts, finalement sanglants après n'avoir été qu'obscènes ou scatologiques, auxquels se livrent le narrateur et son amie, adolescents dont la frénésie sensuelle n'exclut pas l'enjouement, ni l'avidité angoissée une sorte de désinvolture divine. A ce couple s'adjoignent, personnages appartenant eux aussi aux classes aisées de la société, une très jeune fille moins complice que victime fascinée — en un tel désarroi que cette blonde aussi douce que l'autre est véhémente deviendra folle et se pendra — puis un Anglais plus âgé qui, dans les épisodes franchement sadiques de l'histoire, jouera un peu le rôle d'un maître des cérémonies. Pantins de guignol, deux représentants typiques des êtres à qui, d'ordinaire, est voué un grand respect seront cyniquement bafoués : la mère de l'héroïne, que celle-ci, perchée dans un grenier, prendra plaisir à compisser, puis un prêtre sévillan, que l'on mêlera de force à une orgie sacrilège, que l'on tuera ensuite et dont l'œil arraché sera introduit par l'héroïne dans l'antre même de sa féminité, scène qui couronne le récit comme une apothéose où se conjuguent ces trois manières d'outrepasser : délire sexuel, déchaînement blasphématoire et fureur meurtrière. Au cœur de tout ceci, une histoire vraie, dont un œil humain est également le pivot et que Bataille a trouvé amusant (comme il le dit dans le premier état de l'exégèse) d'intégrer à un récit dont le reste est essentiellement fiction : la mort du matador très admiré Manuel Granero, qui fut frappé d'un coup de corne dans l'œil le 7 mai 1922 aux arènes de Madrid. A cette corrida trop mémorable avait assisté, pendant un séjour universitaire dans la capitale espagnole, le jeune chartiste qui bientôt deviendrait l'auteur de ces pages où, après des jeux libertins mais presque innocents avec du lait — le lait du chat — puis avec des œufs, et l'épisode de la jeune folle que son suicide n'empêchera pas de rester virtuellement présente (specimen moderne de roman à château hanté, ici maison de santé qu'une fille à l'esprit trop fragile peuple de ses fantasmes et où l'on voit un drap mouillé d'urine qu'elle fait sécher prendre une allure fantômatique), survient cette énucléation accidentelle précédant de peu l'atrocité délibérée qui fait son jouet, non plus de l'astre à l'intérieur gluant et jaune qu'est un œuf, mais d'un globe oculaire encore sensible il y a quelques minutes. Comble auquel aboutiront, avec leur partenaire anglais, celui et celle dont le narrateur disait vers le début : « Nous ne manquions nullement de pudeur, au contraire, mais quelque chose d'impérieux nous obligeait à la braver ensemble aussi impudiquement que possible ».

Œuf, œil : solides non sans quelque analogie formelle et qui, désignés au pluriel par des mots presque semblables, sont liés pour Bataille — comme pour son héroïne — à ce soleil qu'en 1930, dans le titre de sa contribution à un hommage à Picasso (« Documents », 2e année, n° 3), il qualifiera de « pourri », notant dans le corps de son texte que « l'horrible cri [du coq], particulièrement solaire, est toujours voisin d'un cri d'égorgement » et rappelant que le mythe d'Icare fait voir comment « le summum de l'élévation se confond pratiquement avec une chute soudaine, d'une violence inouïe », — soleil aussi qu'en 1931 — dans le bulletin de souscription de *L'Anus solaire,* cosmologie exposée sur un ton à la fois prophétique et humoreux — il dira « écœurant et rose comme un gland, ouvert et urinant comme un méat », du moins pour quiconque le regarde sans

craindre l'éblouissement « en plein été et soi-même le visage rouge baigné de sueur », soit dans les mêmes conditions que les protagonistes de *Histoire de l'œil* où la lumière de l'Espagne, si intense qu'elle paraît liquéfiée, vient se substituer à la clarté estivale d'une station balnéaire aux nuits parfois déchirées par la foudre.

Œuf : candide produit du poulailler campagnard, luxe des Pâques enfantines, et objet hautement symbolique, associé à la génération comme aux origines du monde. Pour le « je » de l'exégèse, rappel des yeux que le père aveugle et infirme faisait quand il urinait. Pour le narrateur et son amie, chose dont ils useront (la mangeant) et mésuseront avec tant d'impudeur que, bientôt, sa seule vue les fera rougir et que, par un accord tacite, ils cesseront même de prononcer son nom.

Œil : partie du corps dont Bataille relèvera en septembre 1929 (dans l'article « œil » du dictionnaire de « Documents », n° 14) l'extrême ambiguïté qui lui est attachée. En même temps qu'une figure de la conscience morale (*l'œil de la conscience,* lieu commun amplement exploité) et qu'une image de la répression (un périodique consacré aux récits de crime n'a-t-il pas longtemps paru sous le titre « L'Œil de la police » avec en exergue un œil qui, emblème de cette publication foncièrement sadique, n'était peut-être que « l'expression d'une aveugle soif de sang » ?), cet organe est, pour les Occidentaux, un objet attirant mais inquiétant et, dans ses formes animales, si rebutant à consommer que « nous ne le mordrons jamais ». Or d'autres peuples ont envers lui une attitude assez différente pour que Robert-Louis Stevenson, d'après sa longue expérience de la vie des insulaires des mers du Sud, le qualifie de *friandise cannibale.* Constatant que « la séduction extrême est probablement à la limite de l'horreur », Bataille fait observer qu'à cet égard « l'œil pourrait être rapproché du *tranchant* dont l'aspect provoque également des réactions aiguës et contradictoires » et il ajoute que cela fut sans doute obscurément senti par Luis Buñuel et Salvador Dali, auteurs alors presque inconnus du *Chien andalou,* ce « film extraordinaire » dans l'une des premières séquences duquel « un rasoir tranche à vif l'œil éblouissant d'une femme jeune et charmante ». Reproduction, de surcroît, est donnée d'un dessin de Grandville illustrant un cauchemar que l'artiste avait fait : histoire d'un assassin que poursuit jusqu'au fond des mers, et devenu poisson, un œil vengeur dont les avatars successivement représentés font de l'unique image une autre « histoire de l'œil » où, comme dans le roman de Bataille, c'est à l'organe de la vue qu'il revient d'être le fil conducteur. Enfin, un fait divers aussi macabre que burlesque est rapporté : sur le point d'être guillotiné, le condamné à mort Crampon s'arrache un œil et en fait don à l'aumônier qui voulait l'assister, farce de haut goût, car le prêtre ignorait qu'il s'agissait d'un œil de verre.

Si important est alors pour Bataille le thème de l'œil, que l'article de dictionnaire consacré à ce mot comprend deux autres textes rédigés sur son initiative : l'un, philologique, de Robert Desnos commentant, sous le titre *Image de l'œil,* quelques expressions courantes où tantôt le mot, tantôt la notion d'œil interviennent, parfois avec un sous-entendu grivois ; l'autre, ethnographique, de Marcel Griaule traitant de la croyance au *Mauvais œil,* sans compter une note finale signalant que la locution « faire de l'œil », jugée trop familière, n'a pas été admise au dictionnaire de l'Académie. C'est (il me semble) à cette même époque, qui

pourrait être dite l'époque *Histoire de l'œil* et « Documents », que Bataille, soucieux des curiosités relevant des sciences naturelles, commença de s'intéresser à la question de la glande pinéale, petit corps aux fonctions mal définies qu'éberge le cerveau humain. Suivant le *Grand Larousse encyclopédique,* Descartes considérait ce corps comme « un centre recevant et transmettant à l'âme les impressions du dehors » ; mais lui, Bataille, il se plaisait à y reconnaître — si près de quarante ans écoulés ne me font pas déformer ses propos — un embryon d'œil destiné à pointer vers le haut, c'est-à-dire vers le soleil, destin que l'évolution n'aurait pas mené jusqu'au bout, de sorte que la glande pinéale serait, en somme, un œil raté.

Œuf, œil : à ces deux éléments télescopés s'ajoutent les génitoires de taureau fraîchement tué, sorte d'œufs ou d'yeux rosâtres qu'à son gradin côté soleil (côté qu'elle a préféré au côté ombre, pourtant plus apprécié) l'amie du narrateur se fait apporter par l'autre compagnon, non pour les manger séance tenante, à l'instar de certains aficionados de naguère, et cuits à cet effet, mais afin de les placer sous ses fesses nues. « — Ce sont les couilles crues, dit Sir Edmond à Simone avec un léger accent anglais. » Après avoir mordu l'un des deux globes, Simone fait entrer le second au plus intime d'elle-même, et ce geste s'accomplit au moment précis où Granero reçoit du « monstre solaire » le coup de corne qui fait jaillir son œil droit, comme si les deux événements s'appelaient l'un l'autre en vertu de quelque obscure corrélation et comme si (est-il permis de penser) c'était cette offrande-là que la brune Simone attendait, nouvelle Salomé amoureuse d'un substitut de tête coupée, mais qui n'obtiendra qu'après le meurtre sordide dont une église de Séville sera le théâtre le jouet extravagant qu'elle convoite.

Urine, sang : le liquide couleur de soleil dont Simone compare le jet à un « coup de feu vu comme une lumière » et celui que la jeune amie blonde ne peut s'empêcher d'émettre en abondance chaque fois que le plaisir la convulse ; la liqueur plus sombre que répandront cet Icare, Granero, et ce martyr minable, le prêtre à l'œil arraché. Outre le lait (trop blanc pour ne pas être profané), outre le sperme auquel le narrateur compare la Voie Lactée, « étrange trouée de sperme astral et d'urine céleste à travers la voûte crânienne formée par le cercle des constellations », pas d'autres libations possibles, l'une ignoble et l'autre tragique, à la puissance équivoque — dérision et désir effréné — que portent en eux un héros et surtout une héroïne que son goût « de la farce sinistre et cruelle », ainsi que la manière insolemment heureuse dont, sans jamais parvenir à une humeur étale, elle s'ébroue dans la pire démesure, rapproche de ces dieux aztèques, « mauvais plaisants sinistres, pleins d'humour malveillant », auxquels Bataille, dans un texte motivé par une grande exposition d'art précolombien et qu'il signait en qualité de Bibliothécaire à la Bibliothèque nationale, rendait hommage l'année même où il publiait *Histoire de l'œil* sous le pseudonyme grimaçant de Lord Auch. « Mexico, observait-il après avoir décrit l'horreur des cultes et la bizarrerie bouffonne de certains mythes aztèques, Mexico n'était pas seulement le plus ruisselant des abattoirs à hommes, c'était aussi une ville riche, véritable Venise avec des canaux et des passerelles, des temples décorés et surtout de très beaux jardins de fleurs ».

Aussi bien dans cette ville si hautement prisée par Bataille que dans

Histoire de l'œil et que dans l'article « œil » du dictionnaire de « Documents » — où se trouvent assemblés des éléments qui complètent l'exégèse sur un autre plan — des termes habituellement conçus comme opposés apparaissent en conjonction : le terrible et le risible, l'éclatant et l'écœurant, le lourd et le léger, le faste et le néfaste. Coïncidence des contraires, l'une des lignes de force de la pensée de Bataille et ce vers quoi le narrateur de *Histoire de l'œil,* vertigineusement, se sent lancé : « La mort étant la seule issue de mon érection, Simone et moi tués, à l'univers de notre vision personnelle, insupportable pour nous, se substitueraient nécessairement les étoiles pures, dépourvues de tout rapport avec des regards extérieurs et réalisant à froid, sans les retards et les détours humains, ce qui m'apparaît être le terme de mes débordements sexuels : une incandescence géométrique (point de coïncidence, entre autres, de la vie et de la mort, de l'être et du néant) et parfaitement fulgurante ». Mais tout cela s'articulera seulement plus tard, quand Bataille aura fait sienne l'idée de l'ambiguïté du sacré (ou du sacré à deux faces, droite et gauche, opposées mais complémentaires), idée qu'il a trouvée chez Marcel Mauss et qui sera pour lui un actif ferment de spéculation, de même que l'idée, elle aussi d'origine maussienne, de la dilapidation comme moyen de souveraineté, — quand surtout, à un autre niveau que celui de la sociologie, il se sera pénétré des enseignements de Nietzsche. Pour le moment, philosophe à l'état sauvage, il procède, plutôt qu'à une table rase commandée par des raisons de méthode, à un saccage allègre tant des impératifs moraux que des chemins tracés par une logique prudente, et il semble jeter, en vrac, sur le papier tous les motifs sensibles qui sont le support ou le reflet de ses obsessions, stock de thèmes repris ultérieurement et affinés ou enrichis, mais ici d'autant plus émouvants qu'ils se dégagent à peine du chaos.

Etonnant pêle-mêle, en effet, que ce récit rapide où, toutes cloisons rompues entre choses basses et choses élevées, s'entrelacent le plus salement corporel (excréments, vomissure) et le plus majestueusement cosmique (mer, orage, volcans, soleil et lune, nuits étoilées), le plus trivial (ne dirait-on pas que Simone entend traiter certains objets à aura sacrée, œufs, génitoire de taureau, œil, comme si positivement elle *s'asseyait dessus ?*) et le plus paradoxalement romantique (la jeune démente dont l'héroïne, irritée de le sentir si distant, souillera le cadavre, puis dont, à Séville, le héros croira, vision de « tristesse désastreuse » et d'horreur extrême, retrouver l'œil bleu pleurant et le regardant, quand l'œil ecclésiastique à demi englouti par Simone lui semblera n'être autre que celui de la Marcelle internée qui souhaitait qu'il la sauvât d'un mythique cardinal « curé de la guillotine », soit lui-même tel qu'elle l'avait vu au cours de la party tumultueuse durant laquelle s'était déclenché son délire, et si effrayant qu'elle s'est tuée lorsqu'elle a découvert que le cardinal et lui ne faisaient qu'un). Humains et non humains, les éléments mis en cause s'imbriquent, en fonction moins d'une symbolique générale que des associations personnelles présentées simplement comme telles par le narrateur (en l'occurence, truchement direct de l'auteur) et selon une curieuse dialectique de la nature qui réduirait l'univers à un cycle de termes dont chacun ne serait que la réverbération d'un autre ou sa transposition sur un autre registre, univers devenu dictionnaire où le sens des mots s'évanouit puisque tous ils se définissent les uns par les autres. Il sera dit, au début de *L'Anus solaire,* 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 ». Et l'espèce de Triomphe atterrant de l'Œil qui, prenant place devant un autel aux « ornements contournés et compliqués » évoquant l'Inde et poussant à l'amour, constitue le dernier et le plus suffocant des tableaux vivants (tantôt imaginés, tantôt réalisés par les protagonistes) dont *Histoire de l'œil* est jalonné n'est-il pas la matérialisation d'une sorte de collage surréaliste ou de surimpression comme en permet la camera, image de chair et d'os où, aussi troublants que les jeux de mots sur quoi reposent les calembours poétiques, interviendraient des jeux de choses, singulièrement des jeux de parties du corps ?

Que Bataille ait écrit « sans détermination précise, incité surtout par le désir d'oublier... », soit en toute liberté (se laissant seulement aller « à rêver obscène »), était probablement nécessaire pour que surgît en lui cette fantastique combinaison, issue de quelques-unes des innombrables permutations possibles dans un univers si peu hiérarchisé que tout y est interchangeable : enchâssé au plus vif d'une chair féminine, non loin d'une construction baroque dont la luxuriance fait songer à des lointains mystérieux et à l'acte d'amour, l'œil d'assassiné, auquel une tendre réminiscence superpose celui de l'amie suicidée, œil pâle dont un ajout d'ordre physiologique — les traces d'une miction voluptueuse — imite les pleurs et qui, en l'amie vivante, doue d'un regard ce point aveugle mais gourmand qu'une métaphore populaire assimile à un œil. « Vision lunaire », allégorie d'amour et de mort, qui apparaît au narrateur comme la réponse à son attente béante de cet inexprimable à quoi l'on ne peut accéder que dans la rupture et le déchirement : « 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 ». Phrase à laquelle fera écho, dix-sept ans après, dans *Sur Nietzsche :* « Ma rage d'aimer donne sur la mort comme une fenêtre sur la cour ».

★

Si le Lord Auch de *Histoire de l'œil,* poème en forme de roman dont le pouvoir tenace d'envoûtement tient pour beaucoup à la constante osmose qui s'y opère entre le « je » incongrument lyrique (brassant déchets d'abattoirs, bleu céleste et ordure) et le « je » froidement autobiographique (essayant d'introduire, grâce à quelques repères, un peu d'ordre dans cette apocalypse), si cet Auch dont le nom est une façon abrégée de tout envoyer vers ce qu'en langage moins bas on appelle latrines et, avec son préfixe nobiliaire, prend les airs d'un sobriquet de dandy, si ce produit de l'humour noir dissimule déjà le Georges Bataille qui, par la suite, élaborera une théorie apologétique de la transgression et, brisant le mur des idées reçues, tendra de tout son intellect à empêcher d'autres murs idéaux de l'enfermer, l'on dirait que ce premier livre — coupable en soi puisque édité sous le manteau et voué à l'enfer des bibliothèques — n'a d'autre but que de transgresser, bousculer et niveler, comme par jeu.

Dans ce festival du dérèglement et de l'insulte aux idoles, où l'attentat

contre l'œil — organe éminemment solaire — culmine comme l'attentat majeur et où c'est un autre « œil de la police » (puisque œil d'un homme d'église) qui subit, comme le second testicule de taureau, un traitement tel que le sexe de la femme y fait figure de bouche cannibale, des aperçus profonds ne laissent pas d'apparaître, mais seulement par éclairs ou telles de brusques déchirures au sein d'un ciel bas et nuageux qui masquait l'infini. De ce récit, manière de rêve éveillé qui se nourrit d'improbable sans nul appel au merveilleux, se creuse de maintes parenthèses authentiquement tragiques et, sitôt le sommet atteint, tourne à la mascarade d'opéra bouffe comme si, pour être complet, le mythe devait se dégrader en un *Orphée aux enfers* — « Le quatrième jour l'Anglais acheta un yacht à Gibraltar et nous prîmes le large vers de nouvelles aventures avec un équipage de nègres », telle est la tombée de rideau, feuilletonesque par l'appel à un exotisme facile et la façon de ménager, apparemment, la possibilité d'une reprise — on pourrait parler, sans aucunement ironiser, comme d'une création pas encore mûre mais bel et bien adolescente prenant, à juste titre, pour héros des êtres dont un seul est tout à fait adulte.

Par quelque flamme qu'ils soient rongés et à quelque noirceur qu'atteignent finalement leurs actes, le fait est que ces héros, qui défient tout ce que recouvre la voûte des cieux comme s'ils appartenaient au théâtre élisabéthain, demeurent empreints d'une irréductible gaminerie, à travers des tribulations impossibles à situer ailleurs que dans une période de *grandes vacances* aussi illimitées à tous égards que peuvent le proposer des rêveries tortueuses d'adolescence. Ere de liberté jamais assez débridée, d'amusement au sens que Bataille donnera à ce mot quand, en 1930, il écrira que « l'*amusement* est le besoin le plus criant et, bien entendu, le plus terrifiant de la nature humaine » (« Documents », 2e année, nº 4, article *Les Pieds Nickelés,* où il est dit que le populaire trio dont le journal enfantin « L'Epatant » contait les exploits illicites en bandes dessinées participe tant soit peu des « figures à la fois ensanglantées et crevant de rire du Walhalla mexicain »). Ere pendant laquelle les tabous immémoriaux sont violés systématiquement par ces jeunes dieux anxieux et turbulents, le narrateur et Simone, et par leur acolyte, qui tous trois tentent sans fin de meubler leur absolu loisir avec les gestes aberrants qu'appelle leur soif inapaisable de se sentir à la fois hors de toute loi et hors d'eux-mêmes.

MICHEL LEIRIS

RODOLPHE GASCHÉ

L'AVORTON DE LA PENSÉE

Avec « *La notion de dépense* », publiée en 1933 dans « *La critique sociale* », s'annonce non seulement ce que Bataille devait considérer comme son livre le plus important : *La part maudite,* mais aussi tout ce champ de recherches littéraires, philosophiques, politiques, etc., qui s'articule dans et sur) la « théorie » de l'échange généralisé. Ces travaux s'inspiraient largement, est-il encore nécessaire de le dire ? de la pensée de Mauss, en particulier de *l'Essai sur le don* (1923/24), où Mauss avait tenté d'esquisser une théorie de la pratique des prestations totales, qui caractérise les sociétés dites primitives ou archaïques : pratique, qui s'indiquait comme l'envers de l'échange restreint et accumulatif, « avare », des sociétés occidentales. Or, par une circonscription et une transcription à l'aide des catégories, des concepts et des figures classiques du discours ethnologique et sociologique, Mauss réduisait l'idée et la pratique de la perte inconditionnelle, en en faisant un moment particulier dans le devenir de notre économie. De même, le procédé d'interprétation de Mauss conduisait à émasculer cette perte dans ce qu'elle a de plus « propre », sa non-récupérabilité.

Afin de découvrir les opérations de déconstruction nécessaires à la radicalisation des notions d'échange et de perte, que Bataille entreprendra dès 1933, nous remontons aux articles de *Documents,* qu'il avait publiés entre 1929 et 1930. En effet, la radicalisation de ces concepts — par quoi ils devraient cesser d'être des concepts : des instruments de contrainte — n'est possible que par l'ébranlement de toutes les figures, et par suite de la métaphore elle-même ; ceux-ci chevauchent le discours philosophique, ainsi que le discours ethnologique, comme nous avons essayé de le montrer ailleurs [1]. L'effet de cette rhétorique classique consiste dans un *tour* de force, qu'elle fait subir au discours, et par lequel toute perte possible, par exemple, est relevée et rattachée au mouvement du devenir et de la production du sens. Or, l'échange généralisé et la perte inconditionnelle sont précisément le sacrifice du sens propre de l'échange restreint, en un mot la dilapidation du propre, de la propreté et de la propriété. Ainsi l'analyse des *Documents* sera une interrogation des mouvements et des glissements auxquels Bataille soumettra le discours traditionnel pour pouvoir ouvrir entre les mots et les figures classiques cet espace qui les déborde, et qui est l'élément *même* de l'échange généralisé dans lequel s'inscrit la pratique restreinte de l'économie, de la poésie, de la réflexion, comme des figures parmi d'autres.

I. — LA TACHE D'ENCRE

Une première figure est mise en place par *Le cheval académique,* article de 1929. Bataille s'interrogeant ici sur l'opposition classique entre règne animal et histoire humaine, entre nature et culture donc, remarque que cette opposition ne peut être soutenue, puisqu'elle repose sur l'idée d'une « liberté attribuée conventionnellement à l'homme » ; en effet, les espèces dans la nature expriment « un choix gratuit entre des possibilités innombrables », elles relèvent d'une liberté

[1] Cette étude, ainsi que celle-ci représentent des moments dans un travail en cours sur le développement de la notion d'échange généralisé à travers les textes de Mauss, Cl. Lévi-Strauss et G. Bataille. En partie aussi ce travail faisait l'objet d'une communication au séminaire de M. Jacques Derrida sur la théorie du discours philosophique à l'ENS (1969-70).

elles aussi, bien que de « décision obscure » encore. « Ce que ces êtres sont en propre » ne se laisse comprendre que sur cet arrière-fond. Afin de ne pas rester dans l'arbitraire, Bataille voudrait dès lors trouver « la commune mesure » entre les différences dans le règne animal et dans l'histoire humaine (Georges Bataille, Œuvres complètes, Vol. I, Paris 1970, p. 158).

Ainsi Bataille en vient à constater que l'opposition entre les styles classiques, et barbares, — entre le style classique, de nature systématique, organisé, etc. et le style baroque, dément ou barbare, de nature incohérent, instable, violent, etc. — coupe à chaque niveau l'axe de nature/culture. Cette opposition entre le classique et le barbare, pertinente sur le plan de la culture, ne l'est pas moins dans le règne animal : « les formes animales... peuvent également être réparties en formes académiques et démentes » (160). Tout se passe comme si « une horreur infecte était la contrepartie constante et inévitable des formes élevées de la vie animale » (162). La première figure mise en place est donc un croisement de deux axes, qui jusque là étaient considérés comme parallèles.

Ce mouvement de croisement des axes n'est pourtant pas encore le mouvement de la transgression de l'un par l'autre. Les déterminations du barbare, de la « mentalité monstrueuse » comme Bataille désigne la mentalité primitive, dont les manifestations sont inutiles, sans issue, sans « aucun sens... ni espoir ni stabilité, ne conférant aucune autorité » (161), n'excèdent pas encore leur contraire : ils ne sont que la contrepartie du classique et de la culture. De même, l'entrave apportée à l'opposition de nature et de culture par son croisement avec l'axe du barbare et du classique ne conduit pas encore à une valorisation du barbare ou de la nature. Même si Bataille déprécie le scientifique en le qualifiant comme une arrogance, il n'en discrédite pas moins aussi le barbare.

Tout ce que nous pouvons constater jusqu'ici, c'est que les oppositions servent par leur juxtaposition à entamer de l'intérieur le caractère sublime et élevé du classique et de la culture. Le croisement des axes conduit à une répartition nouvelle dans une sorte de tableau taxinomique, où les contraires s'affectent entre eux. Un décalage, une mise en mouvement des axes, condition de la transgression, n'a pas encore lieu.

Mais la violence avec laquelle la nature s'oppose à son contraire, et insulte la culture et l'académique, annonce déjà l'excès d'énergie [2]. D'autre part la nature elle-même est profondément divisée par un combat intérieur le long de l'axe barbare/classique : l'effroi qu'elle ressent elle-même devant ses produits monstrueux conduit à penser que dans ses profondeurs sommeille une force qui, dans un combat permanent avec les formes culturelles, engendre la suite sans fin des révolutions, « battant et écumant comme une vague dans un jour d'orage » (163). Et Bataille se posant la question du sens de ces oscillations à travers les avatars, avance « l'incohérence sans espoir » venant à bout de la méthode rationaliste. Mouvement de révolte auquel il souscrit entièrement.

Le croisement des oppositions : nature/culture et classique/barbare, a donc pour conséquence que les oppositions s'affectent et s'entament l'une l'autre : elles perdent leur caractère disjonctif et deviennent non-disjonctives. Ainsi le combat à

[2] Ou n'est-elle encore que la contrepartie de cette violence par laquelle la pensée grecque combattait ce qui devait nécessairement la paralyser (Cf. p. 161) ?

l'intérieur de la nature et de la culture qui engendre le long des axes les transformations infinies se produit entre un commencement non saisissable et une fin hors de vue. L'appréciation de la « logique » de ces mouvements suggère que ce qui s'agite à travers les antagonismes et les transformations illimitées, c'est quelque chose qui excède les configurations particulières et même leur totalité. Si tel est le cas, alors il faudra dire que l'idée de l'excès et du surplus est l'impensé de la figure de la croix : sa condition de possibilité autant que le « sens de ses mouvements ».

Dans *L'apocalypse de Saint-Sever,* Bataille opère un pas important dans cette direction. L'article en question repart lui aussi avec une opposition, cette fois celle de deux écoles de peinture : l'une d'allure apocalyptique, employant des « procédés grossiers et directs », dont les passions résultent des événements immédiats, l'autre celle des livres sacrés rhénans, d'une mystique « architecturale et majestueuse », reflétant « l'esprit spéculatif théologique de moines contemplatifs, vivant paisiblement » (166). Dans la distance que prend Bataille par rapport à cette dernière forme de peinture, il annonce une problématique déjà athéologique de l'apocalypse, notamment une forme de grandeur humaine, non limitée par une architecture monumentale qui l'encadrerait et la dominerait : la grandeur qui fleurit dans l'apocalypse en est marquée. Tels « des naufragés sur le vaste gouffre de la mer » (Virg., En. 1, 118), ces personnages émergent « pendant la bourrasque au sommet d'une vague ». Leur niaiserie, leur tranquillité gâteuse, forme préfigurant l'homme non-émasculé, dont parlera Bataille plus tard, contrastent curieusement avec l'horreur « qui constitue l'élément même de ces peintures ». Cette horreur, mer tumultueuse de « sang, de tête coupée », n'entraîne aucune complaisance, elle « joue, nous dit-il, uniquement le rôle du fumier dans la croissance végétale, fumier d'odeur suffocante sans doute, mais salubre à la plante » (167), qui n'est rien d'autre que cette écume au sommet de la vague appelée grandeur humaine.

Cette fois le croisement des axes, l'horizontalité de la mer bouillonnante d'horreur est le fumier pour un mouvement vertical, qui va du bas vers le haut, croissance végétale dont le fruit cependant, la grandeur humaine, ne se détache pas de son sol suffocant, elle en garde les traces : non spiritualité sublime et éthérée, mais niaiserie et bonne humeur éminente. Le geste de transgression est déjà visible ici : mouvement qui transperce l'horizontalité sur le sommet de l'horreur.

Dans l'article précédent Bataille avait désigné la transgression par une métaphore issue de l'organique : la croissance. Avec *Le langage des fleurs* le doute qui aurait encore pu persister, que le fruit de cette croissance, la grandeur humaine, échapperait à son fumier, sera dissipé. Dans *Le langage des fleurs* cette croissance est repoussée vers la limite, qu'elle avait transgressée. Car ce à quoi nous allons assister, c'est la décapitation de la fleur.

Bataille dirige toute son argumentation contre une interprétation subjective, c'est-à-dire contre une intelligence, qui serait fondée dans la « connaissance des relations entre les divers objets », procédant à partir de « signes intelligibles » et n'aboutissant qu'à un « résultat superficiel » (173). Celle-ci expliquerait le langage des fleurs à partir d'une « propriété distincte » : connoter l'amour par exemple. Cette compréhension se servirait d'une *épiphora,* d'un transfert d'une signification

anthropomorphe, d'un mot à un objet, qu'il ne désignerait donc que métaphoriquement. Fleur et amour deviendraient substituables comme phénomènes précédant l'acte de fécondation. La condition de possibilité d'une telle métaphorisation subjective et restreinte serait donc l'appréhension antérieure d'une identité.

La symbolisation ne doit cependant pas être rendue dépendante d'une identité, ou d'une « fonction naturelle » (174). Dans ce contexte, Bataille cite la psycho-analyse qui aurait démontré que tout transfert est « presque toujours un rapprochement accidentel », c'est-à-dire arbitraire. Si le transport d'une signification est un accident, un hasard, alors la comparaison inaugurée par la métaphore, la production du similaire et de la proximité, le « *rapprochement* » (ou la condensation) n'est qu'un effet. Et ce ne sera pas la présence antérieure d'une identité entre fleur et amour, causée par leur fonction de signes de la fécondité, mais l'existence en creux d'un désir qui devient la condition de possibilité du transfert, de la métaphore et du langage.

Bataille critique la métaphorisation restreinte, basée sur la présupposition d'une identité, parce que cette forme du transfert est liée à un mouvement de maîtrise. Ceci devient évident dans son évaluation de la fonction des mots, puisque ceux-ci ne dénotent dans les choses que ce qui détermine « une situation relative », c'est-à-dire des propriétés « qui permettent une action extérieure ». La mise en langage du monde des fleurs obéit ainsi à une forme de métaphorisation restreinte, puisque la possibilité de le faire parler ou signifier, est rendue dépendante de quelque chose, qui elle n'est pas métaphorique : la fonction de fécondation pour l'exemple choisi. Mais si le rapprochement entre fleur et amour, entre fleur et toute autre signification est arbitraire, et ainsi infiniment réitérable, — « de telles approximations peuvent être renouvelées à volonté », écrit Bataille — alors la représentation d'un substrat identique est annulée.

Les formes extérieures, belles ou laides, dévoilent dans tous les phénomènes « certaines décisions capitales que les décisions humaines se borneraient à amplifier ». Ces *décisions capitales,* Bataille les appelle *aspects,* par opposition aux mots : ils introduisent les « valeurs décisives des choses ». Les aspects en question, résultant d'un regard ou d'une intuition non rationnelle, sont dès lors des images, découpées de toute présence dans le sens d'un identique : ce sont donc des images sans têtes, des décisions capitales en effet (*décision* vient d'ailleurs de *de-cidere,* découper). En tant qu'image, l'aspect substitué au mot « représente » une valeur, ces valeurs étant également décisives. Néanmoins Bataille continue à appeler ce monde foisonnant d'images « l'inexprimable *présence réelle* » (173), monde qui constitue l'objet de cet autre « état d'esprit décisif et inexplicable », exprimant « une obscure décision », et qui est le contraire de la compréhension intellectuelle et rationaliste.

La métaphoricité des choses ne dépend donc pas essentiellement de leur fonction et ne peut en être déduite. Pour dissoudre la métaphoricité de la fonction de l'utile, de son caractère qui permet une action extérieure, Bataille montre que les significations sont le plus souvent accrochées à l'inutile, à ce qui excède l'utile. Ainsi par exemple l'amour à la couronne de la fleur. Mais comme ce transfert pourrait encore être un « *déplacement* », Bataille devra trouver sa possibilité au delà « des manies des hommes » (175). Cette fois il succombe presque lui aussi

à cette « vérité aussi naturelle » des propriétés aphrodisiaques des fleurs et des femmes : à ce substrat identique, condition de possibilité de la métaphore restreinte et classique. En en prenant conscience, il dégage immédiatement une dimension supplémentaire de la métaphore au sens courant : sa fonction idéalisatrice. La fleur, qui la plupart du temps est plus belle et plus parfaite que les hommes, apparaît comme l'idéal de l'humanité. Elle est la source à laquelle les hommes veulent participer et venir puiser, elle représente la substance dont ils ont besoin. La métaphore sert d'illustration d'un idéal humain, et constitue en même temps pour eux un moyen de se l'approprier ; de posséder par un rapprochement et un déplacement ce qui leur manque. Du fond de la métaphore classique surgit ainsi un manque et un désir, qui rêve son accomplissement.

Pour déconstruire cette forme restreinte de la métaphore, une critique de la fonction idéalisatrice devient urgente. Et précisément à propos de la fleur, Bataille montrera qu'un idéal pareil est un leurre : car non seulement la plupart des fleurs ont peu d'apparence et sont médiocres, mais leur intérieur ne correspond nullement à leur beauté extérieure ; au centre il y a « la tache velue des organes sexués ». De même : « la fragilité de sa corolle » loin de répondre « aux exigences des idées humaines,... est le signe de leur faillite » (176).

Ainsi avec la critique de la métaphore restreinte, Bataille reprend le thème de la transgression. La croissance, le mouvement d'érection au-dessus d'un monde horizontal (horreur, fumier), — tentative de fuite hors de la limite — est payé d'une courte durée de vie. « Puisé à la puanteur du fumier, bien qu'elle ait paru y échapper dans un élan de pureté angélique et lyrique, la fleur semble bruquement recourir à son ordure primitive : la plus idéale est rapidement réduite à une loque de fumier aérien », « elles crèvent ridiculement sur les tiges qui semblaient les porter aux nues ».

Entre ciel et terre a lieu un drame continuel de la mort. L'origine de ce drame est due à la volonté, au désir de la croissance de dépasser ses limites : la fleur, comme ce qui voulait se volatiliser dans l'éther, est frappée par la mort. Ainsi la comparaison de la fleur avec l'amour ou la beauté idéale sent, elle aussi, « l'odeur de la mort ». Pour le désir elle n'est qu'une limite qu'il excède en la salissant. Ici la critique de la métaphore prend tout son sens : procès de la métaphorisation, qui par un mouvement de transfert se dénonçait comme une idéalisation, qui dotait l'amante d'attributs prélevés sur une nature, dont avait été occulté la part d'horreur, qui la munissait d'une couronne pour l'élever au-dessus de sa corporité, et qui devait arrêter le désir à cette limite sublime, afin de le purifier lui-aussi. La décapitation de la fleur, de la fleur rhétorique bien sûr aussi, vite fanée, dans le dévoilement de ses monstruosités cachées, met la vanité et la futilité de cette métaphorisation restreinte à nu, et libère dans un même geste le désir de ses contraintes. Cet écrasement de la fleur sous la violence du désir dans le texte, contrepartie parfaite de « ce drame de la mort indéfiniment joué entre terre et ciel », rompt avec la linéarité, avec les finesses du discours, elle s'y insère au contraire, non plus « comme une phrase », « mais plus exactement comme une tache d'encre ».

Mais ce qui jette encore davantage le discrédit sur les fleurs, c'est qu'elles soient si proches de leur « contrepartie parfaite » : les racines, « qui grouillent,

sous la surface du sol, écœurantes et nues comme la vermine », et qui « ignobles et gluantes, se vautrent dans l'intérieur du sol, amoureuses de pourriture comme les feuilles de lumière » (177). Si les fleurs démontrent la vanité de la fuite par leur proximité à la mort, les racines signifient la mort elles-aussi, puisque c'est elle qui leur apporte la nourriture, qui fait pousser la plante.

Cette « impulsion générale de bas en haut », mouvement constant et monotone, est la seule chose qui dure. Sa durée cependant est garantie par le fait qu'elle vit sur la mort et laisse sans cesse mourir ce qui peut s'élever au-dessus d'elle. C'est la plante qui représente l'uniformité de la croissance : tout « n'est pas uniformément correct dans l'impeccable érection des végétaux », elle a pourtant « une signification sans ambiguïté » : la grandeur et « la paix du cœur » à laquelle contribue leur vue, proviennent du rayonnement que dégage le calme de cette répétition infinie, provoquée par « l'impulsion générale de bas en haut », et comparable à la plante, qui contrairement aux racines, vit de la lumière du soleil [3].

Dans la figure de la plante nous pouvons voir s'annoncer la figure de l'acéphale, dont la pertinence pour la pensée de Bataille est bien connue : la plante décapitée de sa fleur, la proximité de la fleur à la mort. Toutes les deux, métaphores pour la transgression de la limite que représente la terre, le plan horizontal. La décapitation de la fleur conduit à un décentrement du mouvement de la transgression, à l'abolissement d'une fin extérieure à son mouvement : sans quoi elle s'arrêterait. Et si la transgression, la croissance, le drame entre ciel et terre se laissent représenter dans la figure d'une croix, celle-ci devra être considérée comme une figure décentrée, comme une préfiguration de l'acéphale elle-aussi.

Rappelons que la critique de la symbolisation et de la métaphorisation opérée par un transfert de mots, dénonçait une métaphorisation restreinte : les mots, leur déplacement et leur rapprochement dans l'acte du transfert sont relatifs par rapport à une situation relative, et sont au service d'un projet de maîtrise, d'une « action extérieure ». Dans les aspects des choses, Bataille pense pouvoir dégager un monde de signes, qui sont les mouvements décisifs de la

[3] J'ajoute ici un passage de la *Préface à la transgression,* où M. Foucault, montrant l'agencement de la transgression sur la limite, — « le trait qu'elle croise pourrait bien être tout son espace », dit-il — a décrit le mouvement que nous venons d'esquisser : « La limite et la transgression se doivent l'une à l'autre la densité de leur être : inexistence d'une limite qui ne pourrait absolument pas être franchie ; vanité en retour, d'une transgression qui ne franchirait qu'une limite d'illusion ou d'ombre. Mais la limite a-t-elle une existence véritable en dehors du geste qui glorieusement la traverse et la nie ? Que serait-elle, après, et que pouvait-elle être, avant ? Et la transgression n'épuise-t-elle pas tout ce qu'elle est dans l'instant où elle franchit la limite, n'étant nulle part ailleurs qu'en ce point du temps ? Or, ce point, cet étrange croisement d'êtres qui, hors de lui, n'existent pas, mais échangent en lui, totalement, ce qu'ils sont, n'est-il pas aussi bien tout ce qui, de toutes parts, le déborde ? Il opère comme une glorification de ce qu'il exclut : la limite ouvre violemment sur l'illimité, se trouve emportée soudain par le contenu qu'elle rejette, et accomplie par cette plénitude étrangère qui l'envahit jusqu'au cœur. La transgression porte la limite jusqu'à la limite de son être ; elle la conduit à s'éveiller sur sa disparition imminente, à se retrouver dans ce qu'elle exclut (plus exactement peut-être, à s'y reconnaître pour la première fois), à éprouver sa vérité positive dans le mouvement de sa perte. Et pourtant, en ce mouvement de pure violence, vers quoi la transgression se déchaîne-t-elle, sinon vers ce qui l'enchaîne, vers la limite et ce qui s'y trouve enclos ? Contre quoi dirige-t-elle son effraction et à quel vide doit-elle la libre plénitude de son être, sinon à cela même qu'elle traverse de son geste violent et qu'elle se destine à barrer dans le trait qu'elle efface ? — La transgression n'est donc pas à la limite comme le noir est au blanc, le défendu au permis, l'extérieur à l'intérieur, l'exclu à l'espace protégé de la demeure. Elle lui est liée plutôt selon un rapport de vrille dont aucune effraction simple ne peut venir à bout... » (*Critique,* (1963), p. 755).

nature même. Elle est le réservoir dans lequel les humains puisent leurs images, qui les excèdent largement [4].

Bataille propose alors la substitution des aspects aux mots (174 et 178), c'est-à-dire « la substitution des formes naturelles aux abstractions [5] ». Cette substitution [6] n'est pourtant pas réductible à une sorte d'étymologie classique, à un retour aux significations véritables, qui auraient été effacées et usées par la réduction de l'abstraction. Bataille pensait la production des mots et des abstractions comme les résultats d'un processus de transport, qu'il met en cause pour son étroitesse. Les mots ne seraient que les métamorphoses d'une opération de déplacement et de rapprochement, qui restreint et limite le libre flux des images. Ce n'est pas tant le sens véritable qui est occulté par cette opération, que la libre circulation des images elles-mêmes. D'autre part l'idéalisation du transfert restreint mène à l'illusion de la transgression infinie et illimitée, ainsi qu'à la maîtrise du désir. Et c'est pourquoi, selon Bataille, il devient urgent de libérer les images, les figures, pour rendre dérisoire « tout ce qui est encore, grâce à de misérables élusions, *élevé,* noble, sacré... » (178).

Cette substitution est cependant sacrilège encore dans un autre sens, et voilà pourquoi la philosophie s'y oppose violemment : « il en résulterait, en premier lieu, un sentiment de liberté, de libre disponibilité de soi-même dans tous les sens, absolument insupportable pour la plupart », car la libération des aspects signifierait aussi la décapitation de l'homme et de l'humanité, sa fin en tant qu'être servile, se soumettant au projet et à la contrainte de l'action extérieure.

II. — LA VÉRITABLE NÉGATION

Avec *Figure humaine* Bataille esquisse une problématique de la négation et de son rapport avec la métaphore. Dans ce but il questionne la forme qu'a prise la sortie hors de l' « époque, où la forme humaine s'est accusée dans l'ensemble comme une dérision gâteuse de tout ce que l'homme a pu concevoir de grand et de violent » (181), c'est-à-dire hors du 19e siècle. Cette sortie, pareille à la sortie « du sein maternel », hors « des tristes chambres où tout avait été disposé par ces vaniteux fantômes », ne s'est faite que par un oubli : « le plus clair de notre temps s'est passé, semble-t-il, à effacer jusqu'à la plus petite trace de cette honteuse ascendance ». C'est pourquoi cette sortie n'est fondée que sur une négation abstraite/concrète de l'origine, les images et les « âmes des morts » se vengeant à chaque instant, « à l'occasion de chaque exaltation insolite, juxtaposant

[4] Ainsi Bataille explique-t-il la signification du mot *bas,* comme quelque chose de *mal,* en tant que représentation « dans l'ordre des mouvements » d'un mouvement « du haut vers le bas », explication dont la pertinence découle de « la signification morale (attribuée) aux phénomènes naturels » (178).

[5] Il faudrait pouvoir montrer que l'abstraction est causée elle aussi par un transfert restreint ; notons que dans sa polémique contre l'abstraction comme une réduction, Bataille se comporte en anti-hégélien ; et s'il développe quelque chose comme une dialectique de la nature, idée qui au premier abord semble due à Hegel de part en part, ce geste doit pourtant être saisi dans son inscription dans le texte, qui est de nature anti-humaniste et anti-dialectique de fond en comble. Car le mouvement de la croissance, la décapitation de la fleur, n'est pas la sauvegarde du corps, privé de sa tête. Le monde foisonnant des images naturelles, des décisions capitales, des aspects, est un monde antérieur à la réalité humaine, privé de sens, condition de possibilité pour Bataille de la pensée de la décapitation, de la décentralisation, de la privation du sens de l'histoire humaine, pensée anti-hégélienne s'il en est.

[6] Rappelons encore qu'à cette époque Bataille élaborait pour la revue *Documents* un dictionnaire critique.

leur souillure sénile aux plus charmantes visions ». Il s'ensuit que la révolte contre le passé reste dérisoire aussi longtemps que celui-ci hante « les pures échappées du ciel ». Et toute tentative de trouver une issue, se dénonce comme un simple transfert, c'est-à-dire comme une métaphore, puisqu'il n'y a que transposition de la difficulté. La métaphore opère à partir d'une *Verneinung*, depuis un oubli et une négation. Ainsi pour sortir vraiment, — mais vers où ? — il faut effectuer « une décision sur ce terrain », et se placer « en dehors des règles établies » (182) : c'est-à-dire surmonter l'oubli et le transfert métaphorique dans la mesure où ceux-ci obéissent à la négation partielle dans la dialectique du concret et de l'abstrait. Nous allons voir maintenant comment se désigne à travers le texte une forme de négation totale, qui ne se laisse plus réduire aux opérations de la philosophie classique, hégélienne, comme un moment dans un processus d'*Aufhebung*.

Cette négation totale, Bataille la met en jeu, en stigmatisant la photographie nuptiale, dont il est question dans le texte, comme l'expression et la reproduction adéquate de notre activité mentale civilisée et violente. Comme figure de l'humanité, « une véritable négation de l'existence de la *nature humaine* est impliquée », dit-il. Non pas une négation partielle et déterminée, car selon lui il ne s'agit pas d'une dégradation, d'un accident ou d'un hasard, qui impliquerait encore toujours « la croyance de cette nature » et la « permanence de certaines qualités éminentes ». Cette négation véritable opère donc une négation de la vérité, ici de la présupposition d'une nature humaine, et se conçoit dans cette négation de la vérité comme seule véridique.

Ainsi ce qui a pu paraître comme « la continuité prétendue de *notre nature* », par rapport à laquelle toute la sortie prenait son sens comme un transfert, se voit dispersé dans « une juxtaposition de monstres ». En niant l'existence d'une nature humaine, Bataille ne rêve nullement d'une positivité pleine qui aurait été perdue, et qui d'une façon ou d'une autre pourrait être opposée au groupe représenté dans la photographie : car comme un ensemble de monstres « incompatibles » elle est, en tant que productrice des écarts — par quoi déjà elle subvertit l'idée de sa plénitude — essentiellement écart elle-même : essentiellement aberration, écartement et écartèlement sans doute aussi. L'article sur *Les écarts de la nature* laisse clairement entendre, que la nature est la pratique de la différence, production du dissemblable, du monstrueux : irréductibles à une régularité géométrique, les monstres caractérisent cette production comme régularité et idéalité toujours reportées, ils dénoncent la nature comme fondamentalement non-idéaliste. La pratique différentielle de la nature est le non-récupérable par excellence, quelque chose qui ne peut être nôtre et ainsi possédée comme une identité. Pour Bataille la carence de cette réalité pleine n'a rien d'étonnant, « l'attribution d'un caractère *réel* à ce qui entoure n'ayant jamais été qu'un des signes de cette vulgaire voracité intellectuelle », qui conditionne l'élévation et la sortie hors du monstrueux.

La négation véritable ou totale conduit à la pensée non moins radicale de la *disproportion*. La négation d'une identité de la nature et du réel désigne non seulement « l'absence de commune mesure entre (les) diverses entités humaines », mais aussi l'absence de tout rapport entre homme et nature. Cette dernière absence a trouvé, nous dit Bataille, une formulation abstraite, en tant qu'elle est devenue un problème de la philosophie : comment penser la relation entre le moi,

unité irréductible, et la prétendue intelligibilité de l'univers continu de la science ? « Il est entendu qu'une présence aussi irréductible que celle du *moi* n'a pas sa place dans un univers intelligible et, réciproquement, cet univers extérieur n'a sa place dans un *moi* qu'à l'aide de métaphores » (182/83). Mais Bataille se méfie, et pour de bonnes raisons, nous allons le voir, de l'expression abstraite de cette disproportion, et insiste sur son caractère concret : ici Bataille propose le fameux exemple de la mouche sur le nez de l'orateur, qui irrita tellement Breton.

La mise en cause de la disproportion abstraite a en effet pour but de rendre sa dissolution impossible. Car pour Bataille suggérer que la disproportion entre le moi et la métaphysique (son but), entre la mouche et le nez de l'orateur, est une disproportion entre deux ordres tout à fait différents, où l'un ne peut trouver sa place dans l'autre et réciproquement. Comme l'exemple que nous avons cité le montre, la philosophie se sert de la métaphore pour faire entrer l'un dans l'autre. Et comme le processus de la dissolution des contraires qu'elle opère se fait selon une dialectique, la métaphore se voit dénoncée comme son instrument principal. Le concret que Bataille oppose ici à l'abstraction hégélienne, à laquelle il se réfère explicitement, terme qui pourrait être entendu comme essentiellement complice de la dialectique, en diffère cependant, exactement comme la véritable négation, par son caractère absolu : il devient justement ce qui conteste la possibilité de toute dissolution et de toute récupération dans un sens. Si la disproportion est appelée concrète, alors cela veut dire qu'elle est irrémédiable, qu'elle n'est pas l'autre d'un abstrait, et non plus moment inscrit dans un devenir dialectique.

Entre les disproportionnés il n'y a aucun rapport. Bataille argumente ici sévèrement contre les surréalistes qui ont encore pu penser que l'absence d'un rapport était encore un rapport. Mieux que nulle part ailleurs l'anti-hégélianisme de Bataille surgit ici avec évidence [7]. L'hégélianisme et son pan-logisme seront dénoncés comme « soif sordide de toutes les intégrités », comme désir de subordonner et comme phantasme de l'utile. Bataille s'oppose radicalement à la dialectique comme travail, réduction et mouvement de la dissolution des contraires, par sa volonté de « s'opposer comme une brute à tout système ». La disproportion doit être comprise comme telle, et non comme moment dans un devenir, qui lui confèrerait encore un sens : le disproportionné est ce qui n'a aucun sens.

L'hégélianisme par contre annule toute différence entre nature et raison, en attribuant à celle-ci la force de considérer toutes les disproportions comme l'expression de son devenir propre : « Les disproportions ne seraient que l'expression de l'être logique qui, dans son devenir, procède par contradiction » (184). Bataille met ici la science moderne en avant, qui aurait montré que « l'état originel du monde (et par suite tous les états successifs qui en sont la conséquence)... (serait) essentiellement improbable ». Ainsi aux deux termes anti-hégéliens de négation véritable et de disproportion s'ajoute un autre, celui de *l'improbabilité,* qui s'oppose « d'une façon irréductible à celle de contradiction logique ». Cette notion sert à penser la possibilité d'un manque de rapport elle-aussi. Bataille en vient ainsi à opérer un mouvement de part en part contraire à celui de la dialectique hégélienne :

[7] Pour le rapport ambigu de Bataille à Hegel, Cf. J. Derrida, *De l'économie restreinte à l'économie générale,* dans : *L'écriture et la différence.*

il a pour effet par exemple que l'existence du moi dans l'univers devient aussi fortuit que la mouche sur le nez de l'orateur. Ce mouvement aura deux conséquences majeures : la vanité et la futilité absolues de tout ce qui se pense et se croit puissant, tel la figure humaine ou le moi, et la disproportion absolue de ce qui les excède.

Qu'en suit-il pour la problématique de la métaphore ? De quelle nature est dorénavant le transfert ? A quelle loi obéit son jeu ? Tout ce qu'on peut dire jusqu'ici, renforçant ce que nous avons déjà avancé, c'est que, selon leur expression la plus libre, les transferts n'obéissent plus à une représentation du similaire ; les rapports deviennent improbables et arbitraires, ils ne se soumettent à aucun sens préalable, ne comblent nullement la disproportion originaire, etc. Mais ce libre jeu de transports non-restreints, dominé par nulle règle de similitude, d'identité, de projet de maîtrise, est encore loin d'être possible, car aussi longtemps que le mouvement de la métaphorisation de l'être n'aura pas été déconstruit, il faudra procéder à une opération inverse, révélant les mécanismes du transfert restreint par la démonstration des significations occultées dans le processus d'abstraction : c'est-à-dire qu'il faudra démonter les mots et les phrases, dont chacune « a reçu la mission d'occuper militairement un des points du globe » (191). C'est ce que Bataille développe avec *Le tour du monde en quatre-vingts jours*. Cet article entreprend la déconstruction du concept d'être, dont la puissance était liée à un ensemble d'images, tel la vue de la mer, devenus depuis déconcertants. Le monde des hommes étant vécu comme un bagne obligeait à chercher ces images là « où l'homme était absent », images d'une « liberté sans laquelle *être* est un leurre inavouable ». Mais bien que ces images soient devenues absurdes, on ne s'est pas encore rendu compte toutefois que les « quelques promeneurs solitaires n'ont erré ainsi que de leurre en leurre » (190). C'est pourquoi on se voit obligé « bon gré mal gré, (de) chercher d'autres tremplins pour sauter hors du gouffre ». Voilà pourquoi la caricature du philosophe, ne liant plus la réflexion de l'être à des images élevées, fait un mouvement inverse, et va les puiser dans ce qui est toujours plus profond que le fond du gouffre, dans le *bas*. Mais comme ces fleurs qu'il cueille au fond du gouffre ne servent qu'à couronner une fois de plus l'être, elles ne procurent qu'un « triste plaisir » (note p. 191). A ce plaisir sordide, Bataille oppose « le grand plaisir » des « *manifestations insolites* », telle par exemple celle de l'invité, ou du promeneur solitaire, qui en rentrant ne cacherait pas son malaise de ne pas s'être soulagé, de ne rien avoir trouvé de consolidant, et qui vomirait tout son désespoir au milieu des autres. Le drame de l'expérience cependant est effacé par le leurre que la « triste créature caricaturale » (192) du philosophe va découvrir « dans une torpeur de plus en plus grande » au fond du gouffre, pour sauter hors de lui, cette fois dans la direction opposée, en s'enfouissant plus profondément en lui.

Cette inversion à laquelle la caricature du philosophe a recours est bien la transgression d'un interdit. Elle va à l'encontre du mépris que la tête ou la fleur témoignent pour les racines ou pour *Le gros orteil,* que l'homme « regarde comme un crachat sous prétexte qu'il a ce pied dans la boue » (200). L'homme étant devenu « un arbre, c'est-à-dire s'élevant droit dans l'air ainsi qu'un arbre, et d'autant plus beau que son érection est correcte », impose un verdict à la possibilité

de son érection. La métaphore de l'arbre, et pour autant la métaphore restreinte en général, apparaît comme une tentative magique, de s'arracher à la terre, pour s'élancer droit dans les hauteurs du sublime. L'interdiction en est donc une condition élémentaire. Mais le philosophe, dont nous avons parlé, ne transgresse l'interdit que partiellement : la transgression devient ainsi une infraction nécessaire permettant de réinstaurer la plénitude de l'être, moment d'une maîtrise et d'une récupération.

Mais comme l'interdit porte essentiellement sur ce que Bataille avait appelé les décisions capitales de la nature, c'est-à-dire sur le fait qu'il n'y a pas de flux « qui élèverait sans retour (les hommes) dans l'espace », que la tête est proche de la mort, que les racines voisinent avec la pourriture, l'interdit porte principalement sur la mort. Ainsi la métaphore de l'arbre prend un sens différent qui reflète les décisions capitales en question. Dès lors, tel le corps, la figure de l'arbre devient un corps à l'intérieur duquel « le sang ruisselle en égale quantité de haut en bas et de bas en haut ». Cette métaphore ne se laisse plus mettre au service d'un flux idéal : l'interdit qui stigmatisait le sensible pour le compte de l'intelligible, qui, on pourrait l'avancer, ouvre la différence en question, se voit volatilisé dans une figure qui représente « un mouvement de va-et-vient de l'ordure à l'idéal et de l'idéal à l'ordure » (201). Ce mouvement en effet ne peut plus être compris à partir de l'opposition entre un intelligible et un sensible, à moins que l'interdit ne le déchire de nouveau dans ses contraires. Le transfert opéré dans la figure en question n'est plus un transport idéalisateur : l'échange qui a lieu entre les contraires dans cette figure, — mais s'agit-il encore de contraires ? — est ce noyau insaisissable que composent la transgression et la limite.

Le philosophe dont nous avons parlé, optant contre la séduction qui provient de la lumière et de la beauté idéale pour ce qu'il y a de plus sordide, ne répète que d'une façon inverse les mouvements de l'idéalisation et les opérations restreintes de la métaphorisation. « Les deux séductions radicalement opposées » (203), la soif de la lumière et celle de la mort, ne peuvent cependant être séparées, « parce qu'on s'agite continuellement de l'un à l'autre » dans un « mouvement de va-et-vient » (204). Ainsi que l'amour pour la lumière poursuit un leurre en le détachant de son contraire, ainsi la soif du sordide ne court pas moins après un leurre. La séduction elle-même doit donc être entendue comme composite.

Pour la problématique de la métaphore il en résulte qu'il y a un mouvement de séduction qui court dans la direction contraire de la fonction idéalisatrice : serait-ce l'idéalisation du signifiant ? du sensible ? Mouvement qui, poursuivi, faisant abstraction de son contraire, dont il prend pourtant son sens, ne conduit qu'à une nouvelle pensée de l'être, vers une nouvelle métaphysique. Seulement une pensée de cet irréductible qu'est « l'unité » de la transgression et de sa limite, une pensée du transfert « pur », si j'ose dire, d'un transfert qui se replierait immédiatement sur lui-même, — étant ce pli sans pli, dont une lecture unidimensionelle ne ferait que produire les oppositions telles qu'elles sont connues par la métaphysique : intelligible/sensible, signifiant/signifié, vie/mort, etc. — échapperait peut-être à ce danger.

Ces « unités » bien sûr seraient alors des monstruosités, des mutilations. Décisions capitales, figures sans têtes, ayant violemment projeté hors de soi leur

sens, elles relèveraient de cette *dialectique des formes,* dont parle Bataille dans *Les écarts de la nature*. Cette dialectique, contrairement à celle de Hegel, n'est pas un mouvement de synthèse de contraires dans une identité relevée. Chez Bataille la dialectique, si l'on peut dire, décrit un mouvement opposé. Elle marche à reculons. En direction des monstres, qui désignent la nature comme une pratique d'écarts et comme essentiellement écartée elle-même. Vers les monstres qui ne sont plus opposés à une régularité idéelle, pareils à des déviations accidentelles, mais comme étant irrémédiablement, irréductiblement disproportionnés par rapport à une telle régularité. Ainsi formes, et par formes il faudra entendre quelque chose comme faisceaux de différences, ils sont la négation véritable de toute idéalité concevable. Voilà pourquoi aussi ces monstruosités sont « littéralement bouleversantes » (230). Elles font chanceler les mots.

III. — L'AVORTEMENT DE LA PENSÉE

La résistance acharnée contre toute forme d'idéalisme, forme suprême de la philosophie avec laquelle elle se confond, est aussi la négation de cette dernière. Cette résistance devra être l'œuvre de ce qui avait été opprimé par cette philosophie, telle la matière par la forme, ou par le dieu abstrait, qui est le « gardien-chef » des « murs de la prison » (220). Ce dieu, ou l'idée, est en même temps le gardien de ce qui est emprisonné dans ces murs, c'est-à-dire d'idées mineures, et celui qui oblige la matière à jouer le rôle de murs. La révolte contre l'idée ne pourra pourtant pas être attendue des idées emprisonnées, toujours complices de l'idée suprême, qui lui appartiennent comme son autre, mais par ce qui est incommensurable, irréductiblement autre, c'est-à-dire par ce que l'idée n'a pu penser que comme murs de prison. Car les murs ne sont pas des idées déchues, leur rapport à dieu ou à l'idée première est complètement « inintelligible », leur être ne se laisse pas penser en eux.

Si dans *Le bas matérialisme et la gnose* Bataille écrit que le matérialisme dialectique a pris son essor à partir de l'idéalisme de Hegel, libérant en lui les éléments que la métaphysique garde encore dans une forme réduite de la gnose, une note en bas de page nous permet alors de comprendre d'où la résistance contre la philosophie peut être effectuée. Quand Bataille y dit que l'hégélianisme est un système parfait de réduction, nous devons entendre cette proposition, conforme au contexte, dans le sens d'une réduction au niveau du discours d'éléments d'un « discours » plus vaste. Comme il ne peut s'agir d'idées mineures, ou d'un substrat de l'idée qui s'y trouverait enfermé ou réduit, il faudra penser que l'analogue des murs de prison, dont nous avons parlé auparavant, est la syntaxe du discours. Il semble que ce soit le libre jeu d'une syntaxe d'un discours non maîtrisé qui correspondrait aux « *éléments bas* » de la gnose. Ceux-ci vivent encore dans la métaphysique, bien que sous une forme réduite et émasculée. Ces éléments continuent à assumer le rôle de la destruction et de la négation dans le système ; celle-ci cependant y est réduite à un élément constitutif dans le devenir de l'esprit. La négation se voit limitée à ce rôle constructeur, et reste soumise à l'esprit. C'est pourquoi Bataille portera toute son attention à cette forme de pensée « d'une subversion bizarre,... (et) mortelle, de l'ordre et de l'idéal exprimés aujourd'hui par les mots d'antiquité classique » : la gnose. Cette forme de pensée

en effet ne pratique pas le discours philosophique linéaire et homogène. Tout au contraire elle emprunte et rassemble tout ce qui est impur, et va l'introduire dans l'idéologie gréco-romaine. Par ce geste, qui ouvre sa syntaxe, elle détruit l'exigence du discours philosophique d'être la forme d'organisation et de maîtrise de tous les autres discours. Elle conduit à une destruction des figures de pensée élevées, qu'elle introduit dans le discours en même temps que les figures les plus basses, sans égard à une forme de domination quelconque de ce discours. Dans le monde de la représentation, ainsi que dans la représentation du monde elle donne lieu à des « désordres philosophiques ». Cette agitation au niveau du discours de la gnose, Bataille l'appelle prothéique.

Le « *Leitmotiv* » de la gnose, maintenant, c'est « la conception de la matière comme un principe *actif* », d'où la proximité de la gnose au matérialisme dialectique. Si, contrairement à la philosophie traditionnelle, moniste, où la matière avait un rôle passif : murs de la prison, on la définit comme active, elle obtient un statut qui jusque là était réservé à l'idée. Mais ce n'est que le matérialisme classique (et mécanique) qui s'est contenté de ce mouvement de simple inversion [8]. La gnose, ainsi que le matérialisme dialectique, ne s'arrêtent pas à cette simple substitution. L' « existence éternelle » de la matière, dit Bataille, « est celle des ténèbres (qui ne seraient pas l'absence de lumière mais les archontes monstrueux révélés par cette absence), celle du mal (qui ne serait pas l'absence du bien, mais une action créatrice) » (223). Ces archontes ou la matière, ne sont donc pas le contraire de la lumière ou du bien, même si Bataille les appelle le mal. Leur existence est fondée dans un manque, le manque de lumière et de bien précisément. Mais comme la lumière et le bien ont été dans la pensée classique l'être et l'existence par excellence, l'existence des archontes ou de la matière doit être pensée, non comme l'absence de cette plénitude qui n'en serait que le contraire, mais dans des termes différents de l'opposition présence/absence. Les archontes sont « hors la loi », hors de la loi de la possibilité de la présence ou de l'absence de l'idée. Pour comprendre de quoi il s'agit il faut revenir sur ce que Bataille avait dit de la représentation des archontes dans les figurations auxquelles la gnose a donné lieu.

Lisons d'abord le passage suivant : « L'adoration d'un dieu à tête d'âne (l'âne étant l'animal le plus hideusement comique mais du même coup le plus humainement viril) me paraît susceptible encore aujourd'hui de prendre une valeur très capitale et [que] la tête d'âne tranchée de la personnification acéphale du soleil représente sans doute, pour imparfaite qu'elle soit, l'une des plus virulentes manifestations du matérialisme » (221). Pourquoi cette figuration serait-elle matérialiste ? D'abord parce que la tête (ou l'esprit) est remplacée par une figure très ambivalente, par une tête d'âne tranchée de son corps, et qui est mise à la place de ce qu'il y a de plus spirituel, la tête du soleil. Les mouvements correspondant à cette figuration sont la décapitation et le transfert d'une tête basse sur la figure acéphale d'une entité supérieure. La métaphorisation marche donc ici dans le sens contraire : le transfert s'effectue du bas vers le haut, et non plus comme la métaphorisation classique du haut vers le bas. Mouvement qui dit la

[8] Voir dans le dictionnaire critique : *Matérialisme* (179/80).

suprématie de la matière sur l'esprit. Il y a donc renversement d'une hiérarchie. Le transport du bas vers le haut ne conduit pourtant pas à une adoration, à une glorification du bas : car le bas n'est pas la nouvelle tête, qui donnerait un sens nouveau, comparable, mais seulement inversé, au sens traditionnel. La figure qui est produite par le transfert du bas vers le haut reste une figure acéphale : « la personnification acéphale du soleil », malgré ou, en fait, par la tête d'âne. Ce qui se passe dans cette forme de métaphorisation est une dualisation de l'unité, du propre : ce genre de métaphorisation produit un vide, un blanc dans ce qui aurait pu paraître comme identité pleine. C'est pourquoi elle n'est pas vivifiante, mais au contraire mortelle : elle fait éclater l'idéal et l'ordre de la pensée classique en renversant le procès de la spiritualisation. Mais il ne s'agit de nouveau pas d'un simple renversement, puisque nous avons à faire à un renversement qui expulse hors de soi la possibilité de créer un sens nouveau, serait-ce celui du laid. C'est pourquoi cette figuration fait entrer le *désordre* dans la pensée et dans le discours.

Si le transfert classique à partir d'un non-métaphorique de pleine présence conférait aux choses le statut d'être, le mouvement opposé que nous venons d'esquisser conduit au rapt, au viol de l'existence : mais ces figures, les archontes, ne demeurent pas dans cette négation totale et véritable de l'être : dans leur bassesse irréductible ils s'organisent dans un espace de l'inorganisé, lui aussi irréductible : un espace de ténèbres, privé de lumière. Ni celle de la raison, ni celle de son contraire, celle de son absence. Les figures acéphales des archontes inscrivent un espace de figuration in-sensé, constitué de figures qui ne renvoient plus au delà d'elles, qui ne représentent rien, qui disent tout au plus l'absence d'un représentable.

Tout l'être des archontes réside dans leur figuration, une figuration d'images déconstruites : « les réactions spécifiques de la gnose aboutissaient à la figuration de formes en contradiction radicale avec l'académique antique : à la figuration de formes dans lesquelles il est possible de voir l'image de cette matière basse... » (225). Or cette image de la matière basse n'est pas une image de quelque chose qui serait au delà des figures, qui les précèderait et qu'elles ne feraient que désigner : *ces images sont tout au contraire la bassesse et la matière elle-même.* Leur matérialité ne consiste pas dans l'évocation d'un transcendant, d'une matière au delà des figures : ce qu'ils désignent est du même ordre que les figures, si le mot de désignation a encore un sens dans ce contexte. Figures sans tête (ils sont) la matière, ce qui est rendu plus qu'évident par le renvoi que Bataille fait ici à la psycho-analyse : il écrit, « seules les formes spécifiques et significatives *au même degré* que le langage, peuvent donner une expression concrète, immédiatement sensible, des développements psychologiques déterminés par l'analyse » (nous soulignons).

Le mal de la gnose est « action créatrice », disait Bataille. Négation totale qui n'a plus à se justifier devant le bien — elle ne pourra pas plus être relevée dans le devenir sensé. Position et négation, comme activité, ne sont plus comprises comme moments d'un sens donné ou à venir ; c'est ce que Bataille exprime avec la métaphore de la bestialité. Les archontes ne sont pas des législateurs, comme le concept pourrait le laisser entendre, ils ne sont pas des instances de soumission :

dans leur bestialité éternelle ils dissolvent aussi l'autorité. N'ayant pas d'existence eux-mêmes, parce qu'ils (sont) les ténèbres au delà de toute présence/absence, ils subvertissent le principe de l'autorité.

Les archontes *ne (sont) pas :* dans cette négation de toute ontologie, le matérialisme contemporain est, selon Bataille, proche de la gnose. Car la matière n'est pas la chose en soi : la matière n'est rien qui possèderait le statut d'être, et qui par là ne serait que la copie de l'idée. Elle n'est pas une autorité à laquelle on pourrait se référer, et à laquelle on pourrait aller puiser par un transfert. Car le matérialisme consiste précisément dans la subversion d'une telle possibilité : il se réfère à ce qui est le « *plus bas* », et qui ainsi, ne possède aucune existence [9], « à ce qui ne peut servir en aucun cas à singer une autorité quelconque ». Il est vrai que les déterminations de la matière, telles que Bataille les avance parfois, peuvent donner lieu à des malentendus. Ainsi par exemple quand il écrit : « à ce qu'il faut bien appeler la matière, puisque *cela* existe en dehors de moi et de l'idée ». Il ne sait contourner la difficulté de penser ce qui au fond n'est pas, ce qui n'a pas de fond ou de propreté, comme extérieur, comme existant en dehors de soi. Mais cet extérieur est le dehors absolu, dont le contraire n'est pas un intérieur (et qui n'a d'ailleurs aucun contraire, c'est pourquoi il l'appelle matière) : la raison, radicalement disproportionnée par rapport à lui, est ce qui par ses opérations restreintes produit la différence du dehors et du dedans. La limitation de la matière qu'elle opère se fait dans le sens de son installation comme autorité, à laquelle il faut se soumettre et par rapport à laquelle on est donc dans l'extériorité. Haut/bas, dehors/dedans sont des catégories de « la raison servile » qui les engendre, afin de pouvoir « établir au-dessus d'elle » quelque chose pour pouvoir « parler en fonctionnaire autorisé ». Or la bassesse de la matière se soustrait entièrement à ces notions ; comme le tout à fait extérieur, le tout à fait autre et le bas absolu, elle ne confère aucune autorité à celui qui essaie de se rattacher à elle, puisqu'elle n'existe pas. Lisons : « La matière basse est extérieure et étrangère aux aspirations idéales humaines et refuse de se laisser réduire aux grandes machines ontologiques résultant de ces aspirations ».

Là aussi matérialisme et gnose se confondent : « il s'agissait déjà de confondre l'esprit humain et l'idéalisme devant quelque chose de bas, dans la mesure où l'on reconnaissait que les principes supérieurs n'y pouvaient rien ». A tout ce qui correspond aux oppositions classiques, qui d'ailleurs n'étaient jamais de véritables oppositions, c'est-à-dire des oppositions totales et radicales, parce que l'une était toujours le *cas* de l'autre, son contraire déchu, des concepts complémentaires dans un procès, toujours apparentées secrètement, Bataille pense l'opposition absolue, la disproportion et l'incongruité : son autre absolu. L'instrument de la métaphysique par excellence se voit donc déplacé : par sa radicalisation elle devient un instrument de subversion, de destruction du discours traditionnel.

Afin de préparer la résistance contre la philosophie, contre « le mouvement intellectuel immédiat, qui... aboutit à l'idée », qui la porte à l'éclosion ou au délire poétique, contre l'idée qui « a sur l'homme le même pouvoir avilissant

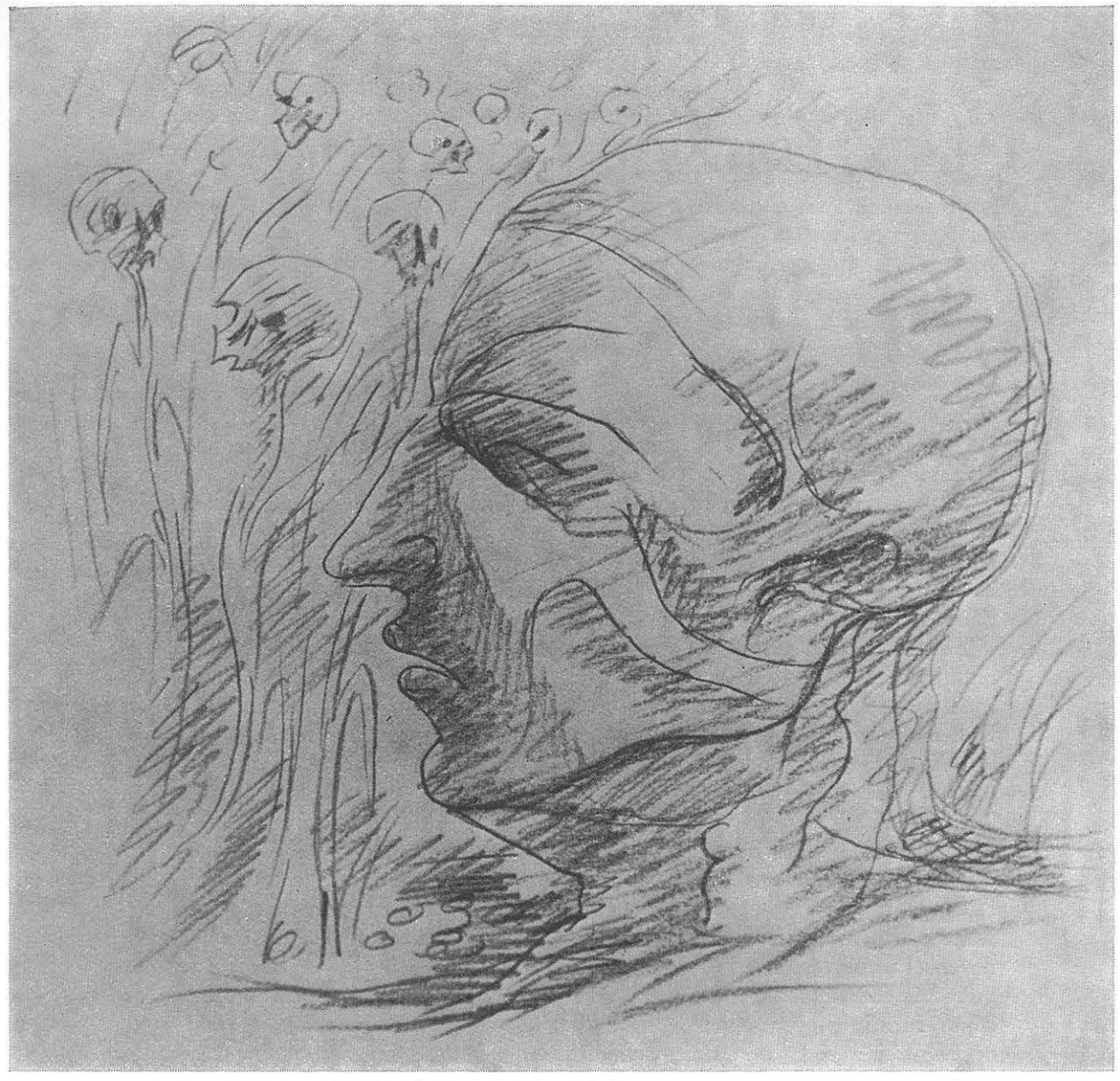
[9] Il faudrait réfléchir ici à une nouvelle possibilité d'interprétation du concept de prolétariat ; sa définition comme négation absolue de tout ce qui existe par Marx, à la limite de l'humain, prend ici une signification frappante.

qu'un harnachement sur un cheval », qui « abrutit et fait marcher droit tous les hommes », les « investigations » qu'il est hors de question d'abondonner doivent empêcher l'idée de maturer et d'être mise au monde : ainsi Bataille dans *Le jeu lugubre* (211/13), conçoit la nécessité d'une « dislocation » de la pensée, qui doit faire *avorter* le mouvement intellectuel immédiat. Cette violence, véritable aboutissement du désespoir intellectuel, est l'exercice de la rage voulant renverser les prisons. Cet avortement, dont les avortons ne sont nul autres que les archontes, les figures acéphales, les décisions capitales, la matière, — cet « avortement aussi obstiné est l'éclat criard et susceptible de répercussion d'un *non serviam* opposé par la brute humaine à l'idée ».

Dès *Soleil pourri* Bataille élabore le passage à l'altération d'un corps entier, — qui peut être humain mais aussi social —, par la mutilation et la dilapidation. La production de l'acéphale ouvre la voie à la pensée explicite de la perte et de l'échange généralisé. Dans le cadre de ces prémisses repensées de l'analyse des richesses, Bataille reprend les analyses de Mauss sur les sociétés archaïques [10], et les inscrira dans ce champ qui dorénavant ne sera plus soumis à l'autorité de la logique du propre.

RODOLPHE GASCHÉ

[10] Rappelons à cet endroit que Cl. Lévi-Strauss se proposait d'écrire un livre sur le potlatch qui devait paraître dans la collection : « *l'usage des richesses* », dirigé par Bataille, et dans laquelle parut *La part maudite*.



Georges Bataille par André Masson

« ... un état d'amitié profonde veut qu'un homme soit abandonné de tous ses amis, l'amitié libre est détachée de liens étroits : loin par-delà les défaillances d'amis ou de lecteurs proches, je cherche maintenant les amis, les lecteurs qu'un mort peut trouver et, d'avance, je les vois, fidèles, innombrables, muets : étoiles du ciel ! mes rires, ma folie vous révèlent et ma mort vous rejoindra. »

FRANÇOIS CUZIN

"L'EXPÉRIENCE INTÉRIEURE"

L'action se présente d'abord comme la possibilité infiniment ouverte devant l'homme de reconstruire le monde autour de lui, d'achever la nature en lui faisant porter un sens humain : et par là, simultanément, d'accomplir le monde dans l'homme et d'élargir l'homme. Mais il arrive qu'on cesse de croire à l'action : de tenir ses prétentions pour vraies, d'abord ; de les tenir ensuite pour légitimes et bonnes, lorsqu'on y découvre plutôt une manière de se défaire que de se faire, et qu'on voit l'homme du « travail » s'absorber dans un univers illusoire et fabriqué, se perdre finalement dans l'objet. Faire s'oppose à Etre : Georges Bataille, au seuil de *l'Expérience Intérieure* *, commence par poser qu'elle est « le contraire de l'action ». Le savoir à son tour apparaît fondé sur l'illusion qui, retournant l'ordre vécu de l'expérience, assujettit l'inconnu au connu, alors que c'est de l'inconnu, de l'ignorance et de l'interrogation qu'elle suscite que naît réellement le cycle qui s'achève et s'annule sans le savoir. Car il n'y a de savoir qu'absolu, lorsque tout le non-savoir est résorbé dans un système de concepts dont il n'est que le déploiement préalable et progressif, de sorte qu'il trouve sa justification au moment où le système, achevé, éclaire des origines. Mais jamais le savoir ne pourra faire qu'il ne débute, historiquement, par le non-savoir : comme la « tache aveugle » est essentielle à la constitution de l'œil, c'est de l'inconnu qui seul est position d'être et seul existence que le processus de connaissance prend son origine. — Parallèlement, on se refusera à faire de cet inconnu, devenu l'Inconnaissable, l'objet d'une autre sorte de savoir : de ce savoir à rebours qu'est la contemplation, où le non-savoir, l'aveu d'ignorance et d'impuissance du sujet, constituent en objet le vide qui les remplit. Appellera-t-on Dieu cette opacité sans recours de l'Etre, camouflée en plénitude, cette totalité qui ne peut être présente que sur le mode de l'absence ? « S'il est nécessaire à quelque moment de la misère humaine de poser Dieu, c'est succomber par une fuite bien vaine que de soumettre l'Inconnaissable à la nécessité d'être connu ». — Si la poésie tente enfin, par la voie de la magie, de nous rendre la possession de l'inconnu, de nous immerger en lui tout en l'intériorisant à nous, c'est encore un subterfuge : car l'étrange poétique ne peut nous toucher que par le truchement du familier où il éclate, à travers quoi il fulgure : la poésie est « holocauste » du mot, mais ce

* Ce texte parut initialement dans la revue *Confluences*, 3me année, décembre 1943, pp. 746-753.

sacrifice de son sens d'usage à la Nuit dont le chargera l'image est plus encore un moyen de sauver le langage que de le perdre, et l'inconnu, condamné à ne paraître qu'à travers le connu, lui est encore une fois soumis. Si toute connaissance et toute action, c'est-à-dire toute constitution d'objets, est condamnée ; si tout effort pour saisir l'inconnu aboutit encore à l'emprisonner dans des pseudo-objets, que reste-t-il à l'homme ? Rien qu'une angoisse qui s'accroît et s'accélère de se savoir définitive, au moment où elle ne cherche plus à se dépasser dans le sens d'une révélation d'un « autre que soi » où elle accomplirait en s'anéantissant sa destination secrète. Demander à l'angoisse, qui est perte de tout fondement et de toute possibilité de fonder un existant qui, selon la formule de Heidegger, « glisse dans son ensemble », de devenir à son tour fondement ; dégager les principes et la méthode d'une vie en angoisse qui rouvrirait à l'homme un destin dont on a d'abord barré toutes les issues naturelles : c'est ce que Bataille a entrepris avec *l'Expérience Intérieure*.

La partie critique du livre, qui décrit la Genèse de l'Angoisse, se noue autour de deux concepts fondamentaux : le « projet » et la « volonté d'être tout ».

C'est dans la volonté d'être tout que se cristallise et se dévoile le « persévérer dans son être » qui fait le fonds de l'homme comme être singulier. Pour sauver cet être particulier que je suis, il me faut triompher des contestations qui naissent sans cesse des expériences où cette particularité est engagée — ou son insuffisance, sa dépendance se dénoncent — aussi de ces contestations vivantes que sont d'autres existences également soucieuses de voir confirmer leur suffisance, donc de nier la mienne. « Je veux porter ma personne au pinacle » — et je n'ai d'autre moyen pour cela que de refermer le monde autour de moi en m'en posant désespérément comme le centre. Mais je ne peux pas vraiment être le centre du monde, je ne peux que faire semblant : faux semblant qui a à la fois pour conséquence et pour condition un solipsisme où la figure même de l'ipse — qui n'existe réellement qu'avec d'autres — s'altère. Le sujet est donc voué à la solitude, mais vide, et en dernier lieu, vide aussi de lui-même : parce que la volonté d'être tout est un masque posé sur la particularité indigente, mais du moins authentique — parce que la conquête du monde est une comédie que l'être particulier se joue par-devant soi et les autres — et où il s'esquive, perd ce peu qu'il est. Je suis un être particulier condamné pour défendre ma suffisance à me vouloir tout — ce que je ne puis être — et par là, je cesse réellement d'être ce que je suis. Qu'on ne dise pas que je peux trouver en marquant mes limites un compromis entre ce que je dois être pour survivre et ce que je suis et dont je meurs : car se reconnaître des limites, c'est encore reconquérir par la pensée — en l'embrassant d'un coup d'œil — ma suprématie sur le tout. Etre particulier, ce n'est pas être limité, c'est être inconsistant et vide, en deçà de toute forme et de tout être — comme au delà par l'ambition de la volonté de totalité. Le dilemme est donc : ou bien être ce qu'on est — un élan brisé qui connaît sa défaite et s'abandonne — qui renonce à se vouloir tout ; mais c'est aussi se perdre, s'abdiquer dans la négation passionnée de chacune des prétentions à l'être qui orientent chaque pensée et chaque acte — accepter l'angoisse et s'y maintenir : ou bien vouloir se sauver — persister dans l'être c'est-à-dire affirmer sa suffisance, jouer

la comédie grotesque de la partie qui se prend pour le tout — c'est-à-dire aussi cesser d'être ce qu'on est réellement : la particularité indigente qui ne peut s'attribuer aucun « *être* ».

On voit que le vouloir être tout conduit nécessairement, par la comédie, au sursis d'être : par là il se coule dans le moule de ce que Bataille appelle le projet, et qu'il ne faut pas confondre avec le projet des phénoménologues tel que le définit par exemple Heidegger. Lorsque Heidegger introduit le « projet », il reconnaît que le mode propre de l'existence humaine (Dasein) n'est pas dans un quelconque « être là », dans un donné ou une nature — mais dans la nécessité de s'assumer soi-même antérieurement à tout acte effectué — d'être déjà là dans la possibilité fondamentale de s'esquisser soi-même et le monde, de ne les recevoir que d'une conscience qui s'anticipant toujours, est toujours aussi dans une fuite perpétuelle. Cette fuite n'est donc que l'envers d'une possession authentique de soi, de cette présence à soi antérieurement à toute forme particulière qui est la *liberté*. Bataille, au contraire, voit dans le projet l'aliénation originaire de la liberté, le secret de cette profonde altération de l'existence qui ruine triplement action, connaissance, mystique ; parce qu'il est subordination de l'existant non à une saisie préalable de cet existant par soi-même, mais à un modèle objectif dans lequel le sujet s'enferme, et qu'il ne peut faire surgir de soi qu'en s'élargissant faussement aux dimensions de la totalité qu'il prétend devenir — aux dépens de son existence authentique, qui dès lors, demeure en suspens. — Le projet n'est donc pas seulement le glissement de la fin aux moyens, mais de l'inquiétude première — du gonflement de l'être — au leurre de l'objet qu'on lui assigne et au profit duquel on la perd — du tassement de l'être. C'est ce qui arrive dans l'action : le désir n'est jamais satisfait, parce que pour le satisfaire, il faut d'abord s'en détourner, modifier la conscience désirante en la dérivant vers un itinéraire d'approches et de constructions. De même et par excellence la connaissance (le *discours*) est projet : Descartes ne découvre pas la pensée comme fille de l'angoisse, développant et produisant au jour une certitude que l'angoisse envelopperait déjà négativement : mais comme un pouvoir de suspendre délibérément l'angoisse, de s'en désintéresser indéfiniment. Projet encore l'expérience religieuse qui prend la voie de l'ascèse : l'ascèse élabore à son tour un objet, propose à l'inquiétude des formes, subordonne le plein de l'angoisse à un creux qu'elle lui assigne de remplir — par là, la soumettant à autre chose qu'elle-même, — à ce néant factice que la conscience fait surgir à sa rencontre pour l'absorber — elle suspend l'existence et la perd.

Si l'on s'en tient à ces conclusions en ce qu'elles ont de négatif, on rangera *l'Expérience Intérieure* à côté du « Mythe de Sisyphe » : Défaite de la Raison — Solitude de l'Homme — Néant de ses entreprises — Malheur de l'Existence. Mais, pour Camus, l'absurdité ne frappe en réalité que l'enchaînement des actes — c'est-à-dire leur lien au sujet qui les assume ou leur *sens*. En leur ôtant ce sens, en faisant paraître son néant, elle libère : elle rend disponible pour des actes qui en eux-mêmes restent intacts, que l'absurdité n'a pas modifiés dans leur chair indifférente. L'homme absurde continuera à prendre le tramway, à se baigner, à aller au café, à écrire des livres, avec une légèreté neuve : délivré de l'obsession d'un sens qui n'existe pas. Mais continuer à s'asseoir à sa table, ouvrir

l'encrier, éclairer la lampe, écrire devient pour Bataille impossible — tout au moins un scandale intolérable : c'est que l'angoisse n'aboutit pas à présenter les mêmes objets dans une autre perspective, ou même en dehors de toute perspective : elle les corrompt et les dissoud de l'intérieur. Elle exige donc une conversion, et veut avoir elle-même *une chair :* elle ne s'exerce pas sur les objets du dehors, comme une ironie passionnée, mais acharnée à les faire périr, elle s'oblige aussi à les faire renaître dans une autre lumière, dans la « nuit claire de l'angoisse » (Heidegger).

Mais l'angoisse de Bataille n'est pas non plus celle de Heidegger : chez Heidegger, le monde — et le sujet collé à lui — ne plongent dans l'angoisse que pour en ressurgir : l'angoisse est bien ce mouvement qui fait basculer le monde et le sujet avec lui au néant — mais précisément parce qu'elle compromet ici non plus le lien du sujet aux différentes régions du monde — mais le monde dans son ensemble — comme structure des existants — elle n'affecte directement aucune structure particulière — ou elle ne l'affecte que dans la mesure où celle-ci repose sur cette structuration globale des existants qui en fait un monde. Or l'angoisse n'*a-néantit* pas le monde, elle le *néantit,* et par là, elle le révèle : c'est le glissement d'ensemble des existants devant le sujet et du sujet adhérant à l'ensemble qui fait faire à la conscience l'épreuve d'un ensemble des existants, d'un monde : le sujet se donne ainsi l'expérience d'un pouvoir que l'angoisse supporte et qu'elle encadre — (dans la mesure où le sujet heideggerien se sent *retenu,* et le monde avec lui, à l'*intérieur* d'une angoisse fondamentale) — mais qu'elle ne cerne et n'emprisonne pas étroitement. Autrement dit, l'expérience du Néant chez Heidegger est *non dialectique :* l'être repose sur un fonds de néant toujours présent quoique masqué qui se découvre dans une expérience privilégiée normalement résolue pour la réflexion par une prise de conscience de la liberté du sujet. L'angoisse met donc à jour une solidarité *contemporaine* du néant et de l'être : l'être repose sur le néant, mais le néant à son tour suppose un existant qui en lui se néantit et qui dans ce néantissement même ne laisse pas d'être réellement l'existant. Au contraire, chez Bataille, l'angoisse affirme paradoxalement une priorité du néant sur l'être : priorité contradictoire qui engendre la « supplication » (« *Job* »), dans laquelle le néant appelle en quelque sorte vainement à lui l'être et se constitue lui-même comme néant dans ce vain appel. L'angoisse affirme que l'être ne peut être atteint qu'à travers le néant de la négation : et non pas un être que le néant nie, différent du néant et antérieur à lui, mais *l'être de la négation même,* l'être que le néant *est*. L'angoisse est mon bien propre, parce que dans l'angoisse je retombe en moi-même, je me découvre à moi-même ce que je suis réellement au moment où je cesse de prétendre à être dans les formes du projet et de la volonté de totalité : un *rien,* un *vide*. En un sens on peut dire que, pour Bataille aussi, l'angoisse me découvre ma liberté : mais cette liberté n'est pas dévoilée *par* l'angoisse, à l'occasion ou à propos de l'angoisse : elle est *l'angoisse elle-même,* et strictement limitée au terrain de l'angoisse. Si l'angoisse cesse, la liberté cesse aussi. Il faudrait donc dire, transposant la célèbre formule de Heidegger, qu'elle est « *liberté pour l'angoisse* », liberté de s'angoisser.

Dès le moment où l'angoisse ne renvoie pas elle-même du néant à l'être par la complicité profonde, l'intimité contemporaine de l'un et l'autre, il y a une expérience intérieure et une dialectique de l'angoisse : le trait fondamental de

l'*Expérience Intérieure,* c'est justement la liaison dialectique, le rythme Angoisse-Extase. Leur identité n'est pas posée comme une identité essentielle — l'identité de deux natures. On n'a pas non plus affaire à une consécration de deux états, à une séquence causale qui poserait l'angoisse et l'extase extérieures l'une à l'autre. Leur unité est celle d'un mouvement de communication qui les constitue corrélativement l'une et l'autre en ce qu'elles ont d'essentiel : le propre de l'angoisse est de se fondre en extase, de se faire extase, lorsque son rythme s'accélère et la porte au paroxysme : inversement, l'extase, le « ravissement », au moins à un certain stade de l'expérience, renvoie *de l'intérieur de soi* à l'angoisse, et ceci, indéfiniment. Déjà Heidegger avait reconnu cette fascination du Néant dans l'Angoisse, qui fait qu'elle n'est pas seulement une fuite devant le néant, mais en même temps et aussi une fuite *dans, au sein* du néant comme *refuge :* une sorte de *repos*. Mais ce n'est pour lui qu'une modalité de la présentation du Néant dans l'Angoisse : il ne songe nullement à la caractériser par ce repos, à lui assigner cette paix comme aboutissement et comme *sens*. Car la conscience ne découvre pas à cette fascination un prix particulier, elle n'en fait pas une expérience privilégiée : elle ne cesse pas pour autant de fuir à la fois devant et dans l'angoisse. C'est que l'Angoisse n'est encore pour la conscience, chez Heidegger, qu'une manière d'affronter le monde, une figure de notre rapport au monde. Aussi la conscience ne peut-elle pas se reposer vraiment dans l'Angoisse, parce que, par elle, bien qu'étant prévenue de son pouvoir, elle n'est pas amenée à coïncider pleinement avec lui. Pour Bataille au contraire, dans la négation destructrice de toute forme, refusant toute médiation entre la conscience et une totalité où elle s'achèverait, l'angoisse est la mise à nu du sujet dans son pouvoir ultime (« non savoir dénude »). — Elle est donc l'immédiateté absolue, et par elle, la conscience qui a résolu de se perdre s'immerge enfin dans l'être, trouve la « *communication* ». Ce n'est pas qu'elle ait renoncé à sa solitude : elle est au contraire au comble d'une solitude qui ne se pose pas comme un plein d'être (une totalité) mais comme un vide parfait, un appel d'être qui ne comporte aucune réponse, sinon la répétition, le redoublement de l'interrogation. Par là la conscience se rétablit non plus dans l'être, mais dans l'existence plénière, au contact de quelque chose qu'on ne peut plus appeler le monde, mais un flux de réalité où elle baigne et qui lui est coextensif en même temps (puisque la suppression simultanée des deux termes du couple sujet-objet ruine toute extériorité). En même temps, l'aveu de son impuissance lui rend « les autres », et dans la mesure où ceux-ci sont conduits au même aveu, une communauté devient possible. (Ce point reste, dans ce livre, en même temps un de ceux qui paraissent tenir le plus à cœur à l'auteur et le plus obscur : sans doute parce que cette communauté ne lui semble pas tant *donnée* qu'à établir. Le livre n'est pas exempt d'un certain messianisme.)

On voit comment une telle tentative se définirait assez bien comme l'opposé du Bergsonisme : une conscience du vide en face d'une intuition du plein. Le sujet n'est qu'un trou dans l'être, et ne peut espérer d'être soi-même qu'en épousant parfaitement son propre creux, en y adhérant au maximum (c'est le « supplice »). On se tromperait donc en y voyant une philosophie de « la vie intérieure » dans la mesure où une telle vie implique pour la conscience retraite en soi et mépris du monde. Elle apparaîtrait au contraire à Bataille comme une vie rabougrie,

appauvrie, qui se fait de sa pauvreté une idole — le pauvre est encore un avare — sous la malédiction de l'objet. L'ascèse, si l'expérience intérieure lui fait une part — comme exercice — ne peut naître que de la surabondance de vie, de l' « Ubris », d'une allégresse dont le mouvement s'accélère au point qu'elle dépasse tous les objets qu'elle pouvait se proposer et glisse d'elle-même — dans le rire dyonisiaque — à l'angoisse. L'objet n'est pas refusé, mais emporté, roulé dans ce flot qui le déborde et le détruit. L'angoisse n'est pas en deçà du monde, mais au delà. La perspective juste pour comprendre la tentative de Bataille est celle de Nietzsche — auquel il la réfère d'ailleurs expressément. L'angoisse définit un style de vie, en même temps qu'elle est une expérience fondamentale. Autant qu'elle obéit à l'appel d'une anxiété naïve qui naîtrait d'un échec naturel et se révèlerait d'elle-même comme le vrai fonds de l'homme, l'expérience intérieure est une culture savante de l'angoisse, un art de la faire jaillir de toute part, d'encercler la conscience d'abîmes où elle finira par perdre pied. Elle est le dernier mot de l'aventure du dépassement des valeurs (inévitable conséquence de la Critique des Valeurs), et que Bataille, pour sa part, définit par cette formule : « J'appelle expérience intérieure un voyage au bout du possible de l'homme ». C'est la volonté d'atteindre « l'extrême » ; une possibilité qui n'est plus offerte du dehors à l'homme — mais avec lequel il ne s'engage, en quelque sorte, qu'en lui-même — qui soit par delà les possibles, le fondement même de toute possibilité — qui lui colle à la peau comme une tunique de Nessus et le consume sans laisser aucun reste, aucune scorie.

Mais dès ce moment, l'angoisse n'est plus ce pour quoi elle se donne : une expérience qui serait elle-même « l'autorité », une situation fondamentale dans laquelle en même temps se découvrirait et le sens de toutes les situations humaines — et de quelle manière elles doivent être dépassées et fondues dans le mouvement dévorateur de l'angoisse. Elle est un impératif, donc un projet : je forme le projet, dit Bataille, d'échapper au projet. Mais le développement de l'expérience intérieure ne lui permet pas, comme il le pense, de se délivrer du vice de cette origine. Aucune des expériences décrites, selon le rythme angoisse-extase, n'est une expérience réussie ou parfaite : il vient toujours un moment où l'angoisse s'interrompt, où nous retombons au monde du projet. Mais en réalité, cette retombée est nécessaire à l'angoisse elle-même : elle la nourrit et lui permet de rebondir. Sans le monde du projet, à partir duquel se développe la négation, pas d'angoisse : ce que Bataille ne semble pas avoir vu, c'est qu'il ne décrit pas, comme Heidegger, une *angoisse fondamentale* — ou qu'il ne lui emprunte que quelques traits qu'il mêle au récit d'une angoisse dérivée, celle qui naît du projet et de ses péripéties, et qui par suite ne peut être comprise qu'à partir d'une *description positive, et non plus négative, du monde du projet.*

En effet, la critique que Bataille fait du projet n'a de sens que si l'on admet, antérieurement au projet, une existence où l'immédiateté de l'angoisse est présente au moins virtuellement. Autrement dit, il faut admettre que le projet interrompt l'existence, et qu'il est remise de l'existence à plus tard. Or l'existence première n'est pas donnée en effet comme plénitude d'être, mais comme cette urgence qui oppose au délai l'esprit de décision et déclenche l'angoisse. Mais si l'homme ne possédait même pas cette angoisse première et enveloppée, ou si son

interrogation initiale était elle-même et d'avance suspension de l'existence — au sens de Bataille — non pas possession de cette mince région opaque, même réduite à un point, qui peut devenir son bien lorsqu'il la creuse dans l'angoisse — mais déjà *projet,* esquisse et fondement de tous les autres ? On serait reconduit alors du projet de Bataille au projet Heideggerien, plus riche à la fois et plus pauvre : plus riche parce que le sujet s'y possède soi-même comme ce plein absolu — la conscience ou la liberté — plus pauvre parce que cette conscience n'est rien d'autre que conscience : et que cette plénitude exclusive de toute autre est un vide plus radical encore que celui que Bataille explore dans l'angoisse.

Il faudrait alors rendre compte de l'angoisse dialectique — décrite par Bataille — par d'autres voies. On verrait peut-être qu'elle naît précisément d'une volonté de totalité — non pas antérieure — mais postérieure à l'angoisse fondamentale — et naissant d'un contre-sens que la conscience fait sur celle-ci. Dans l'angoisse, la conscience voit glisser devant soi la totalité de l'existant et glisse avec elle. Ainsi cette totalité lui est révélée, et le fait qu'elle n'est pas elle, qu'elle s'oppose à elle, est la condition de possibilité de l'angoisse. C'est alors que surgit pour la conscience — comme palliatif à l'angoisse — la tentation de se constituer soi-même en totalité : puisque la totalité des possibles glisse dans son ensemble, de la prendre sur soi : d'être tout son possible.

Ainsi la volonté d'être tout n'est pas, comme le veut Bataille, primitive. Dans le comportement spontané, dans la perception, de même dans la plupart de nos actes, nous nous maintenons sans effort au sein d'une totalité de l'existant qui nous déborde et nous dépasse infiniment. L'expérience décrite par Bataille commence précisément avec la révolte du particulier contre cette totalité : la volonté d'être le tout ou de confisquer le tout à son profit, d'en renverser vers soi le mouvement était déjà pour Schelling le principe du mal. Cette volonté de totalité, engagée dans une expérience contradictoire, doit finir par se nier et s'anéantir soi-même : c'est précisément le moment décrit par Bataille, ou l'acceptation de soi et le déguisement de l' « ultime possibilité » devient la dernière ruse de la suffisance du « se vouloir tout ». Mais cette aventure ne révèle pas la liberté humaine, elle requiert comme fondement une expérience positive de cette liberté dont elle n'est que le mauvais usage. Celle-là seule introduit au monde réel : la conscience dans « l'expérience intérieure » se berce de la chimère de devenir, selon la formule de Nietzsche, « le rêve de l'Univers » (plus proche par là qu'elle ne le croit de l'âge d'or des surréalistes pourtant si amèrement critiqué) : encore ne sera-ce jamais un vrai rêve, puisque la conscience ne peut pas même faire qu'elle dorme, mais seulement semblant de dormir.

FRANÇOIS CUZIN



MITHRA

ALEXANDRE KOJÈVE

PRÉFACE

A L'ŒUVRE DE GEORGES BATAILLE

La Science hégélienne, qui remémore et intègre l'histoire du discours philosophique et théologique, pourrait être résumée comme suit :

De Thalès à nos jours, en parvenant à l'extrême limite de la pensée, les philosophes ont discuté de la question de savoir, si cette pensée doit s'arrêter à Trois ou à Deux, ou atteindre l'Un, ou tout au moins tendre vers l'Un, en évoluant, en fait, dans la Dyade.

La réponse qui est donnée par Hegel se réduit à ceci :

L'homme atteindra certainement l'Un un jour, le jour où il cessera d'exister, c'est-à-dire le jour où l'Être ne sera plus révélé par la Parole, où *Dieu,* privé du *Logos,* redeviendra la sphère opaque et muette du paganisme radical de Parménide.

Mais tant que l'homme vivra en tant qu'être parlant de l'Être, il ne pourra jamais dépasser la Trinité irréductible qu'il est lui-même et qui est *Esprit.*

Quant au Deux, c'est l'*Esprit malin* de la perpétuelle tentation du renoncement discursif au Savoir, c'est-à-dire au discours qui se referme par nécessité sur lui-même pour se *maintenir* dans la vérité.

Que peut-on y répondre ? Que l'Hégélianisme et le Christianisme sont, à leur base, les deux formes irréductibles de la foi, dont l'une est la foi paulinienne en la résurrection, et l'autre, la foi terre-à-terre qu'on appelle le bon sens ?

Que l'Hégélianisme est une hérésie « gnostique » qui, trinitaire, attribue indûment le primat au Saint-Esprit ?

Quoiqu'il en soit, les pages qui vont suivre se situent au delà du discours circulaire hégélien.

Reste à savoir si elles contiennent un *discours* (qui aurait, dans ce cas, la valeur d'une réfutation) ou si l'on y trouve une forme verbale du Silence contemplatif. Or, s'il n'y a qu'une seule façon possible de *dire* la Vérité, il y a des façons innombrables de la [se] taire.

ALEXANDRE KOJÈVE

12 mai 1950

THÈSES FONDAMENTALES SUR LE PÉCHÉ

Le 5 mars 1944, *au cours d'une séance de* Dieu vivant *qui se tenait chez Marcel Moré, Georges Bataille définit sa position athéologique, singulièrement à l'égard du péché, devant un auditoire de croyants et de non-croyants* (*Adamov, Blanchot, Simone de Beauvoir, Jean Bruno, Burgelin, Camus, R.P. Danielou, R.P. Dubarle, M. Gallimard, de Gandillac, Hyppolite, Leiris, Lescure, Madaule, Gabriel Marcel, Massignon, R.P. Maydieu, Merleau-Ponty, Moré, Mounir Hafez, Paulhan, Sartre, etc.*).

Cette conférence dont le texte fut repris, avec quelques modifications dans Sur Nietzsche, *fut suivie d'une discussion dont Pierre Klossowski — qui y assistait et a rédigé l'extrait des thèses fondamentales qu'on peut lire ici — a pu écrire : « face à ses interlocuteurs chrétiens ou humanistes athées, Bataille oppose une « notion » de l' « ouverture des êtres » où le mal et le bien deviennent indiscernables. Et il est alors évident que dépendante de la notion d'identité et spécifiquement de celle du « péché », l'ouverture des êtres ou l'atteinte à l'intégrité des êtres, si tant est que cette ouverture, ou cette atteinte ne se conçoivent que sous la raison du « péché », se développent comme un simulacre de notion. Lorsque Sartre fait grief à Bataille de remplir la « notion du péché » d'un contenu sans cesse variable, Bataille lui répond entre autres : « Je suis parti des notions qui avaient l'habitude d'enfermer certains êtres autour de moi et je m'en suis joué... (...). 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 des 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.* On est obligé d'ouvrir les notions au delà d'elles-mêmes. »

(*Introduction*). Les questions introduites pour Bataille touchant « le bien et le mal dans leur rapport avec l'être ou les êtres. »

Le bien se donne comme bien d'un être. Le mal comme « un préjudice porté... à quelque être. Le bien serait donc le respect des êtres, le mal leur

violation. » D'abord apparaît cette contradiction : « Le bien est lié au mépris de l'intérêt des êtres pour eux-mêmes. » Selon une conception secondaire... le mal serait l'existence des êtres, en tant qu'elle implique leur séparation. »

Conciliation facile : le bien serait l'intérêt des *autres*.

I. (*Thèse fondamentale*). *Il s'agit d'opposer non plus le bien au mal mais le « sommet moral » différent du bien, au « déclin », qui n'a rien à voir avec le mal et dont la nécessité détermine au contraire les modalités du bien.*

Le sommet répond à l'excès, à l'exubérance des forces. Il porte au maximum l'intensité tragique. Il se lie aux dépenses d'énergie sans mesure, à la violation de l'intégrité des êtres. Il est donc plus voisin du mal que du bien.

Le déclin — répondant aux moments d'épuisement, de fatigue — donne toute la valeur au souci de conserver et d'enrichir l'être. C'est de lui que relèvent les règles morales.

Bataille montrera en premier lieu dans le sommet qu'est le Christ en croix l'expression la plus équivoque du mal.

« Les bourreaux de Pilate ont crucifié Jésus mais le Dieu qu'ils clouèrent à la croix fut mis à mort en sacrifice : l'Agent du Sacrifice est le Crime, qu'infiniment, depuis Adam, commettent les pécheurs...

La mise à mort du Christ porte atteinte à l'être de Dieu.

Les choses eurent lieu comme si les créatures ne pouvaient communier avec leur créateur que par une blessure en déchirant l'intégrité.

...Dieu blessé par la culpabilité des hommes et les hommes que blessent leur culpabilité vis-à-vis de Dieu trouvent, mais péniblement, l'unité qui semble leur fin... L'homme atteint dans la mise en croix le sommet du mal. Mais c'est précisément pour l'avoir atteint qu'il a cessé d'être séparé de Dieu. Où l'on voit que la « communication » ne peut avoir lieu d'un être plein et intact à l'autre : elle veut des êtres ayant l'être en eux-mêmes *mis en jeu,* placé à la limite de la mort, du néant ; le sommet moral est un moment de mise en jeu, de suspension de l'être au delà de lui-même, à la limite du néant. »

II. *Dans la « communication », dans l'amour, le désir a le néant pour objet. Il en est ainsi dans tout « sacrifice ».*

D'une façon générale, le sacrifice est du côté du mal, c'est un mal nécessaire, et il serait inintelligible « si les hommes universellement » ne « communiquaient » entre eux en même temps qu'avec les ombres infernales ou célestes. Or le désir — c'est là lien de la communication, du sacrifice au péché — le désir souverain, rongeant et nourrissant l'angoisse, engage l'être, mon être à chercher au delà de lui-même : le néant. Dans ce déchirement, ce sentiment pénible d'un manque, je pressens mon absence à travers laquelle se révèle la présence d'autrui, à condition que l'autre aussi soit penché sur le bord de son néant. *La communication n'a lieu qu'entre deux êtres mis en jeu.* On trouve ici une même explication pour l'œuvre de chair et pour le sacrifice. Sacrificateur et assistants au sacrifice s'identifient à la victime, penchés qu'ils sont au moment de la mise à mort au-dessus de leur propre néant. Ils saisissent leur dieu glissant dans la mort. *Le don sacrificiel met ainsi partiellement l'être de l'homme en jeu et lui permet de s'unir à l'être de la divinité mis en jeu.*

III. Si le néant de l'obscénité signale la limite où l'être vient à manquer, dans la tentation le néant du dehors apparaît comme la réponse à la soif de communiquer. Le sens et la réalité de cette réponse sont faciles à déterminer. *L'être dans la tentation se trouve broyé par la double tenaille du néant. S'il ne communique pas, il s'anéantit dans le vide qu'est la vie s'isolant. S'il veut communiquer il risque également de se perdre :* je ne communique qu'en dehors de moi qu'en me lâchant ou me jetant dehors... « Si je cède dans des conditions *méprisables* je serai... déchu à mon propre jugement ».

IV. Les hommes ne peuvent « communiquer » — vivre — que hors d'eux-mêmes, et comme ils doivent « communiquer », ils doivent *vouloir* ce mal, la souillure qui, mettant en eux-mêmes « l'être en jeu, les rend l'un à l'autre pénétrables... Or : *toute « communication » participe du suicide et du crime...* Le mal apparaît sous ce jour, comme une *source de la vie !* C'est en ruinant en moi, en autrui l'intégrité de l'être que je m'ouvre la communion, que j'accède au sommet moral. Et le sommet n'est pas *subir,* il est *vouloir* le mal.

V. Si le mal apparaît « comme un moyen par lequel il nous faut passer si nous voulons « communiquer », « comme une source de la vie », ce n'est là qu'un rapport fictif : *les notions même de bien ou d'être font intervenir une durée dont le souci est étranger au mal — au sommet — par essence.* La communication voulant par essence le dépassement de l'être, *ce qui est rejeté, par essence, dans le mal est le souci du temps à venir. C'est en ce sens précisément que l'aspiration au sommet, que le mouvement du mal — est en nous constitutif de toute morale* — une morale ne valant que dans la mesure où elle nous propose de nous mettre en jeu.

La « morale vulgaire » qui fait appel au mérite et propose comme fin *le bien de l'être s'accomplissant dans le temps à venir,* n'admet la mise en jeu que *pour une cause utile.* La Cité, l'amélioration du sort des pauvres, etc.

L'essence d'un acte moral est, au jugement vulgaire, d'être asservi à quelque utilité, de rapporter au bien de quelque être un mouvement dans lequel l'être aspire à dépasser l'être. Ainsi la morale n'est plus qu'une négation de la morale.

VI. Toutefois les dépenses désordonnées d'énergie auxquelles nous engage le souci de briser la limite de l'être sont défavorables à la conservation de cet être. Ni le crime, ni la sensualité ne répondent d'ordinaire au désir d'un sommet. Mais « les régions déchirées » qu'ils désignent « n'indiquent pas moins le sommet vers lequel tendent les passions ».

VII. « ...Un mystique chrétien crucifie Jésus. Son amour même exige de Dieu qu'il soit mis en jeu, qu'Il crie son désespoir sur la Croix. Le désir est chaque fois l'origine des moments d'extase, et l'amour qui en est le mouvement a toujours en un point quelconque l'anéantissement des êtres pour objet. Le néant en jeu dans les états mystiques est tantôt le néant du sujet, tantôt celui de l'être envisagé dans la totalité du monde... La transe mystique... s'épuise à dépasser la limite de

l'être... Le désir élève peu à peu le mystique à une ruine si parfaite, à une si parfaite dépense de lui-même qu'en lui la vie se compare à l'éclat solaire.

Toutefois il est clair... que ces ruines, ces consumations liées au désir ne sont pas réelles : en crise le crime ou l'anéantissement des êtres est représentation. « C'est qu'un compromis moral « a rejeté les désordres réels » (orgie ou sacrifice) et a substitué aux réalités des symboles (des fictions) devant le désir persistant d'un sommet, « les êtres persistant dans la nécessité de trouver en « communiquant » l'au-delà de ce qu'ils sont. »

VIII. *La substitution de sommets spirituels aux sommets immédiats ne pourrait toutefois se faire si nous n'admettions le primat de l'avenir sur le présent, si nous ne tirions des conséquences de l'inévitable déclin qui suit le sommet. Les sommets spirituels sont la négation de ce qui pourrait être donné comme morale du sommet. Ils relèvent d'une morale du déclin.*

« Si je supprime la considération du temps à venir, je ne puis résister à la tentation... A vrai dire, cet état d'heureuse disponibilité n'est pas concevable humainement. La nature humaine ne peut *comme telle* rejeter le souci de l'avenir... Nous n'échappons au vertige de la sensualité qu'en nous représentant un bien, situé dans le temps futur... » et nous n'atteignons « les sommets non sensuels, non immédiats, qu'à la condition de viser une fin nécessairement supérieure. Et cette fin... doit encore être située au-dessus du Sommet spirituel... »

« ...Résister à la tentation implique l'abandon de la morale du sommet, relève de la morale du déclin... Tant qu'une effervescence juvénile nous anime, nous sommes d'accord avec les dilapidations dangereuses. Mais que les forces viennent à nous manquer, *...que nous déclinions,* nous sommes préoccupés... d'accumuler... de nous enrichir en vue des difficultés à venir. Nous agissons. Et l'action, l'effort ne peuvent avoir pour but qu'une acquisition de forces. Or les sommets spirituels... se lient à des efforts d'un bien à gagner. Les sommets ne relèvent plus d'une *morale du sommet :* une morale du déclin les désigne moins à nos désirs qu'à nos efforts. »

IX. *Ainsi l'état mystique est-il conditionné, communément, par la recherche du salut.*

...Ce lien d'un sommet comme l'état mystique à l'indigence de l'être... doit être fallacieux... Un ascète dans sa solitude poursuit une fin dont l'extase est le moyen. Il *travaille* à son salut : ...de même qu'un ouvrier peine en vue de son salaire... C'est dans la mesure où il succombe à la misère de l'homme qu'un ascète a la possibilité d'entreprendre un long travail de délivrance... sans l'appât du salut (ou tout appât semblable), on n'aurait pas trouvé la voie mystique ! Sans ce « grossier artifice », les hommes n'auraient pu avoir « une conduite de déclin (la tristesse infinie, le risible sérieux nécessaire à l'effort). »

X. *Il faut aller plus loin. Formuler la critique est déjà décliner. Le fait de « parler » d'une morale du sommet relève lui-même d'une morale du déclin.*

« ...*Parler...* de morale du sommet... la chose la plus risible !... sa construction « suppose de ma part un déclin »... le « sommet proposé pour fin n'est plus le sommet : je le réduit à la recherche d'un profit *puisque j'en parle.* A donner la débauche perdue pour un sommet moral... je me prive... du pouvoir d'accéder en elle au sommet. »

XI. *Comme le Château de Kafka, le sommet n'est à la fin que l'inaccessible. Il se dérobe à nous, du moins dans la mesure où nous ne cessons pas d'être hommes : de parler. On ne peut d'ailleurs opposer le sommet au déclin comme le mal au bien. Le sommet n'est pas « ce qu'il faut atteindre », le déclin « ce qu'il faut supprimer ». De même que le sommet n'est à la fin que l'inaccessible, le déclin dès l'abord est inévitable.*

(« Le Sommet, par essence, est le lieu où la vie est impossible à la limite. »)

XII. A travers l'histoire se sont développées les *raisons* qu'un homme peut avoir d'aller au sommet (le bien de la cité, la justice, le salut, etc...). « *Mais le difficile, c'est d'aller au sommet sans raison, sans prétexte.* »

« ...*Toute mise en jeu, toute montée, tout sacrifice étant, comme l'excès sensuel, une perte de forces, une dépense, nous devons motiver chaque fois nos dépenses par une promesse de gain, trompeuse ou non.* » Quand bien même une action révolutionnaire fonderait la société sans classes — au delà de laquelle ne pourrait plus naître une action historique — il apparaît qu'humainement la somme d'énergie produite est toujours supérieure à la somme nécessaire à la production. D'où ce continuel trop-plein d'énergie écumante — qui nous mène sans fin au sommet — constituant la part maléfique... Or les motifs d'action qui donnèrent jusqu'ici les prétextes à des gaspillages infinis nous manqueraient : Qu'adviendrait-il alors... de l'énergie qui nous déborde ?...

XIII. Ici, Bataille se demande encore une fois : « *Est-il un but moral que je puisse atteindre au delà des êtres ?* » et répond : « ...suivant les pentes du déclin, je ne pourrai rencontrer ce but... je ne puis substituer un *bien* au but qui m'échappe. »

Bataille « presse » ceux qui « possèdent un motif » de partager son sort : sa haine des motifs et sa fragilité, « qu'il juge heureuses ». Situation périlleuse qui constitue sa chance, tandis qu'il porte en lui « comme une charge explosive » cette dernière question : « *Que peut faire en ce monde un homme lucide ? Portant en lui une exigence sans égards.* »

XIV. (*Conclusion*). Au sein de la nature hostile et silencieuse, que devient l'autonomie humaine ? « Le désir de savoir n'a peut-être qu'un sens : servir de motif au désir d'interroger. Sans doute savoir est-il nécessaire à l'autonomie que l'action — par laquelle il transforma le monde — procure à l'homme. Mais au delà des conditions du *faire,* la connaissance apparaît finalement comme un leurre, en face de l'interrogation qui la commande. C'est dans l'échec qu'est l'interrogation que nous rions. Les ravissements de l'extase et les brûlures d'Eros sont autant de questions — sans réponses — auxquelles nous soumettons la nature et notre nature. Si je savais répondre à l'interrogation morale..., je m'éloignerais décidément du sommet. C'est laissant l'interrogation ouverte en moi comme une plaie que je garde une chance, un accès possible vers lui... »

FRANÇOIS PERROUX

LA PART MAUDITE ET LE SILENCE

Rencontre avec Georges Bataille vers 1948. Je la dois à l'amitié de Jean Piel et à un petit livre dont je regrette le titre trop sonore « Le Plan Marshall, ou l'Europe nécessaire au monde ».

Jean Piel venait de confier aux Editions de Minuit des pages pénétrantes sur les Etats-Unis ; il savait que mes amis de l'I.S.E.A. et moi-même avions trop analysé l'économie marchande pour l'accepter sans réserve. Cette réticence pouvait intéresser l'Exubérant, le Singulier, l'Insatisfait, Georges Bataille en quête de la pure dépense, du moins à titre de curiosité et de document. Il était déjà trop clair que l'Amérique de Marshall ne dépensait pas pour dépenser, ni pour évacuer un trop plein, ni pour inaugurer une économie nouvelle, mais bien pour lutter contre le communisme. Georges Bataille me le rappelait, avec sympathie, dans un article du *Litterary Supplement* du *Times*.

Après vingt ans, je sais qu'il avait raison, comme je le sentis aussitôt. Aujourd'hui pourtant, je comprends, dans le dévoilement toujours cruel de la vie, qu'à l'occasion des mêmes événements, dans le même tourbillon historique, usant des mêmes vocables, nous étions, l'un et l'autre, *ailleurs*. Pas dans le même royaume. Chacun de nous parlait à l'autre de sa propre angoisse, de son propre refus et de son propre ciel. Je le vis quand je tentai, aux *Deux Magots,* d'appeler près de nous Catherine de Sienne... Jean Piel survint, heureusement. La suite menaçante, je ne l'entendis pas : elle fut écrite.

Le visage de Georges Bataille, dès le premier regard, je le portais dans le cœur ; j'y garde les figures des chercheurs exaltés, des violents extrêmes, qui nous tirent des sables quotidiens pour nous relancer sur notre propre piste. Ce visage inoublié, le voici dans l'ARC, reconnaissable, mais torturant, vidé de toute santé, lumineux parce qu'il est sans peur devant la nuit.

Cher Bataille, à la beauté terrifiante, que dites-vous dans ce dernier silence ?

Ayant retrouvé le visage, j'aurais voulu renouer le dialogue. L'œuvre s'est déployée, qui a confirmé (et sur quel registre !) que *La Part Maudite,* « ouvrage d'économie politique » nous parlait d'autre chose, de choses tout autres *que ce qu'on y lisait,* au point qu'il était et qu'il demeure presque vain d'en offrir encore une glose.

Plutôt relire la dernière page... « Il s'agit d'en arriver au moment où la conscience cessera d'être conscience de *quelque chose*. En d'autres termes, prendre conscience du sens décisif d'un instant où la croissance (*l'acquisition* de quelque chose) *se résoudra en dépense,* est exactement la conscience de soi. C'est-à-dire

une conscience qui n'a plus rien pour objet... ». « Plus ouvert, l'esprit discerne, au lieu d'une téléologie surannée, *la vérité que seul* le *silence* ne trahit pas ».

Ce silence ne se tait aucunement ; il écrit, il noircit page après page, pour annuler, en celui qui l'assume, « un jeu d'opérations subordonnées ».

Il s'applique à l'histoire du monde comme à l'effervescence d'une nuit ou à quelque subtilité d'une torture exquise. On l'accepte à condition qu'il ne veuille ni enseigner, ni même dire.

« Silence, le grand Empire du silence ! ». J. Ruskin le voyait-il tel qu'il règne, peuplé de monstres et d'esclaves martyrisés ? « Pas un mot !... » c'est la recette de qui ne veut donner aucune prise. Pour quoi ? Pour « soi » et « la conscience de soi » ? Pour rien. Mais tout silence est rompu par les cris et les gémissements : la faim, la misère, le désespoir qui ne peuvent retenir des plaintes : elles ressemblent à des mots.

Tous ces vivants qui ne veulent pas être réduits au silence sont là, sur la petite « goutte de boue ». — Ils ne te demandent pas *ton* silence, mais la parole et le pain.

L'ÉCONOMIE GÉNÉRALE

« L'économie générale », en-tête d'une collection rare, désigne un grand dessein : relier cette activité, que l'Occident « civilisé » appelle économique, à l'interprétation de la vie.

C'est dépasser les systèmes opposés et franchir les frontières des disciplines spéciales, en se proposant de comprendre.

L'intention, peu fréquente naguère, a déserté aujourd'hui le camp des experts vétilleux, des jeunes gens dont l'esprit est comblé par les plus humbles formes de la *cost-benefit analysis,* de la programmation linéaire, et de la comptabilité nationale pour classes maternelles. Ces exercices, et tant d'autres du même ordre, mais d'un caractère différent, sont indispensables : ils peuvent même, par un coup de la grâce, susciter des inquiétudes révolutionnaires.

La grâce, permet de demander *ce* qu'on calcule en vue de *quoi* et *comment*. « Des millions, des millions, des millions, dit le Milliardaire ». « De quoi ? » demande le Petit Prince. On peut même, comme G. Bataille, *situer* les calculs de la foumillière dans le tumulte de la vie surabondante.

Il en sort une critique préliminaire de l'échange marchand. *Nothing for nothing,* répète un économiste profondément cultivé : R.F. Harrod. L'objet exclusif de la pensée et de l'analyse qui se disent économiques, sera le transfert d'une prestation à la rencontre d'une contreprestation.

L'interprète attentif cherche en vain une équivalence impossible entre deux sujets. La société contraignante l'affirmera, la posera sous des formes élémentaires et feindra de croire que le marché anonyme en procure une bonne approximation. Chacun sait, d'ailleurs, que le marché est imparfait ; les échanges qu'il sanctionne sont inégaux ; il sera bien commode de *supposer* sa perfection, de l'interpréter comme s'il était neutre, de l'enseigner sous la figure plaisante du succès pour tous. On ne verra plus les puissants, les riches, les Princes qui économisent leurs forces

en laissant un marché faussé par toutes les institutions, servir la partie supérieure de la société.

Ce pouvoir, en permanent abus, cède une part du butin pour sa défense et son illustration. Des transferts sans contre prestation, l'assurance sociale, l'assistance, le *grant in aid* à l'extérieur, tentent de rendre supportables l'inégalité dans l'échange entre classes et entre nations. Georges Bataille, obsédé par la pure dépense, telle qu'il la concevait, pouvait s'intéresser à une science économique rebelle quand elle refuse d'omettre systématiquement le pouvoir qui contraint et le « don » qui soumet.

Sans doute s'il s'était occupé de cette recherche plus encore que de la sienne, aurait-il compris sa portée radicale. L'échange selon le précepte : « rien pour rien », obéissant à la morale des gens sérieux dans la société attentive aux choses, aux marchandises palpables, est une forme meurtrière des rapports sociaux.

La règle qu'on dissimule est au fond : « Payez et vous vivrez ». Si vous ne payez pas, vous ne vivrez que si l'on vous concède la vie. L'enfant n'est pas solvable, ni le vieillard, ni l'infirme, ni le malade. La prétendue société fondée sur le marché serait-elle fidèle *rigoureusement* à la règle du « rien pour rien », — elle mettrait à mort les sujets improductifs.

Les Sociétés, sauf pour une juste guerre, aiment de moins en moins à dire ouvertement : Je tue. De leur silence émanent des mots qu'elles *ne disent pas :* « Je fais mourir, je laisse mourir... »

L'économiste qui l'a compris et qui par les techniques rigoureuses dont abusent les satisfaits, brise les tout-faits de la Chrématistique banale pour glorifier l'Economique, peut bien intéresser Georges Bataille ; c'est, probablement, à la faveur d'un malentendu.

Il ne s'agit aucunement pour l'économie scientifique d'évacuer une énergie vitale surabondante, mais de désigner des procédés par où une surabondance locale de richesses sauve des vies menacées.

Le Plan Marshall était une machine de guerre contre le communisme ; pour *cette raison* il organisait une aide sans contrepartie apparente. A condition d'extrapoler, de magnifier son intention et de lui prêter une portée, inconsciemment apologétique, il nous était loisible d'y chercher le germe d'une institution mondiale permanente, le transfert de solidarité. Elle reste la condition sans laquelle le développement à *long aller* des sociétés avancées ou retardées est impensable. Fallait-il parler « d'économie du don », c'est-à-dire glisser dans la terminologie une ambiguïté involontaire ? On considérait un transfert sans contrepartie. C'est un « échange paradoxal », aux yeux de l'économiste traditionnel. Les Conseils d'administration en peuvent bien rire et ils n'y manquent pas. Mais les Conseils de gouvernement ? La politique praticable n'est jamais exactement celle des marchands. L'Expression-Janus, l' « économie du don », contenait un pari pour une politique de solidarité, contre la guerre, cette saignée qu'on espère administrer à d'autres.

Un certain malentendu grevait, déjà, l'interprétation de la coexistence pacifique. L'équilibre des terreurs engendre une masse de dépenses improductives. Il est semblable à la lutte monstrueuse de deux géants qui dans un duel à mort, se contraignent l'un l'autre à d'immenses progrès dans l'art de produire

et de tuer. Tant que l'un d'eux n'est pas abattu ou qu'ils ne s'écroulent pas ensemble, ils dépensent une énergie qui aiguise leur ruse, durcit leurs muscles, les développe par la lutte ambiguë... Les voici sur la lune. Le monde meurt de faim. Qu'arrive-t-il s'ils viennent à s'entendre dans une lutte sportive, dont le règlement tacite interdit d'aller au delà d'une limite d'exubérance ?

La dépense d'une énergie vitale supposée excédentaire ne signifie rien, rigoureusement rien en *tant que telle.* Pour ceux qui veulent vivre elle ne se *définit* que par une de ses modalités explicites.

Que dire des propositions suivantes, obscures comme idées séparées, aussi obscures comme combinaison d'idées, selon tant de recettes, sans compter les procédés et les trucs... « L'essence de la *masse vivante* qui doit sans relâche détruire (consumer) un surcroît d'énergie... » [1]. « Si l'on envisage isolément l'avantage qu'une fabrication de tracteurs agricoles a sur celle d'humbles ustensiles, on comprend mal les exécutions et les déportations. [Il s'agit de Staline], dont certains chiffrent les victimes par millions. Mais un intérêt immédiat peut être corollaire d'un autre, dont ne peut être nié le caractère vital » — [2]... — Détresse de l'humanité *non communiste...* [3] « Le problème économique est-il en passe de devenir un problème non de débouchés... mais de consommation sans contre partie de profits ?... »

Des problèmes cruciaux, d'une urgence violente et qui sont tous du domaine de l'économie véritable sont rapprochés, dans ce petit recueil de citations, comme ils le sont dans le livre entier. Des énoncés indéterminés sont assujettis au lien fragile d'une hypothèse sur l'énergie (non définie) en surabondance (non spécifiée).

La lecture ne devient supportable que par l'intercession de séductions variées : depuis la noblesse du seigneur qui donne et se donne sans compter, jusqu'à l'horrible courage du nautonnier qui tranche, à la hâche, les mains désespérées pour que ne tourne pas la barque. Ne disons rien des générosités d'alcôve.

Sur un niveau, qui ne peut pas être celui du « silence » de Georges Bataille, parlons encore un peu sur la Part Maudite.

Simplisme, auquel nous nous condamnons (peut-être pas sans appel). Notre infériorité est patente : à la différence de notre auteur, nous consentons à écrire des propositions *réfutables.*

LA « LIFE ECONOMY »

Ces mots de l'historien Tawney, je m'en saisis, je les presse, j'en tire : l'économie *de* la vie, l'économie *pour* la vie, l'économie des *vivants.* Avec Tawney, et d'autres, je pense aux hommes *d'abord.* C'est condamner tant d'êtres vivants : Sentence que le sage indien repousse, et que François d'Assise n'a selon moi, jamais acceptée. Entre ces mystiques et cet historien modeste, d'une part, et, de l'autre, l'Exubérant, obsédé par la destruction d'un surcroît d'énergie, par l'évacuation d'un *plus,* par l'excrétion d'une surabondance de vivants, quelle commune mesure ?

1. La Part Maudite, p. 238.
2. Op. cit. p. 215.
3. Sous titre, Op. cit. p. 197.

Mais au fait, quelle est l'énergie en excédent ? Quelles conditions spécifiques de cet excédent pour les *sortes* diverses d'énergie ? Excès au delà de quelle mesure ? La thèse de G. Bataille ne supporte pas ces questions.

Elle laisse voir, en s'écroulant, un paradoxe constitutionnel et intime. L'Exubérant, l'espèce de Fou [4] qui n'accède à la conscience de soi que par la prodigalité toute pure, la dépense sacrificielle de soi et d'autrui, au nom de quoi, pour quoi voudrait-il un certain ordre par déversement du trop plein ? Fait-on à l'exubérance sa part ? Et à la folie ? Qui est ce fou qui organise très rationnellement son désir (ce qui est commun) ? Qui est ce visionnaire de l'indicible, qui, dans une ligne au moins — annonce l'ineffable, puis couvre de signes la page blanche —, inlassablement ?

Conscient du porte à faux de mon propos, je le poursuis. Cependant, jouez à signaler les grandes « doctrines économiques » par un seul mot, par un *impératif,* (sinon point de doctrinaire).

Epargnez ! ont dit les anglais du temps du *work house* et des *poor laws.* Travaillez ! disent les gouvernants partout où l'usine vrombit. Dépensez ! lançait J.M. Keynes, l'enfant terrible de Cambridge devenu Lord, à un peuple et à un monde riches, soucieux de mettre en œuvre le plein emploi moyennant une modeste et insensible *baisse* du salaire réel.

Dépensez ! Dépensez-vous ! Dépensez aussi, si l'on ose dire, les autres ! Pratiquez largement la dépense improductive, la dépense somptuaire, la dépense ostentatoire, pour prouver dans l'acte qu'une société humaine peut avoir un « intérêt à des pertes considérables » ! [5].

Ce commandement, si problématiquement rattaché à l'excès de la vie universelle, pouvait bien aider à dessiller les yeux. Mais, dans le style où la donne G. Bataille, il ne dépasse pas la vaticination pour cercles initiés. Un artiste, un amateur d'idées, un passionné de littérature faisandée était persuadé d'avance ; c'est pourquoi on me permettra de parler pour les autres.

La dépense sans spécification de J.M. Keynes s'est présentée au public en paradoxes brillants.

Creusez des trous pour les combler ensuite ! Construisez des pyramides ! Des bons mots de ce genre exaspéraient les vieux maîtres de Cambridge et le public comptait les points. Personne, surtout pas leur auteur, ne se laissait piper.

Quant à G. Bataille, traitant d'abord pour la *Critique sociale,* puis dans son livre, de la *dépense pour rien,* il ne fait que crier son Exubérance dans les ruines astèques, dans les palais du Dalaï Lama et même sous les voûtes des temples calvinistes : c'est pour entendre un écho que lui seul perçoit et qui lui est un prétexte de plus à préférer « ce qui effraie et *ravit* dans le tremblement » [6].

Obsession et anéantissement. L'arrachement au monde mesquin et meurtrier, fait basculer la pensée vers un autre monde où le paroxisme secoue et où l'ébranlement mime l'extase. Cette quête très particulière de la conscience de soi, promet l'autodestruction, la destruction d'autrui et les convulsions de groupes en

4. Op. cit. p. 249... « C'est dira-t-on ce que seul un fou peut apercevoir dans les Plans Marshall et Truman. Je suis ce fou ».
5. Ouvrage cité, La notion de dépense, p. 24.
6. ...l'essentiel — *ce qui effraie et ravit dans le tremblement...* »

ébullition, bien loin des avarices de cette société méprisable, qui aide à articuler la parole et qui procure le pain.

Quand j'entends G. Bataille nous requérir, dénoncer les idées séparées sur le rapport des hommes et des choses, crier son horreur de la réification des consciences et de la perte des vivants dans ces calculs de Bouvard et de Pécuchet qui estropient et avilissent, je reconnais des ostracismes qui me sont, dès longtemps, familiers. Ce n'est pas d'hier que je médite un mot puissant d'Henri Barbusse « La masse vivante est sacrée... » Voilà le grand secret qui condamne les économies avares, les Etats meurtriers et les littératures de *consumations* distinguées.

La recherche de l'impossible c'est, avant tout, l'invention sans relâche, le vertige du cœur et du corps dans un combat presque sans espoir, pour que la masse martyrisée ait la vie et qu'elle l'ait dans sa plénitude.

La dépense *pour la perte* est, au mieux, une vue d'homme de lettre friand de rapprochements piquants : le Dalaï Lama est près de Luther, qui n'est pas loin de Mahomet : ils font signe à Nanauatzin et à Quetzalcoatl [7]. Cette souveraineté d'écriture et de pensée, ce dédain pour la *différence,* je n'aurai pas le mauvais goût de m'en scandaliser.

Si G. Bataille nous parlait d'histoire ou d'économie, on entreprendrait de rendre plausible cette affirmation : l'économie en tant que science admet un *postulat :* l'exclusion de *toute destruction* de choses et d'êtres propres à servir, chez tous les hommes, l'intégrité corporelle et la montée de la conscience ; on tenterait même de faire voir que ce postulat aide à construire l'histoire de *l'inhumanité,* que l'on nous doit bien après ces histoires de l'humanité — si remarquables quand elles juxtaposent tant de chiffres, de faits, d'événements, de structures...

Mais, je l'ai dit, Bataille ne nous parle que de lui.

Quand nous l'entendions, lui si bienveillant, toujours attentif à autrui, quand nous serrions ses mains et que nous lisions ensuite cet aveu furtif sur « la *vérité* que seule le *silence* ne trahit pas », nous éprouvions une irrépressible angoisse.

Aujourd'hui, nous avons mal. Ce que je ressens en parlant à Bataille, je ne saurais vraiment le dire. Mieux eut valu, peut-être, ne pas rompre le silence. Seulement, ce mot s'est à jamais chargé d'un tragique intense ; la parole de l'Exubérant s'est transmuée ; elle est devenue le refus solennel des petitesses ignobles et des calculs mesquins qui détruisent et avilissent. Je la garde comme le legs brûlant d'un homme qui, *comme il l'a pu,* a refusé l'enlisement dans la routine ignoble et le repos sans risques.

La Vérité trahit-elle un seul de ceux qui l'ont cherchée *à en mourir ?*

FRANÇOIS PERROUX

7. Op. cit. p. 124 à p. 194.

DISCUSSION SUR L'AIDE AMÉRICAINE

A la suite d'un article publié dans Critique *et consacré au livre de François Perroux, Professeur à la Faculté de Droit de Paris, « Le Plan Marshall ou l'Europe nécessaire au Monde », Georges Bataille reçut de ce dernier quelques pages de discussion qu'il publia (dans le numéro* 31, *Décembre* 1948) *avec sa réponse.*

Je lis avec intérêt les pages que Georges Bataille veut bien consacrer à mon petit livre : *Le Plan Marshall ou l'Europe nécessaire au Monde.* Les procédés et le ton de la critique dont il use, me remettent en mémoire une distinction chère à Sainte-Beuve. Ni « critique d'invasion », ni « critique descriptive », mais « critique qui conclut ». Cette dernière est, chez nous, trop rare et trop précieuse dans le domaine des travaux économiques, pour qu'on se prive de la saluer. Même si l'on en est le bénéficiaire.

Mon commentateur a pris soin de me lire ; il a compris avec exactitude et rendu avec fidélité les intentions essentielles de mon analyse technique. Si son interprétation me semble appeler des compléments et des nuances, la faute n'en est sans doute qu'à moi et aux conditions de travail auxquelles les moins indolents d'entre nous sont condamnés.

Bien sûr ! mon ouvrage est insuffisamment explicite. Pour en voir pleinement le contenu, il ne serait pas tout à fait inutile d'en chercher les coordonnées ; il se rattache à d'autres travaux. J'ai dit ce que je pense de la nature et du fonctionnement du capitalisme dans une très récente étude (*Le Capitalisme,* Collection « Que sais-je ? » Presses Universitaires de France, 1948). J'ai tracé *L'Esquisse d'une Théorie de l'Economie dominante* dans *Economie Appliquée,* (Archives de l'Institut de Science Economique Appliquée, n° 2-3, Avril-Septembre 1948). J'ai présenté à plusieurs reprises et notamment à l'Université Internationale de Santander, l'été dernier, une « Théorie des Espaces économiques et de leur Dissociation » [1]. L'ouvrage consacré à ce dernier thème n'étant pas publié, je suis contraint

1. Disociasion de Espacios humanos y Federalismo economico internacional, Compte-rendu de José Mallart, dans *Nueva Economia Nacional,* 2 septembre 1948.

d'indiquer ici quel en est le contenu essentiel. L'économie classique utilise une notion ingénue et fallacieuse de l'espace ; elle raisonne sur le seul espace territorial. La physique et la mathématique contemporaines distinguent un grand nombre d'espaces structurés ; à leur exemple, l'analyse économique doit, en ce moment de son progrès, prendre conscience de la diversité *des* espaces économiques. Il est bon de distinguer et de soumettre à des politiques appropriées : 1) l'espace sur lequel se développe communément une activité (localisation) ; 2) l'espace sur lequel s'exerce un pouvoir de disposition de l'Etat (organisation) ; 3) l'espace sur lequel agissent des forces économiques centrifuges ou centripètes (attraction, répulsion) ; 4) l'espace sur lequel règne l'unité de prix (homogénéité du marché). Quand je parle d'une *révolution* dans les rapports entre nations, lorsque je suggère que cette *révolution* est possible et nécessaire, j'ai peut-être recours à un « terme usé » (G.B., p. 932), j'ai en tous cas dans l'esprit une exigence et des faits parfaitement *précis.*

Il n'entre pas dans mon intention d'affirmer que le Plan Marshall *réalise* par lui-même cette révolution dans les rapports entre les nations, que je crois incomparablement plus décisive que toute révolution dans les rapports entre classes. Le Plan Marshall nous procure seulement une occasion de faire cette révolution et nous offre l'aide indispensable. Le reste dépend de nous, en France et en Europe. Une pensée et une action vraiment novatrices peuvent seules nous tirer d'embarras. Le conservatisme dans les concepts, l'attachement injustifié aux vieux outils d'analyse, les conformismes du vocabulaire politicien peuvent aussi, très évidemment, faire avorter toutes les chances de salut, tant aux Etats-Unis d'Amérique que sur notre Continent. La routine est l'ennemi commun de tous ceux qui ont décidé d'éviter un nouveau conflit et de construire un monde habitable.

« L'auteur, écrit G.B. (p. 932) laisse de côté, dans le développement de l'ouvrage, l'insertion du plan dans le jeu politique réel ». G.B. croit toucher là un défaut majeur puisque (p. 938) il revient à la charge : « Ici joue l'insertion du plan dans le jeu politique réel dont j'ai dit qu'il n'était pas traité dans le travail de P. ». Le titre de mon chapitre III est : « Le Plan Marshall, son contenu et ses options politiques ». Il faut croire que j'ai mal tenu la promesse de ce titre ; je me permets donc de rappeler comment, selon moi, le plan s'insère dans « le jeu politique réel ».

L'Europe sera-t-elle la proie d'une politique continentale et sera-t-elle enfermée dans un bloc coupé de communications intenses, régulières et aisées avec le monde ? C'est l'enjeu d'aujourd'hui ; c'était l'enjeu d'hier. Si l'Allemagne l'avait emporté, elle constituait un Reich médian, fort et ramassé, vivant et expansif, qui, dominant la zone du Danube, isolant l'Angleterre, tenant les pays latins à l'écart des centres réels de développement économique et politique, contrôlant le Proche Orient, eût contrarié la tradition politique d'une Europe *diverse* et *ouverte au Monde.* Si quelque autre puissance reproduit, dans des circonstances différentes, des menaces analogues, elle ne peut pas être considérée comme alliée d'un ordre et d'un avenir européens. L'Europe, ou plutôt ce qui est encore libre en Europe, a beaucoup moins à craindre de l'aide matérielle d'une grande nation

dont l'*intérêt* est nécessairement lié au maintien de communications mondiales libres et dont le régime économique *exclut* les clôtures autarciques. La France renonce à elle-même en renonçant à être, elle aussi, diverse et ouverte à l'Univers. Le « jeu réel de la politique » tient dans de très fermes, claires et courageuses options sur ces structures générales du monde de demain. Je me suis employé à dissiper, sous ce rapport, toute ambiguïté (voir surtout p. 117 à 121 de mon ouvrage).

Les jeux irréels des politiciens ont peu de rapport avec *le jeu réel de la politique ;* G.B., qui choisit ses mots, ne l'ignore pas. Le contact est perdu avec la réalité quand des formules passe-partout (capitalisme, anticapitalisme) égarent les discussions au sein des assemblées parlementaires et détournent l'attention des problèmes concrets, quand le slogan (la France colonie américaine !) déclanche des réactions émotives ou même paranoïaques, qui empêchent de peser avec sang-froid les chances et les risques, quand la vulgarité et la bassesse des calculs (L'Amérique paiera ! Le « piège à dollars » !) faussent toute négociation honnête et sincère, quand l'impuissance d'une nation à se définir politiquement décourage ou refroidit la bonne volonté de ceux-là mêmes d'entre les créanciers qui seraient le moins tentés de ne voir dans le Plan Marshall qu'une « affaire ». G.B., je le présume, en tombe tout à fait d'accord.

Oserai-je alors lui demander ce qu'il entend par le « jeu réel de la politique » et proposer qu'il écrive lui-même le chapitre impartial et documenté que j'ai eu la mauvaise fortune d'annoncer avant de le construire ? Il me comblera s'il lui arrive de faire, à cette occasion, quelques glanes dans les pages que j'ai consacrées à l'économie dominante, aux influences asymétriques et mal réversibles qui en émanent, à l'usage redoutable qu'elle *peut* faire de son monopole du crédit.

Quand G.B. me dit avec une convaincante force (p. 938) que le Plan Marshall qui est « d'intérêt mondial » est aussi d' « intérêt américain », je suis tenté de lui répéter : « La poursuite de l'intérêt se combine chez les Américains, à une indéniable générosité réaliste. Le désir fort sincère de répandre le confort n'exclut pas le souci de le faire avec des dividendes élevés. La passion d'affranchir les populations opprimées fait excellent ménage avec des plans d'expansion commerciale » (p. 47). Je suis tenté de lui dire une fois de plus : « Le Plan Marshall est une des dernières chances du *créancier* et du prêteur » (p. 222). Je suis même tenté d'ajouter, sans aucun dessein polémique : « Cher G.B. ! ce n'est pas quand nous formons vous et moi de tels jugements que nous révélons à l'Univers de bien grandes découvertes ; notre commune excuse est la nécessité de rappeler quelques vérités premières en un pays et dans un moment où la confusion partisane fait perdre à l'évidence une partie de ses droits. » Je n'ai pas désiré être et j'inclinerais volontier à penser que je n'ai pas été un « apologiste » (G.B., p. 932) du Plan Marshall. J'en ai, aussi ouvertement et précisément qu'il était possible, souligné les paradoxes (p. 218 et suivantes), marqué la complication (p. 89 à 96), dénoncé les risques économiques (p. 100 à 102). L'analyse était mon propos ; je ne crois avoir aucune vocation spéciale à l'apologie et j'accorde trop de respect aux élites et au peuple des Etats-Unis pour leur dédier une « défense et illustration » dont ils n'auraient que faire. G.B. est-il tout à fait équitable quand il écrit sans hésiter (p. 938) : « C'est la *peur* qui mobilisera les milliards » ? Une connaissance que je

souhaiterais meilleure de l'état d'esprit américain, plusieurs séjours aux Etats-Unis, — si profondément, si sincèrement amis de la France, — m'eussent fait, en ce qui me concerne, hésiter à tracer cette formule massive.

Sur deux points techniques, je ne puis me dire entièrement d'accord avec G.B. : 1) Je ne crois pas que les actes de Bretton Woods soient aussi « conformes aux règles de l'économie classique » qu'il le suppose (p. 933) ; pour la démonstration, voir une courte brochure publiée sur ces accords [2]. 2) Personne n'a jamais douté que le plan suppose d'abord « la mobilisation d'un capital et son arrachement à la loi commune du profit ». Les *excédents budgétaires* financent un « noyau » de crédit *autour duquel* des contributions privées pourraient, en cas de réussite, s'organiser. Le Plan Marshall est la partie d'un ensemble et le début d'un développement ; ce développement tournera court si des preuves effectives ne sont pas données à temps par les débiteurs de leur capacité de travail et de leur volonté de travailler ensemble au relèvement de tous.

J'ai hâte de dire combien l'intéressante et personnelle analyse de G.B., aux pages 936 et 937 de son compte-rendu, m'a retenu et attaché. Il a raison de dessiner les premiers linéaments d'une interprétation *économique* de l'intérêt général. Dans son *International Economic Cooperation,* Amsterdam, Elsevier, 1945, (p. 104), un grand économètre et économiste, J. Tinbergen, agit de même. Les calculs des unités *isolées* n'expliquent aucun développement économique réel ni ne fondent aucune politique économique concrète. Chaque acte économique doit s'apprécier du point de vue des effets qu'il engendre à l'égard de l'unité qui le décide *et* des conséquences qu'il produit sur l'environnement. Nos amis anglais parlent, dans ces cas, d' « *external economies of consumption* », ou d' « *external economies of production* ». G.B. le sait aussi bien que moi. S'il le sait, comment pourrait-il douter qu'en analysant les « calculs globaux », les « macrodécisions », les « services communs », la « dissociation des espaces économiques », je m'efforce précisément de défricher le domaine qui a ses préférences et *les miennes ?*

FRANÇOIS PERROUX

★

J'aurais dû préciser que *le jeu politique réel* dont je parle est « la guerre froide », qui domine actuellement toute autre considération, entre l'U.R.S.S. et les U.S.A. Je ne pensais pas que François Perroux méconnaissait ce facteur, mais j'ai dit que, volontairement, il n'en avait pas traité dans l'ouvrage, en tous points remarquable mais succint, que j'analysais dans mon étude. Toutefois la « guerre froide » pourrait déterminer le sens de l'aide à l'Europe, qui serait, plutôt que

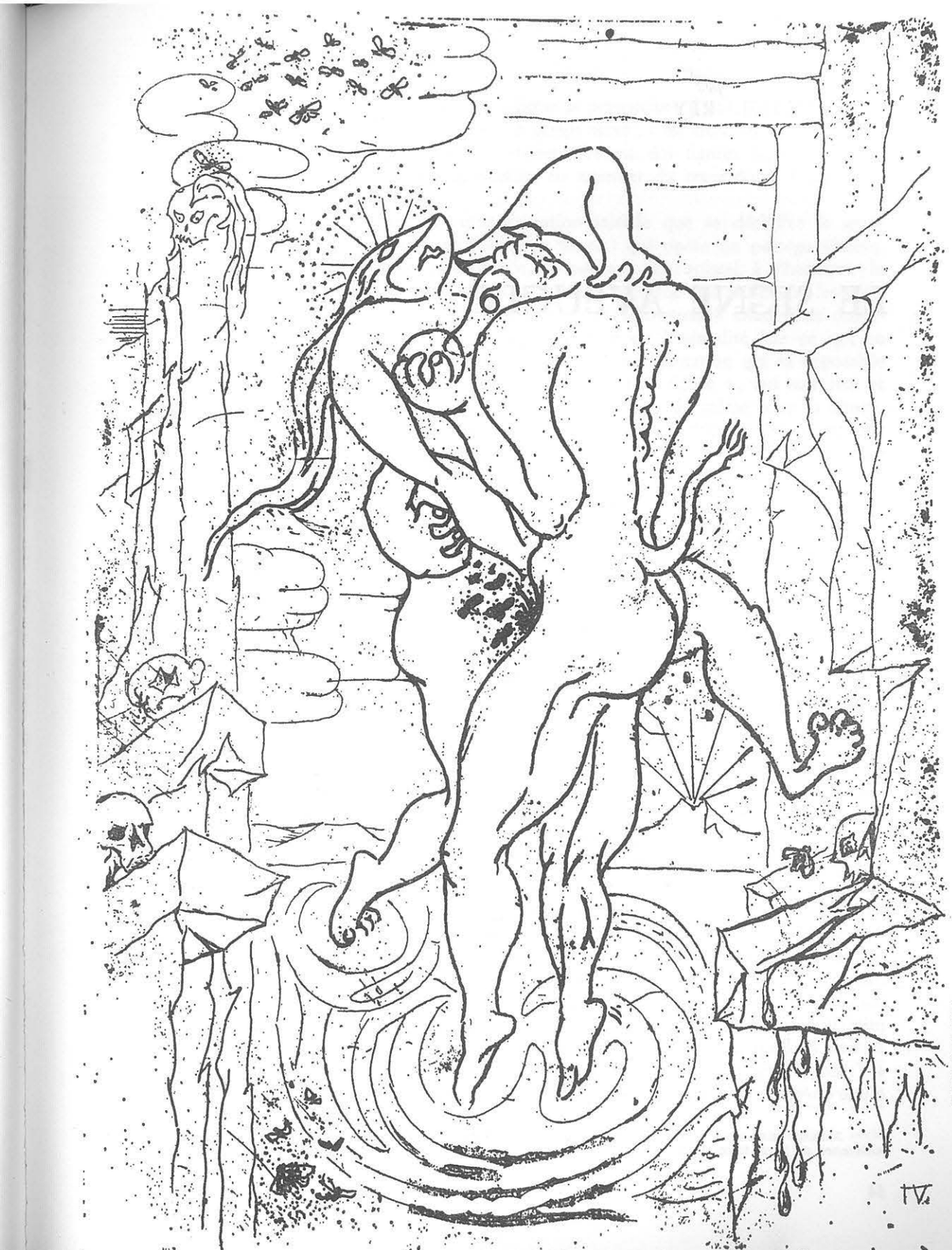
2. *Les Accords de Bretton-Woods. Ce que chacun en doit savoir,* Domat-Montchrestien, 1946 et trois Cahiers de l'Institut de Science Economique Appliquée, 173, boulevard Saint-Germain.

« d'intérêt mondial », « d'intérêt américain » si elle servait principalement à équiper des armées européennes contre l'U.R.S.S. De toutes façons, il me semble nécessaire d'insister sur le fait que la mobilisation des milliards du Plan n'est en aucune mesure indépendante de la menace d'un conflit, c'est-à-dire de la *peur*. La peur générale de l'expansion russe permet seule aux Américains généreux, et avisés, de décider le Congrès aux sacrifices. J'ai voulu dire que si la peur de l'U.R.S.S. dominait l'exécution du Plan, il ne serait pas « d'intérêt mondial ». J'ai exprimé ce point de vue moins rapidement dans une note du présent fascicule (p. 1037 à 1040) rédigée avant que je n'aie reçu les pages de discussion de F.P.

La formule que j'ai employée (p. 933) parlant du caractère « classique » des actes de Bretton Woods aurait dû en effet appeler une réserve. Je crois avoir donné le sens général de la pensée de F.P., mais je l'ai déformée en lui donnant un caractère absolu qu'elle n'a pas.

Je regrette que le peu de développement de mon étude ait introduit une part de malentendu (car, me semble-t-il, c'est de malentendu qu'il s'agit). Je regrette en particulier de n'avoir pas fait ressortir clairement tout l'intérêt que j'avais pris à la lecture de ce petit livre. En particulier pour ce qui touche l'opposition du point de vue *général* au point de vue *isolé*. F.P. a raison de marquer l'identité de nos *préférences*. Malgré tout je suis heureux d'avoir donné à l'un des économistes français les plus originaux l'occasion de préciser sa pensée.

G.B.



MINOTAURE

JEAN-MICHEL REY

LE SIGNE AVEUGLE

à Philippe Sollers

Sic rerum summa nouatur semper,
et inter se mortales mutua uiuont.
Lucrèce.

Le rire des hommes commence bien en quelque point.
Bataille.

Bien en retrait de ce qu'il est convenu d'appeler le « miracle grec » (mais « les Grecs étaient des enfants normaux », Marx, 1857), les figures « éclatées » de la grotte de Lascaux sont déchiffrées par Bataille comme l'indice vraisemblable d'une « seconde naissance », celle de l' « art ». L'indication première d'une symbolique déjà constituée, codifiée, socialisée : ce qui est lu *aussi* comme la mise en œuvre accomplie de l'*interdit*. Comme si le procès constituant le champ symbolique, c'est-à-dire qui suspend les effets d'une violence de nature et les limite, se condensait en ce lieu privilégié « qui a valeur de commencement » : ce qui permettrait, en retour, la mise à jour de la logique implicite et *contradictoire* qui le produit. La grotte de Lascaux est d'abord, pour Bataille, « le premier signe pour nous, le *signe aveugle,* et pourtant le signe *sensible* de *notre* présence dans l'univers [1] ». Lieu unique où une histoire en abrégé *se figure* comme inscription matérielle, sensible : « impossible d'imaginer peinture plus composite, plus chargée... multiplication des détails insignifiants, des gravures presque indéchiffrables et des enchevêtrements parfaits ». Aucun tracé d'origine ne peut s'y lire (telle figure animale se trouve « *reprise* sur une silhouette plus ancienne, composée de traits et non de surfaces peintes »), mais seulement un surcroît de signes divergents, une figuration surimposée, l'utilisation inédite de l'espace naturel : la grotte est employée à la manière d'une « scène théâtrale » dont les éléments majeurs nous sont devenus *inintelligibles*. Il faut donc y voir l'effet d'une pratique communautaire qui s'effectue au delà de l'espace divisé du travail, comme l'excès d'une simple maîtrise objective. « Tracer une figure était l'un des éléments constitutifs d'une cérémonie ; il s'agissait d'une *opération* religieuse ou magique ». Au delà du temps structuré comme travail,

1. Sauf indication contraire, les citations de Bataille sont extraites de *Lascaux ou la naissance de l'art,* Skira 1955.

et de la division qui en est l'effet, s'indique la perspective d'une figuration inutile en apparence, gratuite, la dimension d'un temps sacré ; c'est dans les figures mêmes qu'un tel dépassement apparaît. « L'enchevêtrement des figures signifie que les décorations existantes étaient négligeables au moment du tracé d'une image nouvelle ».

C'est dans le tracé de cette figuration initiale que se déchiffre le geste *répété* (et non pas accompli une fois pour toutes) qui opère un passage violent, où se noue une opposition irréductible, le passage de l'animal à l'homme : la « naissance ». « Le passage de l'animal à l'homme implique non seulement les états formels, mais le mouvement où ils s'opposèrent » (*L'Erotisme*). Dans cette ouverture du symbolique, Bataille lit la mise-à-distance de l'animalité (de ce qui se présente *comme violence sans limite*), sa mise en représentation qui la dépossède de ses pouvoirs : l'indice d'une humanité accomplie, « déliée », qui sait rire et travailler. Comme si une distance se creusait qui ouvrait du même coup la dimension du symbolique *en l'inscrivant*. C'est le corps figuré qui devient ainsi la marque de ce déplacement, comme si son maintien dans une forme sensible était l'assurance d'une humanité achevée qui pouvait affirmer la chance et le jeu au delà de l'espace clos du travail. A l'opposé même de ce qui se produit, ultérieurement, dans la religion où, suivant Freud, « l'interdit de figurer Dieu a pour effet une mise à l'arrière-plan de la perception par rapport à l'*idée abstraite,* un triomphe de la spiritualité sur les sens, c'est-à-dire un renoncement aux pulsions [2] ».

C'est dire — proposition majeure dans tout le texte de Bataille et dont on trouve des prolongements immédiats dans *l'Erotisme* — que les figures de Lascaux ne deviennent *lisibles* [3] que dans un espace « contradictoire », déjà articulé par la différence de *l'interdit comme procès* et de la transgression (par la différence du travail et du jeu, du temps profane et du temps sacré, du calcul et de la chance : tous ces équivalents que l'écriture de Bataille produit par un déplacement incessant et réglé de concepts). Dans son enjeu contradictoire, qui limite le mouvement de la sexualité et de la mort, l'interdit ne peut s'inscrire que dans *une logique du remplacement,* c'est-à-dire dans *l'espace pluriel de l'objet-substitut :* il appelle, en ce sens, une lecture freudienne rigoureuse ; l'objet érotique, chez Bataille, s'indiquant comme « objet significatif de la *négation* des limites de tout objet » (*l'Erotisme*). L'interdit, avec tous les substituts qu'il commande, avec tous les déplacements qui en sont l'effet calculé, délimite l'espace où peut s'ancrer la représentation de la mort *discernée en même temps que figurée*. Dans son retrait « historique » le plus extrême (« l'interdit s'est décidé dans les temps de la nuit »), il manifeste, par ses effets mêmes, un point de fuite toujours reculé, le moment aveuglant d'une « naissance » animale ; naissance qui ne se figure jamais comme telle, mais qui s'inscrit par des équivalents symboliques diversifiés

2. Il est fondamental que cet interdit de figurer, qui est principalement le fait de la religion juive, soit « contemporain » de l'invention de l'écriture alphabétique. Freud écrit : « On a suggéré que les scribes de Moïse avaient contribués à l'invention du premier alphabet. S'ils subissaient l'interdiction des images, ils avaient un bon motif pour abandonner l'écriture hiéroglyphique en adaptant les caractères à l'expression d'un nouveau langage ». On sait *d'autre part,* ce qui n'est pas contradictoire, qu'Engels a indiqué comment l'invention de l'écriture alphabétique et son emploi dans la notation littéraire ont pour répondant une certaine rationalisation de l'agriculture et une forme inédite de *centralisation politique.*

3. L'insistance sur la « *lisibilité* » des figures est évidemment fondamentale dans le texte de Bataille, puisque l'analogie avec le modèle de l'écriture y est développée.

et contradictoires : « Il existe une modalité du passage de l'animal à l'homme *si radicalement négative que nul n'en parle* » (*l'Erotisme*). Naissance qui se trouve soumise à un oubli actif, entièrement décalée ; tout comme la mort, elle est prise dans un travail de négation redoublée et projetée dans le registre symbolique. C'est sur cet oubli actif, tout à fait analogue à un refoulement, que les religions tentent de se fonder. *La logique de l'art de Lascaux permet de mettre à jour le refoulé des religions.*

Freud marque la logique d'un tel procès par son insistance sur les *implications stratifiées de la négation comme fonction de la mort :*

« La mort est un concept abstrait, de contenu négatif, dont la correspondance inconsciente est à trouver ».

L'investissement « dangereux » — celui qui excède toujours le champ dans lequel le sujet croit se tenir, où il est « supposé savoir » — qui est en jeu dans cette « naissance », cet investissement ne s'indique qu'au figuré, que sous le signe de l'interdit. Bataille le marque très nettement : le refoulement de l'animalité fait retour sous les formes multiples de la transgression, comme ce qui vient frapper *de biais* l'interdit et déplacer ses limites. « La mort *discernée* introduisait dans la conscience autre chose que les objets distincts et limités... L'humanité antérieure se bornait à *traduire en interdit* le sentiment que la mort lui inspirait ». Retour de l'autre scène qui, traversant comme en diagonale celle de l'interdit, y porte sa contradiction, l'y déploie et déjoue ainsi les limites fixées de l'interdit. Comme si s'était effectué, initialement, une mise en retrait (« l'interdit précéda nécessairement la transgression »), un recul calculé ; un report et un déplacement de l'investissement, analogue, dans sa forme, au *différé-de-satisfaction* freudien (*Aufschub der Befriedigung*). Comme interdit porté au « centre » même d'un mouvement contradictoire, celui d' « une vie qui se dérobe et qui surgit ». En suivant le modèle freudien, que nous tentons d'inscrire dans le texte même de Bataille : *comme si* s'opérait en ce lieu un clivage « nécessaire » (nécessité à penser dans sa stratification *historique,* ce que fait Bataille autre part), un clivage *entre* la satisfaction immédiate, sans détour, *et* les signes contradictoires qui sont le répondant calculé d'une satisfaction différée, déjà travaillée par l'inscription de l'interdit, d'une jouissance marquée de son signe mortel, faisant déjà angle avec sa propre mort.

« Notre inconscient est tout aussi inaccessible à la représentation de notre mort, tout aussi avide de meurtre envers l'étranger, tout aussi divisé (*zwiespältig*), ambivalent, à l'égard de la personne aimée que l'homme des temps primitifs », écrit Freud.

Toutes les modalités de défense qui sont inscrites dans le geste social de l'interdit (« ce scandale de l'esprit, ce temps d'arrêt et de stupeur ») ne s'imposent et n'ont d'efficacité réelle que parce qu'elles sont coupées de leur lieu d'origine ; éléments devenus autonomes et sans histoire, suivant les termes de Bataille « ombres insaisissables *isolées de tout arrière-plan* » : c'est dire que les interdits sont le lieu privilégié où, ultérieurement, s'impliquent et s'inscrivent les idéologies ; *espace articulé où s'effectue le dépôt idéologique.* En ce sens l'image centrale de Lascaux (la fameuse « scène du puits », reproduite pages 111 et 113, qui représente un homme mort à tête d'oiseau, « nu et ithyphallique », couché au pied

d'un bison blessé), cette image doit se lire comme un *détour de la figuration* qui produit ce « paradoxe » : l'effacement de l'homme devant l'animal *en même temps que* (c'est-à-dire, *en vue de*) la négation de l'animalité violente et sans interdit. Freud parle des « détours empruntés par la vie dans sa course à la mort ».

Ce que Bataille donne donc à lire, c'est la figuration d'un geste social qui serait comme *un déni de paternité, un déni d'origine,* l'effacement même de la « naissance », son retrait dans un passé antérieur toujours mis à distance. Motif absolument fondamental dans l'ensemble du texte de Bataille et qui pourrait trouver un répondant chez Freud : la paternité comme passage à l' « abstraction », au figuré.

« Le passage du matriarcat au patriarcat est une victoire de la spiritualité sur la sensibilité. La maternité est révélée par les sens, *la paternité est une conjecture* basée sur des déductions et des hypothèses. Progresser dans la voie de la spiritualité, c'est donner le pas aux souvenirs, aux déductions et aux réflexions ; c'est décider, par exemple, que la paternité, bien que les sens ne puissent la déceler, est plus importante que la maternité ».

Autre maillon de la même chaîne, Engels qui écrit dans *l'Origine de la famille, de la propriété privée et de l'Etat :* « Avec la famille patriarcale, nous entrons dans le domaine de *l'histoire écrite* [4] ».

Ainsi l' « homme de Lascaux » ne se nomme, il ne se « figure », que par le déni (qui produit un « retour » dans le champ symbolique) de sa propre naissance, de sa violence d'origine devenue sans voix mais non sans effet ; que par le désaveu répété et figuré de sa provenance. Le détour de la figuration, de l'inscription, révèle un refoulé majeur marqué du signe même de la négation. « L'homme dissimulait ses traits sous le masque de l'animal... ; s'il avouait la forme humaine, *il la cachait dans le même instant ;* il se donnait à ce moment là la tête de l'animal. Comme s'il avait honte de son visage et que, voulant se désigner, il dût *en même temps* se donner *le masque de l'autre* ».

Ce jeu *simultané* du montrer/dissimuler, que Bataille découvre au principe de la figuration et dans la logique de l'interdit, est un des traits fondamentaux du symptôme freudien : espace où s'implique la négation et son articulation à une temporalité discontinue, travaillée par l'après-coup [5]. Il s'agit de signifier le retour de ce qui s'est soumis au déni, de l'élément qui revient après avoir subi un désinvestissement, de la représentation séparée de tout affect et abstraite de

4. Autre énoncé d'Engels, tout à fait pertinent dans le texte de Bataille, puisqu'il développe une logique identique : « Le mariage conjugal fut un grand progrès historique, mais qui ouvre aussi cette époque dans laquelle *chaque progrès est en même temps un pas en arrière relatif,* puisque le bien-être et le développement des uns sont obtenus par la souffrance et le refoulement des autres ».

5. L'écriture plurielle de Bataille porte, à tous ses niveaux, la marque de cette contradiction travail/jeu. Il faudrait montrer qu'elle met à l'œuvre une logique nouvelle de l'énoncé, par exemple dans cette phrase du *Lascaux* : « Ces êtres qui créaient des objets, qui employaient des outils durables, comprirent qu'ils mouraient, qu'en eux quelque chose ne résistait pas, alors que les objets résistent à la fuite du temps ». Montrer comment chaque énoncé dérive du précédent, le supplée ou le remplace, en même temps qu'il le donne à lire dans une autre dimension ; travail qui n'est pas sans analogie avec la méthode analytique du « déchiffrement » freudien. L'écriture de Bataille utilise aussi de manière inédite ce qu'on pourrait appeler les *effets de négation.* Nous renvoyons à notre texte à paraître, dans *Tel Quel,* sur la négation chez Freud.

son lieu d'origine. La logique de l'interdit consiste donc à neutraliser, par un déplacement « vertical », la fascination produite par l'état « perdu », à l'inclure dans les limites socialement codifiées d'une symbolique orientée ; et, donc, à constituer cette symbolique comme un *code* qui masque le procès historique qui le produit.

« Les morts, au moins dans leur visage, fascinèrent les vivants qui s'efforcèrent d'en *interdire* l'approche et qui limitèrent ce va-et-vient ordinaire qu'un objet quelconque autorise autour de lui. C'est en cette *limitation fascinée,* imposée par l'homme au mouvement des êtres et des choses, que consiste l'interdit ».

Les religions vont fonder leur pratique sur cette *autonomie illusoire* de l'interdit, *l'Erotisme* le montre avec une rigueur exemplaire ; comme un clivage qui s'inscrirait nécessairement dans le désir même, venant l'entamer de manière décisive, en répartir les constituants dans une hiérarchie diversifiée qui prend comme axe le système des interdits. La « seconde naissance » n'a lieu que par un détour pour éviter la première, pour opérer une coupure nette d'avec l' « inhumain » ; mais sans jamais saisir les déplacements « historiques » qui se jouent dans un tel détour. Illusion, dont les effets sont toujours vivaces, d'un effacement définitif de la violence recouverte par l'interdit. « Un sentiment de malédiction se lie à l'idée de ces premiers hommes. *Mécaniquement,* la malédiction et la déchéance des classes *inhumaines* accablent *dans le fond de notre pensée* des êtres qui sont des hommes, sans en avoir la dignité ». Comme si notre « mémoire » présente était, du fait même du système d'interdits, travaillée par un *jeu indéfiniment récurrent d'après-coups* qui y inscrivent leurs marques, par le mouvement contradictoire de l'excès transgressif qui s'indique en creux (en « négatif ») dans l'espace des symptômes : « Nous vivons, nous, *un temps de naissance indéfinie* », énoncé majeur du texte de Bataille qui pourrait être pris en relais par ce texte d'Engels : « Plus la société progresse, plus elle est obligée de *couvrir* avec le manteau de la charité les maux qu'elle a *nécessairement* engendrés, de les *farder* ou de les *nier,* bref d'*instituer une hypocrisie conventionnelle* que ne connaissaient ni les formes de société antérieures, ni même les premiers stades de la civilisation ».

Le « signe aveugle », ce serait d'abord cette surcharge signifiante contradictoire (tout comme le symptôme dans la logique freudienne) qui se résout dans le désaveu répété d'une naissance inavouable, demeurée muette ; qui inscrit, dans son retrait le plus reculé, le mouvement nécessairement silencieux de la transgression ; qui marque la place de ce qui s'est effacé en trouvant sa « compensation » dans le registre symbolique commandé par l'interdit. C'est donc la marque, inscrite matériellement, d'un manque irrémédiable, d'une « perte » irréversible (c'est-à-dire « historique ») qui se trouve répercutée comme objet ambivalent. « Les traces, qu'après des millénaires ces hommes nous ont laissées de leur humanité, se bornent à des représentations d'animaux... Ils rendirent sensible le fait qu'étant des hommes, ils nous ressemblaient, mais ils l'ont fait en nous laissant l'image de l'humanité qu'ils quittaient. Comme s'ils avaient dû parer un prestige naissant de la grâce animale qu'ils avaient perdue. Ce qu'annoncent ces figures inhumaines n'est pas seulement que ceux qui les ont peintes ont achevé de devenir des hommes en les peignant, mais qu'ils l'ont fait en donnant

de l'animalité, non d'eux-mêmes, cette image suggérant ce que l'humanité a de fascinant ».

Les figures de Lascaux sont ainsi *l'enjeu d'une contradiction irreprésentable comme telle ;* comme l'effet d'une compensation par déplacement (d'abord par déplacement de l'*accent*) à l'égard d'une origine aveuglante, d'une fascination intenable (c'est-à-dire « mortelle ») si elle n'est pas contenue et suturée par un interdit. L'un des motifs les plus impliqués de *l'Erotisme* serait, semble-t-il, le suivant : La nécessité, pour les religions, de produire un *oubli actif de la naissance,* de détourner, en le limitant, l'excès qui traverse le désir ; autrement dit, la nécessité d'affirmer une *paternité simple,* pure, prise dans l'optique d'une *causalité mécanique où le geste même de la transgression ne puisse avoir que des effets qui s'annulent les uns les autres ;* à quoi il faudrait ajouter comme complément freudien : le souci généalogique des religions, c'est la nécessité d'une *paternité qui peut raconter, et même inscrire, sa propre histoire* (c'est ce que Freud nomme la « vérité *historique* » de la religion, qui est tout autre chose que sa « vérité *matérielle* » [6]) : nécessité de retrouver, toujours à la même place, la figure paternelle.

Ce détour du désir c'est, suivant la logique de Bataille, la possibilité inédite de reconnaître une souveraineté : ici encore, c'est l'interdit qui permet l'affirmation de la « valeur », par la méconnaissance qu'il introduit dans la « mémoire », par le signe « aveugle » qu'il y inscrit. « En tant qu'opérations magiques, ces figures exprimaient le moment où l'homme avouait la valeur plus grande de la sainteté que l'animal devait avoir : l'animal dont il cherchait l'amitié, dissimulant le grossier désir de nourriture qui le commandait. *L'hypocrisie* qui lui faisait voiler ce désir avait un sens profond, elle était la reconnaissance d'une valeur souveraine [7] ».

La figure de l'animal est l'espace d'une contradiction qui *se soustrait* à toute représentation, le lieu où s'opère *en silence* une transgression qui met en jeu la « naissance » et la « mort » ; donc, la matrice d'une *pensée sous interdit,* qui se marque d'abord par l'ambivalence qui constitue le « sacré » dont les représentants initiaux (*équivalents*) sont le « dieu » et l' « animal ». Ceux-ci sont les figures majeures, redoublées et insérées dans une chaîne de substituts, du mouvement qui traverse l'interdit et qui en déjoue les limites codifiées : signifiants majeurs, ils sont déjà reportés et déplacés dans le champ de l'expression symbolique, déjà soumis à un travail « nécessaire » de négation, inscrits dans l'espace des signes qui *deviennent* contradictoires. Mouvement qui ne serait pas sans parenté avec ce que Freud découvre dans le phénomène de l'*Unheimliche :* la castration exprimée par le redoublement, l'inscription matérielle de la mort, le changement de signe du « double ». Freud écrit :

6. On sait que c'est dans le même contexte que Freud met en relation « la fixation scripturale », le « goût d'écrire l'histoire » *(Geschichtsschreibung) et* le monothéisme. C'est là aussi qu'il opère une nette séparation entre la « vérité *historique* » de la religion et sa « vérité *matérielle* », en se servant de l'analogie avec le *délire* (articulation essentielle de la logique freudienne qui permet de mesurer, si elle est lue dans toutes ses implications, la portée théorique de l'analyse ; notamment de lever le soupçon porté sur l'« analogisme » prétendu de Freud).

7. Dans un texte ultérieur, « Le berceau de l'humanité » (que nous avons publié dans *Tel Quel,* nº 40), Bataille écrit : « Les hommes de la Vézère figurèrent les animaux qu'ils chassaient dans l'espoir qu'en les faisant apparaître sur la paroi, ils les amèneraient à paraître devant leurs armes : *disposer d'une apparence c'était déjà les faire tomber dans leur pouvoir* ».

« ... La création d'un tel redoublement, comme défense contre l'anéantissement, a son pendant dans un mode de figuration du langage onirique où la castration s'exprime volontiers par le *redoublement ou la multiplication du symbole génital ;* elle donne chez les Egyptiens une *impulsion à l'art* en incitant les artistes à *modeler dans une matière durable l'image de la mort.* Mais ces représentations ont pris naissance sur le terrain du narcissisme primaire qui domine l'âme de l'enfant comme celle du primitif, et lorsque cette phase est dépassée, *le signe algébrique du double change* et, d'une assurance de survie, il devient un élément *unheimlich* avant-coureur de la mort ».

La figure centrale de Lascaux c'est *ce qui s'implique* dans le décalage du système des interdits, l'élément qui soutient les traces contradictoires d'une « mémoire », l'assurance « provisoire » d'une maîtrise acquise sur le négatif ; autrement dit, la marque d'un aveuglement nécessaire qui est comme le *revers* d'une origine inassignable ; semblable, par là même, à ce que Freud produit comme « effet retardé » (*verspätete Wirkung*) d'une contradiction irréductible dont Bataille inscrit la logique minimale : le monde discontinu du travail maintenu par l'interdit (ou de la pensée qui est « d'abord une *attente* ») et l'autre mouvement qui, sous le signe du continu, s'inscrit comme l'infini de l'apparition/disparition ou de la « sexualité »/« mort » : l'indication d'un procès qui excède toujours le lieu où il est supposé être « compris » et maîtrisé ; puisque la logique qui le sous-tend est toujours menacée d'un retour possible de ce qu'elle occulte et dénie *en même temps.* L' « objet perdu », le *défaut de la « naissance »*, se trouverait partiellement compensé par « l'œuvre d'art » comme supplément qui entame l'interdit maintenu par le travail *et* par la langue.

« Le langage distinct est possible, au delà de l'aboiement du désir, à ce moment où, désignant l'objet, il se rapporte *implicitement* à la manière dont il est fait, au travail qui en *supprime* le premier état et en assure l'emploi. Ce langage à partir de là le situe durablement dans la fuite du temps. Mais l'objet arrache celui qui l'énonce à la sensibilité *immédiate.* L'homme retrouve le sensible si, par son travail, il crée, au delà des choses utiles, une œuvre d'art ». (Il faudrait lire ici l'impact du discours hegelien dans le texte de Bataille, le mouvement d'*écart* sans cesse relancé qui s'y marque ; le travail majeur d'écriture qui tente de déplacer la contradiction nouée par la rencontre de l'interdit et de la transgression : le « signe aveugle » appelle une écriture inédite qui cherche *aussi à désimpliquer le réseau d'interdits maintenu et reproduit par l'idéalisme philosophique* [8]). La différence de l'interdit et de la transgression requiert une mise en perspective historique, ne serait-ce qu'en raison des *effets qu'elle implique dans le champ même de l'écriture :* le détour accompli dans la figuration a son répondant (voire son prolongement historique irréversible) dans le détour de l'écriture.

8. « Le langage n'est pas donné indépendamment du jeu de l'interdit et de la transgression. C'est pourquoi la philosophie, pour venir à bout, s'il se peut, de l'ensemble des problèmes, doit les reprendre *à partir d'une analyse historique de l'interdit et de la transgression.* C'est dans la contestation, *fondée sur la critique des origines,* que la philosophie, se changeant en une transgression de la philosophie, accède au sommet de l'être. Le sommet de l'être ne se révèle *en son entier* que dans le mouvement de transgression où la pensée fondée, par le travail, sur le développement de la conscience, dépasse à la fin le travail, sachant qu'elle ne peut s'y subordonner » *(L'Erotisme).*

L'analogie, dont Bataille marque précisément les dimensions essentielles, entre la figuration et l'écriture est remarquable :
« ... des vastes compositions de signes, figures géométriques complexes et *ponctuations,* formant sans nul doute un ensemble autrefois intelligible. Nous pourrions songer à des modes d'expression analogues en rudimentaire à l'écriture ». Puisque l' « objet perdu » se trouve inscrit dans une logique « matérielle » des substituts où travaille la négation ; puisqu'il est le point aveugle et l'enjeu d'une « mémoire » collective ; puisqu'il se trouve toujours déjà remplacé par des éléments figurés produits *en vue* d'une maîtrise de l'absence, ou en vue d'une compensation toujours après coup de la violence extérieure sans nom. C'est cela aussi que Freud énonce dans la mise à jour du procès inconscient, au travail, qui se constitue comme logique du remplacement, de l'inscription, de la suppléance *et* de la négation ; le modèle des écritures non-alphabétiques y étant prédominant [9]. Freud écrit notamment : « A l'origine l'écriture était le langage de l'absent, la maison d'habitation, *le substitut du corps maternel,* la première demeure dont la nostalgie persiste probablement toujours ».

Déchiffrer les symptômes contradictoires d'une naissance soumise au refoulement ; y saisir le tracé d'une négation active, redoublée, qui s'implique et se codifie dans l'interdit ; faire de cette négation le principe d'un progrès historique (Freud : « la négation est un substitut du refoulement *à un niveau supérieur* ») ; inscrire, dans une logique du détour, les moments majeurs où se condensent les contradictions pour découvrir leurs effets lointains déplacés, pour désimpliquer les niveaux différenciés de leur stratification historique : tous ces motifs se recoupent dans le texte de Bataille, ils se relaient et se complètent ; ils deviennent lisibles dans le jeu contradictoire des *signes devenus des symptômes :* la force de l'écriture de Bataille est, sans doute, d'opérer un déplacement tel que ces différents motifs peuvent se répondre et s'entre-produire. Par exemple, cet énoncé fondamental du *Lascaux :*
« Ce sorcier, ce dieu ou cet esprit-maître, avant de présider aux activités dont l'homme vivait, s'opposait, *comme un signe au signe contraire,* à la vie dont ces activités dépendaient. *En entrant sous le signe de cette figure,* cette vie ne pouvait prospérer qu'à la condition de *nier ce qu'elle était, d'affirmer ce qu'elle n'était pas.* L'homme hybride signifie le *jeu complexe* des sentiments où l'humanité s'élabora... Il s'agissait de nier l'homme au bénéfice d'un *élément divin et impersonnel, lié à l'animal qui ne raisonne pas et ne travaille pas.* L'humanité dut avoir le sentiment de détruire un *ordre naturel* en introduisant l'action raisonnée du travail ; elle agissait *comme si* elle avait à se faire pardonner cette *attitude calculatrice,* qui lui donnait un pouvoir véritable » (c'est nous qui soulignons).

9. La « logique » de l'écriture alphabétique est en défaut par rapport à l'articulation des éléments impliqués dans le rêve. Freud écrit (dans *l'Intérêt de la psychanalyse*) : « Si nous réfléchissons que les moyens de représentation dans le rêve sont principalement des images visuelles et *non des mots,* nous verrons qu'il est même plus approprié de comparer les rêves à un système d'écriture qu'à un langage. En fait, l'interprétation des rêves est tout à fait *analogue* au déchiffrement d'une ancienne *écriture pictographique* telle que les hiéroglyphes égyptiens. *Dans les deux cas il y a certains éléments qui ne sont pas destinés à être interprétés (ou lus),* mais sont *seulement marqués pour servir de déterminants,* c'est-à-dire pour établir la signification de quelque autre élément. L'ambiguïté des différents éléments du rêve trouve un parallèle dans ces anciens systèmes d'écriture. Il y a aussi l'*omission de relations variées qui dans les deux cas doivent être fournies par le contexte* » (c'est nous qui soulignons).

Ou encore :
« L'homme devait *feindre* de s'élever au niveau d'une puissance qui le dépassait, *qui ne calculait rien,* n'était qu'un jeu, et dont l'animalité n'était pas distincte ».

La figuration de la mort, déchiffrée dans son registre symbolique, signifierait que le symbole est l'espace où peut s'effectuer (sans risque majeur) tout investissement, puisque c'est là que l'économie de la vie peut s'inscrire dans les détours du négatif ; tandis que l'élément symbolisé (l' « autre » naissance, l'animale) se trouve déjà soumis à un refoulement actif, partiellement réussi. La feinte de la figuration, qui déjoue certains effets de l'interdit, c'est d'opérer tacitement le déplacement de la « scène » dangereuse d'une manière telle qu'elle puisse être répétée volontairement. En ce sens il s'agit d'une véritable (*mise à l'*) *épreuve de la réalité* qui permet, par le biais des signes « contradictoires », une maîtrise provisoire du négatif, une assurance momentanée contre le retour possible de la violence de « naissance ». Toute défense ne peut s'accomplir que dans le symbolique ou, plus exactement, que par le mouvement (effet d'une négation redoublée) qui fait se correspondre le réel et le symbolique. Ce que Freud, encore, articule à propos précisément de la naissance : « Avec l'expérience qu'un objet extérieur, perceptible, peut mettre fin à la situation dangereuse qui évoque celle de la *naissance, le contenu du danger se déplace de la situation économique à ce qui en est la condition* » ; ce qui est déchiffré par Freud comme *passage* à une répétition volontaire et consciente, comme l'acquisition d'un pouvoir qui est à saisir dans son registre économique : « passage d'une angoisse produite comme manifestation nouvelle, involontaire, automatique à sa *reproduction intentionnelle* [10] ».

L'interdit se déchiffre donc par ses effets les plus marquants, c'est-à-dire ceux qui sont travaillés par une négation plurielle dont les implications « historiques » *divergentes* sont l'indice d'une *transgression silencieuse :* comme si ce qui apparaît comme norme se trouvait, sur une autre scène, inscrit dans un jeu illimité de substitutions et de reports (« un souci se mêlant sans finir à la vie, à la façon d'une trame » dit Bataille) ; comme si se trouvait subverti *en fait* l'ordre dont notre discours se veut l'expression. Le « signe aveugle » serait aussi ce travail silencieux que Bataille inscrit, dans le *Lascaux,* comme celui d' « une violence animale angoissée, érotique et aveugle » ; ou bien, ce qui revient au même, « ce rêve d'une abondance démesurée » dont notre discours porterait l'empreinte comme en filigrane ; comme le désir d'une souveraineté dont le négatif ne serait pas exclu, mais relancé dans une écriture traçante et matérielle, dont la transgression serait le moment majeur. Engels : « la conception traditionnelle du mariage ne connaît que le mariage conjugal... et elle passe *sous silence que la pratique transgresse sans mot dire,* mais sans façon, les barrières imposées par la *société officielle* » (*L'Origine...*).

10. L'épreuve de réalité exige que l'objet « réel » satisfaisant ait été perdu ; c'est donc par cette épreuve que s'effectue la mise à jour des déformations, la logique de leurs déplacements et l'inscription de leurs manques. Ce que Freud énonce dans l'article fondamental, *die Verneinung* : « La reproduction d'une perception en tant qu'image n'est pas toujours exacte et peut être modifiée par des *omissions* ou par *fusion* de quelques-uns de ses éléments. C'est par l'épreuve de réalité que doit être mesurée *l'étendue de ces déformations.* Mais, de toute évidence, une condition nécessaire de l'épreuve de réalité est que les objets ayant jadis procuré quelque satisfaction réelle aient été perdus » (c'est nous qui soulignons). Si quelque chose est à re-trouver, ce n'est pas l'« objet » perdu, mais *ce qui peut au présent en tenir lieu,* ce qui peut devenir l'équivalent « satisfaisant » du manque inscrit dans le mouvement négatif.

Il faut lire ensemble ces deux affirmations de Bataille, dans l'optique d'une logique de la négation plurielle et matérielle : en regard du texte freudien.

« Le jeu est en un point la transgression de la loi du travail : l'art, le jeu et la transgression ne se rencontrent que liés, dans un *mouvement unique de négation* des principes présidant à la régularité du travail ».

« Ce fut le souci majeur des origines d'accorder le travail et le jeu, l'interdit et la transgression... en une sorte d'équilibre léger, où *sans cesse les contraires se composent,* où le jeu lui-même prend *l'apparence* du travail, et où la transgression contribue à l'affirmation de l'interdit ».

Ces deux affirmations qui sont *en même temps* les motifs majeurs de l'écriture de Bataille.

Le signe aveugle serait l'enjeu d'une *contradiction travaillée par une extériorité infinie parce que matérielle. Le point aveugle de tout texte matérialiste. Cela même qui pose la question de sa propre traduction.*

« La transgression se traduisit en formes prodigieuses », Bataille.
« C'est un défaut de traduction que nous appelons refoulement », Freud.

JEAN-MICHEL REY

JEAN PFEIFFER

ENTRE GOYA ET MANET

« La rupture qui sépare les écrivains romantiques des classiques n'a pas son équivalent en peinture — sauf chez Goya, dont l'influence profonde s'exerça plus tard. (...) En peinture, le romantisme, qui s'oppose bien moins à un classicisme large qu'à un néo-classicisme étroit, n'est pas un style : c'est une école. Pour que la tradition picturale soit déchirée comme l'avait été la tradition littéraire par les grands poètes du début du siècle, il faut attendre Manet.

« Il passe des premières toiles à *Olympia,* d'*Olympia* au *Portrait de Clemenceau,* puis de celui-ci au petit *Bar des Folies-Bergères,* comme la peinture passe du musée à l'art moderne. Et ainsi nous guide vers ce qui, du passé traditionnel, nous paraît appelé par le nouveau musée : ses accoucheurs y seront les maîtres. D'abord, évidemment, Goya. »

On a reconnu la main d'André Malraux [1]. Sans doute, dans cette vue toute panoramique, l'on peut contester l'assimilation qu'il fait entre le déchirement de la tradition littéraire par le romantisme et la révolution apportée par Manet dans la peinture environ trente ans plus tard. En un sens, pas plus que la peinture moderne ne commence avec Delacroix, la littérature de ce temps ne commence avec Hugo ou même Balzac. Elle s'inscrirait plutôt à partir de Baudelaire, de Flaubert, puis de Rimbaud et, bien entendu, de Mallarmé. Baudelaire et Mallarmé qui, tous deux, connurent et apprécièrent Manet. Mais, il est vrai, ces sortes de cloisonnements sont toujours arbitraires. Quoi qu'il en soit, il semble bien que Manet inaugura pour la peinture un tournant, dont peut-être il ne mesura pas toute l'étendue, qu'il ne perçut même qu'à travers un certain nombre de malentendus, lui qui voulut peindre *ce qu'il voyait* (« il faut être de son temps et peindre ce qu'on voit [2] »).

« Le nom de Manet a dans l'histoire de la peinture un sens à part. Manet n'est pas seulement un très grand peintre : il a tranché avec ceux qui l'ont précédé ; il ouvrit la période où nous vivons, s'accordant avec le monde qui est maintenant, qui est nôtre ; détonnant dans le monde où il vécut, qu'il scandalisa » (*Manet* - p. 17). On peut se demander ce qui fit l'auteur de *l'Expérience intérieure* s'attacher à ce peintre, sans nul doute l'un des plus significatifs (sinon le plus significatif,

1. *Les Voix du silence,* p. 97.
2. Cité par Bataille, *Manet* (éd. Skira, 1955), p. 70.

avec Cézanne) du 19e siècle, qui cependant n'exprime directement dans son œuvre aucune des obsessions de celle de Bataille lui-même, à savoir l'angoisse et l'érotisme (l'érotisme angoissé), la violence de la transgression liée à la mort. A ce titre, on l'aurait vu se rapprocher plutôt de Goya ou de Van Gogh. Certes, il y a transgression aussi chez Manet. Mais apparemment de ce qui n'était que la notion convenue (donc convenable) de la peinture. Le scandale qu'il provoqua, aujourd'hui nous étonne. C'est que la nouvelle peinture inaugurée par Manet ne nous apparaît plus que dans le cortège des œuvres de ceux qui lui succédèrent (les impressionnistes), qui cependant se séparèrent de lui sur ce que nous lui découvrons maintenant d'essentiel. Mais d'autre part nulle trace chez Manet d'une angoisse métaphysique (comme chez Goya), et pour ce qui est de l'érotisme, rien — on presque rien — que la nudité glacée d'*Olympia* [3]. Sans doute cette nudité scandalisa, mais le scandale était moins dans la nudité que dans le traitement que lui infligea la peinture de Manet, dans ce « renversement acide » des timbres et des tons qu'on retrouve dans presque toutes les toiles du peintre (que l'on songe aux verts crus du *Déjeuner sur l'herbe,* aux verts encore — notamment de la grille — du *Balcon*). Cependant, dit Bataille, « c'est aussi le tableau qui porta au sommet le rire coléreux du public. Comme si ce public avait eu le don de discernement, comme si, sans hésiter, son instinct aveugle l'avait mené » (p. 67). Bref, tout se passe comme si l'apparition incongrue d'*Olympia* annonçait, sans qu'on pût désormais s'y soustraire, que quelque chose dans l'ordre de la beauté — c'est-à-dire dans l'ordre du monde — venait d'être changé. Et ce changement s'affirmait comme une provocation ; sous les traits de cette figure plate, neutre, mais cependant « acide » de l'*indifférence.*

★

« Manet participa au changement d'un monde dont les assises achevaient lentement de glisser. Disons dès l'abord que ce monde était celui qui jadis s'ordonna dans les églises de Dieu et dans les palais des rois. Jusqu'alors l'art avait eu la charge d'exprimer une majesté accablante, indéniable, qui unissait les hommes : mais rien ne restait désormais de majestueux, selon le consentement de la foule, qu'un artisan eût été tenu de servir » (p. 26).

« Il s'agit d'un conflit intérieur de la bourgeoisie. Le monde aristocratique avait perdu sa vigueur et sa foi, et le conformisme bourgeois n'en voulait plus maintenir que les formes vides » (p. 60).

« Ingres, Delacroix, ne signifient qu'une survivance au sein de la « décrépitude », une prolongation du passé. Rien avec eux ne se révèle de neuf. Leur peinture est, en cela, semblable à celle du passé, chargée de tenir sa place dans l'éloquence du système » (p. 44).

Ces trois extraits mettent en lumière la situation nouvelle faite par le 19e siècle à l'art, à la peinture en particulier. Cette situation nouvelle est bien connue, et il n'est aucun historien qui ne l'ait mise à la source des transforma-

(3) Dans le *Déjeuner sur l'herbe,* la nudité des figures est sûrement moins érotique que dans le Giorgione qui lui servit de modèle. Il est vrai qu'il s'agissait ici d'un érotisme de convention.

tions de formes, de significations que l'art allait connaître : l'assomption de l' « artiste », l'exercice de « l'art pour l'Art » et, finalement, dans le public, la « religion des œuvres ». Bref, le « musée » de Malraux, l'art comme la « monnaie de l'absolu ». Car les œuvres nouvelles, fussent-elles de transgression, finissent par être assimilées, intégrées par le musée comme, en l'occurrence, ce fut le cas pour *Olympia.* Aussi bien cette situation nouvelle est-elle aujourd'hui, pour nous, dépassée, surmontée justement par l'abondance des œuvres de ce 19e siècle, qui nous accompagnent au même titre que celles de Giotto, de Vélasquez ou de Watteau [4].

Cependant il nous faut y revenir, non seulement, et rétrospectivement, comme à une étape mais comme à un phénomène nouveau, sans précédent dans l'histoire, par lequel l'art devint non seulement ce qu'il était, ce qu'il pouvait être (supposant le talent ou le « génie » que l'on voudra), mais devint, d'abord et avant tout, sa propre mise en question. Comme s'il n'y avait eu, depuis, comme s'il ne pouvait y avoir désormais, d'œuvre véritable que passant par cette mise en question. Le moment où l'art s'exalte le plus pour lui-même et veut s'ériger en valeur suprême, ce moment est également celui où il s'interroge le plus profondément à propos de soi [5]. Parce qu'il est désormais sans support, sans référence, sans transcendance autre que ce qu'il est. Autrement dit, parce qu'il est brusquement devant le *vide,* devant sa propre solitude, c'est-à-dire devant son destin.

C'est évidemment la première des trois citations qui nous retient le plus. Elle s'inscrit, en effet, à une profondeur qui laisse loin derrière elle les considérations communes sur les relations des formes d'art avec l'époque, avec la société. Celles qui inspirèrent déjà Baudelaire dans son article célèbre sur *le Peintre de la vie moderne ;* qui inspirèrent aussi la réflexion de Manet adolescent : « il faut être de son temps et peindre ce qu'on voit ». Justement, elle découvre, dans cette profondeur, ce qui ne pouvait se résumer dans la peinture à un simple changement d'école, de mode ou de style, à un simple pouvoir d'adaptation au nouveau spectacle d'une société nouvelle. Elle découvre, dis-je, que, par la disparition du sacré, d'un ordre sacré, ce qui était jusqu'alors la raison d'être de la peinture venait de se dérober sous ses pas.

Cette situation nouvelle, qu'avec Manet et avant lui ressentirent confusément Daumier ou Courbet, est sans nul doute ce qui troubla Bataille, parce que, singulièrement, à près de cent ans de distance, elle lui ressemblait (Bataille malade du sacré, de l'absence de sacré). Mais non seulement cette situation nouvelle ; de plus, et peut-être surtout, la réponse que Manet lui apporta.

Il va de soi que Bataille évoque chez celui-ci la « destruction du sujet ». Non certes du sujet comme tel, mais du sujet en tant que *valeur* propre, extérieure à la peinture, et que celle-ci eût seulement eu pour mission d'illustrer (l'art se réduisant alors à la qualité d'une facture, à un travail d' « artisan »). Avec Manet, les sujets sont devenus indifférents. On sait qu'il en emprunta les schémas à

4. En effet, par une sorte de renversement, « la beauté de la peinture ancienne est pour nous, maintenant, semblable à celle de la moderne, car nous n'entendons plus le discours qui lui était jadis lié. » , (p. 58).

5. Ne renverrais-je ici qu'aux méditations de Mallarmé sur le Livre.

Titien, à Giorgione, à Velasquez, à Goya. Mais s'il les leur emprunta, ce ne fut pas sans les détourner de leur sens initial. Malraux, auquel Bataille se rapporte, écrit : « *L'Exécution de Maximilien* de Manet, c'est le *Trois Mai* de Goya, moins ce que ce tableau signifie. *Olympia,* c'est la *Maja nue ;* le *Balcon,* les *Majas au Balcon,* moins ce que signifient les deux Goya ; les déléguées du démon sont devenues d'innocents portraits. Une blanchisseuse de Manet eût été celle de Daumier, moins ce que cette dernière signifie. L'orientation que Manet tentait de donner à la peinture rejetait ces significations. Et à leur exclusion se liait, chez lui, la création d'une harmonie dissonante que nous retrouverons dans toute la peinture moderne [6] ». C'est autant dire que les peintures de Manet sont dépourvues de toute signification, n'ont de signification que par elles-mêmes, mais cette signification est celle de l'*indifférence.* Le tableau, l'œuvre, chez Manet, est indifférente à ce qu'elle signifie ou pourrait signifier, bref, à toute interprétation étrangère à la peinture elle-même.

Cette relation, cette opposition que Malraux indique entre les peintures de Goya et celles de Manet, Bataille la souligne encore, en particulier pour ce qui concerne le *Trois Mai* et *l'Exécution de Maximilien.* Dans sa monographie ce tableau occupe une place privilégiée. Bien qu'il soit postérieur à *Olympia* (que l'auteur tient pour le chef-d'œuvre de Manet), bien qu'il soit sans nul doute moins accompli, Bataille n'y relève pas moins, si l'on peut ainsi dire, presque à l'état pur, ce qui sépare les deux peintres, le « monde » de Manet et celui de Goya. Il n'est pas sans intérêt d'observer que, pour Bataille, cette rupture s'inscrit exemplairement dans un tableau dont le « sujet » est la mort, la mort violente, par fusillade, la mort à l'œuvre dans l'œuvre de mort. A la limite — ou à l'origine — la différence entre ces deux mondes pourrait donc se résumer à une différence entre les versants de la mort. Mais cela est trop vite dit.

Que l'on confronte les deux tableaux, assez semblables par la composition générale, par ce que j'appelais tout à l'heure le schéma. On y mesurera les déplacements opérés par Manet, la reconstruction, en somme, selon sa propre optique picturale. Mais celle-ci ne découle pas seulement d'une esthétique nouvelle, l'esthétique du dépouillement, d'où seraient absentes la véhémence dramatique, l'éloquence romantique, la théâtralité propres à Goya. La véhémence dramatique, l'éloquence romantique, la théâtralité renvoient, en effet, à tout un système de références implicites. Mais le refus de cette véhémence, de cette éloquence, de cette théâtralité, la platitude, enfin, d'un simple compte rendu, ne renvoient à rien. Par rapport au tableau de Goya, qui éveille en nous des sentiments violents, presque insoutenables, la toile de Manet déçoit, nous laisse, justement, indifférents. Mais cette indifférence est justement son véritable sujet : indifférence du condamné (dont la fumée empêche de discerner la grimace ou la sérénité du visage), indifférence des enfants spectateurs au-dessus du mur (qui ne sont là que pour la curiosité d'un spectacle), indifférence des soldats du peloton d'exécution vus de dos, mais surtout, peut-être, et qui donne le ton à l'ensemble, indifférence de l'officier au premier plan, tournant le dos à la scène, qui s'occupe à charger son fusil comme à une simple besogne utilitaire.

6. *Les Voix du silence,* pp. 100/101.

Mais Goya hante bien moins Manet que Bataille qui, quoiqu'il en veuille, ne s'arracha lui aussi que douloureusement au monde ancien, disons, pour simplifier, au monde théologique. Sans doute, de quelque façon qu'on puisse concevoir celui-ci, Bataille n'eût pu manquer d'y être hérétique. Et aussi bien, au monde exempt de sacré où nous vivons, n'oppose-t-il pas une théologie nouvelle mais, au contraire, une « a-théologie », une expérience empirique, douloureuse et déchirée, qui ne détient son autorité que de soi. (« Mais l'autorité s'expie »).

*

« En Espagne, écrit Bataille, Manet ne s'intéressa guère à Goya ; ce qui comptait à ses yeux, au Prado, c'était Velasquez, le plus proche d'une peinture dépouillée. Dans l'ensemble, l'art de Goya appartient au passé. Mais en un mouvement angoissé, il tenta de lui échapper. Goya, sans doute, par ses moyens, ressemble à ceux qui édifiaient, qui ornaient le temple du passé, mais de toutes ses forces tendues, de l'intérieur, il en minait le fondement ; il n'y signifie qu'une dissonance, une terreur où était nié ce que l'édifice avait pour raison d'être d'exprimer. Le temple avait cette mission : de protéger, de rassurer — d'affirmer. Goya de l'intérieur criait l'impuissance du temple à l'apaiser et l'absurdité, la cruauté, la pourriture de tout l'édifice.

« ... La vision de cet homme criant, qui ne surgit que pour mourir, la scène de la fusillade que nous appelons le *Trois Mai,* est l'*apparition* de la mort elle-même. (...) Goya saisit, dans le *Trois Mai,* cette lueur instantanée de la mort, dont la fulguration excède l'éclat de la lumière : de cette lueur l'intensité détruit la vision... Jamais l'*éloquence* de la peinture alla-t-elle plus loin ? mais son cri nous atteint comme un silence définitif, comme un étranglement de l'éloquence [7] » (pp. 50/51).

La page qu'on vient de lire évoque bien Goya, le Goya du *Trois Mai.* Mais elle n'évoque pas moins Bataille, celui de *l'Expérience intérieure,* du *Coupable.* Rien ne peut faire qu'on ne sente la participation de Bataille à Goya plus intense, plus passionnée qu'au peintre du *Balcon.* On dirait même parfois, parlant de celui-ci, qu'il n'en parle que par constraste.

Quelque chose nous échappe. Entre Goya et Manet, Bataille ne put faire le lien. Justement, parce qu'entre l'un et l'autre il n'y a pas de lien. Peut-être, au contraire, non seulement par rapport à Goya mais, comme dit Bataille, par rapport à toute la peinture antérieure, un renversement. Un renversement de *valeurs.* Et sans doute l'équivoque entretenue ici par ce mot doit-elle demeurer entière, continuer de jouer sur plusieurs plans. Mais touchant celui de la peinture, qui nous concerne, ce renversement joue avant tout sur *les* valeurs picturales. Nulle part, ultérieurement, il ne sera question d'un retour aux valeurs d'autrefois, j'entends, par exemple à tel bleu ou à tel rouge somptueux, signifiant en même temps la somptuosité, par exemple, d'un vêtement, c'est-à-dire d'une classe ou d'un ordre

7. « Manet vit le tableau, en 1865, à Madrid et peignit en 1867 *l'Exécution de Maximilien* » (p. 51).

(comme chez Van Eyck, Rubens ou Watteau). Si, en effet, les couleurs *chantent,* continuent de chanter, si elles peuvent même, à l'occasion, être somptueuses (justement, à l'inverse des verts acides, certains roses chez Manet) c'est indépendamment de leur signification extérieure, dans l'ensemble d'une harmonie.

Certes, la tentation est grande, à partir de là, de résumer la peinture à la définition bien connue de Maurice Denis : un ensemble de couleurs sur une toile en un certain ordre assemblées. Mais c'est là un fait d'évidence, et cette évidence le réduit aussi à son expression la plus plate, comme quand on dit que la littérature est faite de mots. Dans les tableaux de Manet, quelque chose dépasse la peinture, qui n'est ni l'illustration ni la glorification d'un ordre, théologique ou non, ni la personne, la situation, le décor, la chose signifiée, le « sujet » (indifférent en lui-même), ni même la valeur souveraine de l'œuvre en soi, comme témoignage de la souveraineté de l'Art se substituant tant bien que mal à la souveraineté de l'Ordre divin. (Et cela même si Bataille écrit : « les diverses peintures depuis Manet sont les divers possibles rencontrés dans cette région nouvelle, où profondément le silence règne, où l'art est la valeur suprême : l'art *en général,* cela veut dire l'homme individuel, autonome, détaché de toute entreprise, de tout système donné (et de l'individualisme lui-même). L'œuvre d'art prend ici la place de tout ce qui dans le passé — dans le passé le plus lointain — fut sacré, fut majestueux » (p. 64)).

Quelque chose, dis-je, dépasse la peinture, dont à vrai dire on ne saurait parler, qui se dérobe à la nature et aux possibilités du langage, qui même dans les plus hautes réussites littéraires ne se laisse encore pressentir qu'à la faveur du mouvement même qui le dissimule, que par un mouvement semblable Manet atteignit — ou accueillit —, par la mise en jeu d'une « valeur » jusqu'alors inconnue (justement parce qu'étrangère à toute valeur), à savoir l'*indifférence.* A ce titre, autant que les « chefs-d'œuvre » de Manet, *l'Asperge* (qui ne mérite presque pas le nom d'œuvre) peut cependant apparaître comme un exemple privilégié. Indépendamment du sens phallique, que marginalement on ne saurait éviter, cette pochade s'inscrit bien sous le signe de la minceur et de la dérision. « J'aimerais, dit quelque part Bataille, parler à Dieu avec un faux nez ». Justement, Manet ne va pas jusqu'à cette violence, cette provocation. Par rapport aux natures mortes d'autrefois, *l'Asperge* lui suffit (dont sans doute il n'eut garde de tenir compte).

Pour tout dire, il semble bien que ce qui séduisit Bataille chez Manet — dans presque toute l'œuvre de Manet — fut un certain *style,* qu'il n'atteignit qu'incidemment dans son écriture (que l'on se rappelle, par exemple, la préface de *l'Abbé C.*). Chez Bataille, c'est à tout moment — je ne parle pas de ses études critiques ou sociologiques — la violence de l'émotion qui l'emporte. Il accède mal (bien qu'avec envie et non sans une sorte de respect) à cette violence neutre que signifie pour lui — et pour nous — l'indifférence de Manet. Il emboîte volontiers le pas à Malraux, pour qui cette indifférence est seulement esthétique, ayant sa place spécifique et même peut-être déterminante dans l'histoire générale de la peinture et des œuvres. Sans doute il ne laisse pas d'y être « pris ». Mais pris, en quelque sorte, à distance. Comment d'ailleurs en irait-il autrement ?

Comment être « pris » par ce qui ne s'annonce encore que sous la neutralité de l'indifférence ? Une analyse différente de Manet aurait pu nous livrer à des considérations différentes. En tous cas, de celles-ci, il serait impossible d'écarter la vision incisive de Bataille.

Revenons-y, ce qui le séduisit chez Manet ce fut, je le disais tout à l'heure, la *réponse* qu'à cette situation nouvelle de la peinture celui-ci apporta. Cette réponse est évidemment inscrite dans tous les traits de son œuvre, exactement, dans ce qu'on pourrait appeler son *style*. Et le style, on le sait, est une écriture qui traduit aussi un comportement. Ce style, chez Manet, nous pouvons le définir d'un mot : c'est celui du *dandy*. Mais non du dandy selon la définition de Baudelaire. D'un dandysme en quelque sorte plus intérieur, plus sobre, plus détaché, plus dépouillé de soi. « L'élégance sobre, l'élégance dépouillée de Manet atteignit vite la rectitude, non seulement dans l'indifférence, mais dans la sûreté *active* avec laquelle elle sut exprimer l'indifférence. L'indifférence de Manet est l'indifférence *suprême,* celle qui sans effort est cinglante, celle qui, scandalisant, ne daignait pas savoir qu'elle portait le scandale en elle » (pp. 78 et 83).

JEAN PFEIFFER

GILBERT LASCAULT

NOTULES POUR LES LARMES

a) *Voir / ne pas voir*

Au Louvre, une esquisse de Poussin : *Le couple et le voyeur* (p. 141) [1].



« En France, (...) l'obsession érotique de Poussin, contraire, en principe, à son classicisme, apparemment rencontra le vide... S'il s'est trahi, ce fut surtout dans une esquisse inutilisée » (p. 130). Une obsession est supposée malgré la rareté des signes qui la manifeste. Peut-être à cause de cette rareté. Une esquisse la livre, la trahit : non utilisée, exclue du lent travail du peintre, située hors de l'univers des tableaux, de l'univers de ce qui s'expose. L'esquisse n'est guère faite que pour le peintre. Dans le classicisme, l'érotisme se voit — plus nettement qu'à d'autres époques — interdire la communication. Epreuve solitaire, qui ne rencontre que le vide. Vain fantasme. Dans l'esquisse, le premier plan, à droite, est occupé par le voyeur, au visage crispé mais impénétrable à toute psychologie. Il s'agrippe aux rochers qui le dissimulent. Le voyeur n'est-il pas l'image de tout peintre ? N'est-il

1. Sauf indications contraires, les références renvoient à G. Bataille, *Les larmes d'Eros*, Paris, Pauvert, 1961.

pas l'image de Bataille cherchant les documents pour *Les larmes,* l'image de tout lecteur ? Mais le lecteur lui-même est, alors, un voyeur déçu, frustré. Le couple ne lui montre rien qui le « choque ». L'attitude dissimule les sexes des amants et même les seins de la femme. Elle est allongée sur un rocher carré couvert de ses vêtements défaits ; l'homme la prend debout. Ce qui d'érotique se produit : le non-vu dans le monde du visible. Privilège d'un voyeur toujours trompé. Ce n'est pas *L'histoire de l'œil* perçue du point de vue de Sir Edmond. Sir Edmond avec « ses yeux à demi sanglants [2] » a la « chance » d'être près du couple et accepté, souhaité par lui. L'expérience érotique transmise par Poussin : le voyeur enfermé dans sa solitude, éloigné, séparé. Paradoxal, le geste de Bataille *utilise* l'esquisse, en la déclarant inutilisée. Il montre le dessin caché ; mais son discours maintient l'occulté dans son occultation. Il ne décrit rien.

b) *transformer le difficile en inacceptable*

Dans *Les larmes d'Eros,* l'érotisme est nommé, ses lieux sont désignés. Pas de description. Les images ont tâche de nous déposséder surtout — par l'enchevêtrement qu'elles offrent de visible et d'invisible. Les mots de Bataille ne veulent pas nous aider dans cette rencontre. Ils visent à la rendre plus abrupte : à la fois inévitable et insupportable.

c) *espaces vides et rongés*

Trois châteaux. Trois ruines. Univers de cruauté devenus inhabitables. Châteaux redoutables et détruits d'une noblesse du crime (p. 162-3). Mâchecoul, château de Gilles de Rais. Lacoste (Vaucluse) où Sade imagina « l'intolérable » (p. 150). Perdu sur une crête, presque indiscernable : le château d'Erzsébet Bathory. Autant (au moins) qu'à travers des scènes, Eros parle et trouble grâce à ces lieux désertés : grâce à ce vide que laissent les crimes, rêvés ou accomplis. Un portrait complète la page. Une dame au visage attentif, à la pose un peu conventionnelle : Erzsébet Bathory. D'elle, *Les larmes* ne diront à peu près rien. Mais suggéreront l'essentiel. Une note indique un ouvrage à paraître qui lui est consacré. Bataille précise que Sade n'a pas connu son existence, que, sinon, elle « aurait tiré de lui un hurlement de fauve ». Eros cruel se donne dans des demeures rongées, un livre encore inexistant, un hurlement de fauve définitivement impossible. Eros prend le masque impassible d'Erzsébet et place Bataille face à Sade dans la délirante situation qu'a su décrire Borges : « Je compris qu'Averroës s'efforçant de s'imaginer ce qu'est un drame, sans soupçonner ce qu'est un théâtre, n'était pas plus absurde que moi, m'efforçant d'imaginer Averroës... [3] ». Mais ce qui, dans l'univers de Borges, se définit comme absurde devient chez Bataille l'origine des « larmes », du « tremblement » et de « l'horreur » (p. 164). Du foisonnement des scènes que les procès suggèrent ne subsistent que les décors vides et à demi abolis. Théâtres de la destruction, eux-mêmes ruinés.

d) *permanence de la fin*

Deux parties dans le livre. La première courte, énigmatique (jusqu'à la

2. G. Bataille, Œuvres complètes, T. I., p. 69.
3. Borges, La quête d'Averroës, *L'Aleph,* Gallimard, 1967, p. 129.

p. 46) : le commencement (la naissance d'Eros). La deuxième partie énonce un titre modestement scandaleux : la fin (de l'antiquité à nos jours). Nous sommes enveloppés dans l'anticipation de notre propre mort. L'histoire n'est que le développement de sa propre disparition. Le temps connu, celui que scandent les périodes est le déroulement d'une fin toujours déjà présente.

e) *délicieux démembrements*

Bataille minimise (p. 119) la violence des maniéristes. Mais les images qu'il reproduit viennent nier cette réticence. Le *Saint Jean-Baptiste* de Daniele Ricciardelli place au premier plan un cou coupé d'où le sang jaillit (p. 117). Considéré comme « exemple du maniérisme tardif », une anatomie de Gautier d'Agoty (1773) donne la version glorieuse de l'écorchement dont *Le supplice chinois* (p. 232) constitue la forme plus *intolérable* (p. 114). D'Antoine Caron, le *Massacre des proscriptions romaines* (p. 104-105) : les têtes coupées deviennent motif décoratif : sorte d'entrelacs sanglant.

De même que Bataille imagine le hurlement de fauve de Sade *s'il avait connu* l'existence d'Erzsébet, nous pouvons penser que Bataille aurait peut-être lu *La peinture maniériste* de Jacques Bousquet comme une des conséquences des *Larmes* [4]. Ce texte de Ronsard que cite Bousquet l'eût peut-être fait jouir :

« Tout au haut du sommet de ses hideuses portes
« Des étrangers occis pendent les testes mortes,
« Que pour une parade il accroche de rang
« A longs filets glacez, distillantes le sang.
« Qui respandent, horreur ! par les playes cruelles
« Du test froissé de coups, leurs gluantes cervelles... »

Il eût aimé savoir que, dans le *Cambyse* de Thomas Preston, est montrée une tête tranchée, égorgée, la peau rabattue sur les oreilles et que les indications scéniques expliquent comment cet effet peut être obtenu au moyen d'une fausse peau [5]. « Jamais, écrit Bousquet [6], il n'y eut époque plus consciente et, dirait-on, plus friande de la mort ». *L'histoire de Sergio* de Grazzini vient lier, d'atroce manière, le désir, la mutilation et la mort : « Les pauvres malheureux amants, sans langue, sans yeux, sans mains et sans pieds, perdant leur sang par sept plaies diverses étaient presque à bout de vie. Cependant, quand ils entendirent Currado prononcer ses dernières paroles, la chambre se vider et la porte se fermer, ils se retrouvèrent au toucher, ils s'étreignirent avec leurs moignons sanglants, et, leurs bouches unies, se pressant de leur mieux l'un contre l'autre, ils attendirent la mort en souffrant [7] ». Intolérable fantasme qui confond la mort finale et ce que Bataille rappelle (p. 8) avoir été nommé la « petite mort ».

f) *livre-labyrinthe*

« Le sens de ce livre est, *dans un premier pas,* d'ouvrir la conscience à l'identité de la « petite mort » et de la mort définitive. De la volupté, du délire

4. J. Bousquet, *La peinture maniériste,* Neuchâtel, Ides et Calendes, 1964.
5. Cf. J. Bousquet, p. 246.
6. Idem, p. 251.
7. Idem, p. 206.

à l'horreur sans limites » (p. 8) ; « Ce livre-ci, pour l'auteur, n'a qu'un sens : *il ouvre à la conscience de soi !* » (p. 166). Vivre réellement l'identité de ces deux formules constitue probablement le premier pas que cherche à provoquer l'ouvrage. Premier pas difficile. Pour tenter de le produire, le livre doit se faire labyrinthe. Il doit obtenir du lecteur une lecture où celui-ci se perd, où le déroulement chronologique des images est simultanément reconnu et remis en question. Le pas en avant exige que le lecteur tourne en rond. Un tableau de Barma de Sienne (p. 249) va renvoyer à Arcimboldo (p. 161). Toujours, dans cette dernière page du livre (p. 249), *Temple érotique* (1940) de Masson renvoie à un dessin de Salviati (p. 67). Le livre se bouleverse et devient proprement interminable : sorte d'entretien « infini ». Bataille nous invite à fragmenter le dessin de Salviati ; Masson nous permet de privilégier dans le *Triomphe de Priape* ce qu'une première vision avait maintenu invisible : un sexe féminin encore fermé sur lui-même et que des angelots s'efforcent d'ouvrir : but évident (mais d'abord mal perçu) du triomphant phallus. *Les larmes :* livre labyrinthe dont le centre égaré est peut-être cette béance dissimulée, rejetée à l'extrême bord d'une image, cachée par les lèvres qui la ferment. Bataille est contraint de désigner, avec une précision presque outrageante, une place qui sinon se déroberait à notre perception : « Voir p. 267 (à droite) ». Un lieu s'y désigne où s'accomplit et s'achève le triomphe du phallus, où il est attendu, où il s'affirme, et se nie.

g) *blessures et orifices*

Apparemment divergentes des positions de Bataille, les recherches de Leroi-Gourhan (publiées en 1965) aident peut-être à les comprendre. *Lascaux ou la naissance de l'art* (Skira, 1955), premières pages des *Larmes :* nos cavernes premières ne cessent de nous questionner.

Cette fascination que les grottes exercent sur Georges Bataille s'explique (tout au moins pour une part) par ce que le simple regard ne peut pas percevoir, mais que la recherche statistique d'A. Leroi-Gourhan rend seul manifeste. Leroi-Gourhan lit l'art paléolithique comme la mise en scène de la différence sexuelle. Son exploration y découvre deux séries de correspondances : homme-cheval-sagaie et femme-bison-*blessure*. D'autre part, il précise : « Il semble bien que la caverne toute entière ait eu un caractère symbolique féminin, ce qui expliquerait l'attention avec laquelle les étroitures, les passages ovales, les fentes et les alvéoles ont été marqués et parfois complètement peints en rouge. Cela expliquerait aussi pourquoi ces points topographiques particuliers sont marqués des signes de la série mâle qui deviennent par le fait complémentaires [8] ». Sans que Bataille l'ait su, qu'il ait pu en prendre conscience exacte, ce spectacle de la différence sexuelle, masqué par un symbolisme complexe, marque le regard qu'il jette sur une « naissance de l'art » qui se confond avec « la naissance d'Eros », avec l'érotisme *à l'état naissant*.

La culture occidentale, dans son développement, n'a cessé de nier la présence de la béance, de refuser l'image du sexe de la femme, de chasser l'idée même de l'orifice. L'être-sphérique de Parménide, l'exclusion du néant hors du pensable,

8. A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Mazenod.



« ... supplicié chinois dont la peau arrachée laisse voir ce que d'habitude elle cache »

une sorte de fétichisme culturel (qui nie la différence sexuelle) fondent la réflexion occidentale. L'œuvre de Bataille refuse cette tradition.

Elle rêve et pense autour de la fente, de la faille, de la blessure, de la perforation. « Je désire être égorgé en violant la fille à qui j'aurai pu dire : tu es la nuit [9] ». Dans *Les larmes,* une véritable encyclopédie de la faille se constitue.

L'être humain s'y définit au plus près de son rire qui vient fendre son visage et « déboutonner » son ventre ; au plus près également « de l'ouverture anale — liée à l'accroupissement » (p. 45). La fente du sexe féminin y apparaît dans des gravures sur le calcaire de l'époque aurignacienne (p. 13), dans la gravure de Salviati, sur la reproduction par Hancarville d'une pierre de cornaline (p. 74). A travers la robe (sur une œuvre de Dürer) (p. 83) un homme semble y enfoncer ses doigts. De sa main, la Vénus du Titien (p. 129) ne la dissimule que pour attirer davantage l'attention sur elle. Dans *La femme cachée* de Rembrandt (p. 144), un jet d'urine jaillit d'elle : version rustique des troublantes mésaventures de Marcelle ; pour Simone un jet d'urine est « un coup de feu vu comme une lumière [10] ». Les sexes féminins se rendent plus lisibles encore chez les contemporains : Masson (p. 197), Bellmer (p. 206), Klossowski (p. 121). *La leçon de Guitare* de Balthus (p. 234) étale aux yeux de tous l'étroite fente d'une toute jeune fillette — que « l'enseignante » caresse et violente.

Sexe féminin et blessure se correspondent dans les images choisies par Bataille. Chacune est métaphore de l'autre, selon un système que *Les larmes* n'ont nul besoin d'expliciter. Blessures d'innocents massacrés ; Lucrèce prête à se poignarder ; supplicié chinois dont la peau arrachée laisse voir ce que d'habitude elle cache ; morts animés dont la chair se fend : toutes ces figures de la béance, de la perforation se multiplient dans le livre, en un étrange et nécessaire réseau d'horreurs. Au-dessus du début de l'index (p. 243), l'énigmatique *Mort de Procris* de Piero di Cosimo constitue l'un des emblèmes de l'œuvre toute entière de Bataille. Le tableau s'organise autour de la plaie minuscule et meurtrière qui marque le cou de la jeune fille et d'où s'écoulent quelques gouttes de sang. A chacun de lire (comme il le désire) l'attitude du faune qui la regarde.

h) *les larmes d'Eros comme autre Histoire de l'œil*

Ces notules n'ont cessé d'être hantées par les épisodes de l'*Histoire de l'œil.* Regards de Sir Edmond. Jets d'urine de Marcelle. Auraient pu apparaître également la corne perforatrice du taureau, le « cul » qui s'ouvre de Simone, l'errance qui évoque la fin du récit. *Les larmes d'Eros* constituent une version autre de l'*Histoire de l'œil.* A l'écriture des scènes produites par Bataille se substitue la monstration d'images trouvées. Au récit organisé qui se donne le nom d'*Histoire* succède une « histoire de l'art érotique » qui se déconstruit en labyrinthe et trouve son titre en un fragment de tableau, en une image immobile : Eros, le petit, pleure.

i) .....

GILBERT LASCAULT

9. G. Bataille, Œuvres complètes, T. I., p. 86 : *L'anus solaire.*
10. Idem, p. 38 : *Histoire de l'œil.*

DENIS HOLLIER

LA TRAGÉDIE DE GILLES DE RAIS
au "Théâtre de la Cruauté"

1. Désordre d'un texte profondément inégal sous des dehors discursifs ; redites ; voix souvent placée plus qu'un ton au-dessus de ce qu'il conviendrait ; élans qui tournent court butant, à peine partis, contre des termes qu'ils ne semblent pouvoir ni contourner, ni dépasser ; richesse et pauvreté d'un vocabulaire qui met en jeu un nombre de mots restreint mais les colore à l'excès ; essoufflement d'une syntaxe qui ne tient pas le rythme. Disparate d'une étude qui oscille entre la plus « petite » histoire et des tableaux qui proposent une vue panoramique des plus cavalière de l'histoire universelle ; aléa d'une méthode dont l'argumentation repose sur des « peut-être », des « sans doute », des « nous pouvons imaginer que... ».

Livre plutôt crispé que tendu, où la pensée s'obstine à pénétrer l'impénétrable, à concevoir ce qu'elle affirme en même temps inconcevable ; livre pourtant étrangement détendu qui va de l'avant selon une démarche qui n'a pas la continuité d'un progrès logique mais procède par brusques sautes faisant alterner glissements et piétinements : *La tragédie de Gilles de Rais,* un des derniers textes de Bataille [*comment ne pas s'étonner d'ailleurs qu'il fallu attendre 1959 pour que le nom de Gilles de Rais apparaisse sous la plume de Bataille ?*] *, peut être jugé à maints égards insuffisant et décevoir au même titre que les essais contemporains sur *Manet* ou *Lascaux* qui, eux aussi, donnent l'impression d'une pensée qui n'aurait pas trouvé sa forme ou qui voudrait s'en défaire. Il n'en est pas moins remarquable que Bataille y ait rassemblé, pour en composer une sorte de sanglant bouquet final, la plupart des obsessions qui avaient marqué son œuvre.

[*1 bis. Ce sont des « peut-être » qui constituent, dans ses moments décisifs, le moteur du livre. Ils permettent de solliciter les « faits » de manière à y ménager l'ouverture de certaines possibilités, de manière à transformer une non-impossibilité neutre en une possibilité positive dont l'expérience intérieure n'aura plus ensuite qu'à éprouver la nécessité. Les moments décisifs du livre : avant tout la volonté de lier les premiers crimes sexuels de Gilles de Rais à la mort de son grand-père.*

« PEUT-ÊTRE *son grand-père venait-il d'y mourir ?* PEUT-ÊTRE *achevait-il de mourir un peu plus loin ?* [1] ». *Cette possibilité repose sur un aveu de Gilles de Rais* (« *Interrogé sur le lieu où il perpétra lesdits crimes et en quel temps il commença à le faire, et sur le nombre des morts, il dit et répondit :*

* Les passages entre crochets ont été ajoutés à la version de cet article publiée en 1967 dans le nº 32 de *L'Arc.*

1. *La tragédie de Gilles de Rais,* Introduction au recueil des documents concernant *Le procès de Gilles de Rais* (nous citons d'après la seconde édition : J.-J. Pauvert, 1965), p. 53.

premièrement, dans le château fort de Champtocé, en l'année que le seigneur de La Suze, son aïeul, décéda, auquel lieu il tua et fit tuer plusieurs enfants, et en grand nombre — duquel nombre il n'est pas certain [2] *»*) ; *mais l'acte d'accusation ainsi que les aveux de son principal acolyte contestent cette version et font remonter plus tôt* (1426 *au lieu de* 1432) *les premiers crimes. C'est elle pourtant que Bataille retient : « Nous devons nous en tenir, semble-t-il, à la date donnée par Gilles lui-même : il commença de tuer l'année de la mort de son grand-père. Cependant il ne dit pas* après sa mort. *Il pourrait avoir tué dans sa chambre à partir du moment où le vieil homme fut si faible qu'on pouvait agir aussi tranquillement que s'il n'était plus. Bien entendu, avant cette mort, Gilles aurait pu tuer ailleurs. Toujours est-il qu'à sa mort, ou quand sa mort fut proche, un sentiment de solitude, de puissance, de libération put le saisir comme une ivresse* [3] *».*

On remarquera une contradiction dans ces lignes où Bataille prétend s'en tenir à la version de Gilles de Rais mais accorde pourtant qu'il aurait pu tuer ailleurs auparavant. C'est que, quoi qu'il en soit, la mort du « père » (*dont le grand-père tient ici le rôle*) *offre au crime un espace nouveau et Bataille veut surtout mettre à jour la contiguïté à la fois spatiale et temporelle de cette mort et de ces crimes : qu'ils se produisent tous deux dans la même année et dans la même maison. Qu'ils sont en réalité les deux faces d'un même événement. Qu'ils appartiennent à un seul système ; à la même machination. La mort du père est en effet « libération » parce qu'elle est mort de la loi, elle est donc toujours par elle-même crime. La maison du mort est aussi maison du crime. Puisque le crime est transgression de la loi.*

Gilles de Rais, affirme Bataille, admirait son grand-père : « Apparemment, son grand-père fut le modèle vivant de Gilles. Le petit-fils était à l'aise avec cet homme que rien n'arrêtait. Il était à l'aise et fasciné ! ». Voilà pour l'idéal du moi. Quant au surmoi : « Gilles était le rival de celui qui l'avait élevé, qu'il avait suivi — et qu'il admirait — de cet homme aujourd'hui mort, qui l'avait dépassé de son vivant. Il allait à son tour le dépasser ». Dépasser : aufheben : transgresser.

Ces sollicitations doivent être rattachées moins au genre douteux de la « biographie romancée » qu'à la série des moments homologues qui se retrouvent dans presque tous les autres textes de Bataille et mettent en scène à travers diverses variations ce qu'on pourrait appeler une mort incestueuse. *Comme si d'une certaine manière les deux péripéties œdipiennes n'en faisaient qu'une, la mort du parent étant par elle-même en tant que telle sexualisée. C'est à partir de cette identification du parricide et de l'inceste que va se développer le système des permutations scéniques dont cet épisode de* La tragédie de Gilles de Rais *constitue l'un des derniers exemplaires.* (*Permutations dans lesquelles on verrait jouer jusqu'aux détails : le grand-père de Gilles de Rais est qualifié de « vieillard rapace » / Bataille évoque le « visage en bec d'aigle » de son père — l'aigle qui « a contracté alliance avec le soleil qui châtre tout ce qui entre en conflit avec lui » dit* La « vieille taupe » [4]). *Bornons-nous à en signaler quelques occurences : Dans l'*Histoire de l'œil *d'abord dont le personnage central* (*mais de quel roman de Bataille n'est-ce pas*

2. *Le procès...*, p. 273.
3. *Ibid.*, pp. 121-122.
4. « La 'vieille taupe' et le préfixe *sur...* », *Œuvres complètes*, Gallimard, 1970, t. 2, p. 96.

vrai ?) *devient rapidement un cadavre, devient le cadavre-de-Marcelle, cadavre à côté duquel en particulier bien que leurs jeux sexuels soient déjà anciens le narrateur fait pour la première fois l'amour avec Simone* [4 bis]. *Or les* Coïncidences *de la première version laissent entendre sous la forme dénégative que Marcelle est la mère de Bataille : « Il m'est impossible de dire positivement que Marcelle est au fond la même chose que ma mère »* [5] (*les* Réminiscences *de la seconde version sont d'ailleurs plus explicites : « Je ne pourrais identifier Marcelle à ma mère. Marcelle est l'inconnue de quatorze ans, un jour assise au café, devant moi. Néanmoins...* [6] *»*). *Rapprochement qu'il faut rattacher aux souvenirs de Bataille pour qui la chambre mortuaire de sa mère évoque une orgie passée et occasionne une excitation érotique qui aboutit à une masturbation dans une pièce voisine* [7].

Le « parent mort » peut être le père, la mère mais aussi le frère comme dans Dianus [8] *ou* L'abbé C.

*Il peut également être lié non pas à la famille du narrateur, mais à celle de son amante comme dans l'*Histoire de rats *dont la troisième partie fait coïncider l'entrée, sous le toit familial, de l'amant* interdit par le père *avec la mort de ce dernier, la transgression étant ici explicitement identifiée à la pénétration dans la maison du père mort en tant que lieu du crime (« J'étais dans le cœur du château, j'habitais la maison du mort et j'avais franchi les limites »). De plus — comme dans l'*Histoire de l'Œil *la présence du cadavre de Marcelle (= la mère) — la présence du père mort sépare les amants, car sa mort est une « mort incestueuse ». (Cf. : « Son image obsède B. (un cadavre nous sépare) » et « L'idée me vint soudaine, claire, irrémédiable qu'un inceste unissait le mort à B.* [9] *». Le cadavre sépare les amants parce qu'en tant que cadavre il réalise une union incestueuse*).

Autre relai : Proust. L'épisode de la mort de Vinteuil sur lequel Bataille insiste associe également sous un même toit familial les débauches (homosexuelles) de la fille et la mort du père, mort qui est explicitement présentée comme le résultat de ces débauches qui, de leur côté, sont qualifiées de sadiques par l'auteur. Et Bataille rappelle de surcroît que ce récit transforme une situation symétrique vécue par Proust : « L'installation dans la maison, du vivant de son père, de l'amante de Mademoiselle Vinteuil est parallèle à celle d'Albertine dans l'appartement du narrateur (Albertine, en réalité le chauffeur Albert Agostinelli) [10] *».*

Mais l'art lui-même, dira Lascaux, *est tout entier figuration et transgression de l'interdit, il est dès l'origine incestueux : associant le parricide (meurtre de l'animal) et le viol de la mère (il commence dans les cavernes, « il appartient au monde du ventre, au monde infernal et maternel de la terre profonde* [11] *»). Le*

4 bis. [*Signalons l'étrange contre-sens qui fait intituler* Simone *la version italienne du livre. Le personnage de Simone, pour être le plus souvent présent, n'a pourtant rien de central et, dans l'économie du récit, sa présence n'est jamais séparable de l'absence de Marcelle, l'une et l'autre ne cessant dans un mouvement ininterrompu de ratures de s'efforcer réciproquement.*]

5. *Œuvres complètes*, t. I, p. 77.
6. *Ibid.*, p. 607.
7. Cf. « Je ne crois pas pouvoir... » (1), *Œuvres complètes*, t. 2, p. 130 et *Le Petit*, J.-J. Pauvert, 1963, p. 61.
8. Troisième partie de *La haine de la poésie*.
9. *Histoire de rats*, III (*La haine de la poésie*, éd. de Minuit, 1947, p. 136).
10. *La littérature et le mal*, Gallimard, 1957, p. 150.
11. « La Mère-Tragédie », *Le voyage en Grèce*, nº 7, été 1937 (*Œuvres complètes*, t. I, p. 493).

même parricide incestueux constitue la littérature et le crime et les accorde donc l'un à l'autre.]

2. La pensée se donne ici pour tâche de saisir ce qu'elle sait insaisissable : le crime. Elle se porte au-devant de ce qui la récuse, parce qu'il s'agit précisément de ce dont elle sait qu'aucun savoir ne peut lui correspondre. Pour ne faire qu'approcher du crime, pour simplement s'apprêter à diriger vers lui sa pensée, il faut avoir déjà laissé loin derrière soi tout savoir. Allant au-devant du crime, la pensée aborde un abîme vertigineux où ce qu'elle découvre c'est le retrait déjà de toute limite et que l'on est par conséquent entré dans le domaine du pire — ce comparatif absolu, comme on pourrait le nommer, puisque dans ce domaine on peut toujours, on ne peut que toujours trouver pire. LE MAL EST TOUJOURS PIRE et c'est pourquoi il est effrayant, c'est pourquoi le penser c'est abandonner sa pensée à la peur.

« Le crime se cache et ce qui nous échappe est le plus affreux. Dans la nuit qu'il propose à notre peur, nous sommes tenus d'imaginer le pire » [12]. Le crime n'est que ceci : ce qui dépasse la conscience. Tout ce qui est représentable offre à la conscience une assise solide à partir de laquelle elle pourra faire entendre ses jugements. Mais le crime n'entre pas dans cet ensemble ; il en est la limite. Alors que la représentation repose sur l'identité du réel et du pensable, le crime se définit simultanément comme ce qui est toujours possible et n'est jamais pensable, comme la possibilité de l'impensable. Aussi le magistrat qui enregistre les aveux de Gilles de Rais ne peut-il se contenter de l'énumération brute de ses atrocités, énumération dont il ne sait que faire. Pour qu'il puisse les juger, il voudrait que le criminel lui en fournisse aussi une explication (« pour quels motifs, à quelles fins ») : « Je m'étonne de ce que vous me dites et ne m'en puis bonnement contenter : seulement je voudrais par vous en savoir la pure vérité [13] ». La raison est donc réduite à l'impuissance par le crime authentique. Un crime qui a des raisons devient une simple fraude et seules finalement les fraudes relèvent de la justice qui les punit. Le crime échappe à la justice en ceci précisément qu'il n'a pas de raisons (« Aucune explication [14] »). Sans la nudité de ses aveux étrangers à toute explication Gilles de Rais n'aurait pas été le « pur » criminel. En dernière instance, son crime, c'est de n'avoir aucune raison. Le tribunal n'a pour fonction que de l'envoyer au bourreau qui est son véritable interlocuteur, mais là aussi la peine de mort lui sera moins infligée par un jugement qu'elle n'est, dès le départ, intimement exigée par lui comme l'apothéose d'un destin tragique.

Le crime se définit donc par un secret essentiel qu'il ne faut pas confondre avec la clandestinité. Dans la plupart des crimes réels il y a un secret peureusement entretenu ; il faut qu'ils restent cachés ; mais c'est là leur aspect décevant et c'est pourquoi un crime réel est rarement un crime véritable. Le secret du crime

12. *Le procès...*, p. 11. Sur la peur : voir aussi la préface à la réédition du *Coupable*, (1961).
13. Cité : *Le procès...*, pp. 26-27.
14. *Ibid.*, p. 27. [*Cf. J. Lacan : « Sûre d'elle-même et implacable dès qu'apparaît une motivation utilitaire — au point que l'usage anglais tient à cette époque [le XIXme siècle] le délit mineur, fût-t-il de chapardage, qui est* l'occasion d'un homicide *pour équivalent à la préméditation qui définit l'assassinat (cf. Alimena, La premeditazione) —, la pensée des pénologistes hésite devant le crime où apparaissent des instincts dont la nature échappe au registre utilitariste où se déploie la pensée d'un Bentham » (« Introduction théorique aux fonctions de la psychanalyse en criminologie », (1950) in Ecrits, éd. du Seuil, 1966, p. 134).*]

que l'on cache lui est en quelque sorte ajouté et ne résistera pas à l'aveu. Sans doute Gilles de Rais participe-t-il, lui aussi, partiellement à ce côté décevant des criminels clandestins : « il lui manque ce qui, bien souvent, manque au criminel, qui lui fait apprécier, dans l'aveu, l'ostentation de ce que, nécessairement, il aurait dû cacher : de *ses crimes...* [15] ». Exhibitionniste, son ostentation se voudrait glorieuse, non pas abjecte ; d'abord il dissocie sa gloire et ses crimes, puis, ses crimes découverts par la justice, il commence par en refuser l'aveu. C'est seulement quand on le menace de le lui arracher qu'il se résoud à s'abandonner jusqu'au bout à la passion tragique qui, de toutes façons, l'a déjà mené à sa perte. Toutefois, outre le fait que, lorsqu'il s'y résoud, par ses aveux sans excuses il ne cherche au contraire qu'à accuser insolemment ses crimes, jamais ceux-ci ne furent absolument solitaires. Ses complices n'étaient pas des comparses qu'il n'aurait utilisés que pour parvenir à ses fins, ils étaient les témoins sans la présence desquels il ne les aurait pas vécus comme crimes. « Pendant sa vie, l'exhibitionnisme de Gilles de Rais se satisfit d'un petit nombre de témoins, ses complices [16] ». Bien loin de la fuir, le secret du crime exige l'épreuve de sa manifestation.

3. « L'aveu est la tentation du coupable [17] ». Il ne saurait y avoir de crime parfait au sens où l'entendent généralement les romans policiers puisqu'inavoué le mal n'est pas encore un crime ; il ne suffit pas de le faire, il faut encore le dire. Le crime ne trouve sa mesure, sa démesure, que dans un récit. Il doit s'accomplir en littérature. « Plutôt que les crimes réels, la légende, la mythologie, la littérature, avant tout la littérature tragique en donnent la mesure [18] ». La légende est la présence populaire du crime (Barbe-Bleue), la tragédie en est la présence littéraire (*La tragédie de Gilles de Rais*). La tragédie : cette aventure de la parole, de la pensée passionnée, lorsque l'imagination et les pouvoirs d'invention personnels d'un auteur sont stoppés ou emportés, lorsque l'écrivain est entré dans la localité d'un discours dont l'origine lui est extérieure : le crime. « De telles scènes ne sont pas l'œuvre d'un auteur. *Elles ont eu lieu* [19] ».

[*Le lieu du crime, c'est la machination, dans laquelle le sujet se trouve pris. C'est donc le lieu de son irresponsabilité. Exactement comme l'est la « scène de l'écriture » qui se définit pour Bataille par la nécessité, la contrainte : scène de l'écriture automatique. « Comment nous attarder à des livres auxquels, sensiblement, l'auteur n'a pas été* contraint *? [20] ». De combien de textes de Bataille ne faudrait-il pas dire : ces pages « ne sont pas l'œuvre d'un auteur.* Elles ont eu lieu » ? *A quelle autre fin les* Coïncidences *signalées au terme de l'*Histoire de l'œil ? « *Elles ont eu lieu », cette formule indique l'extériorité du signifiant, la transcendance du système symbolique. Sous l'apparence d'un renvoi au réel, ce qu'effectue cette formule c'est l'ouverture du texte au système symbolique historique global, collectif. Cette nature symbolique ouvre une nouvelle communication entre le crime et l'écriture : à propos de conduites criminelles, J. Lacan écrit que ce qui « les distingue comme morbides, c'est leur caractère symbolique. Leur*

15. *Ibid.*, p. 14.
16. *Ibid.*, p. 14.
17. *Ibid.*, p. 98.
18. *Ibid.*, p. 11.
19. *Ibid.*, p. 29.
20. *Le bleu du ciel*, Avant-propos, J.-J. Pauvert, 1963, p. 8.

structure psychopathologique n'est point dans la situation criminelle qu'elles expriment, mais dans le mode irréel de cette expression[21] ». *En ce sens, dit-il, « la psychanalyse irréalise le crime ». Cf. J. Derrida : « Pas plus que le crime, la consummation n'a lieu ' réellement '*[22] ».]

Plusieurs textes permettraient d'esquisser chez Bataille une histoire du langage et de la littérature à partir des rapports qu'ils entretiennent avec la violence et le crime. Rapports qui, on s'en doute, n'ont rien d'accidentel : si, comme le dit l'*Avant-propos* de *La littérature et le mal,* la littérature — coupable de toutes façons — se doit aujourd'hui de « plaider coupable », il faut bien qu'elle soit un crime qui finalement n'est peut-être pas différent de sa parole même qui se refuse à la loi.

On trouve dans *Les larmes d'Eros* cette phrase liant étrangement la littérature à la fin de l'histoire : « de Gilles de Rais, qui n'affirma pas ses principes, au marquis de Sade qui, les affirmant, ne les mit pas vraiment en action, nous voyons décliner la violence[23] ». L'histoire commence avec l'irruption de la différence dans « ce qui est », avec l'apparition de l'homme qui porte en lui sa négation violente, se sachant mortel ; différence et négation qui s'incarnent dans les rapports du maître et de l'esclave, c'est-à-dire dans la structure du monde féodal. L'histoire est le lieu des différences, de leurs mutations et de leur progressive suppression : la loi chasse la violence du monde. Essentiellement l'histoire se caractérise comme déclin du monde féodal ; elle est cette « tragédie de la noblesse » qui entre dans sa fin avec la Révolution (« Des guerres ou des révolutions de palais ne prouveraient pas que l'histoire dure[24] »).

Gilles de Rais. Au Moyen Age le crime s'enveloppe dans la rumeur des légendes, se masque d'un brouillard que sa terreur inspire. On appelle Gilles de Rais Barbe-Bleue... Qu'elle l'ignore, le transpose ou le dénonce, la parole médiévale restant extérieure au crime est fidèle au père et à la loi (Dieu) ; partout présente, la violence est étouffée ; sa parole reste prisonnière des corps. (« Le paradoxe du Moyen Age voulut que ces gens de guerre ne parlassent pas le langage de la force et du combat. Ils eurent souvent un parler douceâtre[25] »). Anonymat de la violence qui n'est le fait de personne en particulier, dont le monde est seul responsable (« les crimes de Gilles de Rais sont ceux du monde où il les commit[26] »). Gilles de Rais n'a pas été l'auteur de ses crimes, il s'est borné à être le jouet du *lieu* qui fut le leur : les châteaux forts (« leurs murailles évoquaient les supplices dont, parfois, elles étouffaient les cris[27] »). Le crime, comme la tragédie, n'a pas d'auteur : il n'a qu'un lieu.

Gilles de Rais n'avoue ses crimes que lorsqu'il est enfermé dans une prison (« au moment où lui est retirée, dans la prison, la possibilité du meurtre, l'aveu [...]

21. *Art. cit.*, p. 131.
22. « La dissémination », *Critique*, nº 262, mars 1969, p. 227.
23. *Les larmes d'Eros*, p. 166. Bataille, il est vrai, dit ailleurs *(Le procès...*, p. 57) de Gilles de Rais qu'il énonça « avant le marquis de Sade, le principe des libertins endurcis dans le vice ». Cette apparente contradiction, dont on trouverait d'assez nombreux exemples chez Bataille, ne soulève en fait pas la moindre difficulté. [*Elle pose seulement le problème, que nous comptons aborder ailleurs, de la fonction des « noms propres » dans les textes de Bataille*].
24. « Hegel, l'homme et l'histoire », *Monde nouveau-Paru*, fév. 56, p. 2.
25. *Le procès...*, p. 47.
26. *Ibid.*, p. 68.
27. *Ibid.*, p. 13.

lui resterait[28] »). Pour passer aux aveux le crime doit quitter le château, être mis en prison. Il faut que violence lui soit faite pour que la violence prenne la parole. Tel est le sol commun des confessions de Rais et des écrits de Sade[29].

Sade. Ici, toutefois, la violence est originairement parlante. Le crime est cette parole que la loi ne parvient pas à réduire au silence. Parole tragique puisque, par ce langage de la violence — comme Gilles de Rais par ses aveux, mais sans qu'il y ait encore le référent d'un crime antérieur et extérieur à son énonciation, sans qu'il y ait d'autre crime que cette parole inavouable — le sujet du discours se nie lui-même : langage sacrificiel qui détruit son auteur. « La violence porte en elle cette négation échevelée, qui met fin à toute possibilité de discours[30] ».

Charlus[31]. Il y a quelque chose d'étonnant dans l'apparition d'un personnage de roman à ce point de la généalogie du langage de la violence. Comme si l'on était passé, avec la Révolution, non pas de l'autre côté du miroir, mais de l'autre côté de l'histoire, dans la littérature. Le crime change de lieu ; ou plutôt le lieu du crime change avec le monde. A l'époque de la démocratie et de la planification, règne universel de la loi, il n'a plus de place que dans la liberté excédente d'une parole illégale (mais non pas clandestine) ; il a quitté les corps pour le livre, dernier foyer de différence, ultime violence irréductible séparant le monde comme totalité et système achevé d'une part, la littérature d'autre part (cf. Mallarmé : « tout se résume dans l'Esthétique et l'Economie politique »). Quand la littérature plaide coupable, qu'elle est devenue le règne de la violence et du crime, c'est que l'histoire est finie ; l'histoire elle-même est alors « chose du passé ». On peut se retourner vers elle, dans un mouvement de révolution qui est la littérature, et constituer le lieu de sa représentation où elle apparaîtra comme

28. *Ibid.*, p. 28.
29. Dans cette histoire de la tragédie, un temps devrait être ménagé pour Racine. La tragédie racinienne qui, en tant que « tragédie classique », est une notion contradictoire, se réduit à une voix, étrangère à l'auteur qu'elle traverse comme à la société qui l'entend, tragique cependant (et en ceci le contraire exact de la tragédie féodale qui est la seule vraie tragédie) d'apparaître dans un monde qui l'ignore et la condamne, précisément, à un *non-lieu*. Le monde tragique du Moyen-Age avait un langage courtois ; le monde courtois (précieux) de l'âge classique a pu avoir un langage tragique dans la mesure même où il était tout entier tendu par le refus de la tragédie, par le primat de la raison. La tragédie est une violence faite au langage classique (« ces cris viennent d'un monde qui ne criait pas », « Racine », *Critique*, juin 49). Il est intéressant de noter que Bataille personnifie en Gilles de Rais la tragédie que connut la noblesse au moment où le centralisme monarchique abat la féodalité (cf. la visite de Louis XI à Tiffauges qui décide de la chute irrémédiable de Gilles de Rais. (*Le procès...*, p. 89). La tragédie est refus de la monarchie classique, comme de la parole et de la loi du père. [*Ici encore, selon des positions historiquement symétriques Gilles de Rais et Sade se répondent*].
30. *L'érotisme.*
31. La tragédie de Gilles de Rais incarne celle de la noblesse, celle d'un monde « auquel une figure sanglante convient, qui, des *Berserkir* à M. de Charlus, trahit de toute manière une cruelle niaiserie » (Le procès..., p. 67). [Pour la niaiserie des *Berseerker ou Berserkir, cf. J.-L. Borgès. Essai sur les anciennes littératures germaniques (trad. M. Maxence, Ch. Bourgois, 1965, p. 165) : « Les Berserker étaient des hommes doués soudain d'une force surhumaine, puis redevenaient aussi débiles que des enfants* ».]

Il y a une cïncidence étonnante dans les liens qui rattachent « en fait » le personnage de Charlus à Gilles de Rais et Sade. Montesquiou, qui serait le modèle principal de Charlus, fournit également à Huysmans la figure de Des Esseintes (*A Rebours)* et sans doute aussi celle du personnage qui, dans *Làs-bas,* se consacre à des recherches sur Rais. D'autre part, la duchesse de Guermantes, cousine de Charlus, a eu pour modèle la comtesse de Chévigné qui descendait de la famille de Sade (cf. une note de Bataille sur un livre de la princesse Bibesco : « Laure de Sade, comtesse de Chévigné, la duchesse de Guermantes », *Critique,* avril 51, p. 367). Indépendamment de ces considérations extérieures le lien s'impose à la lecture de telle phrase sinistrement ambiguë de Charlus : « nous cultivons les bégonias, nous taillons les ifs, par pis aller, parce que les ifs et les bégonias se laissent faire. Mais nous aimerions mieux donner notre temps à un arbuste humain ». *(A la recherche du temps perdu,* Pléiade, t. II, p. 285).

spectacle tragique du « déclin de la violence », ouvrant « en entier la nature humaine à la conscience de soi [32] ».

4. Tragédie, crime, sacrifice sont au même titre des manifestations de la conscience dionysiaque qui caractérisait autrefois le « noble », qui caractérise aujourd'hui l' « artiste ». C'est sans la moindre préciosité que Bataille aurait pu parler de l'*Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts*. Quoiqu'il en soit, un de ses textes porte ce titre significatif : *L'art, exercice de la cruauté*. La guerre, la richesse et toutes les violences qu'elles engendrent font de la vie noble une existence esthétique parce que l'on s'y jette à corps perdu, dans une passion effrenée du spectacle (« l'existence de Dieu, ou celle du diable, n'avait qu'une fin : ce qu'un noble tient pour la fin de tout le monde noble, un enchantement diurne ou nocturne, semblable, étant réel, à ce que sont de très beaux tableaux, qui éblouissent, et qui fascinent [33] »). Les racines esthétiques — quoiqu'incultes — des perversions de Gilles de Rais sont soulignées avec insistance par Bataille : « ceux qui avaient les plus belles têtes et les plus beaux membres, il les donnait à contempler, et il faisait cruellement ouvrir leur corps et se délectait à la vue de leurs organes intérieurs [34] ». L'insistance avec laquelle de telles indications reviennent vise sans aucun doute à nous rappeler que l'art commence avec un usage irréductiblement illégal du corps par le biais duquel il se trouve en nécessaire connivence avec l'érotisme. Il n'y a pas de rupture entre l'obsession du crime sexuel dont Gilles de Rais est la proie et les formes dites « supérieures » de l'activité artistique, leur inspiration commune résidant à la fin dans une même conscience exacerbée du corps perdu, conscience du corps comme présence dérobée que la représentation tente de ressaisir [35].

Rassembler le corps dans la clôture d'un regard et l'humanité dans les limites d'un corps, puis déchirer cette masse, tels sont les deux temps de la représentation sacrificielle par le truchement de laquelle la conscience s'identifiant à son objet, objectivant son identité, dans l'emportement de la fascination qui naît de ce rapport, réduit le corps qui sous-tend son regard à n'être plus qu'une image dont la fragilité dissimule mal l'épaisseur physiologique qu'elle recouvre. La passion de ce regard est la mort dans laquelle il s'enracine. Le regard esthétique qui déchire les apparences et qui ouvre les corps permet à l'homme de rejoindre enfin et de contempler son sol nourricier : la mort ; ce milieu où plonge ce regard-racine n'est pas le corps vivant qui le porte, mais celui vers lequel il se porte, corps-image mourant sacrifié dans la mise en spectacle. « Nous tenons à la mort comme un arbre à la terre par un réseau secret de racines », dit Bataille qui avait évoqué ailleurs « la vision fantastique et impossible des racines [36]. Comme si dans

32. *Les larmes d'Eros*, p. 164.
33. *Le procès...*, p. 60.
34. Cité : *ibid.*, p. 57.
35. A propos de planches anatomiques, Michel Leiris parlait, dans un numéro de *Documents*, de « l'extraordinaire beauté dont beaucoup sont empreintes, beauté liée non pas à la pureté plus ou moins grande des formes, mais bien plutôt au fait que le corps humain s'y trouve révélé dans son mystère le plus intime, avec ses lieux secrets et les réactions souterraines dont il est le théâtre » (« L'homme et son intérieur », repris dans *Brisées*, p. 49).
36. *La haine de la poésie*, p. 177 et « Le langage des fleurs », *Documents*, 1929, n° 3 (*Œuvres complètes*, t. I, p. 177). Dans ce même texte, Bataille décrit les racines qui « se vautrent dans l'intérieur du sol, amoureuses de pourriture comme les feuilles de lumière ». Ce qui distingue l'homme de la plante tient précisément, comme l'indique *L'œil pinéal* (*Œuvres complètes*, t. 2, pp. 25-27, p. 45...), à ce que le premier n'a pas d'autre racine que son regard qui se nourrit en conséquence par la contemplation plus que par la pénétration de son sol (la mort).

le face à face d'un œil en quelque sorte exorbité, sorti du crâne, et d'un corps ouvert, livré béant aux soubresauts de la mort, le sacrifice réalisait par un subterfuge la révulsion totale du regard remontant à sa source, délaissant le monde extérieur pour se repaître de l'intérieur immonde. Regard de celui dont on dit qu'il est « tout œil », regard solaire qui se voue à la cécité, c'est à son obsession que Bataille rattache également le cas d'une internée qu'un jour sa gardienne trouva « occupée à s'arracher l'œil droit. Le globe occulaire gauche avait disparu et l'orbite vide laissait voir des lambeaux de conjonctive [37] » ...

Cette « énucléation œdipéenne » — « forme la plus horrifiante du sacrifice [38] » — emprunte cependant un raccourci, exemplaire certes, mais décevant du fait qu'elle ne passe jamais par le détour du spectacle. Sans doute le sacrifice est-il d'une façon fondamentale « auto-mutilation », mais dans la mesure où le sacrificateur et les assistants se sont identifiés au préalable à la victime ; en tant que spectacle il exclut donc toute extériorité et toute distanciation ; de l'œil au corps la distance est toujours une distance intérieure, celle dont la tension permet une représentation (de même la mise en spectacle de l'histoire se faisait à partir de la fin de l'histoire, et non à partir d'un point qui serait extérieur à l'histoire).

Totalisé et rassemblé en une représentation, l'homme n'est plus que l'objet d'un regard à la limite de l'inhumain, qui le contemple dans l' « indifférence souveraine ». « Le genre humain n'était plus, sous les yeux de Gilles, qu'un élément de trouble voluptueux : cet élément se trouvait tout entier, devant lui, disponible souverainement [39] ». Le « trouble voluptueux », cela va sans dire, est une émotion qui se situe loin « au-delà du principe de plaisir ». (« Gilles se vanta [...] d'avoir « plus de plaisir [...] à voir séparer leurs têtes et leurs membres, à les voir languir et à voir leur sang, qu'à les connaître charnellement » [40] »). On pourrait qualifier de chirurgical ce regard dont le tranchant transperce les corps [41].

Mais ce qu'il importe de souligner encore une fois c'est que Bataille veut situer à ce niveau d'obsessions et de perversions propres, selon l'exégèse que Leiris proposait de cette expression populaire, à celui qui « ne sait pas quoi faire de sa peau » ce que le terme d'art sert généralement à en détacher. Après avoir déploré que l' « on entre chez le marchand de tableaux comme chez un pharmacien, en quête de remèdes bien présentés pour des maladies avouables », il ajoutait : « je défie n'importe quel amateur de peinture d'aimer une toile autant qu'un fétichiste aime une chaussure [42] ».

Cet effort pour « désublimer » la culture et enraciner l'art dans le corps pourrait nous autoriser, malgré d'indéniables différences, à rapprocher Bataille et Artaud. Ce dernier ne parlait-il pas justement d' « extraire de ce qu'on appelle

37. Cité : « La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh », *Documents*, 1930, n° 2 (*Œuvres complètes*, t. I, pp. 258-270).
38. *Ibid.*, p. 264.
39. *Le procès...*, p. 57.
40. *Ibid.*, p. 56.
41. « L'œil pourrait être rapproché du tranchant [...] c'est là ce qu'ont dû affreusement et obscurément sentir les auteurs du *Chien andalou* lorsqu'aux premières images du film ils ont décidé des amours sanglantes de ces deux êtres [...] un rasoir [tranchant] à vif l'œil éblouissant d'une femme jeune et charmante ». « Œil », *Documents*, 1929, n° 4 (*Œuvres complètes*, t. I, p. 187).
42. « L'esprit moderne et le jeu des transpositions », *Documents*, 1930, n° 7 (*Œuvres complètes*, t. I, p. 273).

la culture, des idées dont la force vivante est identique à celle de la faim » ? N'associa-t-il pas lui aussi art et crime (« jamais on n'aura vu tant de crimes, dont la bizarrerie gratuite ne s'explique que par notre impuissance à posséder la vie ») ? Enfin ne voulut-il pas délivrer la tragédie de la tyrannie de l'auteur afin qu'elle puisse *avoir lieu.* Ne sommes-nous pas conduits étrangement près des plus profonds thèmes d'Artaud par une phrase de Bataille comme celle-ci : « le théâtre comme le sommeil rouvre à la vie la profondeur chargée d'horreurs et de sang de l'intérieur des corps [43] ». Aussi ne nous étonnerons-nous pas de voir annoncée par Artaud en quatrième place dans le programme du Théâtre de la Cruauté — établissant un pont vertigineux entre celui qui fit des corps le théâtre de ses cruautés et celui qui par la cruauté voulut redonner un corps au théâtre — « l'histoire de Barbe-Bleue reconstituée selon les archives, et avec une idée nouvelle de l'érotisme et de la cruauté ». Exactement *La tragédie de Gilles de Rais.*

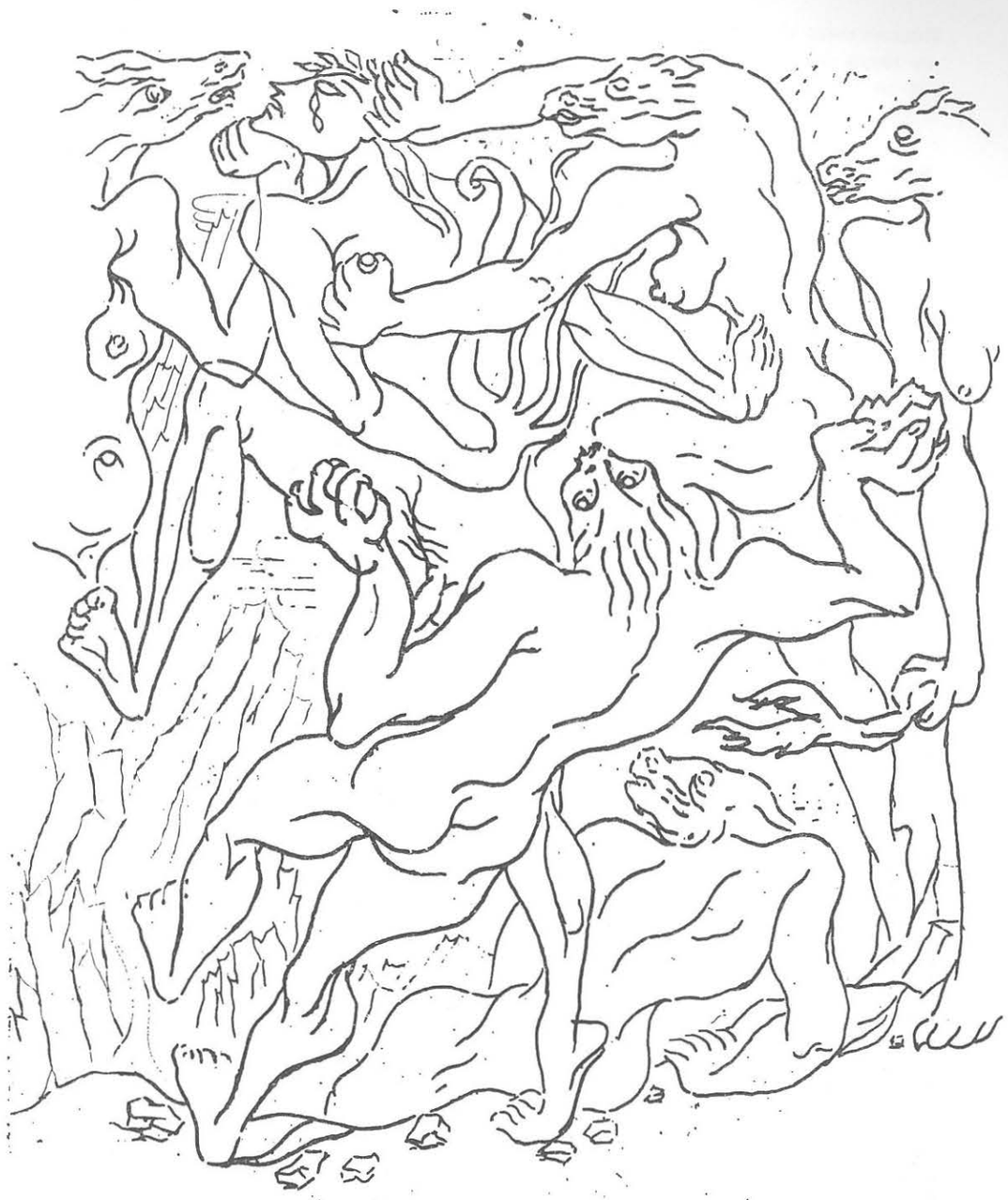
[5. *Artaud/Bataille. Il faudrait préciser ce par quoi ces deux œuvres appartiennent à un même espace et à un espace que, peut-être, malgré l'indépendance de leurs développements, c'est leur plus grande affinité d'avoir elles-mêmes creusé, instauré. Loin de Gilles de Rais, loin de toute pratique théâtrale précise, ce rapport s'est concrétisé en* 1948 *dans le n°* 29 *de* Critique *où Bataille a publié une* Lettre d'Antonin Artaud *à Peter Watson dont Paule Thénevin avait établi le texte.*

Signalons à ce sujet : 1° *ce que cette publication, en hommage posthume, d'un texte dont l'auteur parlait expressément de sa propre production avait d'exceptionnel dans une revue qui n'a jamais cédé à l'ambiguïté de son titre* [44], *mais (ainsi que la page de garde l'annonçait) publiait « des* études *sur les livres (ou les articles) importants, etc. » ;* 2° *qu'une note de quelques lignes la présentait dans laquelle Bataille écrit : « Le nom d'Artaud s'associera à ceux d'Hœlderlin, de Nietzsche, de Van Gogh. Il laissera le souvenir d'un homme que consuma un feu intérieur, qui voulut faire un signe de sa souffrance, et que l'impossibilité d'y parvenir fidèlement acheva de consumer. » Il y évoque également les glossolalies (« les passages de pure glossolalie, qui rappellent le langage inintelligible des premiers chrétiens à leurs moments d'enthousiasme verbal ») dont on sait que, depuis le « Jésuve » de* L'anus solaire *jusqu'au « Je soulépadépone » de* L'abbé C., *une place leur est marquée dans les textes de Bataille.*

L'existence de cette note aurait pu être pour le moins mentionnée, s'il s'était agi d'autre chose que d'une dérisoire conjuration confusionniste, dans le volume de Change *qui a dernièrement publié le texte posthume intitulé* Le surréalisme au jour le jour, *texte dans lequel Bataille évoque, en des termes à certains égards décevants, les contacts qu'il a eus avec Artaud (il est vrai en précisant : « Je ne voudrais pas qu'il y ait d'autres copies de ces feuillets, j'en exclus la publication, je ne pourrais même admettre qu'un passage en soit donné ».)]*

DENIS HOLLIER

43. « La Mère-Tragédie », *(Œuvres complètes,* t. I, p. 493).
44. Cf. « Les deux sens, passif et actif, du mot *critique* — mis en question et mettant en question... », « Chronique nietzschéenne », *Acéphale,* n° 3-4, juillet 1937 (*Œuvres complètes,* t. I, p. 478).



II

ORPHÉE

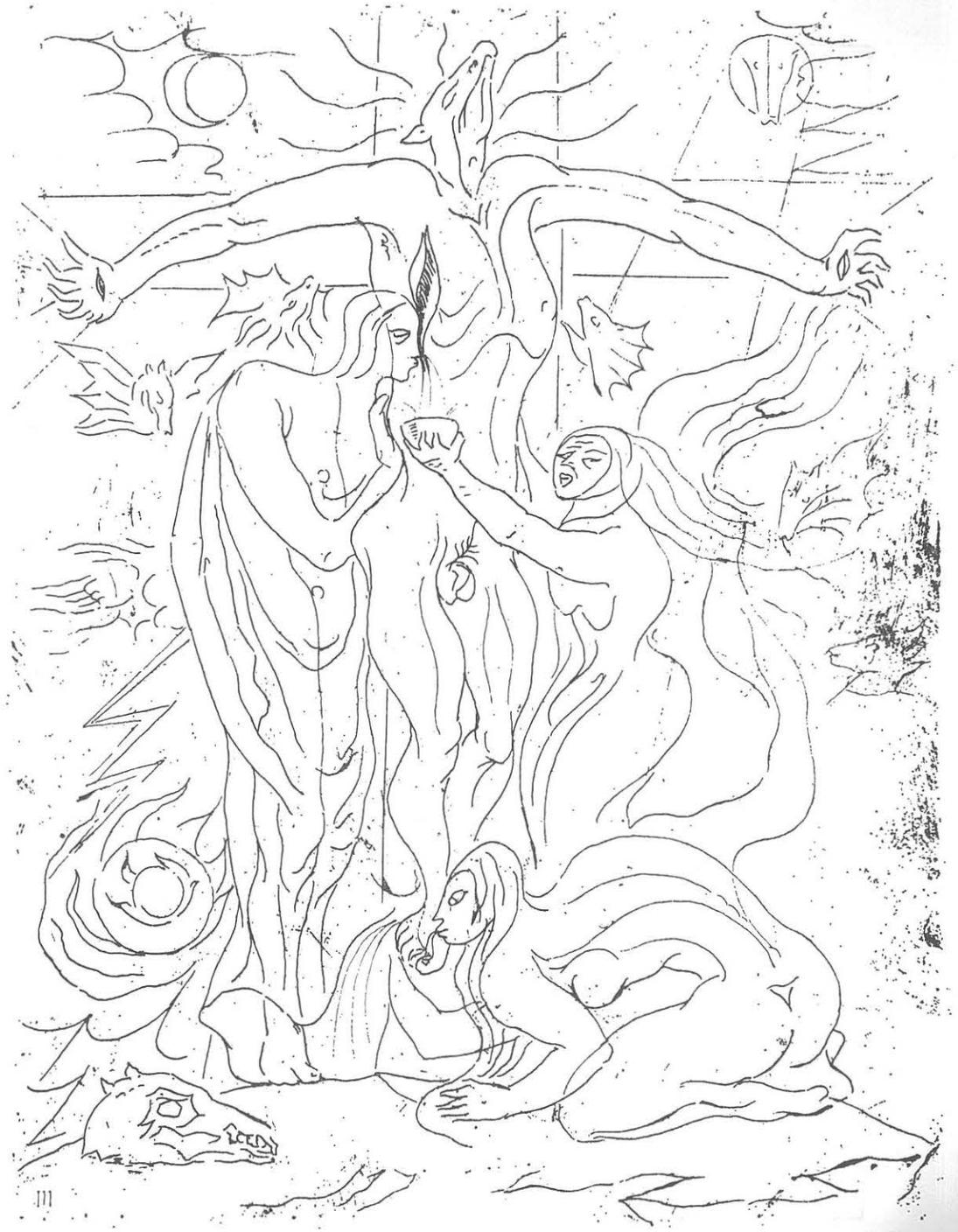
PROJET D'UNE CONCLUSION A « L'ÉROTISME »

Rêve : monter à la corde, sur deux cordes (d'une manière acrobatique et dangereuse) ; il y a une femme — aimée et qui m'aime — et un public. Cela dure un peu, non sans difficulté cela recommence, et c'est légèrement angoissant. Mais cela me paraît insuffisant pour le public. J'aperçois que ce n'est pas vraiment un spectacle. Je voudrais intéresser cette foule. Je crie donc cette absurdité : « ce qu'il faudrait, si quelqu'un dans la salle en avait une, c'est une grosse caisse ». Aussitôt, comme dans les cas où cette sorte d'adresse à la salle a été prévue d'avance avec sa réponse, une petite grosse caisse sort de la salle montée sur pattes comme un gros insecte brillant et donnant aussitôt un rythme violent à ce qui se passe, qui s'enchaîne d'une manière qui me rappelle l'ampleur que soudain prenait, dans le cirque, un sketch des Fratellini, déchaînant tout à coup, par cette soudaine ampleur, une tempête de rire. A ce moment, je m'aperçois qu'un jeune descendant des Fratellini, qui serait mon gendre (cela est dit, annoncé : le gendre du philosophe du rire) a pris le spectacle en main et le développe dans le sens de ses ascendants, c'est-à-dire en même temps d'une manière très comique et débordante, dans un immense rebondissement. Ce rêve ne se poursuit pas vraiment. Je passe à une simple réflexion : je me dis que je n'ai jamais développé, en un livre, la philosophie du rire implicite dans mes écrits. Je me représente aussitôt que je suis pourtant le philosophe du rire en vérité. Je n'ai pas écrit de livre mais j'ai pénétré par une vision dans l'instant ce qu'est le rire. Je me représente une série de visions dans l'instant coïncidant entre elles, où mon expérience du rire, celle de l'érotisme, celle de l'extase, enfin celle de la mort s'inscrivent en une perspective unique : cette perspective a seule un sens pour moi, mais la traduire en livres représente un effort épuisant, interminable... Il y eut continuité entre le rêve et ma réflexion de l'état de veille. Il n'y eut pas un moment à partir duquel ma réflexion devint lucide : elle était déjà lucide quand je m'éveillai et qu'il me devint possible de la lier à une phrase de mon livre écrite une dizaine d'heures auparavant, avant la nuit, dans laquelle je m'étais efforcé de situer un carrefour où ma réflexion toute entière serait présente, cette part du moins de ma réflexion donnée dans ce livre, à propos de l'érotisme. Lors de mon réveil, je glissai de ce carrefour, dont le rayonnement s'étendait à un seul domaine, à un rayonnement unique de ma pensée, qui dans l'instant que je vivais alors, encore que l'intensité en fut faible, étant diffuse et se perdant, condensait en lui l'immensité d'une expérience : le rire, les larmes et le sacrifice de la croix, la mort, l'extase et l'érotisme y étaient unis. La phrase qui s'ordonnait dans mon esprit ne pouvant être elle-même qu'un développement, mais ce développement se référait en moi à un seul ravissement terrifié devant une perspective faite de la coïncidence de ces possibilités diverses qui n'en étaient qu'une. En ce sens, je savais que rien ne pouvait tendre davantage que la dissonance profonde, en quelque sorte le désespoir, résultant d'une indissoluble union de l'expérience de Sade et de celle du christianisme (union qui n'était pas donnée dans l'expérience de Sade lui-même ni dans celle des chrétiens réels, mais dans mon expérience propre où se rejoignait le souvenir de moments fugitifs où le sadisme en moi s'exaspérait et celui d'une extase autrefois fondée sur la piété chrétienne la plus douloureuse). Je saisissais en associant ces deux souvenirs l'étroitesse du point de vue de Sade, en tout cas de Sade lui-même se fermant à toute autre possibilité que celle du crime, mais aussi l'aveuglement du christianisme refusant de prendre à son compte cette « faute lourde de bonheur » sans laquelle n'aurait pas coulé le sang du Christ. J'éprouvais à quel point grandissait en moi la haine de Sade (ces jours-là je lisais, ou plutôt relisais *Les Cent-vingt journées,* mais je devais me dire que seule la fureur de Sade, le dégoût de Dieu exorbité et la fermeté, l'*énergie,* avec lesquels il se mura dans l'ignominie ont été seuls assez violents pour ouvrir mes yeux. Qui aurait su, sans l'exemple de ce furieux, ne pas se détourner d'un soleil aussi aveuglant que celui de l'instant de tout à l'heure, où je fixais dans les brumes de mon éveil, à la faveur peut-être de ces brumes, la perspective de l'unité : la douleur et la joie, la douleur nécessaire à lever l'angoisse *sans laquelle le temps se dissipe,* et sans laquelle luit, dans le temps disjoint, *le soleil de l'éternité ?* Le mythe de la crucifixion que Sade éclaire au moment même où, comme une étoile mourante, il s'éteint en raison de l'éclat excessif qui émana de lui soudainement sans que lui-même l'ait pu saisir. Les mouvements les plus inconciliables de l'être — l'excès exorbitant — ne peuvent être saisis dans le développement cohérent d'un discours. Que faire sinon prévenir d'une impuissance qui n'est pas celle de l'instant, mais d'êtres qui subissent sans fin l'excès qu'ils n'ont jamais la force de vouloir longtemps, bien qu'il réponde à leur exigence profonde ? L'homme est nécessairement dépassé par lui-même et le mouvement de l'être en lui ne peut être saisi qu'en de soudaines effusions d'irrépressible énergie, celles du fou-rire, de l'extase religieuse, des sanglots, qui seraient inintelligibles, sans la lumière que le sens humain d'excès *innommables* nous apporte. La mort, bien qu'elle se dérobe à la conscience (dont elle ne doit que difficilement et rarement obtenir un furtif instant d'accord) est en même temps la plus significative et la plus insaisissable de ces effusions où nous dépassent les mouvements impersonnels de l'énergie.

Tandis que je notais ce rêve ou les réflexions qui en suivent le récit,

j'écoutais à la radio des enregistrements de la Cinquième symphonie de Beethoven, où un thème ne cesse pas de surgir exprimant sinon le sentiment fort de celui qui demeure « interdit », le mouvement devant lequel il demeure « interdit » : je sentais ce mouvement suscitant par un choc l'attention douloureuse proche de la perspective dont je parlais, mais il y manquait l'horrible mélange où non seulement la terreur lancinante et la fascination mêlées mais le rire incoercible dont la mort est l'objet privilégié, lèvent en moi le poids de l'angoisse. Comme si j'étais moi-même malheureux, mais soulevé, pris dans un débordement de violence. Il y avait du moins dans la solennité d'un thème ressassé, martelé, une force telle que grandissait, par bondissements et rebondissements soudains, un bonheur sonore qui répondait à l'entrée dans mon rêve de la grosse caisse annonçant l'horreur, en même temps le dépassement que la multiplicité trop rapide des images.

La longue méditation que jusqu'ici j'avais mené sagement aurait-elle pu mener à une notion intelligible ? Il était clair, dès le premier instant, qu'elle ne sollicitait pas l'intelligence mais bien la sensibilité de l'autre, que je devine dans l'au delà de mon possible. Si j'avais visé un changement pratique, si dans ce livre au lieu d'une perspective qui s'ouvre dans le fond du cœur, j'avais voulu atteindre un résultat semblable à celui que cherchent le mathématicien ou le menuisier, le physicien ou l'astronome, je pourrais à la fin reprendre utilement les résultats de mes efforts, j'en énoncerais clairement la somme. Au contraire, je dois m'éloigner de ces possibilités rassurantes. Je ne puis plus *parler*. Je sais que les énoncés qui précèdent pourraient être suivis d'analyses où l'unité des perspectives multiples dont je parle résulterait de rapprochements judicieux. J'ai procédé de cette manière dans ce livre où j'ai tenté sinon d'épuiser les aspects multiples de l'érotisme d'en réduire un certain nombre à l'unité d'un point de vue qui toujours est celui de la vie sensible. D'autres opérations de l'intelligence sont possibles, mais la sensibilité mise en jeu, je dois lui répondre d'abord. Ce livre ne serait qu'un faux-semblant si je ne donnais à la fin la seule justification imaginable : une vie sensible dans l'instant de l'horreur, dans un tumulte comique. Peu importait d'ailleurs un thème ou la bizarrerie de la grosse caisse, mais je voulais saisir au lieu d'une donnée intelligible les images immédiatement réalisées de mon bonheur. Ce que m'apportaient le thème de Beethoven ou le lourd instrument qui répondit à mon caprice, c'était l'éternité, l'angoisse levée. C'était la transparence d'images, toujours les mêmes, dont la répétition me semblait assurée par une immense marée de possibilités mentales. Par elles, je m'éloignais d'une lenteur inhérente à une réflexion, qui avait porté sur des rapprochements multipliés mais qui cessait finalement d'être lente dans la mesure où les battements de mon cœur, étant plus précipités, jusqu'à m'éloigner de toute impatience, me perdaient en une seule image.



LE CRUCIFIÉ

CAISSE NATIONALE DES LETTRES

AIDE A L'ÉDITION

●

HISTOIRE SOCIALISTE DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE

publiée sous la direction
d'ALBERT SOBOUL

●

Edition en 6 volumes et un index

●

Actuellement sont parus

Tome I : LA CONSTITUANTE (1789-1791)

Tome II : LA LÉGISLATIVE (1791-1792)

●

EDITIONS SOCIALES
146, rue du Faubourg Poissonnière
PARIS 10e

œuvres complètes de Georges Bataille

I - Premiers écrits (1922-1940)

HISTOIRE DE L'ŒIL - L'ANUS SOLAIRE
SACRIFICES - FÉTICHES

Texte établi et annoté par Denis Hollier
Présentation de Michel Foucault

II - Ecrits posthumes (1922-1940)

Texte établi et annoté par Denis Hollier

Les tomes III et IV dont le texte est établi par Thadée Klossowski paraîtront au printemps.

GALLIMARD

MAISON DE LA CULTURE D'ORLÉANS

Place de Gaulle 45 Orléans 87 90 87 *dir. Olivier Katian*

Hommage à Georges Bataille

★

février

expositions : André Masson et Georges Bataille

Bataille et le surréalisme
entretien

mars

« *Sur les pas de Georges Bataille* »

ven. 12 présentation de « *La part maudite* » de Georges Bataille
entretien avec Jean Piel, François Perroux, Jean Duvignaud

ven. 19 Bataille et la littérature actuelle
entretien avec Philippe Sollers et Jean Michel Rey

ven. 26 « *Georges Bataille et l'érotisme* »
entretien avec Gallimard, Pauvert et Lo Duca

sam. 27 « *Histoire d'une petite fille* » (Laure)
dim. 28 suivi de « *l'Archangélique* » (Bataille)

avril

ven. 2 Bataille et l'exigence révolutionnaire
entretien avec Dyonis Mascolo, Jean Schuster,
Georges Goldsayn et Costas Axelos

sam. 3 « *La maison brûlée* »
dim. 4 d'après un scénario original de Georges Bataille

première quinzaine de Mai

« *La tragédie de Gilles de Rais* »
d'après les travaux de Georges Bataille et Pierre Klossowski
exposition : Dessins de Pierre Klossowski

GEORGES BATAILLE

LE PETIT
un volume 10 × 21
LE BLEU DU CIEL
un volume 12 × 16 de 316 pages
GILLES DE RAIS
un volume 13,5 × 21 de 400 pages
MADAME EDWARDA
un volume de 12 × 18,5 de 80 pages
HISTOIRE DE L'ŒIL
un volume 9 × 18 de 112 pages
LE MORT
un volume 9 × 18 de 128 pages
MA MÈRE
un volume 12 × 18,5 de 212 pages
LES LARMES D'EROS
260 pages, 350 illustrations noir et couleurs

★

A paraître :

« L'ŒUVRE OBSCÈNE » de GEORGES BATAILLE. En un seul volume : HISTOIRE DE L'ŒIL, LE MORT, LE PETIT, MADAME EDWARDA.

chez

Jean-Jacques Pauvert

L'ARC

revue trimestrielle
Chemin de Repentance
AIX-EN-PROVENCE

★

Directeur : STÉPHANE CORDIER

Comité de rédaction
CATHERINE BACKÈS-CLÉMENT
ROGER BORDERIE, RENÉ MICHA
BERNARD PINGAUD, HENRI RONSE

★

Abonnements pour 4 numéros :
FRANCE 30 F - ÉTRANGER 35 F

Par chèque bancaire ou de préférence par mandat ou virement postal (C. C. P. Marseille 5 321 61)

Distribution aux libraires :
NOUVEAU QUARTIER LATIN
78, boulevard Saint-Michel
PARIS 6e. Tél. ODÉ 76-44

CE QUARANTE-QUATRIÈME CAHIER DE L'ARC A ÉTÉ IMPRIMÉ A CAVAILLON PAR L'IMPRIMERIE MISTRAL ; CLICHÉS DE LA PHOTOGRAVURE A. SABOUL, LYON

Dépôt légal 1er trimestre 1971, N° 1397
Com. Parit. N° 34-837.

Pour le numéro de L'Arc consacré à Klossowski, nous avons reçu de Michèle Montrelay une nouvelle version de son article, alors que la première était déjà composée. Nous avons apporté au premier texte toutes les additions et corrections que nous pouvions — mais pas toujours de façon heureuse. Cela n'eût point tiré à conséquence s'il nous avait été permis de soumettre ce travail à son auteur : ce qui, faute de temps, n'a pas été le cas. L'article qui a paru ne répond donc pas à la pensée de Michèle Montrelay sur certains points. Nous tenons à lui en donner acte et lui dire nos regrets.

★

Notre prochain numéro, consacré à Fellini, paraîtra en mai. Il réunira les interventions et les études critiques de :
Catherine Backès, Roger Borderie, Max Born, Paul Davay, Robert Lapoujade, J.M.G. Le Clézio, Marcel Martin, René Micha, Henry Miller, Claude Ollier, Alain Resnais, Henri Ronse, Jean Roudaut, Georges Simenon, Bernardino Zapponi.

L'ensemble s'organise autour de textes inédits, de propos et de dessins de Fellini.

★

Toute la correspondance concernant les abonnements et l'administration doit être désormais adressée à L'Arc, Chemin de Repentance, Aix-en-Provence.

BIBLIOTHEQUE DE LA MAISON DE FRANCE

BIBLIOTHEQUE MAISON DE FRANCE RIO
D 0140013331

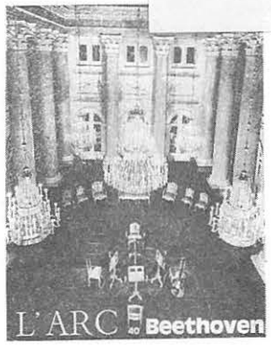
Ce livre doit être rendu à la dernière date marquée

20 571
12 677
12 173
8. 1076
22 059
25 0485
24 0982



philoso
science

N° 26 LÉVI-
30 SART
34 FREU
38 HEGE
42 BACH



arts, musique, cinéma

N° 27 L'OPÉRA
35 DUBUFFET
40 BEETHOVEN

Numéros épuisés : 21 Photographie - 23 Cuba 25 Expressionnisme - 31 Alain Resnais

Les numéros de L'ARC encore disponibles sont en vente chez les meilleurs libraires ou envoyés (franco 10 F) : L'ARC, Chemin de Repentance, Aix-en-Provence. Règlement par chèque bancaire ou au C.C.P. Marseille 5 321 61.