

BRUNO RIBEIRO DE LIMA

**À L'ÉCOUTE DE LA PROSE DE GEORGES BATAILLE :
LECTURE D'UNE RYTHMIQUE**

Thèse de doctorat effectuée en cotutelle internationale

À

L'Université Paris VIII Vincennes Saint-Denis
École Doctorale *Pratiques et théories du sens*

Et

Universidade de São Paulo (USP)
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH)
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Sous les directions de

Gérard DESSONS (Université Paris VIII)

Et

Eliane ROBERT MORAES (Universidade de São Paulo)

Jury :

Gérard DESSONS (Université Paris VIII – directeur de thèse)

Eliane ROBERT MORAES (Université de São Paulo – codirectrice)

Évelyne GROSSMAN (Université Paris VII)

Gilles PHILIPPE (Université de Lausanne)

Roberto ZULAR (Université de São Paulo)

13 novembre 2018

Résumé

Cette thèse propose de montrer comment on peut articuler la notion de voix à celle d'écoute comme manière de lire l'œuvre de Georges Bataille. Nous n'avons pas essayé d'élaborer une « théorie de la littérature » selon les écrits de l'auteur. Le but ici est d'entrer dans son texte pour comprendre comment il est possible de reconnaître un sujet Bataille. C'est pour cela que nous n'avons pas envisagé d'« épistémologie » de la littérature, étant donné que l'auteur pensait la littérature dans l'activité de sa création. Dans ce sens, nous portons une attention plus ciblée aux écrits classés comme littéraires, comme ceux des *Romans et récits* de l'édition de la *Pléiade*¹. De ce fait, on a dû analyser évidemment d'autres textes « non-littéraires » mais dans le but d'une étude de l'écoute de la voix de l'auteur, et non simplement comme recherche d'un argument déjà préconçu. Bataille écrivait. On ne trouvera nulle part dans son œuvre une « épistémologie » de la littérature. Nulle trace non plus, si nous voulons être radicaux, de conceptualisation ferme et accomplie des notions par lui employées et développées.

Mais comment écouter une voix qui n'a de place que dans la littérature ? Dans le premier chapitre on a voulu déployer quelques points théoriques avec lesquels on articule nos commentaires à propos de la voix et de l'écoute. C'est pour cela qu'on évoque dans ce chapitre des notions clés chez Saussure, Benveniste et Meschonnic — trois linguistes qui se trouvent en plan de fond de cette thèse. Cependant, il ne s'agit pas vraiment d'un premier chapitre « théorique » annonçant un deuxième chapitre d'analyse de texte, puis une conclusion. La théorie de la voix et de l'écoute se fait ici dans l'analyse du texte de Bataille. Dans ce premier chapitre, la théorie n'est pas mise à part, mais présentée et développée de manière plus évidente.

Dans le deuxième chapitre on entre dans la fabrique du texte de Bataille. On porte une attention plus importante aux romans *Ma mère* et *Le Bleu du ciel* et *L'Abbé C*. C'est à partir de l'analyse de ces trois textes qu'on parlera notamment du rôle de la prosodie chez Bataille, de l'importance de l'écriture agonique articulée à la spécificité de la conjonction adversative « mais », puis finalement sur la force disjonctive et régulatrice du débit de la parole des adverbes en « -ment » chez l'auteur. Ce chapitre est central pour bien comprendre ce que signifie parler de voix comme signature d'un auteur et comment on est impliqué à cette voix

¹ Georges Bataille, *Romans et récits*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.

lorsqu'on parle d'écoute : si j'écoute, je définis de quelque manière ce que « voix » veut dire. La place du chercheur y est centrale.

Dans le troisième chapitre, on a traduit *La Scissiparité* vers le portugais du Brésil dans une double perspective, rendue possible uniquement par la traduction : celle d'écrire un texte dans une autre langue à partir de Bataille, d'entrer de manière objective dans son texte pour ensuite réfléchir au texte en portugais. Traduire Bataille nous a permis d'ouvrir le regard, d'amplifier les points de vues à partir de l'auteur. On a choisi *La Scissiparité* parce qu'il s'agit d'un texte un peu à part dans l'œuvre de Bataille, un texte qu'on ne sait pas bien classer, parce qu'il propose des défis de langue avec des phrases « illogiques ». Un texte dont l'histoire même n'est ni achevée ni bien comprise. En somme, un texte plein de questionnements essentiels pour nous qui voulons analyser Bataille tout en pensant et en développant une conception du langage à partir de l'auteur.

Dans le quatrième et dernier chapitre, les analyses sont moins « techniques », plus générales mais tout aussi importantes, car on analyse certaines lectures de Bataille, notamment celle de Barthes et Sollers. Mais Bataille lecteur de William Blake trouve aussi sa place à ce moment, car, son travail de traduction du poète anglais est une porte d'entrée vers quelques conceptions du langage que Bataille aurait pu développer. Comme l'a montré Henri Meschonnic, la littérature est le lieu propre de la « subjectivation générale, et maximale, du discours »², ainsi la lecture, qu'est la traduction, est prise comme un objet de réflexion. Or pour « entendre », il faut lire *comment* quelque chose parle. De quoi parle-t-il ? Cela est une toute autre question. Question que Bataille s'est certainement posée lors de la découverte de Lascaux. Dans ce chapitre on dédie aussi une étude à l'écoute de Lascaux selon Bataille. Que dit Lascaux à l'auteur ? Pour entendre la voix de Lascaux, Bataille entre littéralement dans la grotte.

Finalement, on a voulu dans cette thèse, entrer aussi dans l'inconnu Bataille, et faire de notre point de vue l'objet de notre recherche.

² Henri Meschonnic, *Traité du rythme, des vers et des proses*, (en collaboration avec Gérard Dessons), Paris, Dunod, 1998, p. 43.

Resumo

A proposta desta tese é de mostrar como é possível articular as noções de “voz” e de “escuta” com o modo através do qual lemos a obra de Georges Bataille. Não tentamos elaborar uma “teoria da literatura” segundo os escritos do autor. O nosso objetivo é de entrar em seu texto para compreender como se pode reconhecer um “sujeito Bataille”. Por esta razão, não buscamos criar uma “epistemologia” da literatura, ou seja, analisar o que Bataille pensava a respeito da literatura durante sua criação. Sendo assim, nossa atenção se direciona de modo mais preciso aos textos classificados como sendo literários, como os presentes em *Romans et Récits*³. É claro que outros textos considerados “não-literários” foram também lidos e analisados, mas o intuito, neste caso, sempre foi o de estabelecer um estudo sobre a voz do autor, e não apenas como busca por um argumento já pré-estabelecido. Bataille escrevia. Mesmo se procurarmos, em parte alguma de sua obra encontraremos uma “epistemologia” da literatura. Nenhum vestígio, se quisermos ser radicais, de conceituação decidida e bem acabada das noções por ele empregadas e desenvolvidas.

Mas como escutar uma voz que só existe na literatura? No primeiro capítulo, abordamos os principais pontos teóricos sobre as noções de voz e de escuta. É por isso que neste capítulo evocamos certas noções-chave de Ferdinand de Saussure, Émile Benveniste e Henri Meschonnic – três linguístas que formam a fundação teórica desta tese. Entretanto, não se trata exatamente de um primeiro capítulo “teórico” anunciando um segundo capítulo de análise de texto, e uma conclusão em seguida. A teoria da voz e da escuta se constrói aqui na análise do texto do Bataille. Neste primeiro capítulo, a teoria não está à parte, mas está apresentada e desenvolvida de forma mais objetiva.

No segundo capítulo que entramos na fábrica do texto do Bataille. Aqui, a atenção está voltada às análises dos romances *Ma mère*, *Le Bleu du ciel* e *L'Abbé C*. É a partir da leitura desses três textos que adentramos na questão da função da prosódia no Bataille, assim como na importância da escrita agônica. Esta última se articula com a especificidade da conjunção adversativa “mas” (“mais” em francês), e, por fim, chegamos à questão da força disjuntiva e reguladora do fluxo da frase que representam no autor os advérbios terminados em “-ment”. Esse capítulo é fundamental para compreender o sentido que está em jogo quando se busca estudar a voz como sendo uma assinatura de um autor, e para perceber o quanto – e como –

³ Georges Bataille, *Romans et récits*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.

estamos implicados nessa “voz” quando se fala de “escuta”: se escuto, de certa forma defino o que “voz” quer dizer. O lugar do pesquisador é então central.

No terceiro capítulo, traduzimos *La Scissiparité* (A Cissiparidade) para o português do Brasil com o objetivo duplo, que só foi possível graças à tradução: o de escrever um texto em outra língua a partir de Bataille, de entrar de forma objetiva em seu texto, para em seguida pensar sobre o texto em português. Esse trabalho é central pois ele comunica com a tradução que o próprio Bataille fez de William Blake, que é sua única imersão no universo da tradução. Traduzir Bataille permitiu ampliar o horizonte de leitura e multiplicar os pontos de vista *sobre e a partir* do autor. Escolhemos *La Scissiparité* por se tratar de um texto um pouco à parte na obra do Bataille, um texto de classificação incerta, porque ele oferece desafios de língua com frases “ilógicas”, um texto cuja história não é nem acabada nem compreendida. Em resumo, um texto cheio de questões essenciais para quem deseja analisar Bataille refletindo e ao mesmo tempo desenvolvendo uma concepção da linguagem a partir do autor.

No quarto e último capítulo, as análises são menos “técnicas”, mais gerais mas igualmente importantes, pois são analisadas algumas leituras da obra do Bataille, por exemplo a de Roland Barthes e de Philippe Sollers. Mas Bataille leitor de William Blake encontra também seu lugar nesse momento, já que o seu trabalho de tradução do poeta inglês é uma porta de entrada em direção à uma conceituação da linguagem que o próprio Bataille poderia ter desenvolvido. Como mostrou Henri Meschonnic, a literatura é o lugar específico da “subjectivação geral, e máxima, do discurso”⁴, ou seja, a leitura, que é a tradução, é tomada como objeto de reflexão. Ora, para “ouvir”, deve-se ler *como* essa mesma coisa fala. Sobre o que ela fala? Isso já é outra questão. Questão que Bataille com certeza se colocou ao descobrir Lascaux. O que Lascaux diz ao autor? Para escutar a voz de Lascaux, Bataille entra literalmente na gruta.

Finalmente, nesta tese, entramos no desconhecido Bataille, para finalmente fazer do nosso ponto de vista o objeto de nossa pesquisa.

⁴ Henri Meschonnic, *Traité du rythme, des vers et des proses*, (en collaboration avec Gérard Dessons), Paris, Dunod, 1998, p. 43.

Summary

This thesis proposes a way of reading the work of Georges Bataille through dovetailing the notion of voice with that of listening, without attempting to develop a ‘theory of literature’ in accordance with the author’s writings. The goal here is to delve into his text in order to understand the possibilities of recognizing in his work a « Bataille’s subject ». For this reason, no ‘epistemology’ of literature is explored in this thesis, given that George Bataille envisioned literature as the activity of his creation. Therefore, closer attention is paid here to writings classified as literary, such as *Romans et écrits* from the *Pléiade* edition⁵. For this reason, it was necessary clearly to analyze other texts considered ‘non-literary’ in order to study of way of listening to the author’s voice, and not merely to search for a preconceived argument. Bataille merely wrote. Nowhere does his work contain an ‘epistemology’ of literature, and furthermore, on a more radical note, nowhere does it contain a solid and definitive conceptualization of notions that he used and developed.

However, how does one hear a voice that has no other place but in literature? In the first chapter, I present certain theoretical points on which hinge my comments regarding voice and listening. For this reason, in this chapter I use key notions from Saussure, Benveniste and Meschonnic – three linguists whose work constitute the basis of this thesis. Nonetheless, this first chapter of ‘theory’ does not announce a second chapter of literary analysis, followed by conclusions. The theory of voice and listening comes from analyzing Bataille’s text. In this first chapter, I do not set aside the theory, rather present and develop it more clearly.

In the second chapter, I explore the way Bataille produces texts. I pay closer attention to the novels *Ma mère*, *Le Bleu du ciel* and *L’Abbé C*. Beginning with an analysis of these three texts, I explore notably the role of prosody in Bataille’s work, the importance of agonal writing that focuses on the specificity of the contrasting conjunction “mais”, and finally on the disjunctive and regulating force of the flow of what is spoken of adverbs ending in ‘-ment’ in the author’s work. This chapter is central to understanding the voice means when spoken about as the signature of an author and the reader’s involvement in that voice when discussing the notion of listening – if I listen, I define in one way or another what ‘voice’ means. In this, the researcher’s position is pivotal.

⁵ Georges Bataille, *Romans et récits*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.

In the third chapter, I translate the work *La Scissiparité* into Brazilian Portuguese with two goals in mind, which are made possible only through translation: to write a text in another language starting from Bataille's work, and to delve objectively into his text and afterwards reflect on the text in Portuguese. By translating Bataille's work, I was able to open my outlook, to enlarge my points of view with the author as a starting point. I chose *La Scissiparité* because it is a very particular text in Bataille's work, a text that eschews classification, because it poses challenges to language through 'illogical' sentences. It is a text the story of which is neither finished nor well understood. All in all, it is a text full of essential questions for those willing to analyze Bataille by thinking and developing a concept of language based on the author.

In the fourth and last chapter, the analyses are less 'technical', and more general, but important nonetheless, because I analyze certain readings of Bataille, notably that of Roland Barthes and Philippe Sollers. Moreover, Bataille as a reader of William Blake is also integrated here, because his translations of the English poet offer a way into understanding certain concepts of language that Bataille could have developed. As shown by Henri Meschonnic, literature is the realm of 'subjectivation générale, et maximale, du discours'⁶ (general and maximum subjectivation of speech.), therefore the reading which is also the translation is considered the object of reflection. Or, in order to 'understand', one must read *in the way* one speaks. What does one speak about? This is an entirely different question, one that Bataille certainly asked himself when Lascaux was discovered. In this chapter, I also study the way of listening to the voice of Lascaux according to Bataille. What does Lascaux tell the author? In order to hear the voice of Lascaux, Bataille physically enters the cave.

All in all, my aim in this thesis is also to enter into the unknown of Bataille, and make my point of view the object of my research.

⁶ Henri Meschonnic, *Traité du rythme, des vers et des proses*, (en collaboration avec Gérard Dessons), Paris, Dunod, 1998, p. 43.

Remerciements

Je remercie Gérard Dessons qui a accepté de me suivre, de m'accompagner, de me guider tout le temps de cette thèse. Il a su me redonner du courage lorsque les difficultés se présentaient pendant ce long trajet. La traversée n'aurait pas été possible sans sa force. Il m'a appris à être décisif, obstiné et franc.

Je remercie Eliane Robert Moraes qui, elle aussi, a accepté de m'accompagner et de s'aventurer sur des chemins de lecture nouveaux. L'ensemble de ses commentaires, ses indications de lecture, ses critiques positives ne représentent en quantité qu'une partie infime de la gratitude que j'ai envers elle.

Je remercie aussi Chloé Laplantine qui a fait le pont entre Gérard Dessons et moi dans mes premiers pas vers cette thèse, avec qui j'ai pu parler de « projet de thèse ». Sans son écoute, beaucoup de questionnements que j'aborde ne m'auraient même pas effleuré l'esprit. Une personne rayonnante dont l'influence dépasse la « thèse ».

Je remercie Pascal Maillard, enseignant à l'Université de Strasbourg, d'avoir suscité ma curiosité pour le travail d'Henri Meschonnic lors d'un cours sur Verlaine.

Je remercie Fernando Paixão, professeur à l'Université de São Paulo pour les échanges à propos de *tout* et pour ses conseils, subtils, presque inaperçus, mais toujours pertinents.

Je remercie mes deux lecteurs et correcteurs « officiels », Maria Mignot et Claude Marchandot, qui ont eu pour mission de lire les états bruts de mon écriture et de les rendre « digestes ».

Je remercie mes trois collègues rencontrés lors des séminaires de Gérard Dessons : Leah Sharzer, Sata Bagdasarova et Cristian Galdón pour leur amitié, les échanges qu'on a eus, les encouragements qu'on a pu se faire, les bières partagées, les colloques... tout ce que l'amitié nous offre sans retour.

Je remercie Julie Brugier et Raisa França Bastos pour les discussions autour de nos travaux et pour les organisations de colloques, dont l'objectif est de nous faire entrer dans la vie

universitaire. Ces événements ont permis de tester la consistance des liens affectifs nous unissant.

Je remercie mes amis européens « de longue date », Fabrizio Amador et Alice Hazard pour leur écoute, fonction première de toute amitié. Alice, pour m'avoir encouragé à achever ma thèse après avoir achevé la sienne. Fabrizio par sa gaité et son humanisme débordant et « osmotique ».

Je remercie Simão Valente, aujourd'hui enseignant-chercheur à l'Université de Lisbonne, pour le temps passé ensemble et pour son aide précise à la dernière minute.

Je remercie Andrei Popescu pour les conversations, les encouragements, et pour les aides linguistiques en anglais.

Je remercie Monika Marczuk, du *Cercle Champs de Bataille* et responsable des *Cahiers Bataille* pour son amitié, nos échanges toujours très vivants, ses invitations à participer au *Cercle* et aux *Cahiers*, ses contacts, son écoute, son regard attentif, et ses feedbacks positifs.

Je remercie Christian Limousin, poète, lecteur de Bataille, enthousiaste, humble et prêt à aider quiconque en toutes circonstances.

Je remercie mes « écouteurs pros », c'est-à-dire, Abdou Belkacem (psychanalyste) et Tatiana Jensen Alves (psychothérapeute), dont le dur labeur consiste à se mettre à l'écoute sans jugement. Sans eux, je n'aurais eu jamais le courage de finir cette thèse, que je considère pourtant comme l'accomplissement d'une période. Sans eux, je serais toujours emprisonné dans la pseudo-certitude d'un *moi* fragile. Sans eux, je n'aurais jamais pu assumer celui que je peux être. Du moins celui que je crois pouvoir être *maintenant*.

Je remercie le jury. La simple idée de lire cet ensemble de noms m'apporte un sentiment de fierté, de gratitude d'être, d'une certaine façon, le responsable de les voir tous réunis ici pendant quelques heures à discuter sur un sujet dont l'intérêt est commun, mais avec des points de vues divers et complémentaires. La recherche étant un travail essentiellement solitaire, pour cette seule raison, une soutenance est *extraordinaire*. Merci !

Je remercie la naissance de mes deux garçons pendant la thèse : Félix et Xavier. La paternité m'a sauvé de l'égoïsme. Je crois que tout doctorant devrait devenir père (ou mère)

pendant sa thèse, pour revenir sur terre. Pour repenser ce que « concentration » veut dire. Pour ne plus utiliser le mot « fatigue » comme on dit « bonjour ». Pour recalculer l'organisation de sa vie. Pour voir que la division « vie / travail » est une invention bourgeoise égocentrique. Que ranger *sa* cuisine demande plus d'effort et de courage que d'aller lutter contre le gavage des oies.

Lara, encore quelques mots pour celle que je remercie de tout mon cœur. Sans elle, je ne serais jamais arrivé là : vivre en France pendant ces presque dix ans, poursuivre mes études, avancer malgré toutes les difficultés qu'elle seule connaît. C'est avec elle que je suis devenu adulte, époux, père et bientôt, je l'espère, docteur... beaucoup de « titres » qui marquent une vie *vécue* à deux. Toujours. Pour le meilleure et pour le pire. Et si cette thèse s'achève ici, c'est aussi grâce à elle. Cette « fin » n'est qu'une nouvelle *aventure*.

En dernier lieu, je remercie la CAPES (*Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil*) pour l'octroi de ma bourse de doctorat pendant les quatre dernières années de mon doctorat.

À ceux qui n'y sont pour rien.

« Écoute-moi aussi avec tes yeux : ma voix est un remède, même pour ceux qui sont nés
aveugles. »
Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*

Introduction

Georges Bataille n'a pas élaboré de théorie de la littérature. Il écrivait, et il a créé *sa* littérature. On ne trouvera nulle part dans son œuvre une « épistémologie » de la littérature. Nulle trace non plus, si nous voulons être radicaux, de conceptualisation ferme et accomplie des notions par lui employées, développées.

Cependant, dans une assertion franche, l'auteur affirme que « la littérature est la seule voix »⁷. Cette phrase, à l'apparence d'une définition catégorique, n'est en réalité qu'une ouverture, un déclencheur : si la littérature est pensée par l'idée de voix, il sera invariablement question d'une *écoute*. Tel est notre point de départ : la tension entre littérature et voix proposée par Bataille. Mais comment écouter une voix qui n'a de place que dans la littérature ? Sans tarder, nous comprenons que « voix » n'est pas synonyme de manifestation orale. La voix ici n'implique aucun son, aucune articulation, et aucun vocalisme. Partir de l'idée de voix dans la littérature signifie articuler voix à du *sujet* ; parce que l'homme est le seul être capable d'*avoir une voix*, de se poser comme *sujet*.

Bataille propose que l'homme parle dans et par sa création, dans sa littérature. Pour parler, la spécificité de la littérature, c'est qu'il faut *écrire*. La lecture écoute une écriture. L'œil, figure centrale dans la mythologie personnelle de l'auteur, ne voit pas, mais *entend*. Et lire la voix *d'un récit*, qui est le propos de cette thèse, sera de la lire dans son phrasé, et non dans *l'énoncé*. C'est ce qui fait la différence subtile entre ces deux syntagmes, le premier, celui-ci « d'un récit », comme on l'a écrit, et le deuxième, imaginé, « dans le récit », où – pour ce dernier – l'idée de voix est un *a priori* applicable à tous les récits.

Si la littérature est, comme l'a montré Henri Meschonnic, le lieu propre de la « subjectivation générale, et maximale, du discours »⁸, la lecture en soi sera constamment prise comme un objet de réflexion, et pour cela, soit la compréhension d'un phrasé comme subjectivation du sujet du discours, la théorie du rythme proposée par l'auteur se fait nécessaire. Car pour « entendre », il faut lire *comment* quelque chose parle. Il faut lire son fonctionnement *avant* et *avec* ce dont cela parle (le sens). Si on le comprend, tant mieux, on aura compris quelque

⁷ « Le Paradoxe de l'érotisme », *La Nouvelle Revue française*, n° 29, mai 1955. Cf. Georges Bataille, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970-1988, vol. XII, p. 325. Dorénavant, ces *Œuvres Complètes* seront citées *OC* et les chiffres romain serviront à indiquer le tome.

⁸ Henri Meschonnic, *Traité du rythme, des vers et des proses*, (en collaboration avec Gérard Dessons), Paris, Dunod, 1998, p. 43.

chose, sinon on aura au moins compris qu'il *parle*, qu'il a une voix. De quoi parle-t-il ? Cela est une tout autre question. Question qui ne touche pas nécessairement des problèmes du discours compris dans les notions d'écoute et de voix. Si on ne se place pas dans le domaine du discours, ces notions ne fonctionnent pas. On ne peut pas appréhender l'étude de la voix par l'énoncé simplement. Parce qu'un énoncé tout seul n'a *jamais* lieu : tout énoncé est d'abord un phrasé, un phrasé qui l'accompagne. Par « phrasé », j'entends la voix dans l'écriture. C'est pour cette raison qu'« entendre », comme nous l'avons dit, c'est « voir », c'est « lire » un phrasé. Ce dernier doit être appréhendé comme un fonctionnement.

La théorie du rythme est ici essentielle parce qu'elle permet de lire ce que la rhétorique des figures ou même une stylistique ne peut permettre, car même quand elle étudie un fonctionnement, celui-ci se place déjà là, avant l'approche, c'est-à-dire que l'approche s'approche de ce qui est préconçu. Pour la poétique du rythme, on emprunte le chemin inverse : c'est notre point de départ qui va concevoir l'objet. Si l'objet est un fonctionnement (un continu), la recherche se place au milieu de ce fonctionnement, car ce dernier n'existe que par la *portée* du chercheur. Étudier la voix dans la littérature comme marque d'un sujet n'est possible que par une théorie fondée sur le *continu sémantique du discours*. Cela veut dire que nous sommes les premiers concernés, sans échappatoire, dans ce continu entre l'objet et la recherche. Parce que la recherche le continue. Démarche opposée à celle d'une « néo-rhétorique », dans laquelle se mêlent notamment « stylistique », « structuralisme » et « sémiotique ». Son mode opératoire inverse le propos de Saussure qui, avec le concept de « système » construit une critique de l'unité. « Système » veut dire *interdépendance*, ce qui annule l'idée d'unité isolée. Donc, il n'y a pas d'autonomie d'unité. On entre, à partir de Saussure, dans le champ du *solidaire* comme critique du *solitaire*. C'est la particularité de « système » chez Saussure qui rend ce concept fuyant : le « système » renferme un mode de fonctionnement global, mais il n'est pas fermé. Les locuteurs démarrent le système à tout instant, on le fait fonctionner. Ce qui explique que le langage commence là où on le pratique, c'est-à-dire qu'il n'y a ni « essence », ni « origine » dans le langage, du langage. Il s'ouvre, car toute pratique montre que le « système » est ouvert à tous. Il contient cet aspect d'être à la fois centré sur lui-même et incorporable par tous. Le « système » actualise le principe même de la *transsubjectivité*. Lorsqu'on parle des éléments d'un « système », cela signifie qu'il nous pointe ces éléments : c'est à partir de lui qu'on obtient ce qu'il renferme. Pour expliquer toute « unité », il faut obligatoirement expliquer le *fonctionnement de l'ensemble*, et non l'inverse. La démarche « néo-rhétorique » fait exactement l'inverse : on part de ce qu'on croit être une unité pour arriver à une idée de « système » (ou de « poétique »). Ce qui est un *quiproquo*,

parce que cette « unité » prélevée est annulée par le même « système » dans lequel elle devrait entrer, car rappelons-le, la notion de « système » est une critique de l'autonomie isolée.

Saussure lui-même n'a pas formulé ces idées comme on les présente ici, mais il les a rendues possibles, comme il a rendu possible une théorie fondée sur le primat du discours à partir de l'affirmation ferme que

Le signe linguistique est arbitraire. [...] Le mot arbitraire appelle aussi une remarque. Il ne doit pas donner l'idée que le signifiant dépend du libre choix du sujet parlant [...]. Nous voulons dire qu'il est immotivé, c'est-à-dire arbitraire par rapport au signifié, avec lequel il n'y a aucune attache naturelle dans la réalité⁹.

Cette manière de procéder rend explicite le fait que tout arbitraire est historique, situé. La relation entre le langage et le monde s'appuie sur cela, car l'histoire n'est pas détachée des locuteurs : elle commence dans toute prise de parole. La parole refait le monde. C'est le cas de la célèbre phrase ordinaire de Benveniste « dire bonjour tous les jours de sa vie à quelqu'un, c'est chaque fois une réinvention »¹⁰. Or, dans le langage, tout est toujours nouveau, même quand il s'agit d'un « même », simple comme un « bonjour ». Il n'y a pas de répétition, mais comme dans la littérature, il n'y a que du particulier. Car la parole comme *discours* signifie travailler sur de l'événement. Lorsqu'un sujet *prend* la parole, il lui donne une forme, qui sera *sa* forme à lui. C'est à partir de cette forme-là qu'on accède au sujet, et non par le sujet empirique. L'anthropologie nous montre que tout objet empirique, réel, n'est que du *sujet*, c'est-à-dire une *pratique* menant à une vision et conception du monde.

Si l'arbitraire est historique, il est donc provisoire sans que cela soit un défaut. C'est la spécificité même de la notion d'historicité. D'où l'importance de la pensée du rythme comme *activité d'un sujet*. Toute activité ne peut pas être un universel. La critique du rythme formulée par Henri Meschonnic montre que le signe n'est pas un *actif*, et ne peut pas l'être. Parce qu'il ne rend pas compte de l'activité débordante du langage, activité qui inclut « tout ce qui n'arrive pas au signe »¹¹. D'où l'idée centrale que « le rythme fait une antisémiotique » (*ibid.*). Ce qui ne signifie pas exclure le signe, mais lui redonner sa place, qui n'est pas celle d'une totalité du langage. « Le poème passe à travers les signes » (*ibid.*), ce qui veut dire ce n'est pas avec des signes que se fait un poème. La poétique est la critique du signe, et de la

⁹ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, 1^{ère} partie, ch. I, §135 et §140, Paris, Payot, « Grande Bibliothèque Payot », 1967, p. 100-101.

¹⁰ Émile Benveniste, « Transformations de la linguistique », in *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard, « Tel » 1974, p. 19.

¹¹ Henri Meschonnic, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier « poche », 1982, p. 72.

sémiotique, parce qu'elle part du principe que la recherche de la spécificité littéraire « remet en cause le postulat fondamental de la sémiotique, qui est le primat et l'unité du signe »¹². L'idée de spécificité impose un retour à l'historicité comme critique du général, du cosmique et de l'universel. L'historicité, avec les notions de sujet et valeur, forment le fiasco du structuralisme et de la néo-rhétorique. Gérard Dessons, à partir d'Henri Meschonnic, affirme que « le signe qui fonctionne indépendamment du caractère particulier des pratiques fonctionne également indépendamment de la réalité historique des objets qu'il analyse, affirmant de ce fait “le primat du cosmique sur l'historique” »¹³. Ce qui veut dire qu'une recherche portée sur la spécificité d'une modalité de signification invalide le point de vue de la sémiotique justement parce que celle-ci se construit sur un universel du signe. De cet universel résultent les pratiques hétéroclites, à l'instar des études comparatistes dans lesquelles un film, un tableau, un morceau de musique et un texte sont étudiés au même niveau, dans une sorte de *tabula rasa*, sans se poser un seul instant la question problématique de l'incompatibilité et de la tension irréductible de leurs systèmes. Dans différentes pratiques, on est toujours face à du particulier, ce qui ne veut pas dire qu'on ne peut pas les étudier ensemble, mais pour cela, « étudier » signifie garder la tension sans trancher. L'amalgame reste la solution la plus simpliste.

La pensée du rythme nous permet de garder la tension sous une forme paradoxale fondamentale : plus une œuvre devient la marque déposée d'un sujet – elle devient le nom d'une pratique – plus elle « tend à l'universalité »¹⁴, Cette « banalité », ce « paradoxe fondateur » de la littérature fait, comme l'écrit Meschonnic, « qu'une œuvre, toute œuvre, [a], pour être à tous, quelque chose qui n'est que d'un individu unique »¹⁵. C'est introduire le principe de la transsubjectivité au cœur de la réflexion sur le rythme. Toute réappropriation est une réénonciation, construisant ainsi un infini de l'œuvre. La transsubjectivité annonce qu'un énoncé sera ré-énoncé dans une « chaîne de ré-énonciations » (p. 87). Dessons parle « d'une large appropriation par les lecteurs contemporains et à venir »¹⁶, formulation voisine à celle de Meschonnic qui, à propos du poème, dit qu'il « est un savoir du futur »¹⁷, car « le poème passe de je en je ». Le sujet du poème est ainsi une constante actualisation, une anti-universalité dans le sens où il n'est qu'un constant passage. Toute lecture est une écriture, ou une forme de réécriture, car « le lecteur réénonce le texte qu'il lit, en devenant à son tour le *je*

¹² Henri Meschonnic, *Le Signe et le poème*, Paris, Gallimard, 1975, p. 241.

¹³ *Le Signe et le poème*, p. 241. Voir : Gérard Dessons, *Introduction à la poétique, approche des théories de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 248.

¹⁴ *Introduction à la poétique*, p. 253.

¹⁵ *Critique du rythme*, p. 85.

¹⁶ *Introduction à la poétique*, p. 254.

¹⁷ *Critique du rythme*, p. 87.

de l'écriture. »¹⁸. Étrange pouvoir que celui du sujet du poème, qui a la force de reconnaître en nous un *je* individuel.

¹⁸ *Introduction à la poétique*, p. 255.

PREMIÈRE PARTIE

Entrer dans les voix

1. Sphinx

La littérature nous donne des éléments déclencheurs d'analyse pour comprendre comment le dispositif *humain-idée de voix* s'est construit culturellement. Pour cela, le mythe du Sphinx, précisément, nous offre des éléments fondateurs. Symbole culturel de *la* question, le Sphinx renvoie à la fable d'Œdipe. Dans la fable, la grande majorité des lectures qui en sont faites se concentrent simplement sur la résolution de l'énigme accomplie par Œdipe, mais oublient – ou ne voient pas – la spécificité de la question :

Quel être est pourvu d'une seule voix, qui a d'abord quatre jambes, puis deux jambes, et trois jambes ensuite ?¹⁹

Bien que l'attention portée à cet être soit attirée immédiatement par ses jambes (il est quadrupède, bipède et tripède *en même temps*), sa spécificité n'est pas dans sa bizarrerie, mais dans le fait qu'il « n'a qu'une voix »²⁰. Le terme grec *φωνη* « phônè », « voix », se trouve au centre de l'énigme, comme ont pu le voir Carrière et Massonie, qui traduisent *φωνη* par « vocable » : « quel est l'être désigné par un vocable unique »²¹. Selon les auteurs, « vocable » traduit le sens « objectif » de « phônè », car « c'est le vocable désignant l'homme, qui ne change pas plus que son essence » (p. 224). Le problème est identifié mais pas développé, une fois que la solution se trouve dans un échange de *mots* : l'idée de « vocable » présentée par les auteurs reste très proche de celle de « mot », voire de « son ».

Si la réponse à toute question est « homme » (car l'homme reste toujours son seul juge et responsable. Il est lui-même l'auteur des questions, donc on ne délègue pas la responsabilité), la voix définit l'humain ; cette *voix*, qu'il ne faut pas confondre avec la réalisation vocale (oral), puisque celle-ci change dans le temps, on s'intéresse ici à ce qui *fait* l'homme. Lévi-Strauss, lorsqu'il écrit sur l'art (peinture, musique), dans le dernier paragraphe de son ouvrage *Regarder, Écouter, Lire*, conclut que « les hommes ne diffèrent, et même n'existent que par

¹⁹ Apollodore, « Œdipe et le Sphinx », *Bibliothèque*, III, 5, 8. Version numérique en ligne : http://ugo.bratelli.free.fr/Apollodore/Livre3/III_5_8.htm.

²⁰ « Qu'est ce qui n'a qu'une voix » in Apollodore d'Athènes, *Les Trois livres de la Bibliothèque d'Apollodore, ou L'Origine des Dieux*, 1605, p. 176.

²¹ Jean-Claude Carrière et Bertrand Massonie, *La Bibliothèque d'Apollodore*, Besançon, Centre de recherches d'histoire ancienne : vol. 104, 1991, p. 93.

leurs œuvres »²². Le propos anthropologique intéresse ici dans le sens où la *signature* de l'homme se trouve dans sa capacité à être *dans* et être *ce* qu'il fait. On se rappellera que ce sont les Muses, les représentantes des arts, qui enseignent l'énigme au Sphinx : l'art questionne l'homme qui l'a fait. Il n'est pas anecdotique si l'une des Muses porte le nom de « Calliope », c'est-à-dire « celle qui a une belle voix ».

Le Sphinx ne se résume pas à une voie d'analyse, mais il est surtout un élément *dit* dans l'écriture de Bataille : lorsque les personnages Troppmann et Dorothea du *Bleu du ciel* se trompent de chemin à un moment du récit, on découvre qu'ils ont marché « longtemps » par des « sillons fraîchement ouverts », et que finalement, ils ont « perdu le sentiment d'exister »²³. Cette expérience révélatrice du sentiment de l'errant exemplifie le mode de l'écriture romanesque de Georges Bataille. L'invention des personnages n'étant possible que par le biais de l'*écrit* montre à contre-pied comment les personnages représentent l'écriture. L'errance de Troppmann finit par le conduire au Sphinx : « j'errai d'un café à une rue, d'une rue à un autobus de nuit ; sans en avoir eu l'intention, je descendis de l'autobus, et j'entraï au Sphynx » (p. 136)²⁴. L'errance ne saurait se limiter à une succession de pas perdus, mais il faut la comprendre comme le fondement d'un sujet qui se construit sans point d'arrêt. Elle n'est pas une déviation, comme s'il existait un sens à suivre et qu'on se laissait « balader ». « Balade » est ainsi le contraire d'errance. Comme manière de constitution du sujet, malgré un soupçon de « sortie », ou d'« écart », l'errance est positive. Nous y sommes tout le temps. Il n'y a pas de sortie. En ce sens, l'errance est un continu du sujet, ce qui fait de la digression, notamment, non plus un éloignement d'un sujet à être abordé, mais une couche de plus sur ce qui se développe. Dans l'errance, comme parole d'un sujet, on ne revient pas parce qu'on ne part pas.

Cette identification d'une divinité (le Sphinx) avec un élément « trop humain », comme une maison close revient sous diverses formes dans l'œuvre de Bataille. Madame Edwarda s'autoproclame « DIEU » (p. 331). Et ce même personnage se construit dans sa voix : « De mon hébétude, une voix, trop humaine, me tira. La voix de Madame Edwarda »²⁵. Le texte montre une assimilation entre Madame Edwarda et sa voix, ce qui se confirme prosodiquement ici, puisque la voix /vwa/ résonne dans Edwarda /edwaRda/. Le but de ce

²² Lévi-Strauss, Claude, *Regarder, Écouter, Lire*, Paris, Plon, 1993, p. 176.

²³ *Le Bleu du ciel*, in Georges Bataille, *Romans et récits*. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 198-199. Sauf indication contraire, les romans et récits se trouvant dans l'édition de la Pléiade seront cités simplement par le nom de l'ouvrage, par exemple, *Ma Mère*. Si j'utilise une autre édition, je donne la référence complète.

²⁴ Sphinx était le nom d'une maison close très réputée à Paris dans les années 30-40.

²⁵ *Madame Edwarda*, p. 330.

rapprochement Dieu-Homme, Bataille ne se contente pas de remettre le « trop humain » au niveau divin et d'en faire un équilibre, il cherche un rabaissement de la divinité. Et quand il est question d'une *errance*, ce motif revient pour en faire une critique ; comme le fait Baudelaire dans son poème *Abel et Caïn*, où on lit à la dernière strophe « Race de Caïn, au ciel monte/Et sur la terre jette Dieu ! »²⁶. La relation entre Dieu et l'Homme est le sujet en question, mais le point nodal se trouve dans le déplacement installé avec le rabaissement : faire descendre Dieu, c'est montrer qu'on a changé de Dieu. L'homme, par son pouvoir créateur, est Dieu. La transcendantalité divine est déplacée : l'association *Dieu-Créateur* cède à *l'Homme-Créateur*. La transcendantalité divine cède la place à l'artistique. Par l'art, l'homme devient Le Créateur. Le problème, c'est qu'il ne s'agit jamais de n'importe qui : chez Baudelaire, le modèle de l'errant dans l'occident, Caïn, remplace Dieu. Chez Bataille, c'est une prostituée et une maison close qui Le remplacent. Des éléments *a priori* négatifs (Caïn jusqu'au XIX^{ème} siècle représentait le contre-exemple de la fraternité) deviennent ainsi les représentants de l'homme et de son pouvoir créateur, c'est-à-dire artistique. Dans ce sens, l'artistique porte en soi un geste de revalorisation d'un négatif aprioristique. Il englobe les dualités. La négativité est ajout, une somme de ce qu'on nie. Une prostituée et une maison close, malgré une certaine barrière (par l'éloignement et l'exclusion d'un idéal de société, dans le cas de la prostituée, et par le caractère « clos » pour la maison close) restent très accessibles à tous. L'accès à cette divinité humaine est ouvert à tous, ce qui nie *a fortiori* l'idée classique du divin dont l'accès est restreint.

L'humanité d'Edwarda se construit autour de sa « voix, trop humaine » (p. 330). Bien que notre attention soit dirigée vers la voix, puisqu'elle est l'élément central de notre point de vue, c'est ce « trop » humain qui nous intéresse : en tant que modificateur de « voix » dans la phrase, il vaut comme séparateur entre la divinité d'Edwarda et son humanité. L'humain ici se reconnaît du côté du « trop », de l'excès, ces attributs communément divins servant à isoler l'homme de Dieu. Dieu, tout-puissant, le souverain par excellence. La voix devient l'indice d'humanité malgré son déguisement divin, parce qu'elle porte et invente un *sujet*. Le divin vu du côté du souverain ne peut pas se placer comme *sujet*, car il *est* ce qu'il est malgré la présence d'un autre, alors que le sujet humain n'en est un que dans la reconnaissance de l'autre comme sujet. Une voix « trop humaine » car elle *parle à et en tant que* toute l'humanité.

²⁶ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, édition critique, Jacques Crépet, Georges Blin, Paris, José Corti, 1986, p. 242.

Chez Bataille, la récurrence de la voix comme partie intégrante de la construction d'un personnage est grande. Pourtant, une récurrence prise simplement comme telle afin d'en faire un trait de style n'a aucune valeur ici. L'essentiel se trouve dans la question : est-ce que cette récurrence construit un fonctionnement ? Il nous arrivera de chiffrer des données, cela ne nous servira que comme point de départ, et comme contextualisation.

C'est en tant que point de départ qu'on cible des passages où il est question d'une *voix* énoncée dans l'écriture. Comme dans ce passage du *Bleu du ciel* où on lit que Lazare avait une « faculté » concernant la voix, car « le ton de sa voix, la faculté qu'elle avait de projeter autour d'elle une sorte de silence [...] contribuai[en]t à donner l'impression d'un contrat » (p. 134). La voix, seule, vu que la littérature est pensée du côté de la voix, a cette capacité à créer un contrat entre un lecteur et l'œuvre, cette sorte d'instauration d'un « unanime ». Lire, c'est alors signer un contrat qu'une voix nous présente. C'est devenir cette voix tout en gardant la nôtre.

Ainsi, penser la voix chez Bataille engage à questionner aussi le silence, à l'exemple de la personnage féminine Lazare, qui avait « la faculté [...] de projeter autour d'elle une sorte de silence ». Ce n'est pas « silence » le terme important ici, mais « sorte », car lui porte la marque d'une spécificité : il se place du côté du mutisme, c'est-à-dire qu'on s'abstient volontairement de toute parole (on peut parler, mais on choisit de ne pas le faire). Par conséquent, ce silence n'est donc pas de l'ordre de la mutité, terme rappelant « mutilé », car la mutité est organique ; elle, la mutité, est l'incapacité de la parole. La parole lui est enlevée en raison d'un problème d'ordre physique (lésion, etc.). Cela veut dire que, même lorsqu'on se trouve face à « du silence chez Georges Bataille »²⁷, c'est bien de la voix qu'il s'agit, vu qu'elle est retenue : le sujet s'y établit par la parole sans mot, qu'est un discours tout entier. Bataille écrit malgré tout, car « écrire » n'est pas le contraire de « silencier ». Les idées de silence et de négativité cohabitent chez Bataille, elles ont un moteur commun. « Silencier » est une volonté de *ne pas* dire, écrire, penser, agir, etc. comme les autres. Pour que la parole de l'auteur soit en retrait, il faut qu'elle soit *dite*. C'est le fait de *ne pas* vouloir prendre l'autre comme *source* qui pousse Bataille à l'action, à l'écriture. Le silence se déplace : il n'est plus dans la parole de l'auteur, mais sa force est de « *silencier* » la pulsion de suivre la parole de l'autre. Il n'écrit pas contre ce qu'un autre lui dit, comme dans une logique de la question-

²⁷ Comme le propose Fatima Radouk dans sa thèse intitulée « Pouvoir et impouvoir du verbe : le dit, l'inter-dit, le silence. Approche des œuvres de Maurice Blanchot et Georges Bataille », soutenue en février 2010 à l'Université Paul Valéry – Montpellier III.

réponse, mais contre la possibilité que l'autre puisse lui dire quelque chose qui lui parlerait. Bataille écrit pour prendre le devant, toujours.

2. L'auditoire

De son lecteur, Bataille espère une posture particulière : celle propre à l'acceptation d'un contrat, mais aussi celle qui lui donne le sentiment d'être en public. En d'autres termes, son lecteur doit être son auditoire. Comme il est courant chez l'auteur, cette possibilité de réfléchir l'auditoire se manifeste en un double sens : d'abord au sens strictement physique : le Collège de Sociologie, qui a oeuvré de novembre 1937 à juillet 1939, se résumait à des réunions publiques avec une suite d'exposés. Cette situation particulière donnait à l'auteur physique la possibilité de développer une pensée à voix haute, exotérique, à l'opposé de l'ésotérisme notamment d'*Acéphale*. La personne de Georges Bataille ne se reconnaissait pas comme un bavard. Cela devient même objet d'ironie : « je n'accepterai jamais d'être incorporé dans une confrérie sénile des bavards »²⁸. Dans une autre lettre à Leiris, Bataille parle, à propos de Breton, de son « ton » d'« autorité » (p. 55), de quelqu'un qui « priait au silence ceux qui l'écoutaient, [mais qui] ne se taisait pas lui-même » (p. 57). Si la voix peut jouer chez l'auteur un rôle d'autorité, celui qui parle trop, en revanche, devient cible d'un « verbalisme arrogant » (p. 68). En outre, le sommet de ce qui éloigne Breton de Bataille est son « ton noble et phraséologique »²⁹. Bataille ironise sur l'idée d'être un seigneur de la voix, de maîtriser la phrase logique, d'être souverain. Écrire n'est pas perfectionner. Mais devenir un sujet de langage qui n'a d'espace pour le devenir que dans l'écriture.

En contrepartie, à propos d'Antonin Artaud, celui-ci *parle* plus à Bataille même dans son *silence* : « il y avait quelque chose de pathétiquement éloquent dans [son] [...] silence »³⁰. Le verbalisme s'accommode pour Bataille du côté d'un « bruit qui décidément se perd et qu'enfin on n'entend plus » (p. 70). Il y a de quoi entendre dans le silence. Mais il y a un silence dans l'excès verbal. De toute manière, Bataille prie à cette « éloquence muette » (p. 65), c'est-à-dire une activité du *dire* qui volontairement se tait. D'où le double sens du verbe parler où Breton représenterait celui qui parle trop, qui fait du bruit, et Artaud celui qui parle *éloquemment* dans son silence. D'un côté, plus le débit de la parole (des mots) est important, moins il y a à entendre, car rien n'est dit ; d'autre part, plus un silence retient une

²⁸ Georges Bataille et Michel Leiris, *Échanges et correspondances*, (édition établie et annotée par Louis Yvert), « les inédits de Doucet », Paris, Gallimard, 2004, p. 104, lettre 11.

²⁹ « [Lettre à André Breton (I)] », *OC II*, p. 52.

³⁰ Georges Bataille et Michel Leiris, *op. cit.*, p. 64-65.

parole, plus il y a du *dire*, plus il y a de l'activité du discours en tant que parole d'un sujet. C'est pour cela qu'un sujet peut se manifester et être cerné même en dehors de la mécanique de la parole comme oralisation. Toujours à propos d'Artaud, Bataille se qualifie comme quelqu'un de peu « loquace ». Mais cela n'empêchera pas l'auteur d'affirmer connaître assez bien l'auteur du *Théâtre et son double* même s'ils ne se sont pas vraiment parlé (p. 65)³¹.

Mais l'autre face de l'auditoire chez Bataille se trouve exactement du côté du théâtre, plus spécifiquement, de la théâtralisation. Un parler public, comme dans l'Antiquité, oblige un rituel à la façon d'un aède qui doit énoncer son récit devant une assemblée. C'est *dire* qui fait tout le rituel, qui lui donne tout son sens, et non une objectivité, puisqu'on raconte toujours la même histoire (la guerre de Troie, par exemple). Ce n'est pas l'histoire qui compte, mais la parole ritualisée en *racontage*³². L'auteur du chant devient son chant : le sujet de l'énonciation rejoint le sujet du discours, et sa théâtralisation de la parole lui donne sa place dans le récit. Ce rituel public dissout la frontière entre sujet et objet : l'auteur du récit n'est *que* son chant. Chez Bataille, les modulations de la voix servent à « jou[er] un rôle »³³, elles sont les gestes d'un sujet. Et jouer un rôle signifie *aussi* entrer dans la sphère du théâtre : c'est la voix qui joue, qui fait son spectacle. Le théâtre est dans la voix.

Dans le récit de l'auteur, une critique du narcissisme se met en place dans l'idée même d'un auditoire : celui qui en demande un cherche un retour, ou plutôt une reconnaissance, un miroir de lui-même. Il est à la recherche de sa voix par l'écoute que l'autre fait de lui-même. Mais il ne reconnaît de cet autre que ce qui lui convient. Bref, il espère entendre sa propre voix. Selon ce point de vue, l'autre n'effectue pas une écoute, mais un écho, ou un reflet pour reprendre la métaphore du miroir de Narcisse³⁴.

Cette sphère du public est en même temps éthique parce que, contre Narcisse, c'est le *public* qui fait l'œuvre. C'est-à-dire que, dès que quelque chose parle, il convient de voir *comment* cela nous parle. Ce *comment* vient après, toujours, parce que la constatation d'une parole est plus forte que son avenir. Sa force est déictique. La pensée-narcisse voudrait faire d'une parole un parler du même, comme lui-même. L'expression « ça me parle » illustre ce moment où le sujet perçoit qu'il est la voix de l'œuvre parce qu'elle lui parle. Cette situation nous amène à dire qu'une œuvre dialogue différemment selon son public, car son public n'est

³¹ « Sans nous être jamais parlé ».

³² Voir Serge Martin, *Poétique de la voix dans la littérature de jeunesse : le racontage de la maternelle à l'université*, Paris, L'Harmattan, 2015.

³³ *Le Bleu du ciel*, p. 154.

³⁴ Dans la chanson populaire brésilienne, Caetano Veloso chanta en 1978 un vers aujourd'hui très connu de « Sampa » : « Narcisse trouve moche ce qui n'est pas miroir », in : *Muito*, 1978.

qu'une réénonciation, c'est-à-dire une re-mise en place d'un dire. Et un public sera un lecteur, une assemblée ou une nation. Une parole invente son public et celui-ci la porte, d'où les dimensions éthique et sociale sans détachement dès qu'on parle d'une œuvre. Le sujet de l'œuvre s'invente sans cesse parce qu'il n'est pas possible d'avoir deux publics identiques. En ce sens, chaque « conversation » entre l'œuvre et son public est une œuvre nouvelle qui s'énonce, un public nouveau qui se fait. La « conversation » est ce moment où s'installe un transsujet communicant, neutralisant le dualisme locuteur-auditeur. Il est un « entrant-sortant » de partout. Une esthétique de l'œuvre, si elle y avait une place, n'en retrouvera plus. Et puisqu'il n'y a plus de frontière, le transsujet se construit dans son errance, où les mots, vus comme du *signe*, nous manquent. Pour l'esthétique, c'est l'échec, le vide. Mais dans l'errance du signe, règne le discours : « ça me parle ». « Ça, je ne sais pas ce que c'est, mais je sais une seule chose : que ça parle ». Ainsi, dire que l'œuvre parle est lui donner une ampleur anthropologique. Ce qui nous permet de dire que face à l'œuvre, on est face à du sujet.

3. Le théâtre

« Je fais un Drame [...] : trois scènes en prose gesticulante. »³⁵

La pensée de l'auditoire permet de voir que deux instances jouent un rôle : le comédien et le public. Le comédien n'est que le récit lui-même, avec ses gestes. Le public, la lecture qu'on fait permettant la reconnaissance de ces gestes. En ce sens, il n'est pas possible de ne pas être impliqué, concerné dans les propos énoncés par rapport à ce qu'on lit. Car la lecture est déjà *performance* : « Il est des lectures que dérangerait la valeur littéraire d'un livre... »³⁶, c'est dire que la valeur n'est pensée qu'en tant que lecture, qu'un positionnement. L'aspect négatif du préfixe privatif « de » (« déranger ») nous porte vers un nouveau rangement, puisqu'il ne s'agit pas de *ne pas ranger*, ce qui serait synonyme de désordre, de chaos, mais de *ranger autrement*. Toutes les lectures ont leur place comme forme de création de valeurs. D'où l'idée selon laquelle la négativité chez Bataille ne se place jamais du côté de la défaite, de l'échec, mais, au contraire, du côté de la construction par la négation. Cette particularité sera développée plus loin lorsqu'on parlera de la force spécifique de la conjonction adversative « mais » chez l'auteur.

³⁵ Stéphane Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1995, p. 498.

³⁶ « Le Paradoxe de l'érotisme », *OC XII*, p. 322.

Si la lecture est créatrice de valeur, on se retrouve face à un déplacement : le récit n'a de valeur et de lieu que dans son énonciation, c'est-à-dire dans son récitatif. On se déplace de la scène racontée vers la scène mise en scène. À la place d'un spectacle qui se donne à la lecture, c'est la lecture qui fait son spectacle. Dans *Ma mère*, ce type de dramatisation se révèle spécifique, car, c'est le fait d'entendre des bruits qui compose la « scène bruyante » : « Après dîner, j'entendais fréquemment de ma chambre une scène bruyante »³⁷. Ce n'est pas ce qui se passe qui fait le devant de la scène, mais ce qui est simplement entendu. L'« œil » du spectateur ici c'est *entendre*. Le bruit construit la scène et fait son propre spectacle. En ce sens, chez Bataille, l'*obscène*, c'est tout ce qui appartient à la scène, mais ne la *fait* pas. C'est l'*autre* de la scène.

Le spectacle, pris comme une performance de la scène, s'ajoute à la réflexion d'une théâtralisation générale du discours où même la mort a sa place fondamentale. Du point de vue étymologique, « spectacle » et « spectre » ont des racines communes permettant un rapprochement lexical. Bataille fait un rapprochement discursif lorsqu'on lit dans le récit retrouvé « j'imagine le froid », où il est question d'une représentation de *Phèdre* : « ce n'est pas une comédienne, elle meurt sans auditoire »³⁸. J'insiste sur le fait que ce n'est pas parce que Bataille cite *Phèdre* qu'on peut donc parler de théâtre. « Théâtre » n'est ni un auteur de théâtre ni une pièce de théâtre, mais une pratique du langage. Ce n'est pas un « style », mais une manière d'être dans le langage, avec ses spécificités, comme d'autres manières. La réflexion à partir du passage cité montre que le statut d'une comédienne ne doit pas nécessairement passer par un compromis avec un auditoire. La représentation de la mort sans auditoire n'est pas du théâtre ! On dira qu'il s'agit d'une scène, mais pas d'un spectacle.

Mais les danseuses des maisons closes font un « spectacle scandaleux », comme dans cette scène du *Bleu du ciel* où elles dansent dans un lieu nommé *Criolla*³⁹. La scène est obscène par déplacement (l'aspect « comique » des « filles » qui dansent est mis en valeur), et c'est cela qui construit le « scandaleux ». De même, Bataille est attentif à « l'obscénité d'une "fille" endormie »⁴⁰, car elle dort sur son lit de travail ; c'est-à-dire, elle transgresse passivement une autorité à laquelle elle doit se plier au vu de sa condition de prostituée. Cette scène quotidienne pour tous prend une valeur de provocation et de critique de l'autorité. C'est un bel exemple de l'autre de la scène prenant le devant de celle-ci.

³⁷ *Ma Mère*, p. 761.

³⁸ « *J'imagine le froid* », in Georges Bataille, *Romans et récits*, op. cit., p. 989.

³⁹ *Le Bleu du ciel*, p. 163.

⁴⁰ *La Scissiparité*, p. 598.

Mais le gai spectacle des « filles » chez *Criolla* se met en désaccord avec Lazare, qui « avait l'air d'une apparition » (p. 164). Lazare, une « vierge » (p. 127), une « sainte » (p. 164) se trouvait parmi ces spectacles comme une « apparition [...], absente, calme comme un mort !... » (p. 164). On lit même qu'« elle avait l'air d'un épouvantail immobile au milieu d'un champ... » (p. 166). Et plus loin, Dirty aussi a « la beauté d'une apparition » (p. 203). Par détachement de son contexte, la beauté s'exprime. La description de Lazare comme absente quand il faudrait être présent, par opposition, la relève et la met en premier plan, comme si toute la scène l'élevait sur tout. C'est cette posture souveraine qu'on appelle de *mort*, c'est-à-dire détachée de tout qui se trouve au premier plan de la narration dans les récits de Bataille. Le mort, plus qu'une simple figure de rhétorique, ici est une posture éthique où, pour aller plus loin dans sa propre quête, il faut un détachement. « Calme comme un mort », ce « comme », articulateur de la métaphore nous rappelle que tout se présente « comme », c'est-à-dire dans une perspective particulière engageant un *sujet* ; dans ce cas, de celui qui éprouve le sentiment d'être mort. En tant que métaphore d'une posture cherchée par le personnage, on peut sûrement parler d'un *rôle* joué afin d'affirmer et de faire voir, par ce jeu, autre chose au-delà de la scène présentée. Cette logique montre la différence entre le *témoin* et le *spectateur*. Ce dernier assiste passivement, alors que le premier doit attester la véracité d'une parole. Mais pour l'attester, il n'a que des paroles. Le témoin se construit incessamment en paroles, le spectateur est achevé. Il regarde ce qui s'invente sous ses yeux mais n'y participe pas. Le témoin est ce qu'il raconte.

Caillois, à propos des années 18-38, parle des « *tumultes* intellectuels ». Dans le même contexte, le mot « *tumultes* » revient chez Bataille dans *La Littérature et le mal*⁴¹. Les écrivains feront ainsi du discours du *tumulte* un allié pour penser la guerre et l'invention de la pensée surréaliste. Roger Caillois voit clairement qu'une lutte politique est une lutte poétique bien que, chaque réalité ait ses spécificités :

Les écrivains s'essayant avec maladresse ou superbe à participer aux luttes politiques et voyant leurs préoccupations intimes si mal s'accorder aux exigences de leur cause qu'ils devaient rapidement se soumettre ou se démettre⁴²

Le problème posé par Caillois est qu'il existe un vrai désaccord entre « exigence » et « préoccupations intimes ». L'extérieur (empirique) *exige* alors que l'intime (subjectif) *préoccupe*. Faire taire l'exigence extérieure donne à l'intime la liberté de prendre la parole à

⁴¹ « La génération à laquelle j'appartiens est tumultueuse », dans « Avant-propos » de *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957, p. 9. Lorsque j'utilise le texte des *Œuvres Complètes*, je le signale ainsi : *La Littérature et le mal*, OC IX.

⁴² Denis Hollier, *Collège de sociologie, 1937-1939, Paris, Gallimard « folio essais », 1979 [1995]*, p. 297.

sa manière, sans s'accommoder à des règles imposées ou sous-entendues par une certaine situation. Le mouvement de la pensée se trouve alors inversé : l'énergie est canalisée de l'intérieur vers l'extérieur, or, plus c'est l'intime qui travaille, plus ce travail développe une puissance de se trouver extériorisé : dans ce sens, il peut être *re-pris* et devenir ainsi une généralité. D'une « générosité » de l'écrivain, on arrive à la généralité. L'écrivain, dans ce sens, ne se contente pas d'absorber l'extérieur – la métaphore de l'homme-éponge ne fonctionne plus – mais *doit*, par sa parole, transformer l'extérieur. La préoccupation intime relève de l'instanciation subjective en train de créer une force transsubjective. Ce qui est l'inverse même de l'exigence du dehors. On revit plus la guerre (un thème, une situation) si celle-ci repart d'une subjectivation maximale. Dans le cas contraire, on assiste à la guerre, de loin. C'est là précisément que réside la différence fondamentale entre le *témoin* et le *spectateur*. Le témoin porte une parole, parce qu'il en est toujours une, alors que le spectateur se construit, et s'installe, dans la reprise de *ce qui se dit*. Le récit d'une vie passe par le récit *en vie*, toujours vivant, c'est-à-dire faisant constamment appel à un autre, l'instigant, le questionnant, le bouleversant, alors que le spectateur *attend*, il est le réceptacle d'une donnée. Il ne fait pas passer de la vie, puisqu'il est d'emblée un *spectre* : la vie par lui ne passe pas. Comme l'affirme Caillois lorsqu'il reprend les directives générales de la fondation du *Collège de Sociologie*, « l'homme valorise à l'extrême certains instants rares, fugitifs et violents, de son expérience intime. » (p. 300). Son phrasé crée une résonance qui, en conséquence, accentue cette valorisation que l'art permet de mettre en place : de transformer l'« extrême » en « expérience ». De faire de toute expérience une expérience extrême, surtout lorsqu'elle ne se manifeste pas empiriquement comme le point ultime d'une expérience. Si c'est de l'Art, on est face à l'expérience ultime dans le sens où l'Art a la force de remettre tout dans un état d'urgence. D'où l'expérience comme « expérimentation » et non « confirmation ». Toute l'activité de l'écriture de Georges Bataille se place dans une constante expérimentation, ce qui explique le surgissement des conflits à l'intérieur de l'écrit, souvent visibles au niveau phrastique, à l'exemple des « mais ». Le nom « Bataille » coïncide avec une écriture qui lutte sans cesse. Comme si le nom portait fantasmagoriquement la description de toute pratique d'écriture venant de ce sujet de parole. Ce qui fait qu'on ne puisse pas sortir du champ sémantique de la guerre. « Bataille » n'est pas un « conflit », qui est un euphémisme pour « guerre », mais toujours une guerre dont le but sera d'avancer toujours. Et pour avancer, il faut se « battre » (« bataille » porte dans son archive le verbe « battre »). « Bataille » est plus qu'un dualisme moral, violent et intérieur, comme les conflits psychiques. Ce positionnement, nous rappelle H. Meschonnic, nous amène à penser la pensée du langage « en termes de

conflit », ⁴³ « du discours qui est sans cesse un *agôn* » (*ibid.*). Ici le mot est « conflit », mais dans la poésie, la « guerre » est le mot fort dans la pensée de Henri Meschonnic, comme on peut lire dans cette épigraphe de *Critique du rythme* : « dans la poésie, c'est toujours la guerre » ⁴⁴.

La littérature romanesque représente chez Bataille une liberté au sens où elle ne se fixe pas à l'accomplissement d'une promesse. Ce qui explique qu'un récit inachevé de l'auteur ne représente pas un inaccomplissement. Il est inachevé parce qu'il est déjà fini, mais non parce qu'il est le résultat parfait, accompli d'un objectif. La littérature se place du côté de la performance en tant que parole : l'écriture réalise sa performance devant les yeux. C'est le poème de l'écriture qui fait son théâtre. Celle-ci est une manière complémentaire et critique pour penser la place du théâtre chez Bataille ⁴⁵ : le théâtre est toujours là même quand il n'est pas question de tragédie, de drame. Il est dans le langage. Il n'entre dans le récit ni simplement par voie d'une indication directe (*Phèdre, Don Juan...*) ni indirecte : le mot « théâtre », « comédienne », etc. Parce que le discours du théâtre appartient à Bataille en dehors des mots. Il n'est pas auteur *de* théâtre. « Théâtre » n'est pas ailleurs, comme si on pouvait y aller chercher quelque chose. Il est dedans, *chez* l'auteur. En sens inverse, d'autres auteurs écrivent *sur* le théâtre sans que celui-ci prenne vie dans sa propre écriture.

4. Nudité

Dans la mesure où cette écriture comme forme de vie va à l'encontre de la *poétisation* du monde, Bataille se met en continuité certainement avec cette pensée de Meschonnic : « dès que les règles se fixent, c'est de la poétisation » ⁴⁶. Bataille *hait la poésie*, comme le titre d'un de ses ouvrages le laisse présupposer, mais pas le *poème*. Sans développer explicitement une pensée du langage poétique, Bataille par négation en propose une. La « poésie » est pour lui synonyme de règle, de *statu quo*, d'ordre, et de son maintien. Et ce n'est pas parce qu'il n'a publié qu'un seul ouvrage dédié au poème en vers qu'il n'aurait rien à dire sur le langage poétique. Mais son langage poétique dépasse la forme « poème » pour atteindre toute son œuvre. Si la « poésie » se place du côté du fixe, du « sédentaire » de la pensée, des jeux de mots surréalistes notamment, son écriture n'est surtout pas « poétique » : elle se trouve débarrassée de toute sorte d'enrobage. En ce sens, son « poétique » est *nu*. Sa pensée est nue

⁴³ *Critique du rythme*, p. 78.

⁴⁴ Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁵ Gilles Ernst, *Analyse du récit de mort*, Paris, PUF, 1993, p. 53 et 87.

⁴⁶ *Critique du rythme*, p. 62-63.

au regard de celui qui ne voit que des voiles. Sa pensée aussi cherche à mettre quelque chose à nu devant la scène, devant l'énoncé du récit. Ce que j'appelle l'*obscène de Bataille* : le dehors de la scène en tant que scène fondamentale à être regardée. « Nudité » et « obscénité » ne seront plus envisagés comme termes d'une thématique commune à tout écrivain ayant pensé l'érotisme, par exemple. Cela ne permet pas de penser une spécificité dans l'écriture d'un auteur, c'est-à-dire, le *poème* de sa pensée.

Le devant de la scène chez Bataille est l'écriture, et elle bouge, elle danse et se déplace pour aller contre justement la *poétisation*, les règles d'une certaine poétique en tant que fixation de la pensée. « Je pense comme une fille enlève sa robe »⁴⁷, ce *penser-écrire* se place alors comme un constant *devenir nu*. N'oublions pas que cette « fille » n'enlève pas sa robe n'importe comment : il y a toujours un code dans cet art du déshabillage, sauf que Bataille, par son écriture, est en train de faire en défaisant ces mêmes codes. La métaphore, qui n'est pas innocente, permet de voir que « penser » cherche à se placer du côté de l'acte faussement automatique d'une fille : acte tellement cadré qu'il semble faux, d'où la difficulté de pointer l'élément « vrai » de l'action. En d'autres termes, *écrire-penser*, parce qu'on ne pense pas l'écriture sans écrire, doit inventer ce choc des réalités, doit les mettre en contact pour les mettre en tension. Le résultat de ce dispositif nous intéresse *moins* que sa mise en place constante. La « robe » présente ce moment où l'être, parce qu'il se trouve sous tension, succombe : « un être n'est touché qu'au point où il succombe, une femme sous la robe, un dieu à la gorge de l'animal du sacrifice » (p. 261). Bataille, par la nudité du récit, cherche ce moment où le récit lui-même succombe. L'intérêt demeure dans cet acte, la phrase accentue ce « succombe », ainsi que « robe » et « gorge ». Il ne nous est pas indiqué *pourquoi* telle chose *succombe*, ni *comment*. Ni non plus pourquoi la *robe* est ce tendon d'Achille. Pourquoi la *gorge* ? L'écriture sacrifie son propre avenir, elle succombe. Elle devient sacrée parce qu'elle a perdu l'idée de futur, de développement. Chaque extrait de texte revient à la métaphore de Bataille de la scissiparité : seule, une phrase fait autorité d'un être tout entier. Tout extrait est autonome, mais pas exclu du système auquel il appartient. Il n'est autonome que parce qu'il est dans un *système*, qui est l'œuvre. Cela nous semble très important, car cela crée une très forte *interdiction* : tout bout de texte, les « Récits retrouvés » comme les ont nommés les éditeurs de la Bibliothèque de la Pléiade, ne pourra pas être lu détaché de son ensemble. Cela veut dire que pour Bataille, le trait d'union liant l'écriture et la pensée – comme on a formulé ci-dessus – n'est pas une simple question de style, mais d'une systématique globale de la pensée. Cette interdiction citée *supra* nie les discours courants des

⁴⁷ « Méthode de méditation », *OC V*, p. 200.

savants lecteurs de Bataille qui persistent à lire chaque texte comme un mode d'emploi d'un autre texte. L'idée même de globalité efface cette démarche parce que le global empêche de voir l'objet sur lequel un certain mode d'emploi se concentre. Il s'agit simplement d'une logique de la valeur comme synonymie d'une hiérarchie de la pensée. Cela n'a pas de place chez Bataille. En effet, même une phrase lancée, apparemment sans queue ni tête aura son sens total : rien ne manquera, puisque son sens est son *fonctionnement* : « ce que je pense jusqu'au bout se déculotte » (p. 296) c'est-à-dire devient nu, nu pour le sujet lui-même. Nu dans le sens où il faut créer les outils pour « habiller » cette pensée *jusqu'au-boutiste*. Le but, c'est le nu. Et le lecteur, lui, sera amené à se retrouver dans cette nudité. Car elle ouvre à la *communication*. Les êtres « parfaits, ils demeurent isolés, refermés sur eux-mêmes. Mais la blessure de l'inachèvement les ouvre ». Et « blessure » rime, chez Bataille, avec « fêlure » – autre nom du sexe féminin dont l'accès est facilité mais caché par la robe. La rime continue aussi jusqu'à « déchirure » et « luxure ». *Robe-gorge, blessure-déchirure-fêlure-luxure*⁴⁸, cette chaîne prosodique accentue un champ sémantique lié à l'idée d'ouverture de l'être comme une faille, excessive, agressive, justement. Communiquer n'est absolument pas un *échange* chez Bataille, mais « une perte fulgurante » (p. 271). Le dispositif de la rime lui-même annule l'idée d'échange, puisque c'est bien un passage qu'il met en relief et non un objet qui passe. Penser la communication en termes de nudité et de blessure signifie que le phrasé du propos théâtralise son propre énoncé : ici, ce qui se passe entre robe et gorge, entre blessure et fêlure n'est pas le sens d'un terme vers l'autre, mais justement ce mécanisme dans lequel ce qu'on pourra identifier dans un terme sera *a fortiori* identifié dans l'autre. Ils se complètent et communiquent parce qu'ils portent une blessure appelée *rime*. Elle maintient une insistance intense davantage sur la manière dont une certaine chose est dite que sur la chose elle-même. En bref, on revient à l'autre de la scène prenant le devant de la scène. Aller jusqu'au bout, pour Bataille, est se placer à la rencontre de ce moment où la tension *des* sens n'a plus de sens mais construit un nouveau mécanisme *de* sens : une signifiante générale « ouvrante ». Si toute pensée est écrite, l'écriture de Bataille permet de re-penser les modes selon lesquels ses *pensées* sont construites. Autrement dit, avant d'être la matérialisation d'une pensée, l'étude d'une rythmique de la phrase permet de lire *comment* cette même rythmique s'installe *avant et avec* une certaine pensée.

5. Transposition

⁴⁸ Voir « Le Coupable », *OC V*, p. 266-67.

Penser une rythmique signifie ne pas prendre en compte l'idée de transposition des savoirs. Car un savoir n'a de valeur que dans son champ d'application. Cela ne veut pas dire qu'il est interdit de faire appel à d'autres savoirs lorsque cela est nécessaire. Le problème majeur dans le cas de la littérature se place exactement là : qu'est-ce qu'il se passe pour qu'il faille faire appel à un autre modèle de pensée ? D'où vient la nécessité ? De l'objet lui-même ou le penseur croit-il qu'il est nécessaire de faire l'appel ? En tout cas, la difficulté se place dans la conscience d'une telle démarche. Si, en littérature, l'objet avec lequel on travaille est d'abord le point de vue du chercheur, il est temps de demander au chercheur de se justifier, parce que les savoirs sont toujours spécifiques et ne se transposent pas sans questionnements.

Nourrie par des incompréhensions, la transposition « brouille » tout travail qui prétend se définir dans la clarté. Cela arrive souvent aux commentaires de Jean-François Louette. Le critique, en écrivant sur *Le Bleu du ciel*, n'hésite pas à dire que le roman serait « un équivalent romanesque de *Malaise dans la civilisation* »⁴⁹ ; ou encore, que le « modèle de la séance » (p. 1046), c'est-à-dire de la consultation psychiatrique fonderait « un principe d'écriture » fondé sur le « transfert » de savoirs (*ibid.*). Certains mots reviennent couramment chez le critique, comme « correspondance », « équivalence », « reflet »... Plus ce champ lexical s'élargit, plus il contribue à imposer le paradigme du transfert jusqu'à ce qu'il passe inaperçu, et qu'il en résulte une *évidence*. Le problème de la transposition ne se pose pas sur la *réception* d'un savoir, d'une thématique ou d'autre chose, mais sur l'*origine* de ce qui est transposé. Qu'est-ce qui fait que *Le Bleu du ciel* N'EST PAS *Malaise dans la civilisation* ? Radicalement parlant, de quelle manière Bataille n'est-il pas Freud ? Si le roman porte sa définition comme une transposition d'un savoir psychiatrique, ce même savoir se trouve hiérarchiquement en position supérieure par rapport au roman. Mais *comment* une certaine connaissance peut-elle être vue sur un autre *support* ? Qu'est-ce qu'on lit chez l'autre qui se trouve *aussi* chez l'« originel » ? Qu'est-ce qu'il y a dans le roman qui permet d'affirmer qu'il s'agit bien d'un transfert d'un modèle tiré de la consultation médicale ? Car, ce n'est pas la consultation qui fait le roman, mais c'est le roman qui, seul, invente cette articulation entre un savoir et lui-même. Il se construit comme *la possibilité même* d'une telle affirmation. Pourquoi le roman « traduirait-il » mieux une pensée scientifique ?⁵⁰ – psychiatrique pour *Le Bleu du ciel*, biologique pour *La Scissiparité* ? L'intérêt de la question ne se pose plus par rapport à la transposition, mais par rapport à *la valeur d'un tel exercice de la pensée*. En bref, la logique courante de la source et du seuil, d'une origine d'où surgiraient les thèmes d'un

⁴⁹ « Notice » du *Bleu du ciel*, p. 1055.

⁵⁰ Gilles Ernst affirme que *La Scissiparité* est « une vraie traduction dans la fiction », in « Notice » de *La Scissiparité*, p. 1247.

auteur s'effondre. Parce que la « source » est l'œuvre tout entière. Elle naît là où la lecture donne sa naissance. Avancer la pensée dans le paramétrage de la logique de la source, suivant la métaphore, débouche dans un seau bien borné, sans fuite, d'où rien n'échappe.

La logique binaire est au cœur de la problématique du transfert, créant ainsi une autre difficulté commune dans cette argumentation : le problème de la démarcation des savoirs. Lorsqu'on cherche à faire entrer le système spécifique d'un savoir, externe au roman (externe même quand celui-ci « raconte », soit l'histoire de ce savoir, soit une histoire dans laquelle se trouve ce savoir comme « personnage »), on nie la spécificité du récit en faveur d'un *a priori* pouvant être, notamment, l'*application* d'une théorie littéraire bien délimitée.

Mais Bataille n'applique rien : ni au sens esthétique, comme un *appliqué* de couture, ni au sens théorique, comme outil d'une théorie, d'un cadre théorique *prêt-à-l'emploi*. Dans les deux sens, le geste reste le même : il s'agit d'accentuer une hétérogénéité par des éléments séparés bien qu'ils soient mis ensemble. Un cadre déjà défini ne montre aucune spécificité de l'objet sur lequel il s'applique. La nécessité de l'application existe *avant* même l'objet, ce qui caractérise par excellence un *a priori*. Pour la *poétique*, notre démarche se place à l'opposé de l'application : l'objet crée *sa* théorie. Ce qui explique qu'une théorie faite *à partir de* l'œuvre puisse être « appliquée » à d'autres écrits d'un même auteur. Car ces mêmes autres écrits sont et font l'œuvre. Dans ce sens, il n'est plus question d'application, mais d'une continuation transsubjective de l'œuvre et de *l'écriture sur* l'œuvre, qu'est la théorie. De ce fait, l'œuvre est toujours globale, jamais un amas de textes. Si la théorie fonctionne à un certain point, elle porte en elle toutes les possibilités de fonctionner partout, puisque c'est ce « partout » qui construit le système de l'œuvre autant qu'il est construit par le système. Quand il s'agit d'une œuvre, l'idée même de « partout » appartient *déjà* à l'œuvre : elle fait dire cela. L'application traditionnelle consiste à faire de la différence une question d'objet d'études, jamais de l'étude en soi. Cela explique l'*indifférence théorique* quand on applique la même théorie à des objets distincts⁵¹. Pour nous, le point de départ repose sur la *différence*. Dans la langue, tout est différence, rappelle Saussure⁵². Parce que « langue » est un système, cela veut dire que les unités se définissent par binôme : une valeur, aussi proche qu'elle soit d'une essence, elle ne

⁵¹ C'est la démarche proposée par Cornille dès les premières lignes de son ouvrage *Les Récits de Georges Bataille, empreinte de Raymond Roussel*, Paris, L'Harmattan, 2012, où il est écrit clairement : « Et si l'on cherchait [...] à dégager de l'œuvre de Bataille, non plus ce qui rend celle-ci unique, signée et singulière, mais commune, pareille aux autres [...] ? », p. 9. On relira attentivement l'énumération phrastique « unique, signée et singulière » qui est exemplaire de l'installation d'un brouillage épistémologique, où les mots sont pris les un par les autres sans distinction. Ce qui confirme la démarche de l'auteur.

⁵² « Dans la langue, il n'y a que des différences », in Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, 2^{ème} partie, ch. IV, §4, Paris, Payot, "Grande Bibliothèque Payot", 1967, p. 166.

se définit qu'en *coopération*, fait qui annule l'idée même d'essence comme valeur *univoque* et transcendante.

La critique parfois regarde les récits de Bataille avec un air de regret, comme lorsqu'on voit clairement le Dostoïevski du *Sous-sol* dans *Le Bleu du ciel*. Mais, contre le léger regret, un rapide et précis commentaire de Duras sur l'auteur retient toute notre attention : Georges Bataille, selon l'écrivain, « nous désapprend la littérature »⁵³. Désenseigner est tout sauf ne pas enseigner. Duras voit chez Bataille, l'écrivain capable d'enseigner la possibilité d'apprendre *autre chose*. Et le commentaire provient d'une écrivaine déjà consacrée écrivant sur un autre écrivain, lui aussi consacré, situation exemplaire pour penser l'importance du lieu d'où on parle : Duras se trouve, et se retrouve, dans l'articulation entre un écrivain écrivant sur l'écriture d'un autre et l'écrivain dans son propre acte d'écriture. De cette manière, l'« autre » de Duras surgit à *partir* de Bataille. Cette situation révèle l'installation d'un transsujet en même temps que l'expérience déictique de la transsubjectivation. Toute idée de transport, voire de convergence, s'annule lorsqu'entrer dans l'écriture de l'autre devient une manière de sauter dans son propre inconnu⁵⁴. Si l'œuvre communique, ou transporte, elle va d'elle vers elle-même ou entre les œuvres (*Duras* est le nom de l'œuvre, *Bataille* est le nom de l'œuvre). La volonté de réfléchir à un « dehors de l'œuvre » se trouve au centre de la critique, puisque l'œuvre est toujours un « dedans » sans « dehors ». Réprimer le manque de « style » des récits de Bataille, ou nommer comme étant « curieuse »⁵⁵ la ponctuation de l'auteur est un signe d'un *manque* : sauf que, ici, ce qu'il manque, c'est bien le style *des autres*. Parce que la ponctuation non respectée est, elle aussi, la ponctuation des autres. Reconnaître comme « curieuse » veut dire que le lecteur se sent nu devant cette écriture... parce qu'il ne s'y reconnaît pas. Le critique dans notre cas, cherche ses *habits*. Il faut connaître ce que signifie *connaître l'usage de la langue* chez un écrivain pour avancer le commentaire sur la « curiosité » et le « non-respect » : c'est le sens fort du « désenseigner » de Duras. C'est, peut-être, cet enseignement sous le signe de la négativité qui « intimide » les critiques⁵⁶.

Une écoute de l'œuvre s'identifie à une voix qui va à l'encontre de l'œuvre ; car le point de vue du chercheur est cette voix donnant la voix à l'œuvre, c'est-à-dire se positionnant comme une écoute. Comme l'a bien formulé Saussure, le chercheur en sciences humaines ne se trouve jamais devant un objet d'analyse, mais devant des discours : car « c'est le point de vue

⁵³ Marguerite Duras, « À propos de Georges Bataille » (1958), in *Outside*, Paris, Albin Michel, 1981, p. 34.

⁵⁴ Voir *infra*, note 150, p. 84.

⁵⁵ « Nous en respectons la ponctuation parfois curieuse », in « Note sur le texte » du *Bleu du ciel*, p. 1077.

⁵⁶ « La critique, au seul nom de Bataille, s'intimide », in Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 34.

qui crée l'objet »⁵⁷. Cela veut dire que la voix de l'œuvre ne réside que dans la voix que le chercheur donne à l'œuvre : il est le premier concerné, touché même dans sa démarche. Reste à *habiter* lucidement ce positionnement : le chercheur se trouve dans un espace immédiatement critique, parce qu'il est le passage entre un dire *sur* et un dire *à partir de*.

Le modèle de la transposition doit être considéré dans son ampleur épistémologique, c'est-à-dire, dans l'approximation différente des notions employées comme source de problématisation et fonctionnement critique. La difficulté consiste à penser la *mécanique de l'articulation*, car elle est fragile – mais davantage fructueuse – qu'un simple morceau conceptuel. Pour cela, la figure de l'errant répondra à cette posture que les récits de Bataille nous invitent à adopter. Justement parce qu'elle s'installe dans le point faible de l'articulation de la pensée. Bataille, dans ces récits, fait appel à l'idée d'un langage instable pour critiquer cette idée même. Là encore, il faut lire que l'instabilité présuppose un noyau stable d'où l'instable se construit. La logique binaire demeure persistante. L'idée d'errance montre que l'errant n'est pas instable, mais « droit », c'est-à-dire qu'il avance tout droit, sûr de son destin : que son aventure ne cherche pas un accomplissement, mais une continuelle avancée. La pensée du langage à partir de Bataille se révèle comme critique au dualisme tout en gardant ce même dualisme (Bataille s'est approché d'une démarche centrée sur un possible continu du langage, critiquer ainsi le dualisme pour s'en sortir, mais ne l'a pas fait. Il a laissé pourtant la possibilité de continuer). Les fondations du langage du discours quotidien restent stables, et cette stabilité doit se mettre en place pour le bon fonctionnement des échanges. Le langage, qu'est l'homme dans son activité historique, n'est pas « instable », mais *errant* : il erre dans son langage. Il part de partout, tout le temps et sans cesse. Et même les conventions du sens des mots sont historiques et susceptibles de changements grâce aux mouvements de l'histoire. Le langage ne s'assoit pas. Parce que l'homme, lorsqu'il a la parole, se met en question tout le temps, et se positionne, dans et par la parole, comme sujet : « est sujet celui par qui un autre est sujet », écrit Meschonnic⁵⁸. La transposition des savoirs annule tout sujet dans le but de forcer l'installation d'un sujet souverain, car il se met au centre de son discours sans se rendre compte qu'il ne peut pas se poser comme « centre » sans la parole de l'autre. Cet autre marginal quand il est vu comme un non-sujet.

6. Le parler malade

⁵⁷ Voir : Ferdinand de Saussure, « De l'essence double du langage », in *Écrits de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 2002, p. 23.

⁵⁸ Henri Meschonnic, *Politique du rythme. Politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995, p. 255.

La parole malade chez Bataille est négative, au sens où elle présuppose un savoir qui est nié par elle. Ce qui veut dire qu'elle enseigne, mais, dans le sens de Duras⁵⁹. Elle se construit dans ce moment précis où les conventions permettant le bon fonctionnement de la vie sont anéanties. Le malade parle comme celui qui baisse les bras, qui n'a pas d'avenir dans sa parole, ce qui accentue la force déictique de son dire, qui n'a de valeur que dans son *ici et maintenant*. Le malade vit la présence, et le présent. Si les conventions ne s'appliquent plus à lui, sa parole s'invente sans cesse, sans scrupules, sans circonlocutions. Au lieu d'une mise à jour d'une habitude mentale, le parler malade se retire pour imposer un avenir *présent* : elle *devient* lorsqu'elle *a lieu*. D'où l'indifférence aux savoirs. Le malade, c'est-à-dire celui qui porte une « mauvaise habitude » (*male habitus*) souffre d'un non-savoir. Sa pensée est creusée de telle manière qu'il lui est impossible de se mettre en dehors de ses sillons. Dès qu'il *sait*, le malade devient celui qui *a* une maladie. « Qui a », du verbe *habere* en latin. Avoir, c'est porter une habitude. Dès que la maladie s'installe, le malade *dit* : il a un « mal de tête », il a « mal au ventre ». Il porte une connaissance précise. En tant qu'affectation, la maladie est la *parole* du malade, et elle s'installe dans son corps, créant un rapport physique.

Mais le parler malade chez Bataille interrompt le cercle *malade-maladie*. Il montre qu'il est possible de porter la parole malade sans porter une maladie. Il s'agit ainsi d'une posture discursive plutôt que d'une représentation thématique du *souffrant*, bien que la figure du *convalescent* de Nietzsche fût bien connue de l'auteur. C'est dans *Zarathoustra* qu'on lit ceci : « mais me voici couché, fatigué d'avoir mordu et d'avoir craché, malade encore de ma propre délivrance. »⁶⁰. Ce qui rend malade est la conscience⁶¹ d'un *ici-maintenant* : le sujet n'échappe pas à sa condition malade dans le discours, car c'est ce même discours qui développe la parole du malade. Il faudra dire la maladie pour qu'elle prenne le corps dans et par la parole ; et vu qu'elle englobe au moins ces deux circonstances immédiatement, elle transforme le corps, qui transforme la parole, qui a son tour transforme le corps. Le parler malade n'a pas d'échappatoire, rien ne lui manque, il est toujours plein. Il ne renvoie jamais à un ailleurs discursif, à un au-delà. Si le parler malade frôle le délire, ce même délire creuse les sillons de la pensée malade. Et comme le corps et la pensée ne s'excluent pas l'un de l'autre, même lorsqu'on avance une pensée sur le corps physique, parce que cette pensée n'avance que par l'écriture, penser le corps physique n'est autre chose qu'une avancée dans l'écriture.

⁵⁹ Voir note 49, p. 34.

⁶⁰ Friedrich Nietzsche, « Le Convalescent », in *Ainsi parla Zarathoustra*, trad. de Hans Hildenbrand, Paris, Kimé, 2012, p. 238.

⁶¹ Dans le texte de Nietzsche, Zarathoustra dit que « le savoir étouffé ! », p. 239. Il est « ce monstre qui glissa au fond de ma la gorge pour m'étouffer », p. 238.

Ce corps malade se porte différemment par rapport au sujet « sain » ; un trait courant chez Bataille, présent aussi dans le passage de Zarathoustra cité ci-dessus, est que le malade se trouve souvent couché. Cette posture apparemment faible, inerte, renvoie chez Bataille – si on excepte toute métaphysique du sujet couché comme symbole du renonciateur – à l’acte de l’écriture et de la lecture, et constamment les deux actions vont ensemble. Avant d’avancer sur ce point, ajoutons une troisième couche problématique : le malade attaché à son lit *lit*, écrit et parle selon sa physique articulatoire propre ; c’est-à-dire que, autour du lit s’articulent lecture, écriture et *parole*. La parole sortant du lit cherche une oreille. « Je parlais très bas comme les gens très malades : je souffrais de la gorge »⁶². La maladie étant une métaphore d’un parler, car le sujet parle « comme », ce même « comme » établit une cohésion entre un mode de dire « bas » et les « malades » ; la correspondance phrastique accentue ce rapport : *très bas / très malades*. Il est essentiel de penser que l’adverbe « très » au-delà de l’idée d’un superlatif, « très » se trouve chez Bataille du côté de la pensée de l’excès. Ce qui rend possible un rapport entre « maladie » et « un mode de dire » est le fait qu’ils se retrouvent dans l’idée d’une *discursivité excessive*. C’est parce qu’il est « très » bas qu’il rejoint les « très malades ». Cette logique de la discursivité excessive s’installe aussi grâce à cette manière chez Bataille de juxtaposer des termes exprimant un degré élevé d’une qualité quelconque. On lit cela par exemple dans son *Lascaux* : dès le début de la méditation, à partir de Lascaux, Bataille fait appel à ce type de phrasé superlatif, un phrasé ici centré sur l’idée de « plus » : cette grotte est la « plus belle, la plus riche » de toutes les grottes⁶³. De même, son *Manet* n’échappe pas à ce dispositif, sauf qu’ici, Bataille *fait dire* son discours sous la plume de l’historienne et critique d’art Françoise Cachin : « bien que Bataille y projette trop sur Manet son propre univers poétique [...] [on a] l’envie de réfléchir sur la peinture de Manet » (p. 13). Les mots de Cachin expriment clairement le problème du spécialiste qui n’arrive pas à enlever ses œillères de lecture. Ses propres *a priori* l’empêchent de lire la possibilité d’une manière autre de lire : celle proposée par Bataille. On est face à un écart entre une idée de Manet et *le Manet* de Bataille (p. 11). Mais ce qui nous intéresse le plus ici, ce sont les mots utilisés par Cachin, mots révélateurs du discours de l’excès : le problème annoncé par la critique n’est pas la lecture de Bataille, ce n’est pas le verbe « projeter », mais l’adverbe « trop » qui attire l’attention. Est-ce qu’on aurait alors tendance à entendre *trop* la voix de Bataille au lieu de celle présupposée de Manet ? Si « trop » peut entrer dans le paradigme de la pensée excessive, « trop » révèle le sujet Bataille dans son écriture. Cette discursivité excessive s’invente dans l’écriture et se laisse sentir et, entendre. Par Manet, Bataille parle, mais *c’est aussi et en même temps* Manet qui parle tout en faisant parler Bataille. De la même

⁶² *Le Bleu du ciel*, p. 49.

⁶³ Georges Bataille, *La Peinture préhistorique : Lascaux ou la naissance de l’art*, Genève, Skira, 1955, p. 11.

manière, la critique fait parler Bataille. Sans en prendre conscience, le positionnement de la critique face à la manière projective de Bataille met en relief cette propre *manière*. Créer ce sentiment d'étrangeté tout en étant soi-même est digne d'une poétisation du monde : on touche à ce moment critique et fondamental où un sujet ne se reconnaît comme lui-même que dans le contact. La discursivité excessive cherche ce contact comme mode de communication dans son propre dépassement. Comme il a été dit précédemment, la communication chez Bataille se fait dans la fêlure. Entrer dans la grotte de Lascaux incarne la métaphore de la communication. Une fois entré dans la grotte, fente de la terre, toute communication n'est possible que par le dépassement excessif de soi, c'est-à-dire par une recherche de l'anéantissement de ses *a priori*. Le « trop », le « très » et le « plus » se rejoignent dans cette volonté d'annulation afin d'établir une communication. Si l'idée de communication se trouve au centre de la pensée de Bataille, il faudra la revoir comme mode d'installation d'un transsujet, et non plus comme une simple logique de l'échange, logique de l'intercommunication, de l'intertexte, etc. Ces notions sont valables dans le cadre d'une esthétique de l'œuvre, mais impossibles dans une poétique de l'œuvre. C'est en ce sens que penser la communication comme désir d'excès devient la signature d'un moment de la poétique de Bataille. C'est un excès par détachement, non par accumulation. C'est faire le vide de ses *a priori* pour pouvoir entrer en communication avec tout ce que l'expérience peut offrir. Chez lui, le sujet de l'œuvre ne peut pas s'installer sans passer par l'excès. Mais l'excès par rapport à quoi ? Par rapport au « possible ». Quel que soit le possible, l'intérêt du sujet de l'œuvre est de le dépasser, et de le mettre *tout le temps* en question. Le parler malade porte essentiellement cette négativité absolue qu'est une recherche contre un avenir possible. Le parler *du* malade exemplifie ce sujet en train de chercher ailleurs. Car il est *déjà* ailleurs. Il est le temps présent *et* futur. Son dire cherche une écoute, non une réponse. Ce dire est gratuit, et de ce fait, il va à l'encontre de la relation cause-conséquence. Cachin parle des fantasmes de l'auteur, de son univers poétique. Selon elle, aller vers Manet serait une manière rencontrée par Bataille de « soutenir ses audaces et ses libertés ». Les « libertés » de Bataille sont fondées sur celles de Manet, mais celles de Manet n'ont lieu que dans le dire de Bataille. Le nœud de ce dispositif montre que penser un auteur (un peintre en l'occurrence) passe nécessairement par celui qui le pense. C'est pour cela qu'on va, métaphoriquement, lire un tableau de Manet, car ce qu'on lit est ce qu'on dit de ce tableau, *dires* qui le constituent. À l'opposé de la logique causale, c'est la parole détachée (comme celle du malade) de Bataille qui *fait* le peintre. Le parler malade permet d'habiter ce moment où le sujet devient son propre témoin, sa propre écoute tout en tenant sa *parole*. Il dépasse le dualisme sans aller ailleurs. Car la force de son *dire* se place au moment où il se dit.

7.

Le lit et la littérature

On pourrait affirmer que le manque de force de celui qui parle bas comme un malade expliquerait la posture couchée, sur le lit. Mais le lit n'est pas associé au repos, mais au travail, il est le bureau du sujet, c'est sa table de travail. On perçoit rapidement le déplacement (« lit » devient « table », « repos » devient « travail »). Parler bas doit alors être lu d'au moins deux façons : les gens malades parlent (essentiellement) bas ; les gens malades, *parce qu'ils sont malades*, parlent bas. D'un côté, la maladie pousse le malade à parler « très bas » : la façon de parler en est la conséquence. De l'autre, le sujet qui a choisi de parler « très bas » renvoie à une idée *essentialiste* de la façon de parler des gens malades (qui ne parlent pas obligatoirement *bas*). À ce point, nous nous retrouvons face à une binarité : une pensée essentialiste et une pensée *libre-arbitriste*.

On aurait tendance à voir, dans cet horizon d'un parler malade, une conceptualisation de la vie par la mort. Que la mort, et le mourant comme son représentant encore en vie, se rejoignent dans le manque de vie du malade. Cette association se révèle fructueuse lorsqu'on paramètre le regard critique aux sillons du biographisme. Georges Bataille, mourant, malade, aurait eu tendance à inventer une écriture mourante... Ce qu'Yves Thévenieau a appelé « écriture en trois »⁶⁴ ne se résume pas exactement comme on vient de le dire. Le point critique d'une telle vision repose sur la manière dont les trois instances de l'écriture sont considérées : une pour le récit, une pour la publication du récit et une troisième pour la « communication », qu'est cette troisième partie du *Bleu*. Rappelons que le point de départ du critique est justement *Le Bleu du ciel*, livre dans lequel, du point de vue de l'énoncé, il est *vrai* qu'on a trois écritures, celle de l'« avant-propos », puis celle de l'« introduction », enfin celle du « récit » nommé « II^{ème} partie ». Où la première partie se situe-t-elle ? Quelle question faut-il poser à chaque *moment* de l'écriture ? Le « souci de techniques différentes », quoi qu'il ait *dit*, ne semble pas être une vraie *question* à poser face au sujet Bataille. En outre, la chronologie de l'écriture de Bataille ne justifie pas la classification hiérarchique séquentielle du type *premier, deuxième, troisième*. Si *La Question du récit dans l'œuvre de Georges Bataille* invite à s'interroger sur une difficulté déjà connue, on peut alors se demander en quoi exactement le « récit » ici est une question. L'automatisme de la pensée suggère qu'on regarde le récit comme une question toute faite, même lorsque l'on n'en pose pas forcément. Et le connu comme question n'intéresse pas Bataille. Son récit ne sera une question que, si par le terme « question », on

⁶⁴ Cité par Jean-François Louette dans « notice » du *Bleu du ciel*, p. 1054. Cf. Yves Thévenieau, *La Question du récit dans l'œuvre de Georges Bataille* et « Procédés de Georges Bataille », thèse en microfiches consultable à la Bnf.

entend *se mettre en question*. Pourquoi telle chose est-elle une « question » au juste ? Parce qu'elle se répète, et fait voir l'auteur comme l'une des instances de son acte d'écriture ; ce qui fut répété par Jean-François Louette : « l'écriture en trois » mime « la souffrance du narrateur, et de l'auteur » (*ibid.*). Georges Bataille, parce qu'il expérimentait les souffrances au quotidien dans un contexte de guerre, aurait représenté, par le biais de la lettre, une souffrance générale tout en conservant l'empiricité du sujet du discours. Le biographisme enjambe l'idée de correspondance et s'y incruste en même temps. Une réalité s'explique dans une autre, elles passent de l'une à l'autre sans impasse, c'est ce qu'explique le titre de l'ouvrage de Brian T. Fitch qualifiant le texte de *réversible*⁶⁵.

Mais en littérature, on n'est jamais face à des faits, mais on se confronte à des discoursivités, c'est-à-dire à des points de vue. Il ne faut pas confondre « point de vue » avec « subjectivisme » ou avec des « traces linguistiques ». Voire une vision du monde égocentrique. Ce qu'on nomme un fait, c'est d'abord un fait linguistique qui le rend possible. La langue comme interprétant du monde présente toujours à nouveau le monde. Elle le crée. En ce sens, la langue n'est pas binaire, ou même ternaire, elle est simplement poétique, au sens de *poiein*, « créer ». Le passage suivant du *Petit*, « j'écris couché, à trois heures du matin »⁶⁶, veut dire que par la langue on invente un sujet qui écrit couché, et ce sujet n'est présent que dans et par la lecture qu'on fait de tel passage. Le fait « écrire couché » est un « présent-toujours-présent », actualisé par l'énonciation. Il faut le dire pour le faire. En d'autres termes, sans la langue, le fait n'a pas lieu. Cela explique l'écart entre le sujet empirique et le sujet du poème. Un des traits de la force de ce dernier consiste à s'installer tout en annulant le lien direct entre lui-même et son représentant empirique. Le rire de Bataille se place là, à ce moment où *je* et *jeu* ne font qu'un.

Nous avons dit que le lit se place du côté du travail, d'où l'« obscénité » de cette « fille » qui ne travaille pas, mais qui dort⁶⁷. Ainsi, *écrire* sur le lit pour travailler englobe non seulement l'obscénité, mais également l'érotisme lorsqu'une « fille » travaille. Le sujet écrit comme une fille enlève sa robe, elle se prépare, il se prépare, tout son travail est une préparation. À quoi ? À la création d'une conversion des points de vue, celui d'une prostituée et celui du client. Le sujet chez Bataille se déplace constamment, créant sans cesse de nouveaux points de vue, c'est-à-dire des points de départ. Départ, car son écriture avance vers son propre inconnu, jamais vers un type d'autoconnaissance, d'autoproclamation. Cette posture explique pourquoi

⁶⁵ Brian T. Fitch, *Monde à l'envers, texte réversible. La fiction de Georges Bataille*, Paris, Minard, « Situation », n° 42, 1982.

⁶⁶ *Le Petit*, p. 360.

⁶⁷ Voir note 36, p. 24.

elle est critique et elle propose une vision du langage selon laquelle se déplacer dans son langage ne signifie pas se *dispenser*, mais se *diversifier* pour exploiter de nouveaux inconnus.

Par la métaphore (fille-écriture), on pourra avancer l'idée de corps dans le langage de Bataille. Le sujet qui s'étale sur son lit se repose, mais dans le sens de se remettre, de se *poser*, c'est-à-dire de poser ses fondements. Même si ces fondements se mettent en place lorsqu'on s'effondre : Dirty, personnage du *Bleu du ciel* raconte l'histoire de sa mère qui, saoule, tombe, et ne bouge plus. Puis, il y a des gens qui « l'ont ramassée pour la mettre au lit... »⁶⁸ ? À ce moment du récit, le narrateur affirme qu'il aimerait « [s]'étaler comme elle [la mère] devant toi [Dirty]... » (*ibid.*). Or, on aurait tendance à voir ici un appel à une scène érotique, ce qui n'arrive pas. S'étaler devient synonyme d'ouverture de l'être, car celui-ci ne cherche pas à atteindre quelque chose (ou quelqu'un, Dirty en occurrence), mais à se poser par son effondrement : « au lit, j'étais impuissant avec elle... » (p. 128). Ce « avec elle » montre que le but se tourne vers le fait de s'étaler et non vers un autre objectif. Si on ajoute cette couche de sens au fonctionnement de la conjonction *lit-littérature*, pour s'étendre, c'est-à-dire, s'ouvrir dans un mouvement tentaculaire, le sujet ne doit pas rester immune à ses bords, il doit *se* transborder, perdre le contrôle de ses limites : l'être se fond dans son milieu. Une façon de revivre la continuité des êtres comme Bataille dira plus tard dans *L'Érotisme*.

C'est précisément cette matière fondue qui caractérise le corps continu dans l'écriture de Bataille. Effondré, ou fondu, il est posé partout, et non reposé, comme s'il y avait un corps qu'on pourrait poser sur un support, ce qui maintiendrait la logique binaire du fond et de la forme. Un *corps Bataille* prend forme dans l'écriture, qui est en même temps la manifestation de ce même corps. Et pour cela, il est possible de *lire* un *lit* (le « lit » comme métaphore d'un travail d'écriture). Le mot « lit » fait appel au fondement de quelque chose. Cette étymologie déplacée n'est inventée que par l'œuvre de Bataille. La parenté sémantique se construit davantage par le discours et non par l'approximation lexicale. À une échelle réduite, *lit-lecture* imite le fonctionnement d'un dispositif critique du type « comparaison » entre œuvres avec son corollaire « norme-écart ».

S'effondrer pour fondre et pour fonder, tel est le message de Bataille, qui n'est qu'une manière d'entrer dans le problème de la transsubjectivité. On cherche à entrer dans l'inconnu non pour l'approuver ou pour le critiquer, mais pour trouver une voie, qu'il faut entendre comme une « vie », une *vie* en tant qu'œuvre. Quand on y entre, tout y fond. Il ne s'agit pas

⁶⁸ *Le Bleu du ciel*, p. 114.

de bâtir un sujet souverain, mais de se fondre dans l'autre. Et ce n'est qu'à partir d'un tel « effondrement », qu'on peut reconnaître un sujet, c'est-à-dire un transsujet. Celui grâce à qui, par la fusion, nous faisons l'expérience radicale de l'altérité. Le transsujet ainsi est une pensée qui met en échec l'autonomie souveraine de « je ». Bataille, bien qu'il n'ait pas proposé expressément de théorie du langage, notre lecture en fait une. Elle nous permet de lire que l'auteur a fait la sienne à laquelle on n'a accès que par l'acte de la lecture-écriture. Sa théorie ne s'exclut pas de sa pratique littéraire et ne gagne pas une place exclusive séparée d'un récit, notamment. Elle se fait partout, et tout le temps. Dans cette voie, sa théorie est une critique qui se re-fait incessamment, car, entrer dans *son* autre (cette pensée qui pense son propre acte de penser) signifie (se) renouveler son mode de marche qu'est sa *démarche*. Une invention se résume à son pouvoir de ré-inventer l'autre, car *il n'y a pas d'a priori de l'autre* ! Si Bataille regarde la littérature comme l'expérience de *son* autre, « le savoir » est immédiatement placé en garde à vue, parce que, en littérature, on ne peut *jamais* savoir d'*avance*. Notre démarche peut toujours « s'attendre à » mais pas « savoir ». La folie est le raisonnement critique par excellence du *savoir*. Comme la folie brouille les valeurs sûres du monde, elle donne la possibilité à l'homme d'en *inventer* d'autres, de *plonger* dans son inconnu volontairement, c'est-à-dire à effectuer le mouvement inverse du savoir. C'est ainsi que « du sens » erre, et un sens peut se trouver à la fois dans le « lit » et dans la « lecture ». La folie affole, parce qu'elle fait « perdre la tête » (p. 115), fait *agir* énergiquement, et parce qu'elle trouble, brouille les valeurs. Elle nie l'inertie et l'inhibition. Ce qui affole prend un sens, un chemin nouveau, seul, indépendant. Il part. Il s'emballe. Puis, ne s'arrête plus.

8. **« Lazare », l'écriture**

Les métatextes sont une véritable mythologie du texte. Cette mythologie ne peut être autre chose qu'une *écriture* en premier lieu. Lorsqu'il est question de métatexte, il ne s'agit pas d'un *argument* (de valeur, de justification) mais d'un regard porté sur un travail et sur l'*attente* qu'on a vis-à-vis de celui-ci. De cette façon, il est un regard général. Il se superpose au travail sans pour autant s'exclure de ce même travail. Un métatexte, il est important de le répéter, n'est *jamais* une autorité. Les lettres de Bataille montrent à quel point son écriture ne se place pas du côté de l'argumentatif, mais de celui du témoignage comme faculté de rendre vivant un fait par l'écriture. C'est dans ce sens que le témoin peut ne pas être celui qui a *vu* un fait. Le témoin *fait* le fait. La présence (physique) ne suffit pas pour pouvoir *présenter*, pouvoir *re-présenter*, c'est-à-dire pouvoir *rendre présent* à nouveau. En ce sens, les métatextes se placent entre le témoignage et la constatation sur l'état d'un fait. L'intérêt de

lire des lettres d'écrivains s'établit dans cet *entre-deux* tensionnel : c'est parce qu'il s'agit d'un *écrivain* que ces lettres intéressent.

Si on avance dans le sens de la tension entre *lettres* et *écriture*, il faut conserver cette tension pour ne pas tomber dans le piège du biographisme, c'est-à-dire pour ne pas donner une importance argumentative (ou justificative) là où il serait plus aisé de ne pas trancher sur l'empiricité de l'écriture. Jean-François Louette donne à voir ce piège (en tombant dedans) lorsqu'il affirme que Dirty, le personnage du *Bleu du ciel*, avait « certains traits » de Colette Peignot : « dédoublement, ou scission : de Colette Peignot procèdent certains traits de Dirty »⁶⁹. Cette phrase, du point de vue poétique, porte une forte marque d'oralité dans le discours, qu'est la virgule après « dédoublement ». Cette virgule dessine un phrasé spécifique : celui de l'installation forcée d'une logique synonymique. La pause que la virgule impose fait de « scission » le complément du sens de « dédoublement ». Cette même pause laisse place à un discours du type « si vous voulez », c'est-à-dire à une affirmation sans conséquence apparente, sans prise de responsabilité de la part du sujet énonciateur, puisque la responsabilité est reportée vers le récepteur, qui décide s'il veut ou s'il ne veut pas. Ce type de fonctionnement représente un discours d'autorité déguisé en discours diplomatique, voire démocratique : j'affirme autoritairement quelque chose, ici le mot fort est « dédoublement », mais je tempère mon autorité avec une pseudo-flexibilité discursive (le mot « scission » vient apparemment mettre en échec le premier terme employé. On installe ainsi la synonymie, cela nous permet d'assurer plutôt un discours qu'un autre, un mot à la place d'un autre. De la même façon, il n'est pas problématique de voir « certains traits » de Colette Peignot chez Dirty. Le phrasé ici dont le but serait d'alléger une autorité, conduit à imposer, sous de faux airs de légèreté, un discours sur la ressemblance, mis en évidence par le mot « certains ». « Certains » dit que des traits existent sans nécessairement dire lesquels. « Certains » met à nu le sujet en train d'affirmer ce qu'il ne connaît pas tout en gardant la posture du connaisseur. Ce qui est particulièrement intéressant ici, c'est qu'un passage du *Bleu du ciel* met en scène exactement le fonctionnement de ce discours du type « comme vous voulez » : « je ne peux pas vous laisser comme ça. Je vais vous raccompagner chez vous... ou chez des amis... comme vous voulez... » (p. 124). « Chez vous » ou « chez des amis » ou « chez n'importe qui » fonctionnent comme des synonymes et se placent, tous, au même niveau. « Comme vous voulez » fait table rase des spécificités discursives. « Dédoublement », « scission », « séparation », « division », sont, eux aussi, égaux. Le problème, c'est que la littérature fait du « pareil » tout ce qui n'est « pas pareil », surtout quand on est face aux mêmes mots. Un

⁶⁹ « Notice » du *Bleu du ciel*, p. 1038.

même mot cache des discours particuliers, car il n'y a pas de synonymie au niveau discursif. Ce qui est pareil n'est jamais le même. C'est pour cela qu'une démarche fondée sur les *mots* semble logique et fonctionnelle : la synonymie y marche. Et chez Bataille, même quand il affirme avec tous ses mots qu'il est en train de faire affaire avec des mots, rappelons le métatexte, l'affaire est discursive. Or, l'écrivain n'écrit pas avec des mots, mais comme nous tous, écrit avec des phrases, qui sont des discours.

Et « phrases », ici, est entendue comme l'organisation du sujet dans son discours. Il ne s'agit donc pas d'une suite de mots délimitée par une majuscule et un point final. Dans le *Bleu*, « Lazare » est le nom d'un double processus d'écriture : une écriture-écoute. Ou une écriture *parce qu'une* écoute. Troppmann affirme que ce qui l'« humiliait comme une lâcheté » (p. 128) était les « phrases » (*ibid.*) qu'il « lisait »⁷⁰ à Lazare. « Phrases » qui lui permettaient de « raconter » sa vie⁷¹, mais aussi de « parler » (p. 128). Ce « parler » s'adresse à Lazare, qui, en tant qu'écoute, représente le réceptacle actif d'une écriture, et ainsi, l'écriture elle-même, parce que « écouter », c'est réénoncer : le récit est co-écrit. En d'autres termes, celui qui simplement écoute est en réalité dans une posture de fausse passivité, puisqu'il *participe* déjà dans le dire de celui qui apparemment se place au-devant de la scène en tant que sujet parlant. Un *agir* se produit dans les deux instances. De ce point de vue, il y a bien une responsabilité dans l'écoute. Prêter l'oreille revient à *donner* la parole : c'est un contrat. « Je racontai ma vie entière à cette vierge » (p. 127). Il est important de constater que « vierge » (ici, Lazare) peut faire appel à l'imaginaire de la pureté, de ce qui n'a pas été corrompu, etc. Mais, raconter sa vie à la « vierge », comme l'écrivain face à sa page blanche, aussi appelée « page vierge », signifie *écrire*. Et ceci n'est pas anodin : on ne raconte pas n'importe quoi, mais sa « vie », c'est-à-dire que toute une vie en tant que parole peut être racontée à l'autre si et seulement si l'autre est « vierge », sans jugement « aprioristique ». Raconter c'est plus que revivre, mais *vivre* simplement. Ce n'est pas un retour mythique, c'est un pas vers l'avant. « Raconter » est postuler qu'il est possible de vivre une existence comme un récit. Et comme tout récit, la vie n'est que ce qu'on fait d'elle. Elle s'invente sans cesse à chaque reprise de parole. Dans le passage, « vie » et « vierge » forment un système où l'un se rencontre dans l'autre. Il y a ainsi une « vie » dans la page « vierge » et cette « vierge » est porteuse d'un changement de cette même « vie ». Il s'agit d'une conception de la *vie* comme toujours *vierge*, inépuisable. Plus qu'une simple recherche constante de la nouveauté, Bataille propose une recherche de l'inconnu. Ce sujet qui dans la « vierge » peut finalement donner sa « vie », veut en retour que son regard sur la vie soit vierge, c'est-à-dire sans *a priori*.

⁷⁰ « Je lui demandai de me laisser lire une lettre », *Le Bleu du ciel*, p. 126.

⁷¹ « Je racontai ma vie entière à cette vierge », *op. cit.*, p. 127.

En étant une oreille, Lazare écoute « aussi calme qu'un curé écoutant une confession » (p. 131). L'accentuation prosodique que reçoivent les termes « calme », « curé », « écoutant », et « confession » est remarquable pour réfléchir à la fois au sujet parlant ainsi qu'à un mode d'écoute. Troppmann se place du côté du pécheur qui va chercher une oreille pour sa confession. De cette manière, Lazare devient le calme curé qui écoute. Mais comme il est impossible de séparer l'écoute du « dire », ce même Troppmann dit à la manière dont Lazare écoute. C'est dans le « je » de l'écriture de Bataille que réside l'articulation entre dire et écouter. De la même façon, ce même « je » permet de penser cette dynamique de l'écoute et d'un dire. Le nom même de Lazare évoque ce déplacement du « je » qui passe du côté du malade à celui du thérapeute. N'oublions pas que « Lazare » garde un lien avec la maladie, la lèpre. L'oreille ici porte l'archive du discours de la maladie, alors que ce même discours appartient à Troppmann aussi : « ce qui m'intéressait le plus était l'avidité *maladive* qui la poussait » (p. 125). Cependant, lui-même « parlai[t] comme un malheureux » (p. 128), quoique tout cela « c'était une tricherie », (*ibid.*).

Troppmann, vu comme la personnification d'un malade, permet d'installer une vision selon laquelle le récit de Bataille représenterait une « cure »⁷² ; on partage le commentaire de Jean-François Louette lorsqu'il affirme que « *Le Bleu du ciel* est sans doute l'un des tout premiers romans qui en France réussit à faire de la psychanalyse plus qu'un objet de débat : un principe d'écriture » (p. 1047). On aurait nuancé le « sans doute » de l'auteur, ce qu'il fait dans la suite de la phrase grâce à l'expression « l'un des ». Pour nous aussi, la psychanalyse chez Bataille sert à penser l'écriture. Elle est un « principe » dans le sens d'un départ et non d'une source. Lazare représenterait ainsi l'analyste et Troppmann le malade. Pourtant, qui est l'analyste lors d'une séance ? Bataille ne regarde pas l'écriture comme le mimétisme de la séance, mais comme la possibilité de réfléchir à ce que la séance peut apporter à l'acte de l'écriture. La simple présence vague de souvenirs (entre autres éléments tirés de l'idée de *séance*) ne constitue pas une argumentation pour associer *directement* un modèle à une pratique d'écriture. « Du modèle de la séance procèdent aussi les blancs, l'écriture par hésitations et associations » (p. 1046). Or, qu'est-ce qu'un « blanc » dans une séance ? Est-ce la même chose qu'un espace blanc dans l'écriture ? Si c'est le cas, Mallarmé serait le précurseur de cette écriture psychanalytique⁷³. Mais ces blancs, ces hésitations ne font en rien la spécificité

⁷² « Notice » du *Bleu du ciel*, p. 1046.

⁷³ Avant Mallarmé, Aloysius Bertrand réfléchissait sur l'importance du blanc dans l'écriture, comme on peut lire dans ses « Instructions à M. le Metteur en pages », où il demande au metteur en pages de « [jeter] de larges blancs » dans les divisions de ses pièces, pour qu'on le puisse « blanchir comme si le texte était de la poésie ».

d'une écriture ayant comme point de départ une idée (vague) de séance. La plume de J.F. Louette laisse entrevoir à nouveau la logique de la transposition de valeurs : au lieu de se concentrer sur le texte, et de le *lire*, il préfère tenter de faire entrer une logique externe à ce même texte. Une tentative de montrer que le texte fait appel à autre chose que lui-même, comme s'il ne pouvait se suffire à lui-même.

Si le roman donne à lire une « caricature [de] la relation entre patient et analyste » (p. 1046), il est judicieux d'étudier comment le discours de la caricature se construit. Bataille n'utilise pas le mot « cure » pour *guérir, soigner*. « Cure » appartient au critique qui, et même s'il écrit sur la particularité de cette analyste (une femme portant le nom d'un mort ressuscité), ne voit pas le lien qui s'installe lorsqu'elle est traitée de « curé » : étymologiquement, « curé » et « cure » se rencontrent dans leurs historicités. Un curé étant celui qui soigne les âmes, mot venu du latin *curatus*, lui-même dérivé de *curare*. À titre illustratif, le lien est plus flagrant en langue portugaise : « *a cura* » (une *cure*) et « *o cura* » (le curé). Si la parole de Troppmann ne peut se diriger vers son « analyste » qu'en étant une « confession », Lazare, lorsqu'elle écoute ce *dire*, est forcée d'avaler les déchets⁷⁴ de son interlocuteur. Cela veut dire que la parole porte un poids physique en matière organique⁷⁵. Elle est *lourde*, permettant de réactualiser l'expression usuelle « un texte lourd », pour un texte difficile à *digérer*. Les déchets de Troppmann constituent un texte, comme une forme de parole. La communication Troppmann-Lazare se fait non simplement dans le dualisme de la bouche à l'oreille mais dans une sorte de triptyque organique bouche-oreille-bouche. Les déchets digérés par Troppmann seront réintroduits comme *nourriture* chez Lazare. D'après Bataille, le mort (l'analyste) se nourrit de cadavre. Son « malheur », comme on verra plus loin, est d'être un « avaleur ».

Si on suit la métaphore de l'avaleur de déchets, la phrase complète de Bataille donne une information curieuse : regardant Lazare en face, le personnage confesse qu'il se trouvait dans un « état d'angoisse », et que « c'était en même temps comique et sinistre, comme si j'avais un corbeau, un oiseau de malheur, un avaleur de déchets sur mon poignet ». L'angoisse vient simplement de l'idée de tenir sur le poignet l'oiseau de malheur, mais ce qui nous semble important réside dans le terme « poignet ». Certes, on pourrait le placer dans un paradigme de l'écriture, dans lequel on placerait aussi la « main »... L'important est de voir que ceci est un motif courant dans ce récit de l'auteur. Et comme motif, il est un piège, un attrape-lecteur. Tenir sur le poignet l'avaleur de déchets montre simplement qu'il s'agit d'une domination,

Voir, Aloysius Bertrand, « Instructions à M. le Metteur en pages », *Œuvres complètes*, Helen Hart Poggenburg (éd.), Champion, 2000. p. 373.

⁷⁴ Lazare est un « avaleur de déchets », *Le Bleu du ciel*, p. 129.

⁷⁵ Troppmann affirme que « Lazare [lui] répugnait physiquement », *ibid.*

d'un contrôle de soi et de l'autre, de l'oiseau en l'occurrence. L'oiseau choisi par Bataille se nourrit de déchets. Ce n'est donc pas un prédateur mais un charognard : il tire profit de ce qui, pour les autres, n'est pas de la nourriture. On aurait tendance à voir une posture parasite en ce sens, pourtant, l'avaleur de déchet *cherche* là où, de prime abord, il n'y aurait rien à trouver. De cette métaphore, ce qui compte pour Bataille n'est pas sa bizarrerie, mais le *besoin* comme soif insatiable d'aller chercher *ailleurs*. Cette pulsion de se nourrir de ce qui *a priori* n'a rien à fournir comme nourriture. C'est cette posture diagonale qui intéresse Bataille. Cette recherche comme condition de l'alimentation est le sens du « malheur » évoqué par l'auteur. Bataille, par son écriture, s'efforce de tenir cette posture de celui qui va, de manière incessante, chercher *quelque chose* là où *a priori* on aurait déjà épuisé les ressources. Cette vision de l'écriture comme activité se nourrissant de sa propre activité reflète l'idée de lutte contre toute activité ayant pour but sa finalité. La finalité est de ne pas en avoir une. Edgar Poe a fait du corbeau l'oiseau qui dit l'interdit sans qu'on puisse l'empêcher de dire. Il renvoie à la pulsion sortant de la maîtrise de soi. Le corbeau de Poe entre par la fenêtre sans que le sujet puisse faire quoi que ce soit. Il ne part pas *à la recherche de* mais *il vient dire ce qu'on cherche*. La parole de Troppmann témoigne d'une volonté de porter son auditeur (Lazare) et d'une recherche de son lecteur par Bataille. C'est pour cela que la figure de Lazare est une écoute mais aussi une lecture : l'écoute du personnage du récit et la lecture du lecteur. Et la voix lue et écoutée passe par une double instance : un personnage fait d'écriture :

J'avais saisi mon porte-plume, le tenant, dans le poing droit fermé, comme un couteau, je me donnai de grands coups de plume d'acier sur le dos de la main gauche et sur l'avant-bras. Pour voir... Pour voir, et encore : *Je voulais m'endurcir contre la douleur* (p. 175).

On passe du poing à la main comme si on restaurait une étymologie : un coup de poing veut dire un coup de mains serrées (*pugnus* = mains serrées). La charge sémantique de ces deux expressions étymologiquement proches attire notre attention : « un coup de poing » et un « coup de main ». La « main » se place plutôt du côté des attributs élevés de l'humain. Alors que le « poing » fait référence à la violence de l'humain, à sa force et à son animalité. Ce passage du *Bleu du ciel* met particulièrement au jour cette problématique du poing et de la main : Bien que, empiriquement, ce soit la *main* droite qui tienne la plume, discursivement c'est le *poing serré*. Or, ces « coups de plume » qui, lorsqu'ils « coupe[nt] [ont] la forme de la plume » (*ibid.*), ne symbolisent pas une violence contre l'écriture, mais, précisément, une violence *de* l'écriture. Pourtant, lisons l'ironie de Bataille, car un « coup de plume », lorsque « plume » n'est pas en « acier » ne peut faire référence à aucune violence. Mais il ne faut pas tomber dans la tentation de l'association d'idées, car ce n'est pas parce qu'il est *écrit*

« plume », « main » qu'on entre nécessairement dans le discours de l'écriture. Cela serait entrer dans une pseudo-philosophie de l'écriture qui conviendrait davantage à celui qui en parle qu'à Bataille lui-même. Les coups de plume qui blessent un corps vivant le transforment au moment où ce même corps prend la plume. Si écrire passe par la *main*, c'est bien la force de frappe du poing qui cherche à se faire entendre. Cela révèle qu'écrire est plus une affaire de *force* et de *corps* que des parties d'un corps physique (la main, en l'occurrence.). Un manchot aussi écrit. Édith, la femme de Troppmann, elle aussi *écrit* (« Cette nuit, *écrivait Edith* »). L'italique appelle la lecture à se placer sous un signe d'étonnement où l'écriture se place au centre ; écriture comme *acte* : Édith *prend la parole*. Lazare, après avoir entendu la lecture de cette *lettre* d'Edith faite par Troppmann, se trouve « comme frappée d'immobilité » (p. 127). Tout le discours de Troppmann, représentant la relation entre l'analyste et le patient, commence à partir de cette *lettre*. Mais le lecteur n'a pas accès au motif précis du bouleversement de Troppmann, puisque Lazare (comme le lecteur) lit un passage qui « n'avait rien à voir avec ce qui, dans la lettre, m'avait bouleversé » (p. 126). Le lecteur qui se retrouve soudainement du côté de Lazare éprouve ce sentiment que l'on peut ressentir lorsqu'on « regarde quelque chose qui dépasse ce qu'on attendait » (p. 127). « Frapper » Lazare et le lecteur, c'est expérimenter cette dynamique d'une contre-attente, comme si on nous tirait dans le sens contraire à celui dans lequel on souhaitait s'orienter. Dans *Le Bleu du ciel*, prendre quelqu'un par le poignet et le lui tordre est un geste courant. Ce geste met particulièrement en lumière ce détour forcé que nous venons de décrire, pour obliger cette personne soit à crier, soit se taire : « la fatalité me prenait par le poignet pour le tordre, afin de m'obliger à crier » (p. 131), « je la pris par les poignets et, les lui tordant, l'obligeai de se taire » (p. 197). Chez Bataille, le récit puise sa force aussi dans le déplacement constant (du lecteur, du scénario, de la modulation...). Il s'agit là d'une situation gênante pour toute lecture cherchant à établir des fondements. Mouvante, elle se place dans ce *quelque chose* qui dépasse une attente. Dans ce sens, Lazare se place au centre de la pensée du récit chez Bataille. La posture d'inquisiteur du personnage, qui n'arrête pas de poser des questions, donne à penser, *a contrario*, que des questions ne forment pas *une* question : qu'est-ce que ce quelque chose qui dépasse une attente ? Dans le texte, il ne s'agit pas d'une question posée mais *créée*. Le but de l'écriture ne sera pas de simplement *poser* des questions, mais de les *créer*. Car, les questions à poser sont déjà connues, déjà faites, et leurs réponses intéressent plus que les questions elles-mêmes. Le geste de tordre le poignet montre le chemin : l'écriture nous apprend à nous taire lorsque le monde bavarde, et à crier face au silence de l'inertie.

9. Au-delà de l'irrespect de la ponctuation

Il a été annoncé plus haut que Bataille ne respecte ni les règles de la ponctuation ni celles des temps verbaux. Cependant, les Éditions de la Pléiade sont fières d'annoncer que cette même ponctuation « curieuse »⁷⁶ a été respectée... À la manière d'un cabinet de curiosités du XVIII^{ème}⁷⁷, une ponctuation pourrait, semble-t-il, être exposée comme on le fait d'une collection. Mais collecter des signes de ponctuation (ou n'importe quel autre type de signe) chez Bataille constitue un travail dont l'intérêt est fort critiquable. Il en résulte cette volonté de voir de l'hétéroclitisme de toutes parts, des éléments éparpillés qu'on trouve chez tout autre écrivain. Cela correspond à la vision selon laquelle tout ce que je regarde n'est pas *moi*. L'autre est *curieux*, loin de moi... il m'est radicalement opposé. Le lecteur de signes est passif, car il ne voit qu'un spectacle (forain) où on n'expose que le merveilleux, le monstrueux... comme à l'époque des expositions coloniales. Sauf que le monstre que l'on montre représente notre avenir. Celui qui exhibe ne se rend pas compte que ce qu'on montre fait partie intégrante de son savoir. Le monstre est dans le regard du *démonstrateur*.

La ponctuation est un élément d'analyse prisé par une approche sémiotique parce qu'elle est facile à appréhender et à exposer. On parlera alors de l'usage des crochets, des points de suspension, des virgules, et parfois des italiques et plus rarement des *blancs*. La difficulté qui s'installe immédiatement est celle de la discontinuité entre les *éléments*. Un exemple classique de cette démarche reste l'étude de Nicole Gueunier⁷⁸. « Classique », car en 2004, année de la publication de *Romans et récits*, cette étude est toujours qualifiée de l'« une des meilleures études sur le livre »⁷⁹. Pourtant, l'intérêt de cette étude consiste en ce qu'elle montre comment tourner autour d'un piège sans s'en rendre compte. Le premier problème est identifiable dès le point de départ de l'analyse de *L'Impossible* : partir de l'idée de « structure », chère à l'analyse sémiotique, et faire figurer ce terme dans le *titre* de l'essai est une fausse route. L'auteur ouvre son étude en affirmant que « *L'Impossible* a paru se prêter particulièrement à une recherche structurale pour avoir intégré dans une même structure finale trois textes séparés » (p. 108). Or, si seule la structure l'intéresse, on pourrait mener la même étude avec d'autres auteurs, avec d'autres structures et obtenir le même résultat. À aucun moment de l'étude, on ne réfléchit aux raisons pour lesquelles ce texte s'articule autour d'une telle structure et non d'une autre. Ce texte permet-il d'avancer l'idée même de structure ? Ces questionnements ne sont pas formulés, car le texte ici est conçu comme un « produit de la

⁷⁶ Voir note 51, p. 32.

⁷⁷ Christine Davenne, *Modernité du cabinet de curiosités*, Paris, L'Harmattan, 2004.

⁷⁸ Nicole Gueunier, « *L'Impossible* de Georges Bataille, essai de description structurale » in Algirdas Julien Greimas, *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1972.

⁷⁹ Gilles Ernst, in « Notice » de *L'Impossible*, p. 1225.

combinaison » (*ibid.*). En tant que pensée de la « combinaison », il est logique que son point de vue veuille tenir compte de « l'essentiel : la combinatoire » (*ibid.*). Ce type d'analyse sémiotique-structurale part d'un sens commun, à savoir le principe des *unités* déjà mises en place (comment ?) dans le texte. Et selon leur combinatoire, le texte gagne l'une ou l'autre valeur sémantique. On perçoit clairement la binarité de cette approche, car l'œuvre (prise comme un ensemble d'unités) peut être étudiée, séparée de son sujet. Dans ce sens, l'hétérogénéité de l'œuvre sera, avec raison, prise comme un problème⁸⁰ simplement parce qu'on essaye d'homogénéiser le différent. C'est ainsi que les termes d'« hétérogène » et d'« hétéroclite » sont compris comme des synonymes. L'entrée « Hétérogénéité » de l'*Encyclopédie philosophique universelle*⁸¹ livre une définition mettant au premier plan le rapport d'un homogène à une *altérité radicale* : « l'hétérogénéité est ainsi mise en jeu dans sa valeur étymologique d'altérité radicale qui s'oppose à la logique centripète de l'homogène où tout est ramené à la commune mesure du même. ». Cependant, étymologiquement parlant, il n'y a pas d'altérité dans l'archive du mot « hétérogénéité », mais juste un « autre genre », alors qu'« hétéroclite », c'est-à-dire l'« étrange »⁸² serait cette *altérité radicale*. L'hétérogène n'est étrange que par rapport à son genre bien défini, alors que l'hétéroclite est étrange par rapport à toute autre entité. Il est cette altérité radicale. D'où la possibilité d'existence d'une œuvre hétérogène sans être hétéroclite.

G. Dessons nous avertit que « la clôture du texte est un paramètre essentiel dans l'approche sémiotique du discours poétique »⁸³, cela explique en partie l'intérêt pour Bataille, car *L'Impossible* se placerait dans le cadre d'un texte « hermétique », c'est-à-dire fermé, clos, où le signe linguistique gagnerait la place privilégiée d'interprétation. On comprendra que le but de la démarche est de s'installer comme telle, de trouver ses supports pour se fonder. Ce n'est pas un hasard si Georges Bataille apparaît bon nombre de fois dans deux textes « fondateurs » de la sémiotique française (A.J. Greimas, *Essais de sémiotique poétique*, 1972, et J. Kristeva, *Polylogue*, 1977).

N. Gueunier n'hésite pas à affirmer que sa démarche affronte les « problèmes de la vérification du modèle » (p. 121). Il est fort risqué de qualifier cette approche de « littéraire », justement parce que dans le mode de vérification d'un modèle – celui du conte russe (p.

⁸⁰ « Le problème de l'hétérogénéité des structures », in Nicole Gueunier, *op. cit.*, p. 108.

⁸¹ « Hétérogénéité », André Jacob. *Encyclopédie philosophique universelle, les notions philosophiques*, Paris, PUF, tome I, 1998.

⁸² HÉTÉROCLITE adj. apparaît d'abord (v. 1440) sous la forme réduite etroclite « étrange », in Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, édition numérique.

⁸³ Gérard Dessons, *Introduction à la Poétique, approches des théories de la littérature*, Paris, Dunod, 1995, p. 168.

119)⁸⁴. On cherche à faire entrer Bataille dans ce modèle, puis, dans l'« analyse », on cherche à identifier les passages où le texte échappe au modèle et ceux où il le respecte, etc. Le modèle, à lui seul, justifie l'analyse (il prend le devant, comme un *a priori*), puis il ne reste plus qu'à aller le chercher. On l'appelle « problème de la vérification » simplement parce qu'on sait d'avance qu'un modèle n'est pas un moule : « une fois [une formule quelconque] reconnue [...], la tâche de l'analyse serait de la vérifier » (p. 121), conclut l'auteur.

Dans le contexte de la critique structuraliste des années soixante, G. Dessons parle d'« une époque qui entreprend de se lire elle-même, sans le savoir, dans une œuvre qu'elle s'annexe »⁸⁵. L'auteur cite C. Abastado qui affirme (c'est la dernière phrase de son texte) qu'« une critique structuraliste peut trouver chez Mallarmé les principes mêmes de sa pensée »⁸⁶. Ce mode de pensée efface son objet d'analyse pour deux raisons : le critique entreprend un rapport de sujet/objet, c'est-à-dire qu'il n'est pas affecté par ce qu'il analyse ; il doit revenir à la raison, et pour un structuraliste cela veut dire revenir à la « structure » : l'objet reste écarté du *je* du critique. Deuxièmement, mais toujours en rapport avec la première raison, puisqu'on maintient le dualisme sujet/objet, le sujet critique ainsi que celui de l'objet analysé important peu, vu que les deux entités sont présentes, sont manifestées comme telles avant même qu'une étude soit faite. Or, cela explique la sensation de mêmété qu'on trouve parmi les différents points de vue portés sur Bataille notamment : on change de sujet, mais les résultats sont les mêmes, indépendamment des objets en question. Il est remarquable que le structuralisme des années soixante ait montré comment ne pas aller chercher ailleurs que dans le texte des outils pour le penser, pour porter une réflexion sur lui. Pourtant, bien que souvent on s'approche d'une spécificité du texte, le frein reste la « structure », la « vérification du modèle » empêche d'aller plus loin. Et Bataille montre qu'aller plus loin veut dire se laisser porter, happer, ou se « perdre », comme perdition, pour utiliser un mot cher à l'auteur, dans et par ce texte qui nous appelle. À notre avis, le structuralisme a permis d'entendre l'appel du texte, d'un sujet, car il est resté caché, attendant que la situation historique passe, d'où l'importance des « revenants » tels que le *sujet*, l'*histoire* ; parce que l'histoire commence dans chaque parole, dans chaque sujet. Contre l'immobilité atteinte par la structure, une anthropologie *historique* du langage, rendue possible par Benveniste, Humboldt et surtout Henri Meschonnic, affirme que le rapport de l'homme au langage est perpétuellement en mutation. L'Histoire, étant humaine, on ne

⁸⁴ L'auteure fait référence à *Morphologie du conte*

⁸⁵ Gérard Dessons, « Le Mallarmé des sixties : L'absence de tout bouquet » in *Europe*, « Mallarmé », n° 825-826, 76^{ème} année (janv-fév), 1998, p. 69.

⁸⁶ Voir : Claude Abastado, *Expérience et théorie de la création poétique chez Mallarmé*, Archives des lettres modernes, n°119, 1970, p. 55.

l'échappe pas. Bataille, en 1951, à propos des données du problème du racisme, montre qu'elles sont « *historiques*, c'est-à-dire *humaines* », et qu'elles ne se situent ni « dans la *nature* » ni « dans la *pensée* »⁸⁷. Sans développer une pensée de l'historicité, l'auteur entre quand même en résonance avec le débat qui sera lancé à partir des années soixante autour des questionnements du sujet, de l'homme et de l'histoire. Ainsi, il est discursivement contemporain d'un débat futur.

La manière de lire Bataille proposée ici ne ferme pas les yeux sur sa situation historique. Ainsi, nous pouvons affirmer, avec le temps, que ses écrits questionnent les évidences énoncées dans et par l'écriture. En d'autres termes, l'auteur exige de son lecteur une constante conscience, une ouverture à cette voix qui parle à ses yeux. N'oublions pas que tout ce qui tourne autour de la mythologie de l'œil, du regard, chez l'auteur, a toujours été l'objet d'analyses surtout parce qu'il s'agit là du « premier » « vrai » récit de Bataille (*Histoire de l'œil*). On doit se demander si cette habitude de voir ce qui est premier (chronologiquement parlant) comme synonyme de « commencement », de fondement d'une vision du monde reste pertinente, parce que chez Bataille, la force centrifuge du système de son œuvre nous demande une autre posture, celle d'un commencement de partout, c'est-à-dire qu'il y a chaque fois *un* Bataille qui se présente, et qui englobe même les Bataille futurs. Dans cette perspective, « Pierre ! », l'interpellation qui fait office d'*incipit* à *Ma mère* permettra, par exemple, d'ouvrir un chemin d'analyse sur l'angle d'un sujet qui, pour entendre l'appel doit le *dire* : il faut *dire* le souvenir de ce « mot [...] dit à la voix basse »⁸⁸ de la mère pour créer la mémoire de cette écoute.

« Dire » ici signifie le phrasé d'une écriture qui demande une compréhension globale d'un fonctionnement d'un sujet dans sa parole. Dans cette voie, la ponctuation ne sera plus abordée comme la simple manifestation d'un énoncé, ce qui revient à dire qu'un sens transcendant justifie la manière d'écrire d'un auteur. Nous verrons qu'il arrive à un phrasé de faire dire au texte autre chose que son « sens » énoncé. Cette attitude va contre la pratique herméneutique, « où les mots sont pris pour ce qu'ils disent »⁸⁹, voire l'absence des mots, habituellement matérialisée par le regard qu'on porte aux blancs de l'écriture ainsi qu'aux points de suspension. L'attitude critique de Gueunier s'approche au plus près de l'écriture de Bataille ; elle sent l'importance des caractères italiques et romains dans *L'Impossible*, pourtant cela reste un simple ressenti, car il ne suffit pas de reformuler les propos d'un auteur pour justifier

⁸⁷ « Le Racisme » dans Georges Bataille et Michel Leiris, *Échanges et correspondances*, (édition établie et annotée par Louis Yvert), Paris, Gallimard, « les inédits de Doucet », 2004, p. 83.

⁸⁸ *Ma Mère*, p. 760.

⁸⁹ Gérard Dessons, « Le Mallarmé de sixties », *op. cit.*, p. 70.

une démarche critique. À cet égard, Bataille affirme à plusieurs reprises l'importance accordée notamment à la typographie. Dans cette lettre à J.-J. Pauvert, il écrit à propos du titre « *Introduction* » au début du *Bleu du ciel* qu'il « pourrait être soit en italique (ce serait mieux selon moi) soit en grandes capitales »⁹⁰. En ce qui concerne *L'Impossible*, l'auteur avait le projet de faire publier tout le livre (en 1962) en italique et en caractères romains ce qui était en italique... Étrangement, chez Gueunier, au stade de l'analyse nommé « études des italiques et des romains » il sera question de « structure prosodique » ainsi que d'une attention passagère au « point de suspension » analysé comme une façon d'installer une « discontinuité » (p. 110). Si la théorie s'embrouille, son éclatement est la conséquence d'une grande *force de questionnement* de l'objet en question. Or, cette *force* sera entendue comme une très grande valeur de l'œuvre, celle de l'ouverture de soi-même vers l'autre et de l'autre vers elle. Dans cette communication transsubjective, il n'y a pas de sujet perdant, alors que la discontinuité crée la logique de la dispute et, en conséquence, celle du gagnant-perdant, de celui qui a raison contre celui qui a tort.

Si les points de suspension imposent une discontinuité, il est important de se demander en quoi il y a rupture du discours. En présupposant une rupture, que deviennent alors les nouveaux éléments issus de cette éclosion ?

La spécificité des points de suspension dans *L'Impossible* devrait sauter aux yeux du lecteur de Bataille : il en fait effectivement au moins deux types d'usage. L'un, plutôt courant et traditionnel, à l'exemple des points en fin de phrase, laissant le discours ouvert « c'est que... je n'ai guère de force... » (p. 475) ; l'autre, beaucoup moins courant chez l'auteur – voire jamais présent dans d'autres récits – à savoir les points de suspension en début de phrase. Ils semblent entamer son déclenchement : « ... tant de froid, de douleur et d'obscénité ! » (p. 515). Dans les deux cas, le signal graphique (...) est le même, mais son fonctionnement diffère. Les points en fin de phrase se trouvent le plus souvent dans deux positions particulières dans le texte, soit à la fin d'un bloc, auquel cas ils seront suivis d'un blanc, soit à l'intérieur même d'un bloc, comme nous le voyons dans l'exemple ci-dessous :

On frappa et je ne doutai pas qu'elle ne vînt, que le mur me séparant d'elle ne s'ouvrît... J'imaginai déjà ce plaisir fugitif : la revoir, après tant de jours et de nuits. Le Père A. ouvrit la porte, un léger sourire, une étrange raillerie dans les yeux.

J'ai reçu des nouvelles de B., me dit-il. J'ai reçu finalement un mot me demandant de venir. Vous n'y pouvez rien, dit-elle. Moi, ma robe... (p. 513).

⁹⁰ « Notes » du *Bleu du ciel*, p. 1080.

La langue crée le monde que nous voyons. La nomenclature française, qui fait de « trois points » des « points de suspension » est en partie responsable de la perception de ce signal graphique comme la manifestation d'une *suspension*. Car on vit et pense un monde dans une langue. En portugais, on parlerait d'un sujet « réticent » chez Bataille, car le même signe graphique s'appelle « réticences » (« *reticências* »)⁹¹. Vercel, dans *Capitaine Conan*, explore les subtilités entre les termes « hésitation », « réticence » et « suspension » :

l'avocat est un confesseur ! Ce dernier mot a raison de ses hésitations. Alors d'une rhétorique balbutiante, pleine de réticences pudiques, de douloureuses suspensions et de gémississements, je parviens à extraire ces deux propositions⁹²

Pourtant, même si l'idée d'une *suspension* est vague et intuitive, elle n'est pas dénuée d'intérêt. Elle propose en effet une alternative critique à la discontinuité. Une suspension ne représente pas la fin d'une parole, ni même une rupture, mais un *temps d'attente*. Chez Bataille, on ne sait pas au préalable s'il faut *s'attendre* à quelque chose. Être en suspens, c'est survoler sans visualiser de lieu de repos ni de place propice où se poser. « Survoler un sujet » est une expression qui marque négativement cette activité du non-repos, car elle est utilisée pour critiquer une démarche de lecture. Celui qui survole un sujet ne prend pas le temps d'élaborer une pensée profonde, centrée sur un sujet spécifique. Au contraire, il passe continuellement d'un point à un autre sans lien logique apparent... Cette méthode est mal vue dans certains champs disciplinaires, tels que celui de la critique littéraire (de base herméneute, c'est-à-dire traditionnelle) où le « sérieux » est souvent synonyme d'un travail faisant le « tour de la question », se concentrant sur une seule chose sans faire de détour. Cette différence de regard explique la diversité de l'écriture dans les manuscrits – notamment ceux de la dernière partie de *L'Impossible* nommée *L'Orestie*, où l'écriture fragmentaire du style « prise de notes » se trouve plutôt dans la version publiée du récit – à savoir, le moment où Bataille « jette sur le papier » ses premières idées et impressions pour constituer des projets de textes. Contrairement à l'idée commune selon laquelle un manuscrit est un brouillon, chez Bataille, c'est bien le texte fini qui porte les *symptômes d'un brouillon*... Reprendre l'activité de l'écriture de ce qui était déjà commencé signifie effacer les moments de « développement » d'une idée en faisant usage de diverses techniques, parmi lesquelles, celle de l'introduction du blanc pour, visuellement parlant, apporter au texte une visibilité fragmentaire. Or, nous savons que le visuel participe à l'écriture au même niveau. Pas de hiérarchie entre le blanc et l'encre. Dans la littérature, le visuel est écrit, comme dans la musique où il est sonore. Le blanc chez l'auteur est hérité du modèle du *brouillon*. Ainsi, il introduit « du brouillon » dans

⁹¹ Rappelons que dans un langage savant, mais moins courant, on pourrait dire aussi « réticences ».

⁹² Roger Vercel, *Capitaine Conan*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque », 1988, [1934], p. 77.

sa réécriture : le brouillon s'installe comme un *modus operandi*. La suspension de la pensée doit se retrouver dans le texte fini. Ce principe peut être vu comme une critique au développement de la pensée logique. Nous affirmons par exemple que les manuscrits de *L'Impossible* composent le plus souvent un texte courant, où une systématique de la suspension de la pensée exprimée graphiquement par les points de suspension est absente.

Donc, malgré des activités différentes dans le texte, chez Bataille, les ponctuations « suspensives », à l'exemple des blancs et des points de suspension, n'équivalent pas toutes à un retrait de parole. Bien au contraire, *une* parole se met en action dans cette ponctuation. Même quand on est face à un silence énoncé par le texte, ou à un retrait de parole, on continue de l'entendre, car si elle se retire de la scène, cela prend davantage de valeur : la parole occultée dit davantage *quelque chose* que la parole dite ne saurait le faire. Nous nous retrouvons face à cette situation particulière : on nous fait entendre une discursivité non énoncée dont la valeur est grandissante parce que son geste est de se taire.

C'est pour cela que les points de suspension permettent d'introduire une attente discursive. Il s'agit d'une simple manifestation d'une imagination du sujet en réalité, mais également d'un espace propre laissant au lecteur la liberté d'en inventer le contenu, comme dans le passage déjà cité : « le mur me séparant d'elle ne s'ouvrît... » Le lecteur est invité à compléter la phrase. Il ressent cela comme une attente du sujet de l'énonciation, comme si ce dernier partait du principe que le lecteur attendait aussi l'arrivée de B. Mais tout l'intérêt ne réside pas dans le fait de combler une attente, mais plutôt de la *créer* discursivement. Une telle attente crée souvent des difficultés aux traducteurs de Bataille, car une lettre écrite comme indice d'un mot non écrit demande au traducteur une prise de position inéluctable. C'est ce qu'il se passe dans une traduction brésilienne de *La Scissiparité*, où le traducteur ne sachant pas que faire avec le passage « je mangerai, b..., écrirai, rirai, mentirai, redouterai la mort »⁹³, traduit « b... » par « f... »⁹⁴. Cela revient à interpréter « b... » comme le retrait du mot « baiser » au sens sexuel et vulgaire (en portugais « *foder* »). Cependant, rien ne justifie que « b... » soit une mauvaise caricature de la non-énonciation du mot « baiser ». Dans la même logique, le « désert de f... »⁹⁵ aurait alors dû être traduit par « *deserto de p...* » (f = foutre, p = *porra*), ce qui n'est pas le cas⁹⁶.

⁹³ *La Scissiparité*, p. 597.

⁹⁴ Voir « A Cissiparidade » in revue *Polichinello* « revista literária » n°15, Bélem, Lume Editor, janvier 2014, p. 13.

⁹⁵ *La Scissiparité*, p. 600.

⁹⁶ Le traducteur, faute d'option ou inattention de lecture garde le « f... » de l'original : *A Cissiparidade, op. cit.*, p. 14.

C'est que ces « lettres » tout à fait énoncées rappelant des « mots » partiellement énoncés posent des problèmes de lecture. Parce qu'elles sont des appâts agissant sur la manière dont on lit Bataille. Traduire une lettre par une autre dans une autre langue est la conséquence d'un mode de lecture : celui qui apporte toute son attention à la souveraineté du *mot*, c'est-à-dire du *signe* linguistique. La traduction cédant aux mots leur fait confiance et s'installe sur une base très fragile, celle du *sens des mots*. Si le traducteur se place dans cette optique, son champ d'attaque est à la fois restreint et très pratique : puisqu'il ne s'agit que *de* sens multiples, il suffira d'en *choisir* un (ce qu'il fait : « b... » pour « f... », comme lorsqu'on fait du troc). Tout sens se construit, s'installe comme un travail *de sens*. Même les évidences sont construites. Ce sont elles qui permettent de mobiliser un savoir « transparent » : une conception du langage où les mots sont parallèles, translucides. Mais une rime peut obscurcir radicalement une vision du monde, parce qu'elle demande à celui qui la reçoit une autre façon de voir le monde. Elle exige de lui d'accepter une tout autre mécanique de sens. La question d'une simple lettre mal lue (traduite) peut paraître mineure, elle ne se résout néanmoins pas de façon rapide justement parce qu'elle sollicite une reformulation générale de toute la conception du langage. Et lorsqu'il s'agit de reformuler, l'inconnu se présente alors à nous. Le mouvement vers l'inconnu présuppose une constante remise en question de valeurs qui nous paraissaient sûres jusqu'alors. Ceci explique à quel point le fait d'emprunter un tel chemin exige beaucoup d'efforts de la part du sujet en question. Ce même sujet perd son autorité et doit se *fondre* dans son chemin pour le *devenir*. En ce sens, le chemin du sens des mots reste une base réconfortante pour les questions du langage : car dans ce bunker, rien ne bouge.

Dans l'horizon des *évidences* comme des *créations*, nous voyons le geste du critique littéraire en train d'en créer *une* quand il affirme catégoriquement que le personnage M. de *L'Impossible* « est certainement ici l'écrivain Colette Peignot »⁹⁷, car le texte dit que « M. reposa devant moi dans la mort, belle et oblique »⁹⁸.

Le critique littéraire adopte ici la posture de celui qui fait confiance à l'énoncé, puisque l'auteur a vécu la mort de Colette Peignot, moment intense dans sa vie qui l'aura marqué pendant plusieurs années. Et pourtant, rien ne peut justifier que « M. » soit une représentation de Colette Peignot, pas même s'il s'était agi d'un personnage nommé « Colette Peignot ». Ce qui compte, c'est *comment* une possible mémoire de vie entre dans un texte tout en le modifiant, en le créant même. La mémoire devient une écriture parce que c'est elle qui

⁹⁷ « Notice » de *L'Impossible*, note 33, p. 1237.

⁹⁸ *L'Impossible*, p. 518.

appelle la mémoire en retour. L'« intensité » d'un souvenir n'est mesurable que par le texte qui l'énonce. Sans une telle énonciation, l'intensité de la mémoire ne pourrait être appréhendée.

Afin d'effectuer une analyse du phrasé du passage cité ci-dessus, il est nécessaire de le livrer en entier pour deux raisons : d'abord, il nous faut tout le contexte phrastique pour consolider l'analyse, ensuite ce passage se présente sous la forme d'un bloc énonciatif isolé par deux blancs, une présentation textuelle typique chez Bataille, et signifiante surtout dans *ce* récit.

Ce silence ouaté de la mort, maintenant je l'imagine seul à la mesure d'une exaltation immensément douce, mais libre immensément, exorbitée tout entière et désarmée. Quand M. reposa devant moi dans la mort, belle et oblique comme l'est le silence de la neige, effacée comme lui mais, comme lui, comme le froid, folle de rigueur exaspérée, j'ai déjà connu cette douceur immense, qui n'est que l'extrémité du malheur⁹⁹.

Les personnages désignés par une simple lettre sont une constante dans *L'Impossible* (« A. » « B. » « M. »). Ces lettres représentent aussi graphiquement les phonèmes auxquels elles sont associées (/a/, /b/, /m/). Dire que le personnage s'attache à un phonème revient à lui redonner sa force énonciative. Ce n'est pas, au contraire, le détacher de son contexte ni lui attribuer une valeur venue d'ailleurs (« M. » = Colette). C'est ce phonème /m/ qui est mis en jeu dans le passage ci-dessus, parce qu'il se trouve dans des positions de forte accentuation, comme celles d'ouverture de syllabes. On différencie deux types de consonnes ouvrant des syllabes, celles où elles se placent en début de mot s'appellent *consonnes d'attaque*, comme les suivantes : « **m**ort » (2 fois), « **m**ais » (2 fois), « **m**aintenant », « **m**esure », « **m**oi » et « **m**alheur ». Toute autre consonne qui ouvre une syllabe à l'intérieur d'un mot s'appelle simplement *consonne ouvrante*, comme dans les termes suivants : « **imm**ensément » (2 fois), « **im**agine », « désarm**ée** », « **imm**ense » et « extrém**ité** ». Un autre type d'accentuation se met en place autour du phonème /m/. « M » est en majuscule, qui est une accentuation autant visuo-graphique qu'énonciative, à l'exemple de « ... ce SECRET – que le corps abandonne... » (p. 534)¹⁰⁰. La majuscule comme geste d'accentuation n'est pas étrangère à l'écriture de Bataille. Quoique la tradition suggère que le début d'un nom de personnage soit toujours écrit en majuscules, un récit comme *La Scissiparité* nous enseigne qu'un personnage (« Alpha », « Beta ») peut ne représenter que la manifestation d'une réflexion autour d'une

⁹⁹ *L'Impossible*, p. 518.

¹⁰⁰ À titre illustratif, l'accentuation graphique se met en place dans ce passage connu de *Madame Edwarda* : « Tu vois, dit-elle, je suis DIEU... », *Madame Edwarda*, p. 331.

pensée biologique, celle de la scissiparité, où la parenté s'exprime en des termes tels que « a », « a' », « b », « b' »¹⁰¹.

Dans le passage cité précédemment, les nombreuses occurrences de « comme » (4 fois) sont un autre phénomène fort responsable de l'attribution de la valeur énonciative de /m/. Même si le phonème ne se place pas en tête de syllabe dans les « comme » (/kɔm/), ce terme, seul, porte en lui un signe d'invention dans l'écriture, car il est un élément majeur de la comparaison. Et dans *L'Impossible*, « comme » se place au début de la *Préface de la deuxième édition* : « Comme les récits fictifs des romans, les textes qui suivent – au moins les deux premiers – se présentent avec l'intention de peindre la réalité »¹⁰². Cette position explique sa pertinence dans le récit. Même si cette préface montre le geste de Bataille survolant et interférant sur l'ensemble de l'œuvre, comme l'affirme Gilles Ernst, cette préface explique que, pour l'auteur, seule la première partie du livre comptait, c'est-à-dire *L'Orestie*, car dans la première édition de *La Haine de la poésie* (premier titre de *L'Impossible*) où se trouve la préface en question, la disposition des parties du livre était inversée : *L'Orestie* en premier, *Histoire de rats* et *Dianus* en deuxième. Cela montre que la revendication de Bataille porte sur le *texte poétique* et non sur le narratif¹⁰³. Bien que nommé préface dans la *deuxième* édition, ce même avertissement se plaçait auparavant dans la première édition.

Même si le texte poétique (*L'Orestie*) est en volume la plus petite partie du livre, il ne faut perdre de vue que le signe comparateur porté par « comme », qu'il faut considérer comme une attitude créatrice, est davantage usité dans la partie narrative du récit, celle où le volume textuel est le plus important. Le désir d'associer immédiatement un signe créatif avec une partie textuelle dite « poétique » est tentant, pourtant Bataille charge le narratif d'une poéticité qui ne passe pas par le type de texte en question mais par une *pratique*, un *faire* textuel. Il ne s'agit pas simplement d'une métaphore lorsqu'on affirme que l'auteur « charge » le texte, car c'est « comme » si l'élément gagnait une valeur à part entière dans le récit *dans sa globalité*, c'est-à-dire en considérant aussi la troisième et dernière partie de *L'Impossible*. Cette valeur s'installe à la fois grâce aux reprises incessantes de ce moteur comparatif¹⁰⁴ mais aussi (et surtout) à l'endroit où ce mécanisme se met en route dans la phrase : dans une comparaison tautologique, « elle est comme elle est » (p. 494) ; en position d'attaque, comme en ouverture

¹⁰¹ Les questionnements issus de *La Scissiparité* seront développés *infra*, p. 197-233.

¹⁰² *L'Impossible*, préface de la 2^{ème} édition, p. 491.

¹⁰³ *L'Impossible*, notes et variantes, p. 1234.

¹⁰⁴ Simplement pour donner un aperçu, et sans être exhaustif, on compte dans deux pages du début du texte (p. 494-495) douze récurrences de « comme ».

de phrase « je n'ai pas honte vivant comme un adolescent sournois, *comme*¹⁰⁵ un vieux » (*ibid.*) ; en ouverture d'un bloc énonciatif, « comme un noyé se perd en crispant les mains » (p. 495).

Comme on l'a montré, le terme « comme » s'installe *en rapport* avec la prosodie construite sur le phonème /m/. Parce que, c'est à la fois l'accentuation d'attaque portée sur /m/ et les reprises de « comme » – qui forment un *système d'accentuation* à part où chaque terme crée son support accentuel – qui nous permet de penser à la complémentarité d'un travail d'accentuation entre « comme » et /m/. En dernier, lire le nom du personnage M., cela veut dire énoncer « M » (/ɛm/) permet de réaliser que le phonème survole et apparaît dans l'extrait comme signifiant même quand sa position n'est pas nécessairement accentuée.

Cet exemple d'un travail rythmique montre l'installation d'une ouverture textuelle qui n'est qu'un appel du texte vers lui-même ; car en tant que globalité d'un mouvement d'une parole, le *lieu* d'action d'un rythme est partout : ce qui fait de « comme » un pont prosodique vers un autre système rythmique, à savoir un travail portant sur le phonème /k/ de la consonne d'ouverture de « comme » (/kɔm/).

Dans le passage « Quand M. reposa... », il y a une similarité flagrante entre la manière dont M. reposait morte, à savoir, « belle et oblique comme »¹⁰⁶, sa définition, et la description de sa beauté : « M. [...] était comme la queue d'un rat, *belle comme la queue d'un rat !* » (*ibid.*). Prosodiquement, on est face à un travail portant sur le phonème /k/, de « **q**uand », d'un important contre-accent, c'est-à-dire la suite de deux accents dans « ob**l**ique **c**omme », et dans « **c**omme la **q**ueue » (2 fois). Ce réseau de marques, fait aussi d'accents, forme des gestes du poème, des moments où le texte rappelle ses éléments en lui, à lui. Ce sont des moments où le texte s'exprime davantage avec son *corps*, *surlignant* éventuellement *un* sens des mots. Il n'est plus question de sens de mots lorsqu'on affirme qu'il est possible de *penser ensemble*, ni par l'intermédiaire syntaxique ni symbolique ou sémiotique, des marques textuelles comme « queue » « comme » « cœur » (« si maintenant je pense [...] à la queue rose d'un rat dans la neige, il me semble entrer dans l'intimité de "ce qui est", un léger malheur me crispe le cœur. » (*ibid.*). La syntaxe dans ce cas est *prosodique*. C'est cette succession de marques qui permet notamment de dire qu'une phrase à propos du sentiment de douceur « qui n'est que l'extrémité du malheur » (*ibid.*) éprouvé par le narrateur face à M. morte brouille la très légère différence phonétique entre « que » (/kə/) et « queue » (/kø/). Lorsqu'on lit le texte, cette

¹⁰⁵ Je souligne le « comme » accentué.

¹⁰⁶ *L'Impossible*, p. 518.

phrase se place *avant* la comparaison « comme une queue », mais la prosodie joue un rôle d'effet global et permet des allers-retours qu'une lecture fixée à l'énoncé ne permet pas. De ce fait, le sentiment de « douceur » annonce la métaphore qui va suivre. L'idée de *sens des mots* devient un jouet sous la plume de Bataille, parce que c'est la *queue rose* (autre nom pour le pénis) d'un rat qui *entre dans l'intimité* de la morte (circonlocution pour insinuer l'acte sexuel), dans son cœur (« synonyme » d'intimité). N'oublions pas que le passage se trouve dans la partie nommée *Histoire de rats* qui se termine par ces mots : « (La nudité n'est que la mort et les plus tendres baisers ont un arrière-goût de rat) » (p. 534).

10. L'analyse comme supposition

« Mes pensées se perdaient dans tous les sens. J'étais sot de donner aux choses une valeur qu'elles n'avaient pas. Cet inaccessible château – qu'habitaient la démence ou la mort – n'était qu'un endroit comme un autre »
L'Impossible, p. 529.

Une pensée est un endroit comme un autre. Et, en tant que tel, on peut s'y perdre. Elle n'est que la suite ininterrompue d'un mouvement d'invention de suppositions. Dans *L'Impossible*, Bataille écrit ceci à ce propos : « je me perds en suppositions, mais l'évidence se fait » (p. 519). L'emplacement de ce passage nous semble important, car il vient clore un emportement d'écriture, c'est-à-dire la fin d'un premier « carnet ». Rappelons que la première partie de *L'Impossible* s'intitule « *Journal de Dianus* » (*I^{re} partie*), et celle-ci se divise elle-même en deux « Carnets ». L'idée même de « carnet » est centrale dans ce récit, comme nous pouvons le constater dans le titre donné à la deuxième partie de l'œuvre, à savoir « *Notes tirées des carnets de Monsignor Alpha* » *II^e partie*.

Le propos cité ci-dessus est la phrase finale d'un mouvement discursif, sa position est donc accentuée. Le fait aussi qu'elle soit toute seule un bloc énonciatif renforce sa valeur. Réfléchissant à cette « évidence » qui « se fait », Bataille serait-il en train de construire une problématique autour de la différence entre « faire » et « finir » s'inscrivant ainsi dans la continuité de Baudelaire ? Car, « se perdre », chez Bataille, consiste à *faire*. Le « mais » de l'expression n'a pas de valeur contrastive mais de mise en valeur de ce qui suit, faisant de « faire » le terme marqué dans l'expression. La suite « l'évidence se fait », par proximité et par coïncidence phonétique (le /s/ non marqué d'« évidence » et celui marqué de « se fait » créent une fausse homogénéisation (l'« éviden/Se fait »), où seul le décrochage énonciatif peut distinguer les énoncés « l'évidence se fait » et « l'évidence fait [que] ». Dans toute l'expression – à l'exception de « je », qui par sa position en début de phrase crée un accent de

groupe, et de « en » – tous les termes, sauf « évidence » et « fait », reçoivent une accentuation, comme suit :

« Je me perds en suppositions, mais l'évidence se fait »

On pourra avancer que l'« évidence » est *affaire* d'« indifférence » chez l'auteur. Dans la phrase précédant l'expression citée, nous lisons ceci : « De mon indifférence à la mort de B., plus question, sinon que je tremble de l'avoir eue. » (*ibid.*). Ce « je » de l'écriture qui, comme on l'a dit, écrit un « Journal », fait bien la différence entre une *posture d'indifférence* et celle d'un « demi-barbu [...] faisant mal la différence » (*ibid.*) entre deux réalités. On peut même les opposer.

L'« évidence » apparaît dans la confusion entre « faire » et « finir ». Lorsqu'on prend l'œuvre *faite* pour l'œuvre *finie*, on accorde de l'attention simplement à son côté physique et à ses aspects empiriques. Et c'est exactement la critique formulée à l'encontre de l'évidence de ce qu'on voit en l'occurrence dans un tableau qui mène Baudelaire à différencier l'œuvre *faite* de l'œuvre *finie* (*l'œil accoutumé* du public). Le poète critique cet « œil » « accoutumé » du public, de ces « demi-savants » qui « s'accordent » « tous » à faire « toujours le même reproche », que « définitivement M. Corot ne sait pas peindre ». La critique de Baudelaire au *consensus* qui empêche de voir au-delà de bornes créées par ce même public est féroce. L'auteur nous donne, non pas une réponse, mais plutôt un questionnement. Parce que, pour lui, *finir* une œuvre n'est pas synonyme de l'avoir *faite*. Car,

il y a une grande différence entre un morceau *fait* et un morceau *fini* – qu'en général ce qui est *fait* n'est pas *fini*, et qu'une chose *très-finie* peut n'être pas *faite* du tout.¹⁰⁷

Il explore les différences, et ce travail nous montre un chemin à suivre. Or, justement, c'est parce qu'une œuvre est *faite* qu'elle « se pratique »¹⁰⁸ dans l'*infini* de ses lectures. C'est parce qu'elle est *faite* qu'elle puise sa force dans son *devenir*, qui est son *infini*. L'œuvre *finie* se renferme dans l'impossibilité de la pratiquer. Elle est parfaite, c'est-à-dire « achevée ». Rien n'y entre plus. Elle s'exclut de son devenir. Elle n'est qu'un fruit de son temps, et ne voyage pas. Elle ne se pratique que dans une circonstance. Sa valeur est historique, ponctuelle, et sans historicité. C'est pour cela qu'on pourrait aujourd'hui brûler les œuvres de Baudelaire sans

¹⁰⁷ Baudelaire, *Critique d'art* suivi de *Critique musicale*, Gallimard, « Folio Essais », août 2011, p. 50. « Salon de 1845 », *Paysages*, « Corot ».

¹⁰⁸ Henri Meschonnic, *Pour la poétique III*, p. 287.

effacer *Baudelaire*. Bataille affirmait qu'il écrivait pour effacer son nom : affirmation qui montre la conscience du sujet en train de faire œuvre.

Dans l'introduction de *Théorie de la religion*, Bataille exprime sa posture devant le travail de l'écriture : il dit que la « théorie de la religion [...] esquisse ce que serait un travail fini ». Il continue jusqu'à dire qu'il n'a pas cherché d'« état définitif ». C'est cette idée d'inachèvement qu'il va nommer « chantier »¹⁰⁹. La philosophie pour lui n'est pas une maison, mais un chantier. À son avis, l'idée de science est à l'opposé de la philosophie parce que la science « élabore une multitude de parties achevées ». Et lorsqu'on les met ensemble, on voit des vides. Même si le point de départ est la philosophie, et comme Bataille ne fait pas de différence entre ses diverses pratiques d'écriture, son propos nous permet de penser la littérature. Il n'y a effectivement pas de vide dans la littérature parce qu'elle ne se construit pas dans l'idée d'une élaboration de parties achevées. Il s'agit bien d'une critique de l'intentionnalité, puisque la science « élabore ». Rousseau finit par « confesser » qu'il a composé des ouvrages sans les avoir jamais écrits :

Oh ! si l'on eût vu ceux [ouvrages] de ma première jeunesse, ceux que j'ai faits durant mes voyages, ceux que j'ai composés et que je n'ai jamais écrits... [...]. Si j'avais pensé à tout cela, rien ne me serait venu. Je ne prévoyais pas que j'aurais des idées ; elles viennent quand il leur plaît, non quand il me plaît. Elles ne viennent point, ou elles viennent en foule, elles m'accablent de leur nombre et de leur force. Dix volumes par jour n'auraient pas suffi.¹¹⁰

Malgré une certaine légèreté liée au thème bucolique du passage, le propos est radical : il fait de « composer » *autre chose* qu'« écrire ». La question de l'intentionnalité au cœur du passage, cela veut dire que Rousseau est en train de critiquer directement l'homme cartésien, pour qui tout est question de contrôle, de qui rien n'échappe. Or, les idées « viennent en foule » « quand il leur plaît », c'est-à-dire, ce sont elles qui « contrôlent », et nous dominent. « Composer » ainsi est un geste de domination chez l'auteur, geste dresseur. Alors qu'« écrire » est un geste de *partage*, de ce moment où un *je* empirique s'articule avec un *je* du discours. L'écriture devient *expérience de partage* et non un rapport *dominé-dominant*. Dans le passage, une manière de vie *est aussi* une manière d'écrire changeant sans cesse cette vie. Qui change à son tour l'écrire. Vie et écriture *marchent* – pour reprendre le mot de Rousseau – ensemble.

¹⁰⁹ « Introduction » à *La Théorie de la religion*, OC VII, p. 287.

¹¹⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, livre IV, tome I, dans *Œuvres Complètes*, sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger, Genève/Paris, Slatkine/Champion, 2012, p. 255-256. Également disponible en ligne : https://www.ibibliotheque.fr/les-confessions-jean-jacques-rousseau-rou_confessions/lecture-integrale/page119 [consulté en juillet 2018].

Il est important de rappeler que le verbe « composer » appartient précisément au lexique de la musique. L'article « composer » de son *Dictionnaire de Musique* est une entrée nouvelle par rapport à celles écrites pour *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert. L'entrée se résume à « inventer de la Musique nouvelle, selon les règles de l'Art. »¹¹¹. Pour « composition », on a « l'art d'inventer et [d'écrire] des chants, de les accompagner d'une Harmonie convenable, de faire, en un mot, une Pièce complète de Musique avec toutes ses Parties » (p. 300). Le terme entre crochets « d'écrire » est un ajout de Rousseau pour le *Dictionnaire*. En note, on apprend que pour le texte de *L'Encyclopédie*, qui représente ce grand modèle de la connaissance de son temps, il avait écrit « noter ». Ce qui est très stratégique, car on rapproche la « composition » d'un scientisme alors recherché. L'« écriture », rappelée par l'expression « d'écrire », joue une double fonction : elle est un ajout, mais qui ne peut partager sa place avec « noter », et une hésitation, ce qui fait de la définition de composition un acte d'incertitude. La composition se définit comme mise en rapport d'une *invention* et d'une *notation-écriture*. Il est pourtant intéressant de voir la question de l'écriture revenir dans le texte où l'auteur signe de son nom propre, ce qui n'est pas le cas de *L'Encyclopédie*.

Dans *Théorie de la religion*, Bataille questionne à propos de cette « impossibilité de l'état dernier » (p. 284) d'une œuvre. La perfection est comprise comme un obstacle au fait de *devenir sujet*. Et justement, ce qui permet de rapprocher Bataille de Baudelaire et de penser cette rencontre est un *devenir sujet*.

D'un point de vue éditorial, le texte intitulé *CH.II* est « marginal » parce qu'il occupe la place de dernière parole de Georges Bataille dans le recueil *Romans et récits*. Sa position « écartée » dans l'ensemble des Éditions de la Pléiade montre son statut, mais aussi la démarche des organisateurs de l'ouvrage, qui l'ont placé dans une sous-section des *Appendices*. Il ne s'agit même plus des « Récits retrouvés », mais des « Ébauches ». L'idée d'*ébauche* nous intéresse parce qu'on comprend tout de suite que ces textes-là ébauchent quelque chose, c'est-à-dire qu'ils sont des brouillons de quelque chose qui devrait s'achever... Cette approche serait validée si simplement on pouvait lire les résultats de ces ébauches... situation inhabituelle chez Bataille, pour ne pas dire sans la moindre récurrence. L'ébauche, comme le brouillon, est une modalité d'écriture de l'auteur. Antonio Saura parlera d'une recherche d'un « équilibre miraculeux entre l'achevé et l'inachevé »¹¹². Cette « recherche »,

¹¹¹ Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, « Dictionnaire de musique », tome XIII, Paris, Champion, 2012, p. 298.

¹¹² Cité dans Gérard Dessons, *La Voix juste, essai sur le bref*, Paris, Manucius, 2015, p. 124.

quoique dans un autre cadre, celui de la peinture, nous permet d'esquisser une approche de ce travail de Bataille.

CH. II²

Je m'étonne.

Je plaisante ?

Écoutez-moi, mon ange, ma sœur, écoutez-moi³. M'entendez-vous ? Il est temps de m'entendre à demi-mot, temps de claquer des dents.

Vous ne saviez pas qu'ils étaient gais ? vous tremblez... Jamais dites-vous, vous n'avez étouffé un mort dans vos baisers.

Tremble ma sœur.

La sueur de ton tremblement a l'odeur de la folie.

N'oublie jamais que je suis mort et que jamais plus rien ne répondra, sinon ce murmure insipide, au désir de tes bras.¹¹³

Dans ce texte, deux notes de bas de page (notes 2 et 3), dont le but est, *a priori*, de clarifier son contenu, attirent notre attention. La première évoque l'abréviation « CH » comme rappel à la fois du mot « chapitre » et « chant ». Ce qui nous intéresse ce n'est pas la note en soi, mais la modulation, le soin de la commentatrice, Cécile Moskovitz, à avancer dans ce qu'elle ne connaît pas : la suite dit que pour « CH », « chant » est « moins probable », parce que cela « ferait du texte un poème en prose » (p. 1379). Et c'est là que se trouve le vrai problème ! Que faire de Bataille si on déclare que dans son œuvre il y a bien du *poème en prose* ? D'où vient cette envie de *sentir* le poème ? Cette *invitation au poème* émise en passant, sans prendre parti, est le rôle majeur de la note en soi. Chez Bataille, le poème est là où l'auteur le soupçonne le moins. Dans son hésitation, l'auteur de la note ouvre un champ de recherche où le plus important est de ne pas confondre « poème en prose » comme une catégorie à part dans l'œuvre de Bataille. Notre but est de lire *du* poème dans la prose de Bataille sans faire de cette approche une nouvelle étiquette dont l'objectif serait de justifier les textes en prose dans lesquels un sens ne serait appréhendable ni immédiatement ni postérieurement.

La note numéro trois, elle, se rapproche de la première tout en la complétant de cette manière : « Echo de Baudelaire : Mon enfant, ma sœur, / Songe à la douceur [...] » (*Les Fleurs du mal*, LIII, « L'Invitation au voyage ») » (*ibid.*). Cet appel à Baudelaire pourrait nous conduire à divaguer parmi les aspects esthétiques permettant de justifier un tel « écho de Baudelaire ». On pourrait, par exemple, dans une hallucination, affirmer que « CH » est une référence à **CH**arles Baudelaire, voire aux **CH**iottes qui forment le pseudonyme Lord Au**CH**. L'expression « ma sœur », par exemple, repérée dans les deux passages, mais aussi le mode impératif de la deuxième personne du singulier « songe, vois » chez Baudelaire, et le passage

¹¹³ « CH.II », p. 998. Nous avons transcrit le texte comme il apparaît dans la « Pléiade », avec l'emplacement exact des notes 2 et 3 des organisateurs de l'édition.

de la troisième personne du pluriel « écoutez », « entendez », à la deuxième du singulier « tremble » chez Bataille... Ce basculement d'un « vous » général à un « tu » dialogique nous intéresse parce que dire « vous » signifie inclure tout lecteur dans son énonciation. « Il est temps de m'entendre à demi-mot » forme ainsi un manifeste de l'écoute et exprime le désir d'une lecture nouvelle. « Il est temps » amplifie le ton de critique aux modes de lectures (et d'écoute) faits jusqu'alors des récits de Bataille ; « il est temps » fait appel à la recherche d'un nouveau mode de création de la valeur qui *doit* être fait *maintenant*, dans le temps de *kairös*, ce dieu qu'on attrape par les cheveux signifiant la justesse d'une action dans le temps. L'expression « Il est temps » ne renvoie ni à avant ni à après, elle se réfère uniquement au moment de la prise de parole du sujet *ici* et *maintenant*. Ce moment chargé de justesse efface tout type de paramétrage chronologique (*kairös* est l'opposé de *Cronos*). Dans l'énonciation du texte, cette charge se lit prosodiquement, notamment à l'intérieur du verbe « entendre » (/ãtãdɛ/) d'où résonne justement le mot « temps » (/tã/). Il n'est plus question de « mot », mais de « demi-mot », de « murmure ». Faire de « demi-mot » le moteur de l'écoute signifie faire entrer, ou expliciter, le corps dans le langage, car il engage le sous-entendu qui est l'appel de l'écoute de l'autre, de l'autre comme complémentarité d'un dire. Ce n'est donc pas un « passage », dans le sens où on donne une partie d'un sens à un autre qui le complète, mais un autre fonctionnement : ce qui se complète ne se place pas dans une dialectique de l'absence et de la présence. « Compléter » ainsi est une *rencontre*. Rencontre des sujets pleins. Comme dans le discours amoureux, où celui qui « complète » est celui qui amplifie. Ce qui nous mène à lire « demi », ici, ni comme une spatialisation ni comme une moitié, mais comme une « attente », comme geste de tendre une parole dans l'attente d'une écoute. Un « demi-mot » n'a lieu que parce qu'il y a l'autre. Malgré l'apparence, « mot » dans la formule « demi-mot » n'est pas *le* « mot » du *logos*, mais la parole, comme on le dit en portugais « *meia-palavra* », où le terme « *palavra* » renvoie plutôt à « parole », comme lorsqu'on dit en français « je vous donne ma parole ». Tout le sujet, dans son intégralité, est mis à l'épreuve. Son *corps-parole* est tout ce qui lui reste comme garantie. C'est sa raison d'être. On peut donc l'entendre au-delà de la raison – ici symbolisée par l'idée de « mot » renvoyant à *logos* – ou sans faire de la raison l'épuisement du sens, pour montrer qu'un autre mode de parole se met en place, où un « demi-mot », *monstre du logos*, prend vie et dit des choses qu'on entendra. Le « murmure » est une parole pleine et non une notion passive et négative de ce qu'on hésiterait à dire clairement et à haute voix. On ne répète pas le murmure, car celui qui l'entend *sait* l'entendre.

La parole partagée par Bataille et Baudelaire ne se résume pas à un repérage d'éléments. Ce travail de prélèvement empêche toute possibilité de nouveaux chemins à suivre. Repérer des

traces révèle davantage d'information sur celui qui prélève. Ce geste ouvre les portes de son observatoire. Bien évidemment, c'est son point de vue d'observateur qui formule les traces. Celles-ci ne sont pas des *réalités empiriques* transportables. C'est pour cette raison qu'un même mot (« sœur » notamment) ne peut pas justifier en quoi on peut rapprocher deux écritures. Comme le dit Meschonnic à propos de *Chant d'automne*, dans *ce* poème on ne peut pas penser l'expression « j'aime » sans la relier à son contexte énonciatif, comme « genoux » et « jaune », « je » et « nous »¹¹⁴. L'un des points forts de nos deux auteurs, c'est qu'ils se positionnent comme des résistants : ils résistent à la transdisciplinarité quand elle se confond avec l'*inter*-disciplinarité. L'*indisciplinarité* est la solution qu'ils proposent puisqu'il ne s'agit pas de faire *jouer* deux « objets », mais, au contraire, de créer *des* modes de signification, d'existence, dans l'écriture qui ne se restreignent pas à une ou plusieurs disciplines car ils annulent la notion même de « discipline ». L'herméneute, qui prône la pluralité de disciplines ne voit pas son geste d'autorité, politique, qu'est le fait de centrer la critique sur la transcendance du sens. C'est lui-même qui gère les disciplines. Il n'y a pas d'autorité qui gère le binôme, ici créé, Bataille-Baudelaire : ils ne forment pas une polarité mais une *continuité* de sujets.

Dans la note deux, Moskovitz nous donne une piste prometteuse pour repenser la rencontre des deux auteurs, à savoir la voie de la *résonance*. La métaphore « écho de Baudelaire » dit implicitement que quelque chose se passe aussi « chez Baudelaire ». Rappelons qu'« Écho » est le nom de cette nymphe qui donne son nom au phénomène acoustique bien connu. Quand Héra, épouse de Zeus, a compris qu'Écho essayait de la distraire par la parole pendant que Zeus s'« occupait » des autres nymphes, la punit terriblement. Son châtiment la réduit à ne plus pouvoir employer que le *dernier* mot des autres. Elle ne peut plus *parler*, simplement *répéter*. Cela revient à effacer tout le sujet dont la parole incarne sa vie. Dans *Métamorphoses* d'Ovide, une sorte d'épithète homérique qualifie *Echo* comme « la résonante »¹¹⁵. Son histoire montre que, réfugiée dans la forêt, elle suit Narcisse qui refuse son amour. Le chagrin d'amour fait « disparaît[re] dans l'air » la sève de son corps, ne lui restant alors « que sa voix »¹¹⁶. Écho se métamorphose en un être bizarre fait non pas de chair et d'os, mais de *voix* et d'os. La *voix* de la nymphe constitue son corps au-delà de sa *chair*. Toute chair disparaît.

¹¹⁴ Henri Meschonnic, *Pour la poétique III*, p. 287.

¹¹⁵ *resonabilis Echo*, voir : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met03/M03-339-510.html>

¹¹⁶ « *uox tantum atque ossa supersunt* ». Les soucis épuisent son pauvre corps qui ne trouve pas le sommeil ; / la maigreur plisse sa peau et toute la sève de son corps / disparaît dans l'air. Il ne lui reste que la voix et les os : / sa voix subsiste. « *uox manet* ».

Ce champ sémantique de la voix présent dans l'hésitation du commentateur lorsqu'il dit que « CH » pourrait signifier « chant », nous renvoie à la notion d'*écoute* comme complémentarité de « résonance ». Or, une *écoute* de la voix devient l'attitude majeure pour aller *vers* la rencontre de Bataille avec Baudelaire. Dans son étude déjà mentionnée de *Chant d'automne*, l'idée d'*écoute* revient sous la plume de Meschonnic. Son positionnement est clair :

On n'a pas visé un dévoilement. On essaie d'analyser l'*écoute* par laquelle le texte se pratique, c'est-à-dire se transforme, n'en finit pas d'être lu, se construit comme effet d'écriture¹¹⁷.

C'est pour cela qu'un poème *est* ce qu'il devient. Il est un temps circulaire, englobant simultanément son futur dans son présent. Il *est* son propre devenir, car il se construit comme critique du *consensus*, c'est-à-dire de ce qui *a été établi* d'un commun accord.

L'idée d'une écriture étant son propre devenir, se donne à voir comme un point de vue spécifique pour penser ces textes de Bataille qui, « non seulement ne finissent pas, mais ne commencent pas vraiment »¹¹⁸. On peut dès lors se demander : quand commence une œuvre ? Pour y répondre, il faut entrer d'emblée dans la réflexion portant sur les différentes *approches épistémologiques*. Si on suit une démarche poétique, dans laquelle l'œuvre est étudiée *dans* son énonciation, l'idée d'« œuvre » ne se résume pas à « texte », mais à tout un système de significances créé par un sujet. Le poème, lui, se trouve tout le temps en train de *devenir*. D'où cette affirmation catégorique qu'une *œuvre* commence partout. Même là où elle n'est pas encore vue comme un lieu, où elle n'a pas encore *eu* lieu. De même, le « sujet » créateur est créé par l'œuvre qui le crée, et non l'inverse. L'œuvre commence – comme dans la métaphore du corps selon Bataille dans l'article *Bouche*¹¹⁹ – là où on *décide* qu'elle commence. Rien ne justifie, de ce point de vue, qu'un « premier roman » soit le commencement de l'œuvre. Or, si *ce* texte est le responsable de la création d'une valeur, l'œuvre est *déjà* commencée. C'est dans ce sens que *Et il a appelé*, titre de la traduction du Lévitique proposé par Meschonnic, nous montre que la conjonction « et » renvoie à l'idée de *continuité*. Nous observons ainsi un dynamisme de la pensée, à la fois celle du penseur et celle de l'œuvre. Rappelons qu'un « chantier », comme le suggère Bataille, n'est pas simplement un endroit consacré à la *construction*, où on va bâtir ce qu'on aurait d'une certaine façon planifié (ou pas), mais aussi un lieu d'expérimentation, où ce qui compte ne passe pas par la volonté de justifier un travail quel qu'il soit. Ce qu'il faut retenir ici c'est cette dynamique *chantier-travail*. Bataille écrit à

¹¹⁷ Henri Meschonnic, *Pour la poétique III*, p. 287.

¹¹⁸ « Notice » des « Ébauches », p. 1368.

¹¹⁹ « Bouche », *OCI*, p. 237-238.

plusieurs reprises sur la pensée comme « un débris porté par un torrent »¹²⁰, ou sur l'idée de « tumulte »¹²¹, car ces termes sont des opérateurs créatifs chez l'écrivain et renvoient au champ sémantique de la mouvance *faisant* l'œuvre.

« Tumulte ». Ce terme renvoie à un état d'esprit individuel inséparable d'un état d'esprit collectif, historique, ainsi qu'à la pensée de l'art et de la littérature en général, comme le montre l'article « Le cheval académique », article paru dans le premier numéro de la revue *Documents* (1^{er} avril 1929). *Documents*, malgré son nom – on pense qu'il s'agissait même d'un clin d'œil ironique de Bataille envers les expéditions ethnologiques et leurs « documentations » sur les « peuplades actuelles d'Afrique centrale »¹²² – n'avait pas comme but de documenter, de cataloguer un savoir. Et l'article « Le cheval académique » est un symptôme de cette prise de position forte *de* et *chez* Bataille. Car, quoique l'auteur laisse parler l'employé du « Cabinet des médailles » de la BN – il y travaille de 1924 à 1930 – son but est de porter une réflexion sur l'état actuel des choses, de sa société, de son « aujourd'hui » :

Mais les altérations des formes plastiques représentent souvent le principal symptôme de grands renversements : ainsi pourrait-il sembler aujourd'hui que rien ne se reverse. (p. 163).

L'intérêt de Bataille envers les sujets marginalisés est marqué déjà dans ces premiers moments de sa pensée. D'un point de vue large, l'écrivain, parlant de la différence entre la représentation du cheval dans les monnaies du peuple grec et celle des Gaulois, remarque une possible contradiction entre « les chevaux-monstres imaginés en Gaule avec le cheval académique » (p. 161) de l'expression grecque. Le cheval de la Gaule est la transgression à la règle au cheval académique grec : « la dislocation du cheval classique transgressa la règle et réussit à réaliser l'expression exacte de la mentalité monstrueuse de ces peuples vivant à la merci des suggestions » (p. 161-162). De cette façon, l'expressivité grecque représente la « conscience de l'autorité », et tout ce qui est « dislocation » est une réponse « à tout ce qui cherche à faire autorité par un aspect correct » (p. 162). Or, cette transgression des Gaulois est écrite par Bataille sous les termes du monstrueux (« chevaux-monstres », « mentalité monstrueuse »). Si nous rappelons que le monstre *montre* l'avenir de l'homme, et c'est pour cela qu'il n'a pas de nom, car il ne peut pas être appréhendable au moment où il surgit dans une culture, il n'est pas absurde d'affirmer que les monnaies-monstres des Gaulois projettent

¹²⁰ « Le Paradoxe de l'érotisme », *OC XII*, p. 322.

¹²¹ « Le tumulte est fondamental, c'est le sens de ce livre », lit-on dans *La Littérature et le mal*. Paris, Gallimard, 1957, p. 9.

¹²² « Le Cheval académique », *OC I*, p. 160.

vers l'avenir ce que deviendra notamment le surréalisme. En effet, pour l'auteur, l'art et l'humain sont pensés ensemble, dans un parallélisme de la pensée qui est un parallélisme de la phrase dans laquelle ses éléments communiquent : « l'évolution humaine », « l'évolution des formes naturelles », « formes plastiques » (p. 159). Dans ce sens, « les styles pourraient être ainsi tenus pour expression ou symptôme d'un état de choses essentiel ». Avec « symptômes », Bataille fait basculer le discours vers ceux de la folie et de la maladie. Le terme « symptôme » joue le rôle d'un correctif d'« expression », comme l'écoute prosodique du texte fait entendre le lien entre « style » et « symptôme ». Un symptôme annonce ce qui adviendra. C'est cette force – de la nature mais aussi humaine – poussant vers un avenir que Bataille nomme « tumulte profond » :

la nature, procédant constamment en opposition violente [...] devrait être représentée en constante révolte avec elle-même : tantôt l'effroi de ce qui est informe et indécis aboutissant aux précisions de l'animal humain ou du cheval ; tantôt, dans un tumulte profond, les formes les plus baroques et les plus écoeurantes se succédant (p. 162-163).

Le tumulte est « profond », ce qui signifie lui attribuer une place extrêmement intériorisée, inconnue. Il *est* quelque part. Sa puissance est double : elle est une base solide, dure, mais émettrice des pulsions vers une « sortie ». Elle, lorsqu'elle se manifeste, c'est toute une base solide qui se manifeste, qui *doit* bouger. Tout le sujet sent sa force, n'est sujet qu'assujéti. Lors de sa manifestation, dans le corps social par exemple, les extravagances des Gaulois montrent le côté refoulé des Grecs, cette force sous-jacente. Le tumulte n'est pas l'exaltation d'un contraire, mais une tension, un va-et-vient des forces contradictoires, tout ce qui modèle le corps social et individuel. Le tumulte naît d'une réponse de « la nuit humaine » (p. 162), c'est-à-dire de la force *cosmique* inhérente à tout humain. La nuit, comme l'obscur, travaillent sans cesse malgré son manque d'apparence. « Cosmique », car, comme métaphore, « nuit » chez Bataille ne se place pas simplement à l'opposé de « jour », ou de tout ce qui est « lumière », mais fait partie d'un paradigme qui prend ses sources notamment dans *Histoire de l'œil*, qu'est celui des forces de la nature comme moteur métaphorique pour *dire* l'acte sexuel humain, à l'exemple des expressions comme « elle se branlait avec la terre et jouissait, fouettée par l'averse »¹²³, « les régions marécageuses du cul » (p. 15), « Simone se fit longuement baiser par moi dans la boue » (p. 31). L'usage du verbe « inonder », qui logiquement renvoie à l'action naturelle des cours d'eau, voire de la mer, de remonter, de déborder, chez Bataille « inonder » est fortement sexualisé, prenant le sens de « remplir », de « mouiller » abondamment : « elle inonda le visage [de Marcelle] » (p. 29), « je l'inondai [...]

¹²³ Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, in *Romans et récits*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 6.

de foutre blanc » (p. 6), « je m'inondais de cette souillure abondante » (p. 7). La nature ne cède pas à l'homme sa force, mais chez l'auteur elle lui appartient comme tout autre attribut. Il n'y a pas d'idéalisation de la nature en dépit de l'humain.

Dans son écriture, Bataille fait revivre l'ancien sens étymologique du terme « transgression », à savoir celui à propos de « l'envahissement par la mer d'une région qui subit un affaissement »¹²⁴. Il y a ainsi dans l'histoire du mot la notion géologique liée à la nature maritime. « Transgression » chez l'auteur n'est pas un terme éliminatoire, c'est-à-dire qu'en choisissant une notion on éliminerait l'autre comme face à toute polarité. « Transgresser » est aussi traverser dans le sens où on doit maintenir ce qu'on traverse pour que l'idée même de traversée existe. On traverse un fleuve parce que « fleuve » il y a. Les « *gradi* » de « transgresser », ce sont les marches (d'un escalier) qu'on gravit *graduellement*. « Gradi » a donné les « *degraus* » en portugais. Il appartient donc à la transgression une marche lente, graduelle, par de petits pas... C'est une avancée et non une rupture brusque. C'est comme si cette simple idée pouvait résumer d'une manière dense et juste le mode d'écriture de Bataille.

La critique de Bataille, en effet, montre que toute sorte d'organisation progressive de la méthode rationnelle ne veut que régler le tumulte de la vie en mettant en relief l'aspect « noble » de cette vie. Après le règlement, l'idée même de vie est attachée à un règlement auquel elle est originellement soumise. La règle devient la *chose* réelle. Bataille soulève le côté bas de la vie non pour aller en aveugle vers ce côté-là, mais pour *ne pas* aller en sens inverse. Sa réflexion n'est pas transversale – dans le sens d'une sortie – mais « tensive », et c'est dans cette tension irrémédiable que règne la force tumultueuse de la vie.

Lorsque Bataille va à l'encontre de la parole de Baudelaire, sa recherche ne peut pas ne pas être une mise en tension des modes de dire. Ce mouvement est positif chez l'auteur. Il fait agir, agiter même, dans le sens où la parole de l'autre sera *naturellement* la mienne¹²⁵.

La rencontre des deux sujets expose, au sein de l'activité de mouvance, une particularité : la parole retrouvée par Bataille dans le poète de *Spleen* est juste parce que le poète, d'une manière fantasmagorique, la détenait avant même qu'elle ne soit pensée par Bataille. La

¹²⁴ Voir : « transgression » dans le *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey.

¹²⁵ C'est le cas de la *découverte* de Poe par Baudelaire, qui écrit ceci : « Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe ? Parce qu'il me ressemblait. La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des PHRASES pensées par moi, et écrites par lui vingt ans auparavant. ». Passage cité dans Gérard Dessons, *L'Art et la manière*, p. 34. L'original se trouve dans Charles Baudelaire, Lettre à Théophile Thoré, juin 1864, *Correspondances*, t. II, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1973, p. 386. Gérard Dessons attire l'attention sur le fait que le mot « PHRASES » est souligné quatre fois.

rencontre fait surgir une parole et celle-ci s'exprime en tant que force d'où peut émerger un *dire*. Cette situation s'oppose radicalement à une démarche où on aurait des choses à dire et qui nous ferait aller vers l'autre pour les valider ou non. Cette attitude révélerait juste un maintien du dualisme sujet-objet. Or, dans la rencontre entre Bataille et Baudelaire, la question qui s'impose est de l'ordre d'un *transsujet* : l'autre dit davantage ce que moi seul ne pourrais concevoir. C'est une chance, une rencontre qui crée la justesse.

Georges Bataille n'est pas un auteur « scientifique », dans le sens où son écriture n'est pas portée par une méthode structurée, ni même par une pensée développée à *propos de* ses sujets de prédilection. Son écriture engage fortement le corps. Cette affirmation ne repose pas uniquement sur la métaphorisation du corps dans l'écriture révélée par des termes utilisés, comme le lexique sexuel. Ceci ne reste qu'un détail. Écrire pour Bataille demande une reformulation constante de son point de vue, et que ce point de vue, en retour, aurait la force de reformuler l'écriture, et la pensée. « Point de vue » qu'on peut aussi le reformuler en « point de voix », car dans la vue il y toujours une voix qui refait le monde. Le monde n'étant pas ce qu'on voit, mais ce qu'on *dit*. C'est à partir d'un *dire* qu'on commence justement à *voir*. Le monde est continu, on le découpe par la parole et on dit que cela s'appelle, par exemple, « montagne ». C'est à partir de ce moment-là que le monde présentifie des « montagnes », qu'on les voit. Il s'agit d'un aller-retour.

Dans *Méthode de méditation*, Bataille écrit en exergue ceci : « si l'homme ne fermait pas souverainement les yeux, il finirait par ne plus voir ce qui vaut la peine d'être regardé »¹²⁶. Il s'agit d'une citation de René Char (*Feuillets d'Hypnos*). La « méthode » de l'auteur est ainsi identifiée à un vouloir « voir » autrement. Cet « autrement » s'identifie ici à la différence entre « voir » et « regarder ». Utilisant ce mot scientifique, « méthode » est le nœud de sa critique à la démarche d'une recherche dite scientifique : « Je tenterais de définir en une fois mon effort et ma méthode. (Ma méthode ? Si l'on veut, mon absence de méthode et les principes qui l'autorisent » (p. 467). « Méthode » est pris comme affirmation, comme base d'une négativité créatrice. La méthode est interprétée par Bataille comme « voie », « poursuite » (un des sens de « méthode »), et non comme « procédé » :

À la longue cette recherche égarée et inépuisable, cet écoulement de plaie jamais fermée qu'étaient jusqu'ici mes livres m'ont donné la réponse en clair [...] : poursuivies sans limitation, ces pages aboutirent, finalement, à ce qu'elles fuyaient (*ibid.*).

¹²⁶ « Méthode de méditation », *OC V*, p. 192.

Le champ sémantique ici est important. On parle de « recherche égarée », d'« écoulement » et des pages « poursuivies » et qui « fuyaient ». On est alors dans le sémantisme de l'échappement et non dans de la méthode cartésienne comprise comme *manière de faire*, ou comme *cadre théorique* bien déterminé. Il y a dans la démarche de Bataille des pas lents, une marche, une opération de « poursuite » en écrivant. La poursuite est affaire d'écriture puisqu'on poursuit une écriture par l'écriture. On est dans le métadiscours. Et comme tout métadiscours, il représente une particularité de la langue : le fait qu'il n'est pas possible de se situer en dehors d'elle, parce qu'elle nous constitue en tant qu'êtres *de* langage. Et pas « du » langage. On n'est jamais en dehors de ce qu'on fait avec la langue, car le langage donne à l'homme sa constitution en tant qu'homme. La langue étant *une* modalité du langage. Bataille pense le langage, il écrit « ces pages », ce qui veut dire « toutes ses pages », « mes livres », etc. S'agissant d'écriture, Bataille attire l'attention sur la non-échappatoire. Dans l'écriture, il n'y a pas d'échappatoire. L'opération de recherche de Bataille comprend l'« esprit humain cherchant son extrême possibilité », où « cherchant » instaure la recherche comme mouvement qui ne cherche pas « des résultats vides de la science » (p. 468).

Méthode est alors autre chose que « science ». On se méfierait d'un propos essentiellement scientifique dont le départ s'installe sur une parole de poète (René Char), plus précisément d'un texte composé des fragments exclus de « l'ornière des résultats »¹²⁷. Chez Bataille, « méthode » devient l'opposé de *science*, puisque celle-ci voit comme « obstacle » « toutes inclinations du cœur [...] toute exigence du dehors » (p. 468). C'est dans ce sens-là que Bataille affirme qu'« entre connaissance pure et liberté existe une incompatibilité profonde » (*ibid.*). Bataille place la connaissance du côté d'une présumée science pure, d'où l'idée d'une écriture sans engendrement de connaissance, qui échappe aux sillons de la raison. Sa liberté, la liberté de la non-connaissance se place du côté du délire, si on suit le chemin étymologique du mot. Il faudra alors considérer comme valable la négativité de la méthode : c'est une méthode inversée : « je marche à l'aide des pieds, je philosophe à l'aide des sots, même à l'aide des philosophes » (p. 204). Le parallélisme entre « je marche » et « je philosophe » permet de penser que le sujet « philosophe à l'aide de la marche ». La marche est interprétée comme démarche philosophique au sens de *manière de marcher* et *manière d'agir*. Penser avec les pieds, propose Nietzsche :

¹²⁷ René Char, « Feuillettes d'Hypnos », in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, feuillet 2, p. 175.

On ne peut penser et écrire qu'assis » (Gustave Flaubert). Je te tiens nihiliste. Être cul de plomb, voilà par excellence le péché contre l'esprit ! Seules les pensées qu'on a en marchant valent quelque chose.¹²⁸

Marcher signifie pour l'auteur allemand se libérer de la conscience, cet empire du « moi ». Ce n'est pas une manière de faire l'éloge de l'inconscient, mais de mettre l'accent sur la puissance du corps, sur la puissance de la raison venue du *corps* et non simplement d'un cerveau assis. Que fait un cerveau sans corps ? C'est la question que Nietzsche se pose. Pourtant, empiriquement, on écrit assis et faire de l'écriture une marche, comme le fait Bataille qui n'était pas un marcheur à l'instar de Nietzsche. Flaubert assis ne s'assoit pas sur des vérités. « Être cul de plomb » n'est donc pas une critique portée sur le vécu, mais sur la manière dont se construit une pensée. On porte en nous la pensée dans nos actes.

Toute tentative de réflexion essaye de produire une flexion nouvelle. Cette gymnastique de la pensée cherche un positionnement constant dans la recherche. La pensée qui se construit se déplace avec nous. Le *poétique* de la pensée de Bataille se trouve dans ce mouvement. Ce n'est pas une coïncidence que Baudelaire dans le *Salon de 1846* écrive ceci à propos de la critique d'art : « la critique doit être faite à un point de vue exclusif, qui ouvre le plus d'horizons. »¹²⁹. Ce pluriel d'« horizon » accentue l'idée d'ouverture, comme un pléonasme, car « horizon » au singulier porte l'idée de « vaste », de « large », de « grandeur ». Le propos de Baudelaire est de faire basculer le scientifique (*a priori* « impersonnel, impartial et apolitique »), vers le poétique. Le sujet scientifique bouge parce que le monde bouge. Et quand le monde bouge trop vite, on risque de se perdre et de se défaire : « qui aime se défaire comme un nuage ? », se demandera Bataille¹³⁰. Le « récit » aurait pu être ce « qui », se défaisant, comme l'indique le texte biffé (« ~~mon récit~~ se défaire »)¹³¹ permet de rapprocher l'homme de son faire. L'œuvre se défaisant, l'homme est porté par elle. Il subit ce que l'œuvre subit, et vice-versa. Bataille ne séparera pas la pensée de l'humain de l'acte d'écrire.

11. Les fins de phrase

¹²⁸ Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, « Maximes et traits », (trad. Jean-Claude Hémery), Paris, Gallimard, 1974, p. 16.

¹²⁹ Charles Baudelaire, « À quoi bon la critique », *Salon de 1846*, in Charles, Baudelaire, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. II, 1976.

¹³⁰ « Ébauches », in *Romans et récits*, p. 998.

¹³¹ « Notes et variantes des pages 995-998 », in *Romans et récits*, p. 1379.

La valeur de cette « évidence [qui] se fait »¹³² à la fin d'un mouvement d'écriture dans *L'Impossible* est construite davantage du fait de sa position de clôture que de l'énoncé qui le dit. L'énoncé est une forme d'évidence vu qu'on voit la matérialité du texte. Les points de suspension notamment seraient des évidences chez Bataille. Pourtant, pour rendre à l'évidence son importance, et sa particularité, sa position est toujours spécifique. Il reste alors à démontrer comment il est possible de qualifier d'« évident » ce qui relève de l'ordre de la construction. Voir une ponctuation ne signifie pas étudier un fonctionnement, voire l'invention même d'une nouvelle manière de faire fonctionner les signes courants de ponctuation. De ce point de vue, pour utiliser le langage de la critique d'art, on porte notre attention sur la *peinture* et non sur les figures (quand on peut les repérer !), sur les couleurs ou d'autres éléments qu'un tableau peut contenir. Ce que contient une œuvre dépend des discours qu'on en fait. Il faut *dire* quelque chose pour que les évidences prennent vie. Cela explique tout à la fois le rapport central du discours et l'attention qu'on porte à une œuvre. C'est pour cette raison qu'elle ne peut exister toute seule, qu'elle est ce qu'on dit d'elle et tout ce qu'elle fait dire. Se restreindre aux évidences reviendrait à construire un discours fondé sur *du connu*, dont il sera plus difficile de sortir. Et cela empêche la possibilité de se *créer* des évidences nouvelles.

On ne fait que rendre l'évidence évidente, montrer comment on voit (ou on ne voit pas, ou plus), car la lecture invente l'évidence. Le sens inverse, les données justifiées ou pas formateraient la lecture qui s'ensuivrait. Ce qu'on dira n'est valable que parce que cela résulte du contact avec cet autre, qu'est l'œuvre. Ainsi, l'autre n'est plus l'« altérité radicale » comme on lit dans l' *Encyclopédie philosophique universelle* déjà citée¹³³. Il est le « possibilitateur » de *je*, car *je* est dialectique, c'est-à-dire au moins double. Le problème se pose lorsqu'on cherche à nier cet « autre » pour « enrichir » (ou gonfler) l'autorité d'un *je* faussement autoritaire. Le jeu de mots « *jeu* » « *je* » peut sembler anodin, mais *je* est toujours un *jeu* tant qu'on reste dans ce point de vue dialogique parce qu'on ne joue pas tout seul. Pour que le « *je[u]* » existe, il faut nécessairement mettre en pratique une affirmation et l'*inclusion* d'un autre. Dans le jeu, même quand on est seul, on est deux. Le monologue, ou le parler seul s'adresse à soi comme un autre. Cette logique est un des principes même de la parole, où toute prise de parole inclut un *tu*, même quand il n'est pas manifesté. « Je suis le résultat d'un jeu »¹³⁴ montre ce moment de prise de conscience d'un être qui n'est pas un « apparaître »

¹³² *L'Impossible*, p. 519.

¹³³ Voir note 77, p. 48.

¹³⁴ *L'Impossible*, « Être Oreste », p. 559.

mais bien un « devenir » : tant que le jeu se déroule, *je peut être*. Ce qui se joue ne se trouve pas hors de l'écriture chez Bataille¹³⁵.

Comme nous le savons, la composition de *L'Impossible* est marquée par l'usage intensif des signes de ponctuation du type « ... » ; « – » ; « () », ainsi que par un éparpillement important d'*italiques*. Il est peut-être plus simple de rassembler tous ces signes et de les désigner par un terme qui les regrouperait plutôt que d'essayer de trouver une spécificité à chaque signe. Ici, on ne cherche pas à aller à l'encontre de la pratique traditionnelle qui vise à étudier le différent comme des manifestations d'une même chose. Pourtant, si on se trouvait face à une logique du même, comment expliquer l'usage de différents signes ? Qu'est-ce qui fait qu'un tiret ne fonctionne pas de la même manière que des crochets ?

Dès la première phrase de *L'Impossible* on est confronté à des parenthèses : « aimer à ce point est être malade (et j'aime être malade). »¹³⁶ Cette phrase nous indique un chemin à prendre. Le terme marqué de la fin de la phrase – ici « malade » – sera repris et souvent marqué une deuxième fois dans une expression entre parenthèses. On constate ce travail de la phrase dans le récit comme une spécificité de ce caractère typographique, quoiqu'on pourra aussi voir deux ou trois exemples d'un usage similaire pour les tirets aussi (« le vice – la paralysie du vice – tienne [...] » (p. 496). Les reprises des termes, qui se font par l'introduction de parenthèses, révèlent un moment où le discours s'interrompt par une autre voix dont la force est marquée par la nécessité qu'elle a de se faire entendre à ce moment juste. Il ne s'agit pas d'un épuisement du discours par la répétition, ou une recherche d'une façon de s'exprimer plus exacte, mais plutôt d'une écriture faite par l'accumulation de moments d'intensité énonciative. L'attribut de cette intensité est de produire un déplacement, par la reprise, des « événements » racontés, comme on le voit dans ce passage ouvrant la dernière sous-partie du premier carnet de *L'Impossible* : « Le hibou survole, au clair de la lune, un champ où crient des blessés ». Plus loin dans le texte, après cinq paragraphes, il continue ainsi : « J'ai de mon derrière une idée puérile, honnête, et tant de peur au fond. / Mélange d'horreur, d'amour malheureux, de lucidité (le hibou !)... » (p. 501.).

« Le hibou ! », l'introduction inattendue de cette expression présente ironiquement l'invasion d'un temps autre que celui de l'écriture dans l'acte même d'écrire. Le vrai « sujet » de la scène « racontée » n'est pas la méditation que ce *je* narratif est en train de faire, mais le « hibou » comme *puissance* immaîtrisable face à l'idée de développement narratif. Le

¹³⁵ Voir la section « "jeu" et "je" », p. 99-100.

¹³⁶ *L'Impossible*, p. 493.

« hibou » n'est *présent* que lorsqu'on lit le texte, il n'existe que comme énonciation. On pourra même pousser la réflexion jusqu'à pouvoir dire que « hibou » ici fait référence à la littérature en général puisque, du point de vue énonciatif, elle n'existe que quand on lit. On pourrait avoir tendance à dire que ce « hibou » illustrerait une sorte d'appel autre que l'écriture en soi, et que cet appel renverrait à des réalités hors texte... la question qu'on se pose est : où cette autre réalité se trouve-t-elle? Comment justifier l'existence d'un hors-texte *à partir du texte* ? Comment justifier nos motivations qui nous poussent à aller vers un hors-texte ? Le hors-texte est toujours une zone de confort. Ce type de réflexion nous amènerait à voir dans le mot « hibou » une manifestation d'une réalité empirique présente au moment de l'écriture. Ce serait bien cette réalité qui prendrait sa place dans le récit, car ce « hibou » s'est survolé une deuxième fois... Pourtant, « je » survole toujours (« je survole ainsi dans la nuit mon propre malheur ») (*ibid.*). Il importe de dire que l'appel à un hors-texte ne se fait que parce qu'il s'agit d'une écriture qui l'annonce. Cette idée est valable à partir du moment où le lecteur commence par se questionner, voyant ainsi que son point de vue est le seul responsable de son attitude de recherche. La littérature *est* ce qu'elle *fait*, et ce qu'elle fait, *elle ne le fait pas toute seule*, mais dans l'avènement d'un transsujet co-élaboré par le lecteur et l'auteur. En ce sens, quand Bataille affirme que la littérature « peut tout dire »¹³⁷, c'est exactement la littérature elle-même ce « tout » qu'elle peut dire qu'elle a à dire, au sens où, en elle, ne se dissocient pas le *dit* du *dire*, démarche qui affirme la spécificité de la littérature abordée par le concept de *poétique*. La scène, chez Bataille, est ce qui revient à la scène tout le temps. Cela veut dire que les « interruptions » dans le récit doivent être lues comme des moments de re-déclenchement de la parole prise dans son geste d'actualisation discursive qu'est l'écriture. Cette théâtralisation de la force de l'écriture est sans cesse.

Comme il a été mentionné, il existe dans *L'Impossible* une reprise dans une expression entre parenthèses du terme placé à la fin de la phrase précédant les parenthèses. Ce type de reprise est très rare dans l'usage des tirets. Une de ses spécificités repose, non plus sur le terme placé en fin de phrase, mais plutôt sur la *dernière syllabe* de ce même terme. A la suite d'Henri Meschonnic¹³⁸, nous voudrions exposer une tentative d'analyse des *finales vocaliques conclusives*, c'est-à-dire des syllabes terminées par une voyelle, et des *finales consonantiques suspensives*, des syllabes terminées par une consonne.

¹³⁷ *La Littérature et le mal, OC IX*, p. 182.

¹³⁸ Henri Meschonnic, « Le dernier jour d'un condamné » in *Pour la poétique IV*, « Écrire Hugo », tome II, Paris, Gallimard, « Le chemin », 1977.

L'idée des finales vocaliques conclusives et consonantiques suspensives n'est pas de Meschonnic, mais de Marcel Cohen qui, dans une étude sur la chanson française, avance l'idée que :

Dans la majorité des chansons ou couplets isolés constituant le répertoire usuel dans l'ensemble de la France, on trouve des combinaisons rythmiques qui consistent en terminaisons consonantiques jouant un rôle suspensif, suivies de terminaisons vocaliques jouant un rôle d'arrêt ou conclusif.¹³⁹

Après une analyse minutieuse, on constate que, *surtout* dans le premier cahier de *L'Impossible*, la dernière syllabe du dernier mot précédant une parenthèse ouvrante (reprenant ce terme dans l'expression entre parenthèses) comporte *le plus souvent* une finale vocalique conclusive, comme le montrent les exemples suivants :

/a/ « Dans l'appartement d'A. (je ne sais pas si A. ment », p. 494 ;
/ɔ̃/ « Seule peut résoudre l'action (mais l'action...), p. 496 ;
/ẽ/ « A. n'est pas diabolique, mais humain (humain ? [...]) », p. 496 ;
/ɑ̃/ « C'est sournois, non plus même arrachant (à force d'arracher, cela n'arrache plus) », p. 500 ;
/i/ « Elle sait mais oublie (n'est-il pas nécessaire, à cette fin, d'oublier ?), p. 499.

Cependant, ces occurrences ne forment pas un système, comme on peut le voir dans les « exceptions à la règle » suivantes :

/ʒ/ « Dans les mêmes conditions : de l'alcool, des instants d'orage (d'orageuse nudité) », p. 495 ;
/s/ « J'ai conscience (à quel point j'ai conscience et que la conscience fait mal ! [...]) », p. 510 ;
/r/ « Arrive à ce moment le père (non le père A., mais le père B.) », p. 515 ;

Cette impasse de l'analyse révèle pourtant une spécificité dans l'usage des parenthèses : si on regarde de près les extraits « humain (humain ? [...]) », p. 496 ; « Me dis-je (je [...]) », p. 521 ; « Devant A. (à l'instant, [...]) », p. 533, même si ces deux derniers se trouvent non plus simplement dans le *premier carnet*, mais dans les deux suivants, on peut dire que, lorsqu'il est question d'une reprise *exacte* d'un même mot entre parenthèses, sa dernière syllabe comportera toujours une finale vocalique conclusive.

Les *tirets* ne témoignent pas d'un travail textuel du même ordre : pour être exact (et sauf erreur), on a relevé une seule occurrence d'une reprise dans *L'Impossible* : « ... et naturellement, *la nudité est la mort* – et d'autant plus « la mort » qu'elle est belle ! » (p. 518).

¹³⁹ Marcel Cohen : « Strophes de chansons françaises », in *Europe*, janvier 1949, p. 21-38, p. 24. Voir aussi : « Récitation et chant », in *Le Français moderne*, juillet 1950, p. 189-202. Voir également : Marguerite Durand : « Le bon roi Dagobert », in *Le Français moderne*, juillet 1950, p. 202-215.

On ne trouvera pas la reprise immédiate d'un même mot comme pour les parenthèses. Contrairement à ces dernières, la syllabe de clôture du terme avant l'ouverture de tiret comporte *le plus souvent* une finale consonantique suspensive, comme l'attestent ces quelques exemples :

/s/ « Scellé par une incessante souffrance – jamais assez violent [...] », p. 494 ;
/r/ « Je pleurais tout à l'heure – ou, l'œil [...] », p. 495 ;
/m/ « Le soupçon même – de la part de B. [...] », (*ibid.*) ;
/s/ « Rencontrée par le vice – la paralysie, le frein du vice [...] », p. 496 ;
/r/ « la mauvaise odeur – de chambre de malade – [...] », (*ibid.*) ;
/d/ « ces discrets blasphèmes et sa conduite répondent – avec une sévérité morale [...] », (*ibid.*).
/s/ « ce moment immense – comme un fou rire [...] », p. 497 ;
/p/ « l'évidence d'une montagne – en a même la sauvagerie. » (*ibid.*).

Du point de vue de l'énoncé, les parenthèses ferment une sorte de réflexion qu'un *je* porte à ce qui venait d'être écrit, comme s'il s'agissait d'une autre voix ; les tirets, en revanche, instaurent une discursivité dans l'acte même de l'écriture. Ainsi, d'un côté, on est face à un commentaire *à propos* du discours, de l'autre, du métadiscours. Bien évidemment, et comme il faut s'y attendre, tout ne se passe pas toujours dans cette logique dans *L'Impossible*. Il y a bien une différence entre la discursivité introduite par les tirets et celle des parenthèses et c'est précisément cela qui nous intéresse. Le fait que ces discursivités se mêlent n'est pas un problème, puisque cela n'affecte pas leur différenciation. On voit dans *L'Impossible* des moments où le chercheur pourrait s'assurer de ce qu'il dit, et beaucoup d'autres où sa recherche – parce qu'il la *pousse* jusque dans l'œuvre en question – échoue. C'est une des forces de ce récit, dans lequel la constriction de la voix et son relâchement font système. Dans ce texte, les finales vocaliques conclusives présentes, en rapport avec l'ouverture des parenthèses, ne signifient pas une fermeture discursive, mais bien un rebondissement. Ce qui se dit jusqu'à la finale vocalique est fini, mais c'est repris dans la suite, accentué par l'ouverture de la parenthèse. Il s'agit ainsi d'une conclusion qui ne s'achève que parce qu'elle continue. Les *tirets*, en contrepartie, ont comme fonction une découpe du texte, mais leur but n'est pas d'installer de la discontinuité, mais au contraire, de *marquer* le moment exact où l'énonciation fait son théâtre. Le temps de pause qu'introduit le *tiret* est plus important que celui de la parenthèse parce que la fin consonantique l'allonge :

Si j'étais nu dehors, frappé, arrêté, perdu (j'entendrais mieux que dans ma chambre ces sifflements et des détonations de **bombes** – à l'instant la ville est bombardée), mes claquements de dents mentiraient encore. (p. 501).

La pause que le phonème /y/ de « perdu » installe vient clore l'élan de la parole démarré par « frappé » et « arrêté », à l'endroit où ces deux termes se rapprochent rythmiquement par la rime en /e/ et la consonne /r/ en ouverture syllabique de /fRa/ et /aRe/. « Perdu » est accentué à la fois prosodiquement (/p/ de « **frappé** », /p/ de « **perdu** ») et par l'accent de fin de groupe (ici, la syllabe /dy/ reçoit une accentuation). La phrase suivante « (j'entendrais mieux [...]) » complète du point de vue logique et syntaxique le début du passage, à savoir, « si j'étais nu ». De ce fait, la parenthèse qui suit n'est pas nécessaire ; pourtant, le phrasé qu'elle met en œuvre la rend intéressante : ce que le sujet « entendrai[t] » n'est pas une possibilité, mais une réalité rendue audible **dans** l'écriture. Le démonstratif « ces » marque le présent de la parole et joue le rôle d'un déictique. On n'entendra les sifflements qu'au moment de l'énonciation, mais également « des détonations de bombes ». La conjonction « et » est utilisée comme phrase marquée du type « on entendrait *et* des sifflements, *et* des détonations de bombes », où le terme suivant le deuxième « et » devient l'expression marquée : « des sifflements, *mais aussi !* des détonations de bombes ». « Bombes », se retrouvant à la fin de phrase reçoit l'accent de fin de groupe. Ajoutons que ce mot se compose d'une seule syllabe (/bõb/), et que celle-ci finit précisément par une consonne suspensive. Longue suspension entendue dans l'énonciation, car cette finale allonge le temps de pause mis en évidence par le tiret : « des détonations de bombes [silence... on écoute, puis il y a le commentaire] à l'instant la ville est bombardée ». En dernier, la phrase conclusive « mes claquements de dents mentiraient encore », se lie syntaxiquement aussi avec la première « si j'étais nu ». La proposition hypothétique « si j'étais nu » donne ainsi deux résolutions possibles à la fois : « j'entendrais », et « mes claquements de dents mentiraient ». Cependant, prosodiquement, cette dernière phrase communique plutôt avec toute l'expression entre parenthèses :

(j'entendrais **mieux** que dans **ma** chambre ces sifflements et des détonations de bombes – à l'instant la ville est bombardée), **mes** claquements de dents **mentiraient** encore.

La reprise bien marquée du phonème [ã] rendu présent par les attaques consonantiques des expressions « j'entendrais », « dans », « chambre », « sifflement » et « instant » se met en place aussi dans la phrase après les parenthèses : « claquements », « dents », « mentiraient » et « encore ». La consonne « m » en position d'attaque dans la première partie de l'extrait (« mieux », « ma »), et en ouverture syllabique (« sifflements ») se fait présente, et avec la même fonction d'accentuation, dans la deuxième partie : « mes » et « mentiraient » (attaque), « claquements » (ouverture syllabique). Le contre-accents (suite de deux accents) comme dans les extraits « ces sifflements » et « des détonations », dans la première partie est également présent dans la deuxième partie (« de dents »). Mis à part la spécificité du /e/ muet de « que »,

tous les termes de la première partie (sauf « chambre ») finissent par une voyelle (ou une semi-consonne dont la valeur prosodique reste celle de « voyelle » et non de consonne) (/ʒãtãdɛ/, /mjø/, /kə/, /dã/, /ma/, /ʃãbɛ/, /se/, /siflãmã/, /e/, /de/, /detonasjð/, /de/) ; comme on l'a déjà montré, « bombes », /bõb/, qui sert de clôture de la phrase, finit par une consonne. Il s'agit d'une fin marquée rythmiquement. La phrase suivant la parenthèse de fin suit le même modèle : /me/, /klakmã/, /de/, /dã/, /mãtiɛ/. « Encore », /ãkɔ:ɛ/, finissant par une consonne et clôturant l'élan phrastique met un point final à la séquence.

Historiquement, l'apparition du *tiret* se fait chez Aristote avec une fonction rythmique bien marquée indépendante de la ponctuation. Le penseur écrit à propos des pieds rythmiques que

C'est celui-là [le péon] qui forme la clausule. La clausule brève, étant incomplète, rend la phrase boiteuse. Il faut que la phrase soit coupée par la longue et que la fin soit marquée non par le scribe ni le signe de ponctuation, mais par le rythme¹⁴⁰.

Le mot utilisé par Aristote traduit par « signe de ponctuation » est « paragraphé » (« παραγραφή »), qui nous a donné « paragraphe ». Ce signe de ponctuation, un tiret horizontal marquant la fin de phrase, quoique « écrit » par le scribe ne suffit pas pour prescrire un rythme approprié à ce texte dont le but est d'être lu. Aristote, ainsi, est en train de réfléchir aux limites de la ponctuation matérielle du texte et à sa « ponctuation » rythmique qu'est le texte réalisé en tant que discours. « Ponctuer », alors, déjà chez le philosophe, n'est pas synonyme de signe de ponctuation. Le problème de la réalisation orale d'un texte écrit montre que l'individuation dépasse les signes textuels pour s'installer dans une rythmique, toujours individuelle et individuante. Même si Aristote affirme qu'« en général ce que l'on a écrit doit être facile à lire et à dire » (*ibid.*, 1407b 10), l'articulation entre « lire » et « dire » nous importe, car elle montre qu'on peut lire (même à haute voix, même en actualisant oralement un texte) sans le *dire*. *Dire* requiert une reformulation radicale de l'écoute comme manière de lire une diction – cependant, ne confondons pas « diction » avec manifestation orale empirique. C'est par le *dire* qu'on entre dans l'œuvre, pour la *vivre*. Nietzsche dans la section précisément intitulée *Pourquoi j'écris de si bons livres* rappelle cette situation d'un de ses lecteurs qui se plaint ne pas avoir compris un seul mot (« Wort », dans l'original) de *Zarathoustra* :

Je lui répondis que c'était tout à fait dans les règles : en comprendre six phrases, ce qui veut dire les avoir *vécues*, cela suffirait à vous élever parmi les mortels à un degré supérieur à celui que les hommes « modernes » pourraient atteindre.¹⁴¹

¹⁴⁰ Aristote, *Rhétorique, livre III*, texte établi et traduit par Médéric Dufour et André Wartelle, « collection des universités de France », Paris, Les belles lettres, 1989, section 1409a, paragraphe 18, p. 58.

Or, pour le philosophe, « comprendre » signifie *vivre*, ce qui veut dire faire appel à un mode de lecture comme subjectivation, comme prise de position forte. Vivre six *phrases* (« Sätze ») d'un livre, c'est-à-dire les *dire* et les faire *vivre*, comme l'écrit Nietzsche vaut plus que la compréhension des mots de l'*œuvre*. L'important c'est la *prise* par où la subjectivité s'installe. Ce qui échappe au lecteur n'est pas un négatif, mais simplement des préparations à ce qui va le prendre. Car c'est l'*œuvre* qui fait dire, c'est elle le maître. Par l'idée de « mot », la prise n'est pas possible. D'où ce passage subtil du mot à la phrase, de « Wort » à « Sätze ». La phrase comme manifestation d'une subjectivité devient une installation d'une *complicité* : je vis le discours de l'autre *en moi*.

Si on entre par le *dire*, c'est par lui aussi qu'on fuit l'*œuvre*, car sans *dire* l'*œuvre*, on passe à côté tout en y installant le principe d'illisibilité. L'« illisible », c'est le nom de ce qu'on ne sait pas *dire*. Dans le « dire » se trouve l'individuation. La facilité à lire et à dire, comme l'écrit Aristote, est le signe qu'une ponctuation rythmique se fait présente. On est face alors à une syntaxe où le corps se met en place pour *dire* le texte. La difficulté se retrouve lorsqu'on lit sans *dire* ce qu'on lit. C'est la question que se pose Duras avec l'idée de « disible ». Lors d'un entretien, l'auteur corrige « dicible » par « disible », ce qui signifie accentuer le rôle du corps dans les modes de *dire* un texte : « Il faut que le texte “sorte”. Il faut que le texte soit dit. Par une voix »¹⁴². Dans son énonciation, on entend le mot « voie », comme le laisse présupposer Gérard Dessons : « en aucun cas on ne peut « rendre » un texte, c'est qu'un texte contient toutes les voix et les voies de ses lectures »¹⁴³. Comme le dit Duras, c'est parce qu'un texte est *texte* qu'il peut être *dit* : « donc, ce ne sont pas tout à fait des écrits. Puisqu'on peut les dire » (*ibid.*). Le texte contenant toutes les voix (voies), ce n'est pas un *écrit*, clos, enfermé dans son objectivité, ce qui veut dire contraint à l'impossibilité d'être *pris* comme subjectivation. C'est le texte qui nous *rend*, car *il*, seul, nous *prend*. Lorsque Duras arrête son discours sur le mot « dit » et le reprend par l'expression « par une voix », « dit » et « voix » se trouvent dans une articulation accentuelle forte, puisqu'ils se placent en fin de phrase. Chez Duras, dire et voix sont pensés ensemble, ce qui prouve sa rythmique de la phrase. Accentué,

¹⁴¹ Friedrich Nietzsche, *Ecce homo, comment on devient ce qu'on est*, trad. Henri Albert, révisée par Jean Lacoste, dans *Œuvres*, t. 2, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, p. 1145. « *sagte ich ihm, das sei in Ordnung: sechs Sätze daraus verstanden, das heisst: erlebt haben, hebe auf eine höhere Stufe der Sterblichen hinauf als „moderne“ Menschen erreichen könnten* ». *Ecce homo*, trad. Jean-Claude Hémerly, traduction revue, préfacée et annotée par Dorian Astor, Paris, Gallimard, « Folio bilingue », 2012, p. 146.

¹⁴² Marguerite Duras, *La Couleurs des mots, Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, Paris, Benoît Jacob, 2001, p. 195. Pour le développement sur le « disible », cf. Gérard Dessons, *La Manière folle*, p. 93.

¹⁴³ Propos analysé par Gérard Dessons dans *La Manière folle, essai sur la manie littéraire et artistique*, Paris, Manucius, 2010, p. 94.

le terme « voix » reçoit une charge critique, car on peut faire « passer par la voix » (*ibid.*) un écrit, dans le sens de l'oraliser, sans le dire.

À propos du film *Navire Night*, Duras affirme qu'elle n'avait pas « distribué le texte [...] entre ceux qui l'ont dit dans le film. Il y a seulement des tirets devant les phrases pour indiquer que le diseur devrait sans doute changer à tel ou tel moment du récit » (*ibid.*). La mise en place des tirets dans le but d'indiquer une charge du corps dans le dire du texte nous fait revenir à l'idée de paragraphe (*παραγραφή*). Quoique le signe de ponctuation soit là dans le texte, il n'est pas autoritaire, mais au contraire, il indique que le texte veut être *dit*. En ce sens, la phrase, même celle syntaxique, grammaticale *est* et le *sera* toujours rythmique. Le signe de ponctuation ne peut pas assurer qu'un texte soit *dit*. Paolo Poccetti souligne ce point important dans la réflexion portant sur les signes de ponctuation lorsqu'il affirme que

La mention de la *παραγραφή* chez Aristote montre que ce signe était couramment employé en rapport avec la lecture et la récitation et qu'il était largement utilisé dans l'agencement des textes écrits bien avant l'activité des grammairiens et des philologues d'Alexandrie¹⁴⁴.

Ce qui veut dire que *dire* un texte est aussi historique. Aristote montre que pour lui – voire pour toute l'Antiquité, et pour toutes les pensées qui se sont construites avec et autour de lui – *dire* c'est réciter. Et réciter, ce n'est pas oraliser.

La plurifonctionnalité d'un même signe peut se présenter à la fois comme problématique et stimulante parce que, à chaque réalisation, une fonction spécifique se met en place – ce qui pose un problème au moment de « définir » cette fonction. Pourtant, cette difficulté donne toute la *liberté* à celui qui cherche à étudier une spécificité. Un tel problème, comme on a pu le constater, est présent dans la démarche d'étude des signes de ponctuation chez Georges Bataille. Comme il ne fait pas usage d'un seul modèle de « découpe » du texte, on aura beau chercher une spécificité dans l'utilisation des tirets et des parenthèses, le fait même d'avoir la possibilité de recourir à d'autres signes au-delà du tiret et/ou de la parenthèse transforme ses utilisations en *plurielles*. C'est l'ouverture du texte à toutes ses voix. On ne trouve cette plurifonctionnalité qu'après avoir recherché des spécificités d'usage chez Bataille. On peut considérer cela comme une sorte de réponse de l'œuvre à la démarche du chercheur... Une fois qu'on a établi une certaine logique d'usage, on aperçoit une quantité importante

¹⁴⁴ Paolo Poccetti, « La réflexion autour de la ponctuation dans l'Antiquité gréco-latine » in *Langue française*, 2011, p. 19-35 doi:10.3917/lf.172.0019. http://www.necplus.eu/abstract_S0023836811172021 [consultation juillet 2018].

d'« exceptions » à la règle créée ici même. Les finales vocaliques avant l'ouverture de tirets en sont un exemple :

- /e/ « S'il se moque de durer – et la pensée (la philosophie) [...] », p. 497 ;
- /e/ « Sans ce défi de louve de B. – éclairant [...] », p. 499 ;
- /a/ « « Confiance en moi » » – précisément [...] », p. 494 ;
- /e/ « Rien n'existe qui n'ait ce *sens insensé* – commun aux flammes [...] », p. 497
- /j/ « B. dans sa famille – pour insidieux [...] », p. 498 ;
- /i/ « Ce défi – sa fraîcheur [...] », p. 499 ;

L'éclatement de la théorie – qui se construit dans et par l'analyse proposée ici – montre l'impossibilité de faire d'un point de vue un simple outil utilisable partout. Cependant, là où on peut avancer à partir du point de vue créé ici, c'est qu'il nous permet de lire alors un travail neuf *de* et *sur* Bataille. L'enjeu est de ne pas effacer la responsabilité des premiers concernés. Cet éclatement confirme la *vivacité* de l'« objet » de l'analyse, caractérisé par un sujet multiforme, inabordable et injustifiable. Cette « vivacité » joue un rôle critique capital notamment chez Saint-John Perse, pour qui

une étude de linguiste ne se suffit pas à elle-même et [...] trahit l'intégralité même du langage si elle ne traite, dans l'écrit, du mystère intégral de la création poétique – fait singulier de cohésion, de simultanéité et d'instantanéité entre toutes composantes de son unité vivante¹⁴⁵

Le propos du poète est critique en ce qui concerne l'autosuffisance d'une démarche dont le but est la recherche de soi-même. Dans *Écrire Hugo*, Meschonnic parle de « décalcomanie », ou cet « art » de trouver quelque part ce qu'on y avait mis auparavant. Saint-John Perse fait le chemin inverse : c'est *l'unité vivante* de l'œuvre qui est responsable de sa *cohésion*. Il n'est pas simplement question du *mystère de la création poétique* mais bien du « mystère *intégral* », c'est-à-dire, qu'on déplace l'attention du terme « mystère » à son qualificatif « intégral » : le mystère de la création est d'être intégral ou global. En effet, le mystère habite l'œuvre en ce qu'elle est cet aimant créant et rapprochant sans repos ces unités. L'œuvre ne vient pas en morceaux, mais en une seule fois et partout. Saint-John Perse demande juste une prise en compte de ce *détail* lorsqu'on étudie une œuvre en linguiste. Les limites d'une telle démarche ne sauront être imposées que par ce sujet qu'est l'œuvre. Même si l'œuvre fait de la résistance à quelque chose, cela devient malgré tout son modèle d'existence.

12. La résistance illisible

¹⁴⁵ Saint-John Perse, « Lettre à Albert Henry », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972-1982, p. 579.

Le linguiste Émile Benveniste, à partir de ses notes sur Baudelaire, affirme qu'il y a des œuvres qui imposent la nécessité de se créer de « nouveaux modes de lecture »¹⁴⁶, parce que tout le système du langage bascule face au poème qu'est l'œuvre dans son devenir. Le propos est fort pour un linguiste connu pour ses études sur l'indo-européen. Si, dans le poème, ce système auquel nous faisons face est radicalement nouveau, nos modes de lectures s'effondrent. Il nous reste d'inventer un nouveau *lire*, et pour cela, on ne part pas de rien, du néant, mais de quelque chose *de* l'œuvre, car elle seule est capable de nous apprendre à la lire. Ceci étant posé, *comment* prendre l'œuvre ? Où ce *quelque chose* qui va de l'œuvre vers nous se place-t-il, de nous vers l'œuvre et qui ouvre le chemin de nous à nous-mêmes ?

En affirmant qu'il y aurait chez Bataille « de l'illisibilité voulue »¹⁴⁷, Jean-François Louette, dans son commentaire à propos de *L'Abbé C.*, introduit une interdiction sous forme de fausse question : il ne s'agit pas de *ne pas lire*, ou de *ne pas pouvoir lire* ou même de *ce qui est interdit de lire*. Pour le critique, l'idée d'auteur reste celui qui cherche à « cacher », à procéder par la « construction à énigmes emboîtées » (*ibid.*). De cette façon, l'énigme, pour lui, reste du côté du Sphinx, figure énoncée dans *L'Abbé C.* Ce mode de lecture exposé par le critique se révèle radicalement inadapté à Bataille puisqu'un mode reposant sur « le plan de la technique littéraire » (*ibid.*) ne permet en rien d'avancer sur l'individuation par l'écriture, mais sur sa technique, ou son absence, commune à tous ceux qui s'aventurent dans l'« écriture ». Sur le plan technique, la question de l'illisibilité est très cohérente puisque la modalité de recherche n'est pas adaptée : elle-même invente ce qu'elle ne sait pas lire. Pour reprendre les mots du linguiste, Benveniste parlait d'*ajustement* de la part du lecteur de Baudelaire¹⁴⁸. Cela signifie que lire demande d'adopter une *posture* face à un objet de lecture. Louette montre le chemin inverse : c'est au récit de s'ajuster au cadre de lecture déjà préétabli par l'autorité du critique. Même quand cette autorité est fondée sur les affirmations de l'auteur étudié (« il est nécessaire de résoudre d'abord l'énigme posée »)¹⁴⁹, cela n'échappe pas à la critique, parce qu'il ne s'agit pas de se fier à la mythologie de l'écriture que l'écrivain invente lorsque le moment est venu pour lui de prendre des distances par rapport à son activité.

¹⁴⁶ Émile Benveniste, *Baudelaire*, présentation et transcription de Chloé Laplantine, Limoges, Lambert-Lucas, 2011, p. 680. Voir aussi l'ouvrage de Chloé Laplantine *Émile Benveniste : l'inconscient et le poème*, Limoges, Lambert-Lucas, 2011.

¹⁴⁷ Jean-François Louette, « Notice » à propos de *L'Abbé C.*, dans : Georges Bataille, *Romans et récits*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 1277.

¹⁴⁸ Émile Benveniste, *Baudelaire*, présentation et transcription de Chloé Laplantine, Limoges, Lambert-Lucas, 2011, p. 644. Voici le passage en entier ainsi que sa référence : *Baudelaire*, 22, f° 53 / f° 305 : Le poète / ~~On~~ recrée donc une sémiologie nouvelle, / par des assemblages nouveaux et libres de mots. / À son tour le lecteur-auditeur se trouve en présence / d'un langage qui échappe à la convention essentielle / du discours. Il doit s'y / ajuster, et recrée pour / son compte les normes et le "sens" ».

¹⁴⁹ *L'Abbé C.*, p. 736.

Quoique Bataille insiste sur le fait de « traiter le livre *comme* une énigme » (p. 736)¹⁵⁰. Est courante et confortable la pensée qui fait de l'écrivain son meilleur commentateur, pourtant en quoi l'écrivain serait-il le plus « adapté » à questionner sa propre écriture ? Cela peut être provocateur, mais qui est l'auteur de ce qu'on écrit ? D'où vient cette autorité ? Ce « comme » du passage permet de créer des modes de lecture à l'infini. Il est le signe que l'écriture-lecture *échappe*, car ce sont nos modèles d'énigme, de lecture, qui doivent s'inventer, et non le récit.

L'illisible permet de marcher tout droit parce qu'il travaille en nous. Il reste derrière nous et nous expose en avant dans et par nos pas. Le sujet n'est alors pas souverain : son objet de recherche est sa marche « guidée » par son inconnu. L'« illisible » et l'« inconnu » ne seront pas des discours repoussoirs, malgré leurs préfixes de négation, mais au contraire, ils sont des « poussoirs », car cette négativité ne détruit pas, elle déconstruit, ce qui est positif, constructif malgré tout. L'illisible est un annonceur de crise : la crise du lisible.

La négativité de l'illisible brouille le lisible quand celui-ci est ramené du côté de l'archive du savoir : quelque chose fait qu'on perd nos repères. Il est ainsi l'instanciation de notre activité critique qui se voit remise en cause dans la question : qu'est-ce qu'on lit quand on lit ? Selon Louette, représentant d'un mode de lecture traditionnel de Bataille, soit on lit des figures de rhétorique, des thèmes, des énoncés, le catalogue, la recension... soit on fait une philosophie du récit pour combler les impasses du critique lorsqu'il se trouve face à son propre inconnu. Quand tout ce déjà-connu énuméré ci-dessus ne se trouve plus devant la démarche traditionnelle, c'est le gouffre. L'exceptionnel de l'illisible c'est que dans ce gouffre, on nous donne la chance d'éprouver du nouveau. Les œillères tombent alors. Face à du sens venant de partout, l'aveuglement éblouissant : c'est illisible, car c'est moi qui ne sais pas lire.

Le lien entre l'illisible et l'inconnu se situe dans cette force révélatrice : on éprouve notre présent dans la rencontre avec l'illisible. L'œuvre nous appelle, elle *tend* vers nous. Si on reste dans le simple postulat « c'est illisible », on tourne le dos à l'œuvre, et à nous-mêmes. Parce qu'un objet n'est jamais par essence « illisible ». D'où le problème de l'*approbation d'un savoir préétabli* dans cet objet « illisible » : on met en avant une difficulté d'approche, vu que celle-ci (celle de Louette notamment) sera esthétique, ou maintiendra la logique binaire, dualiste, de l'écart et de la norme. Le théoricien étant le représentant de la norme.

¹⁵⁰ Je souligne.

L'idée de *texte difficile* est flagrante dans le discours sur l'illisible. Dans un appel à soumission d'articles portant sur la question de la *crise de lisibilité*, on lit que l'illisible « menace » la possibilité de sens¹⁵¹. Que faire d'un objet sans sens ?¹⁵² Il est « sans sens » parce qu'il part dans tous les sens. Il comporte l'idée même de « tous les sens ». C'est l'idée de l'œuvre comme un système sémantique qu'il faut lire, non en parties : on ne pourra découper un fonctionnement global sans affecter toute l'œuvre. Et si un découpage se fait, comment le justifier ? Il est temps de se demander si l'arbitrarité n'est pas simplement un manque de prise de responsabilité.

Chez Bataille, il y a bien un travail de résistance face à l'affabulation du roman. Cela veut dire que l'auteur pense conjointement l'« illisible » et la « résistance » comme posture critique et éthique. Son lecteur est invité à réagir par une nouvelle prise, qu'est un nouveau positionnement devant le texte qui ne soit pas préétabli par des cadres de la lisibilité. Le point fondamental pour penser la résistance comme posture chez Bataille consiste, en l'occurrence, à résister, par l'écriture, aux avances théoriques futures dans son *ici et maintenant*. Son récit ne cherche pas une illisibilité gratuite, justifiable par ce qu'on ne sait pas lire, mais un *nouveau mode* de lecture qui se trouve dans le transsujet, c'est-à-dire, ce moment où l'œuvre invente chez le lecteur un sujet continu, n'étant présent que dans le présent de l'œuvre. Cette posture se met à l'extrême opposé de l'idée d'application d'une théorie. Gérard Dessons définit la transsubjectivité comme étant « l'expérience de l'altérité »¹⁵³, une parole où l'on glisse et dans laquelle on fait l'expérience de notre identité. Situation curieuse pourtant ordinaire, car c'est la transsubjectivité qui fait de « l'expérience d'un seul [...] en même temps l'expérience [de] tous » (p. 45), qu'est ce moment où *on se reconnaît* dans son intégralité dans le dire de l'autre. Il n'est pas un miroir, mais mon propre devenir. L'histoire, donc, ne s'arrête pas dans le moment de la création de l'œuvre, mais continue dans les sujets qui sont un constant devenir. L'Histoire ne se « déroule » pas, elle se *vit*. Autrement, on n'est plus face à l'idée de transport lorsque, entrer dans l'écriture de l'autre devient une manière de faire l'expérience de son inconnu. Bataille appelle cette expérience un « saut » et donne les directives à son lecteur, qui n'est pas juste *invité à*, mais obligé d'entretenir un rapport de *devoir* : « Dès lors, le lecteur ne peut se contenter d'écouter et de recevoir une image déjà faite : il *doit* sauter dans l'inconnu. »¹⁵⁴. Le verbe « devoir » implique un rapport de dette entre une écriture et son actualisation par la lecture ; le lecteur se positionne dans cette perspective à la fois en dessous du sujet du poème et présent au même niveau que celui-ci, car

¹⁵¹ http://www.fabula.org/actualites/crises-de-lisibilite-lht-n-16_65781.php [consultation en juillet 2018].

¹⁵² Que faire d'Edward Lear dans ses *Poèmes sans sens* ?

¹⁵³ Gérard Dessons, *L'Art et la Manière*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 34.

¹⁵⁴ « Autour de *L'Abbé C.* », p. 737.

l'idée de devoir et de dette implique les deux parties mutuellement. Bataille ne cherche pas un règlement de comptes, mais l'endettement de nouveaux lecteurs. Ce compromis est d'aller vers son propre inconnu, non pas comme une mise en échec des connaissances préétablies, mais comme un questionnement constant du connu, c'est-à-dire que le but n'est pas d'annuler quelque chose, mais de le mettre en avant pour mieux l'explorer de façon critique. Ce questionnement est présent dans le lexique employé par l'auteur dans lequel les préfixes de négation *in-* font système :

L'objet de mon récit est un événement en quelque sens hors série, sans précédent, du moins sans précédent reconnu. Il serait difficile de s'imaginer le vivant, s'il dépasse les limites reçues, s'il prend place dans une région *inconnue*, *inexplorée* et même *inimaginable*. Dès lors [...] (*ibid.*)¹⁵⁵.

L'aspect fondamental du travail des préfixes montre que le « connu », l'« exploré » et l'« imaginable » ne peuvent pas revenir dans la connaissance et devenir des circonstances *reconnues*. Ce retour marqué par le préfixe « re » de « reconnu » en est un exemple. La négativité est ce travail sans négation, l'inconnu *reste* inconnu et ne passe pas à la connaissance. Seul le « connu » peut revenir, être reconnu. On ne dit pas « rinconnu », ni « rinexploré ». Le lecteur de Bataille doit sauter dans l'inconnu et y rester. Et encore une fois, le verbe « sauter » n'est pas l'indicatif simplement d'un acte empirique mais la dénomination d'une pratique d'écriture, qu'on pourra appeler *saut discursif*. Celui-ci est une des marques de l'usage des temps verbaux chez Bataille, qui, comme on le verra, ne suit pas une logique traditionnelle du récit, à savoir le passé simple comme temps du récit et la logique imparfait-présent comme temps de la narration. Ce qu'on trouve chez l'auteur ce sont de constants *sauts discursifs*, c'est-à-dire des passages d'un temps à l'autre faisant de l'écriture fictive un « essai » au sens d'une parole qui reprend une parole et parle d'une autre parole :

L'an dernier, c'était dans la neige, dans le carrefour où j'attendais B. : il se précipita, je ne comprenais pas qu'il m'attaquait, je compris en recevant un grand coup sur la tête. Je perdis connaissance et revins à moi sous les coups de soulier du vieillard. Il frappait au visage. J'étais couvert de sang. Il n'insista guère et partit en courant comme il était venu.

Soulevé sur les mains, je regardai mon sang couler. De mon nez, de mes lèvres sur la neige. Je me levai et pissai au soleil. Je souffrais, bridé par les plaies. J'avais mal au cœur et n'ayant plus de moyen d'attendre B., j'entrais dans cette nuit où, depuis, chaque heure m'enfonçait et m'égarait un peu plus. (p. 511).

Le saut discursif se met en place aussi au niveau du sujet dont il est question. Dans ce passage, on comprendra que le sujet de la phrase « il se précipita » est « un vieillard »

¹⁵⁵ Je souligne.

seulement à la fin de la phrase suivante. Nommé Édron, ce vieillard apparaît dans un bloc narratif juste avant le passage cité, bloc où on lit, au mode conditionnel ce qui sera raconté précisément dans le passage cité ci-dessus : « on frapperait à la porte, et comme l'an passé, ce ne serait pas B., mais le petit Édron [...] qui se jetterait sur moi et, comme l'an passé, m'assommerait à coups de canne » (*ibid.*). Du point de vue de la suite des événements racontés, cet épisode est déjà connu du lecteur avant même qu'il ne soit décrit : « si comme l'an dernier, le garde-chasse du domaine de B. me casse la figure dans la neige, je connais quelqu'un qui rira. / Moi naturellement ! » (p. 509-510). Les allers-retours entre les épisodes montrent en même temps l'importance que la reprise d'une telle circonstance représente pour le narrateur mais aussi, et surtout, le redémarrage du récit par la reprise de la parole. Ces sauts signifient qu'on casse la structure logique du temps pour mettre en avant cette parole, seule souveraine des faits racontés. Sans cesse, ce qui se passe n'est pas une répétition du déjà dit, mais une mise en cause du récit compris comme une suite d'événements. On se retrouve alors face à un *univers de la parole* qui se met en jeu. Le passage entre les temps verbaux – de l'imparfait au passé simple – dans l'extrait cité ci-dessus exemplifie cette parole qui se raconte. Le passé simple (« il se précipita », « je perdis », « je compris »), temps traditionnel du récit, cohabite avec l'imparfait (« je ne comprenais pas », « je souffrais », « j'avais ») et le présent (« m'enfonce et m'égare »), qui sont les temps de la narration. Le récit passe au présent, revient au récit, mais reste dans le présent. Le « je », par le passé simple, retrace quelque chose qui apparemment n'a plus rien à voir avec son présent, mais la suite discursive dément cette même proposition. Cette alternance est signifiante chez Bataille au sens où elle remet en cause la convention de l'usage des temps verbaux en créant ainsi une mise en échec de la situation de la parole. On ne sait plus où se situer, la seule solution est de recommencer. Le récit se trouve dans la logique d'un accrochage et d'un décrochage constants. Le lecteur, s'il décroche, c'est qu'il est dedans.

13.

Lascaux ou la naissance d'un point de vue

Pour Bataille, Lascaux est l'expérience de son propre inconnu. En tant que *véritable* expérience, le sujet doit nécessairement se déplacer : c'est le point de vue qui change, qui est appelé à considérer d'autres angles. « Voir » Lascaux signifie donc revoir ses modes de lecture. Lecture du monde, des œuvres. Il s'agit d'une reconsidération radicale de ses *a priori*.

13.1.

Un problème de point de vue

Dès la présentation de *Lascaux*¹⁵⁶, l'éditeur Albert Skira attire l'attention sur le problème du point de vue : « quel est le point de vue idéal ? » (p. 5). La simplicité du propos cache un vrai problème : comment parler de *point de vue* étant donné que « les peintures de Lascaux sont mouvantes » (*ibid.*). Il est évident qu'il s'agit là d'une tournure de langage, puisque ce qui bouge est le visiteur : « à chaque pas, tout change » (*ibid.*). Les peintures « étrangement proche[s] de la sensibilité moderne » (*ibid.*) gagnent vie à partir du regardeur. D'où la question de l'art comme perspective de l'homme : l'homme en changeant le point de vue donne une autre vie à l'objet du regard, aux peintures dans ce cas, ce qui fait de l'œuvre – à la place d'une métaphysique essentialiste – une affaire de tout homme. C'est une invitation à l'homme de créer *sa* perspective. Ou comme le dit Skira, « chaque visiteur doit avoir le sien » (*ibid.*), son point de vue. Lascaux ainsi ne peut exister qu'en étant les discours des hommes *sur* Lascaux, ce qui implique une réflexion du rapport entre l'homme et l'art : en toute circonstance, parler de Lascaux est nécessairement parler de l'homme : le regardeur est le regardé. C'est cette articulation décisive qui fait l'auteur de l'avant-propos exclure (partiellement) l'historicité de ces peintures : « on dirait que le temps n'existe pas ». Cette instauration d'une métaphysique exclut l'histoire, car on est *en dehors du temps*. Lorsqu'on étudie la préhistoire, on le sait, le premier changement immédiat qui s'installe chez le sujet est en rapport direct avec la notion de temps. La modulation de la phrase renvoie à un doute, renvoie à quelque chose qui est en train de se produire : « on dirait que », expose et ramène le sujet à son instant d'hésitation, qui est celui de la perception d'un mouvement qui échappe à la logique du discours de la description : Il ne s'agit pas, dans Lascaux, d'*ekphrasis*. « On dirait que », c'est la peinture qui dit cela. C'est Lascaux qui fait dire cette hésitation. L'invitation au dialogue entre un sujet « descripteur » et les peintures de Lascaux est mise en

¹⁵⁶ Georges Bataille, *La Peinture préhistorique : Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, 1955.

place immédiatement, avant même le texte de Bataille. C'est le signe de la force de dire de *Lascaux*.

13.2.

Mise au point et point de vue

Ce problème de point de vue est aussi un problème « technique », de mise au point. Les peintures de Lascaux se battent contre l'appareil photographique, car « les sujets de Lascaux se défendent de la caméra » (p. 5). La plupart du temps, il était impossible au photographe d'avoir le « recul suffisant pour les photographier » (*ibid.*). Ce « recul » ici ouvre à un aspect double : le photographe ne trouve plus d'espace parce qu'il est dedans. Une fois entré, il n'y a pas de « hors Lascaux ». La volonté d'« enregistrer » les peintures fait avancer le photographe vers elles, alors qu'elles reculent. Il y a un engagement double, empirique, qui se met en place obligatoirement. Les peintures s'avancent vers lui, puisqu'elles sont « mouvantes » - mot de l'auteur. La « prise de vue » maintes fois recommencée traduit ce sujet qui, dès qu'il est « pris », s'efface. Le recul physique est aussi un recul psychologique : il faut une distance physique pour entrer dans la peinture ; reculer pour la prendre, en photo. C'est un problème technique révélateur d'un problème de démarche : Lascaux est fuyant *parce qu'attirant*. Attirer ne veut donc pas dire « avoir ».

Cet aspect double est marqué aussi par la « puissante lumière » (*ibid.*) des projecteurs utilisés pour prendre les photos au contraire de « l'éclairage ordinaire de la grotte » (*ibid.*). La mécanique et l'humain sont aussi exposés lorsque l'auteur affirme que « ce que l'œil voit n'est pas nécessairement ce que l'appareil photographique enregistre » (*ibid.*). « Voir » et « enregistrer » se choquent sans qu'une issue soit envisagée. Lascaux *est* une impasse.

L'importance de cet avant-propos est le dialogue qu'il établit entre une difficulté physique et la lecture que sera faite par Bataille. On est invité à entrer dans un domaine où tout est en métamorphose, comme nous pouvons lire dans ce passage où « ce taureau, qui semblait trapu, se transforme soudain en un animal allongé, avec une tête de girafe » (*ibid.*). Le positionnement de Bataille sera celui du photographe, mais au lieu d'*enregistrer*, il *voit*. Et on ne lit que son *voir*. Nous lisons l'écriture de la pensée, le fonctionnement de la manière de voir de Bataille. Un *voir* qui n'a lieu que parce qu'*écrit*. En entrant dans *Lascaux*, (le livre), on entre dans l'écriture du *voir* de Georges Bataille.

Selon Bataille, Lascaux est le « commencement de l'humanité » (p. 11). Le commencement est un thème recourant chez l'auteur. Mais voici la subtilité : Lascaux pose le commencement de l'*humanité*, et non pas que de l'*homme*. L'« homme de Lascaux créa *de rien ce monde de l'art, où commence la communication des esprits* »¹⁵⁷. Lascaux est vu comme le déclencheur du dialogue, le créateur d'*un* élément nécessaire à tout dialogue (« le premier »), dit Bataille (*ibid.*). Ce moment du texte expose une signifiante forte, marquée d'une part par le soulignement, et d'autre part par la prosodie qui englobe quelques termes fondamentaux dans ce discours du commencement qui s'y installe. Certains de ces termes sont « créa », « commence », « communication » et « Lascaux ». Nous lisons alors une gestuelle autant visuelle que prosodique, qui fait de [k] un agglutinateur (« Lascaux », « création », « comunication », « comencement »). On lit « Lascaux créa », ce qui est un très fort contre-accent, ainsi que la contre-rime appuyée en [k] de [kom] dans « comence » et « comunication ».

Lascaux vu du côté de la création établit *une* communication spécifique avec la « lointaine postériorité que l'humanité présente est pour lui » (*ibid.*), où « postériorité » et « présent » cessent d'être aperçus comme opposés : c'est le présent de l'humanité qui fait de Lascaux son passé, c'est-à-dire *un* passé réactualisé dans *un* présent. La force de Lascaux se porte dans cette communication humaine qui est affaire de temps, (une communication historique), d'où l'engagement de l'historicité de l'œuvre. En outre, Bataille parle aussi de « communication profonde » (p. 13). L'entrée de Bataille dans Lascaux, ses notes et le livre qui en résulte sont un exemple de la force de l'historicité. La grotte est historique, elle est placée dans une chronologie bien établie, quoiqu'incertaine. L'incertitude de la date n'empêche en rien de dire qu'elle est *historique*. Son temps est quelque part dans le passé. Mais Bataille est un représentant de sa société, aussi historique. Pourtant, la réactualisation qu'il s'est engagé à faire, l'intérêt porté à Lascaux et l'intérêt qu'on lui porte aujourd'hui ne sont plus qu'un seul aspect historique : la société continue à voir chez Lascaux des réponses et des problèmes actuels. La grotte *parle* parce que la société lui prête l'oreille. Elle parle *par* la société. La société s'exprime davantage lorsqu'elle choisit ses représentants. Cette constante force de réénonciation qu'on appelle historicité, c'est-à-dire l'histoire qui se réactualise sans cesse par les hommes qui sont l'histoire. L'historicité brouille les temps : le temps chronologique continue à exister (toute œuvre a lieu dans un espace-temps), mais ce n'est pas parce qu'elle dure dans le temps chronologique qu'elle engage de l'historicité. Ce qu'on fait *aujourd'hui* définit l'historicité d'une œuvre. L'éphémère peut disparaître une fois pour toutes et rester

¹⁵⁷ Georges Bataille, *Lascaux*, p. 11. Souligné par l'auteur.

dans les mœurs pour toujours. La société est un grand décanteur : elle décide qui la représentera, dans un futur qu'elle juge atemporel. « Re-penser », « re-faire » sont des mots de l'historicité.

Lascaux permet de repenser le présent de l'homme, le présent de son art. Lascaux permet de repenser l'art, car le repenser, c'est repenser l'homme tout entier. C'est recontextualiser, le réactualiser. Le refaire pour *être*. Le titre de l'ouvrage de Bataille est un indice : « Lascaux ou naissance de l'art », c'est-à-dire « ou la naissance de l'homme » : les animaux représentés dans Lascaux sont « le premier signe *pour nous*, le signe aveugle, et pourtant le signe sensible de *notre* présence dans l'univers »¹⁵⁸. Or, Bataille voit dans les représentations moins « une cavalcade animale » que la présence de l'homme, « notre », comme il l'a souligné. Ces bêtes qui se promènent, c'est nous, parce que nous les avons peintes.

13.3. Le travail

Lascaux est aussi la marque de la « vie intérieure » de ces hommes dont on ne connaissait que leurs activités objectives, représentées par les objets. Bataille cherche à montrer que ces hommes-là avaient déjà une pulsion de l'art, pulsion créatrice ambiguë, parce que ces créations n'étaient pas forcément des outils. Une dépense, dans le sens de l'auteur. L'art est un contrepoint de l'activité productrice. C'est le signe de l'homme pour Bataille, car c'est le signe d'une activité qui épuise l'utilité, l'« activité objective » (p. 12). Un objet sans objectif. Pour Bataille, « la naissance de l'art (ou du jeu) » (p. 27) met en place un rapprochement (art-jeu) surtout au niveau de leurs fonctions critiques :

non seulement, l'art supposera la possession d'outils et l'habileté acquise en les fabriquant, ou en les maniant, mais il a, par rapport à l'activité utilitaire, la valeur d'une opposition : c'est une protestation contre un monde qui existait, mais sans lequel la protestation elle-même n'aurait pu prendre corps (*ibid.*)

C'est au niveau de la protestation et de l'opposition au travail que l'art se rapproche du jeu : il faut apprendre à utiliser les règles pour les critiquer en créant de nouveaux usages. L'art et le jeu sont une critique de toute activité objective.

Le travail crée la notion de temps, car il se situe « dans l'avenir, à l'avance » (p. 28) ; il se fait en vue d'un objet qui n'est pas *encore* : « il existe dès lors [...] deux sortes d'objets, dont les

¹⁵⁸ *Lascaux*, p. 11. Souligné par Bataille.

uns sont présents et dont les autres sont à venir » (*ibid.*). De ce fait, le langage se modifie, et pour distinguer la pierre de l'objet manufacturé, l'homme désigne l'objet par « la manière dont il est fait », c'est-à-dire le travail humain qui a supprimé l'aspect premier de la pierre et l'a transformée en outil humain : l'homme se représente dans la pierre. Selon Bataille, la « sensibilité immédiate », liée à l'aspect premier de la pierre en état de nature, en étant *avant* le travail de l'homme n'existe pas dans l'objet (dans l'outil) : « l'homme retrouve le sensible si, par son travail, il *crée*, au-delà des œuvres utiles, une œuvre d'art » (*ibid.*)¹⁵⁹. Ainsi, le problème n'est pas le travail – nécessaire – mais son *utilité*. C'est le travail qui permet la création d'un objet qui va à l'encontre d'un sensible naturel, puisque *dans* la nature. Notons que Bataille ne fait pas de distinction entre « œuvre d'art » et « art » (p. 34). Le travail artistique a la force de créer un état avant le travail (utilitaire) de l'homme. Le terme « travail » est le même, mais employé différemment, et dit deux choses à la fois : l'homme créant des « objets [qui] résistent à la fuite des temps [...], la conscience de la mort s'imposera » (p. 29). La conscience de la mort n'apparaît une fois que la conscience du temps s'établit.

« Pour toute humanité connue, le monde du travail s'oppose à celui de la sexualité et de la mort » (p. 33) et à celui de l'art. Toutes les pratiques excessives – chacune dans sa spécificité – se retrouvent dans la perspective d'une activité qui s'oppose au monde de l'utile. Et en même temps, comme l'homme ne peut pas s'exclure de son activité, le travail crée le monde de l'homme, « dans ce monde que le travail créa » (p. 32). L'écriture de Bataille ne fait pas « de distinction précise entre le sexuel et le sacré » (p. 33). D'où le rapprochement prosodique et l'invitation à un paradigme prosodique : « limitation », « fascination », « sacré », « sexuel ». Ici, ce rapprochement vient confirmer le dialogisme du mouvement de transgression notamment, qui est celui d'une attraction et d'une répulsion qui ont lieu *en même temps*. L'obsession de Bataille pour le mot « travail », dans cette partie du texte s'ajoute et doit être pensée en rapport direct avec le couple *outil-util*. Le texte de Bataille nous conduit à entendre, à force de les articuler ensemble et par effet de miroir, « art » dans « tra-vail ».

C'est l'intervention de l'homme dans le monde qui crée son monde, ce même monde ; tout travail est « générateur ». Ce que l'homme « fait » est définitoire de ce que l'homme veut dire. Une constatation d'un faire humain dans sa spécificité est *a fortiori* une interprétation d'un « être humain ». La constatation est une interprétation parce que « constater » implique

¹⁵⁹ Je souligne.

un point de vue – *subjectif*. Ce point de vue, qui est la marque du sujet, crée son objet d'étude – qui est un objet *interprété*. Constaté implique prendre parti. Ce qui annule le mythe de l'impartialité. Un « point de vue » doit nécessairement être pensé ensemble avec l'idée de « repère », sans que les deux termes soient confondus. Pas de synonymie. Un « repère » c'est un point auquel on peut revenir pour se retrouver. C'est un *lieu* statique. Mais également un point de départ. Pour qu'il soit un « point de départ », il faut conséquemment *partir*. C'est un lieu statique mais qui fait appel au mouvement de départ. Il devient statique, comme un port, mais on n'y demeure pas. On n'y habite pas.

Un « point de vue » est porté tout le temps avec le sujet qui est parti. Il peut regarder vers son repère comme ailleurs. On ne porte pas un repère, mais un point de vue, on porte la « vue ». On peut multiplier ses points de vue et n'avoir qu'un seul repère.

Une fois que Bataille entre dans Lascaux, il n'a plus de repère mais il se donne la possibilité d'inventer des nouveaux points de vue : ainsi, pour parler *de* Lascaux, il faut entrer *dans* Lascaux. L'écrivain éprouve, à partir de cette entrée, « ce même sentiment de présence [...] que nous donnent les chefs-d'œuvre » (p. 12) ; tel sentiment n'existe pas, selon l'auteur, « devant les vitrines où sont exposés les premiers restes des hommes fossiles ou leurs instruments de pierre » (*ibid.*). La question ici est de *contexte*, ou de la valeur de l'œuvre (comprise comme objet) hors de son contexte (vitrine). Si l'œuvre crée son propre contexte, si elle s'en écarte, elle perd sa valeur en tant qu'œuvre. Toute valeur craint le greffage.

La présence des signes des hommes – les objets exposés dans les vitrines – ne suffit pas pour créer un sentiment de *présence*, quoique l'on soit conscient qu'il y a eu effectivement un homme derrière la fabrication de l'objet. La présence n'est pas ainsi affaire de vérité (ou de réel), mais d'invention du sujet qui regarde des signes. Ce sujet voit des signes mais il voit l'activité humaine créant ces signes qui lui sont arrivés. Cette vision est alors une transcréation, le sujet regardeur crée le sujet créateur ; cette double invention ne se fait que mutuellement. C'est un sujet critique, car prendre des signes pour des signaux de l'œuvre n'est pas suffisant pour voir une activité. D'où un réel qui n'est pas une réalité (comme activité). Pour voir une *activité* il faut entrer, il faut constituer un « point de vue », qui ne se fait que dans l'entrée dans l'autre, dans le devenir autre tout en étant soi-même.

La question du contexte de Lascaux devient encore plus critique lorsque l'auteur lève la non-précision du contexte global, historique : « un monde dont nous ne savons que le peu des ressources qu'il eut » (p. 13). La datation de Lascaux est incertaine, et nous ne savons pas

quelle était la place de ces figures représentées par ces hommes. Ce qui est intéressant est la solution trouvée par Bataille : il fait appel à d'autres « œuvres », « des mêmes temps et des mêmes régions » pour « créer » (mot de l'auteur) le contexte « artistique » de l'époque. La démarche de Bataille est celle du dialogue entre des pratiques semblables, comme si les œuvres, seules, pouvaient créer leurs contextes respectifs et leurs propres juges. *Grosso modo*, ce sont des œuvres qui appellent des œuvres. Il y a ainsi un point de vue critique selon lequel seule une pratique peut dire quoi que ce soit d'une autre pratique. Plus qu'un dialogue (au niveau du sens, de la représentation), c'est une résonance qui s'y installe. L'art appelle l'art. Ce n'est pas une tautologie, mais une transcommunication.

Dans la grotte, Bataille se demande : « comment ne pas avoir, un instant, le sentiment d'un mirage [...] ? » (p. 15), car tout est tellement « vrai » qu'on dirait du faux. Tellement vrai que la grotte semble dire ce que nous voulons entendre, ou voir ce qu'on espère voir. Bataille est très méfiant de tout discours d'exaltation. Il n'y a pas d'éclatement chez lui. Dans *Le Petit*, l'écriture comme rétention se représente parfois dans les termes d'un *cri* : « comment crier l'horreur que ce fût hier »¹⁶⁰. L'idée de cri comme manifestation exaltante, quoique l'auteur en parle, est niée chez Bataille. Le cri est silencieux, un « silence sûr » (p. 351), c'est-à-dire plus imposant, plus *téméraire*. Écrire est ainsi un problème car comment peut-on crier *maintenant* ? Dans un des manuscrits du *Petit*, le mot « hier » est en italique, ce qui montre la question du temps de l'écriture et le temps de la mémoire¹⁶¹. En écrivant, Bataille trouve une manière de se montrer et de se cacher à la fois : « Je suis moi-même le « petit », je n'ai de place que caché »¹⁶². Pour créer l'image de ce qui se cache, en littérature, il faut écrire, c'est-à-dire, s'exposer.

C'est le problème du « mirage », qui met en cause le point de vue : c'est l'objet qui questionne le regardeur, c'est lui qui nous regarde. Il questionne l'autorité du regard. Et le mot ici est important : « mirage », mot d'origine complexe, soit technique, lié à illusion optique, soit psychologique, lié à des actions comme « regarder attentivement », « être surpris », « s'étonner ». L'incertitude de ses origines brouille les sens et nous donne un faux libre chemin à parcourir... L'archive du mot est déjà révélatrice de son activité de sens. « Mirage », « miracle ». Celui-ci est un emprunt au latin « *miraculum* », dérivé lui-même de « *mirari* », s'étonner. « *Mirari* » sert de pont entre les deux termes. Ils ont un tronc commun.

¹⁶⁰ *Le Petit*, p. 352.

¹⁶¹ Voir « Notes et variantes », p. 1160.

¹⁶² *Le Petit*, p. 352.

Chez Bataille, « miracle » est du côté du « merveilleux » : la richesse de Lascaux vient de sa capacité à « renverser qui la [la caverne] découvre, ou d'atteindre l'inespéré, le *merveilleux* »¹⁶³ ; « mais nous ne devons pas oublier que le miracle dont elle [la caverne] témoigne est celui d'une période de l'humanité entière, qui connut un art admirable » (p. 17). Le « merveilleux », l'« admirable » et le « miracle » forment un paradigme pour parler de Lascaux. Nous pouvons dire aussi que Lascaux est placé du côté de l'« extrême » : « nous sommes nécessairement frappés – frappés à l'extrême » (*ibid.*). Mais aussi du côté de l'« extraordinaire » : « extraordinaire caverne » (p. 15), ainsi que de celui du « cri » : « cri d'une stupéfaction d'être émerveillé » (*ibid.*). Dans *W.-C. (Préface à L'Histoire de l'œil)*, il est significatif que l'idée de *cri* associée à celle d'*écrire* soit présente et présentée prosodiquement : « J'avais écrit un an avant *L'Histoire de l'œil* un livre intitulé *W.-C.* [...]. Le manuscrit de *W.-C.* [...], c'était un cri d'horreur »¹⁶⁴. La main crie en écrivant. Au lieu d'un « manuscrit » *manus + scribere*, on a un « manuscri » *manus + quiritare*, la main qui crie. L'écriture est un cri *écrit*, ce qui ne veut pas dire qu'elle est muette, comme on pourrait imaginer suivant la formule de Simonide « la peinture est une poésie muette et la poésie une peinture parlante ». Il faut entrer par l'autre biais : on se retrouve face à un texte qui théâtralise le problème du dialogue entre l'écriture et l'empirique du cri. Le lecteur de Bataille est amené à entendre du *cri* dans l'écriture. Le cri pour qu'il ait lieu doit être *lu*. Le cri n'est pas simplement la voix dans une autre acception, mais le *reste* de la *voix*, son autre, son côté animal prenant le devant. Même doucement : « c'est la voix la plus douce en moi qui s'écrit » (*ibid.*).

Même le cri, chez Bataille n'est pas de l'ordre de l'extravagance. Chez l'auteur, même ce qui fait appel à l'empirique (comme ici le cri) le plus quotidien, il reste toujours articulé par l'écriture. Cette idée doit rester présente tout au long de notre discussion, car chez Lascaux, l'empirique des peintures est incessamment pensé dans cette logique. Le mot « prisme » en est un exemple.

« Prisme » est un autre mot « technique », du vocabulaire optique, utilisé par Bataille : « cette caverne est le prisme où se reflète l'épanouissement, l'accomplissement de l'« art aurignacien » et de la civilisation « aurignacienne » » (p. 17). Nous sommes dans la question du point de vue de tous ses aspects (technique et subjectif). De plus, « prisme » instaure une sémantique de la transformation, de la déformation optique. C'est l'incertitude, le trouble qui est en question pour Bataille. Le trouble empêche que toute vérité autoritaire soit installée. Cette complexité

¹⁶³ Georges Bataille, *La Peinture préhistorique : Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, 1955, p. 15.

¹⁶⁴ *Le Petit*, p. 363.

du regard est rappelée par Bataille, qui la rappelle parce qu'elle est une posture critique face au monde de l'affirmation concrète et sûre de la philosophie notamment. Lisons l'autre terme utilisé par Bataille : « Reflet ». Celui-ci dans son origine appartient aussi à un vocabulaire technique (peinture), et qui sert à qualifier « ce qui est éclairé dans les ombres par la lumière que renvoient les objets voisins éclairés ». D'où une certaine notion de *passivité* : c'est la lumière de l'autre qui illumine. Mais, encore, même la lumière de l'objet en question ne lui appartient pas comme une réalité empirique unique. Le lexique technique sous la plume de Bataille gagne une valeur plus subjective que technique. Elle est subjective *parce qu'elle est aussi* et en même temps technique. L'optique et la peinture marchent ensemble dans ce texte de Bataille parce que l'auteur se place dans l'optique de la question du regard : comment voir ce que je vois ? Qu'est-ce que voit la technique de la prise de vue ? Ce que Bataille voit est ce qu'il écrit, c'est *Lascaux*.

13.4.

L'usage du monde

Contre le « sérieux de la science », Bataille propose le rire des hommes de Lascaux : « mais pourquoi leur attribuer un sérieux qui nous appartient ? » (p. 25), se demande-t-il. Le rire, alors, est le terme critique chez Bataille mais non parce qu'il est le « non-sérieux », mais parce qu'il introduit dans le « sérieux de la science » un élément qu'elle travaille pour s'en écarter. Quand Bataille parle du rire, on n'est pas sûr du niveau de sérieux dont il parle. Cela crée une tension dérangeante, car, ici, un texte théoriquement fort sérieux, le rire n'aurait pas sa place. C'est la façon de Bataille de mettre en question le savoir comme autorité. Le rire, chez lui, est l'élément critique de l'autorité, et non du *savoir* compris comme installation d'une vérité immuable. Introduire le rire, c'est alors « représenter leurs auteurs [les auteurs des peintures de Lascaux] autrement » (p. 25). Si on est face à une démarche cherchant à représenter autrement, cela veut dire qu'on *pense* aussi autrement. Pour Bataille, penser autrement est exposer la construction d'un objet de pensée qui, puisqu'il est construit, porte la marque de celui qui le construit. Penser Lascaux à partir de Bataille est comprendre comment l'auteur construit *son* Lascaux, construction qui se fait dans et par son activité d'écriture. En ce sens, l'autorité critique est construite, et non un savoir acquis. Bataille n'est pas l'auteur de l'hétérogénéité, mais de l'homogénéité. Il ne cherche pas à construire des « savoirs », disjoints, fragmentés comme l'idée d'hétérogénéité le laisse prévoir. Son travail est agglutinant. Son écriture cherche à faire interagir et *intégrer* tout savoir sans pour autant nier leurs différences. D'où l'instabilité de sa pensée, de son monde, car inclure l'autre dans ce qu'un « je » dit impose l'installation de la complexité, de l'instabilité et d'une subjectivité qui

n'est pas *inter*, mais *transsubjective*, c'est-à-dire qui n'a de lieu que lorsqu'elle *est* le contact avec un autre sujet. « Contradiction », « désordre », « imprévu », « co-énonciation », « auto mise en question incessante » ne représentent qu'un lexique cohérent d'une pensée qui se dissémine. Qui ne peut être que l'état de dissémination. Comme le fleuve qui transgresse les bords, mais qui revient, et qui emporte avec soi tout ce qu'il trouve. Si on place Bataille du côté de l'hétérogène, il faut alors cerner tout ce qui est hétérogène dans son œuvre... Travail « exhaustif » dont le but sera de voir la nullité de l'idée même d'exhaustivité... « il y a longtemps qu'on ne confond plus l'exhaustivité des dénombrements avec l'objectivité scientifique, elle-même prise par l'absence de point de vue »¹⁶⁵. Comme l'ordinateur qui compte les mots-clés d'un auteur comme si cela pouvait suffire pour établir une scientificité, dénombrer Bataille avec l'idée d'hétérogénéité renvoie au désir romantique de chercher à atteindre un but, à avoir « fait le tour de la question », alors que c'est lui la question. Parce qu'il l'a *créée*.

Bataille affirme que ce qui a permis à l'homme de Lascaux de sortir d'une certaine tradition de représentation fut la *création* : « de cette tradition il sortait [...] *en créant* [...], il excédait ce qui avait existé jusqu'alors, en créant ce qui n'était pas l'instant d'avant » (p. 26). Par l'idée de créer ce qui n'existait pas l'instant d'avant Bataille frôle un aspect de l'étymologie du mot « spécifique », c'est-à-dire « faire une espèce ». Les peintures de Lascaux fondent une tradition tout en s'en écartant. Il y a une reconnaissance de ce qui se faisait, et à partir de cette reconnaissance qu'on a pu créer. D'où l'idée selon laquelle on ne crée qu'en s'éloignant de quelque chose. « Éloigner » pouvant être lu comme « critiquer », « nier ». Et Bataille souligne le verbe *créer*, ce qui montre que le moteur ici c'est la création. Le « génie » se place du côté de la création humaine, et non d'une *inspiration*. Marcher pour s'en sortir, pour s'écarter est affaire de la création d'un nouveau discours. Avancer ne se fait qu'en étant de la création. Mais on n'avance pas n'importe comment. Les interdits servent de balises à l'avancée de l'homme.

13.5. Interdits

« Sans interdit, il n'est pas de vie humaine » (p. 31). C'est presque un slogan. Parce que l'interdit chez Bataille relève du paradoxe : il est une « limitation fascinée » (*ibid.*), c'est-à-dire l'homme qui s'efforce d'interdire la mort, limite un « va-et-vient ordinaire qu'un objet

¹⁶⁵ Henri Meschonnic, « Ce que Hugo dit de la langue » in *Romantisme, revue du XIX^{ème} siècle*, 1978, p. 57-73. Version en ligne consultée le 15 juin 2018 : https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1979_num_9_25_5274

quelconque autorise autour de lui » (*ibid.*). La conscience de l'impossible va-et-vient, la vie et la mort – conscience inexistante dans les animaux – crée la limite, et celles-ci fascinent, car l'homme en a la conscience. Toute limitation fascine. Et penser la *fascination* implique penser la *limitation*. Bataille conclut ainsi : « c'est en cette limitation fascinée [...] que consiste l'interdit » (*ibid.*). Sont « profanes, maniables et accessibles sans limitation tous les objets non-sacrés, tout objet permettant un va-et-vient inépuisable » (p. 34). La force de vie chez Bataille n'élimine pas les limites. Ce qui, encore, confirme sa posture en retrait. La vie n'est débordante que lorsqu'on intériorise les interdits, lorsqu'ils sont les moteurs de la fascination *parce qu'interdits*. L'exaltation, la jouissance dans l'écriture peut se présenter silencieuse, sans fêtes. C'est la voix de Bataille : toute valeur puissante, personnelle et profonde se travaille dans la délicatesse de l'intime. On ne placarde pas une spécificité.

13.6.

Une conception de l'art

La connaissance chez Bataille est usée et non « utilisée » ; ni mise « en service de », ni « appliquée ». Plus elle est usée, plus elle est réactualisée, ce qui veut dire qu'elle gagne de la force et peut être appropriée par quelqu'un d'autre. C'est-à-dire tous. « User » n'implique pas une « date d'expiration » mais un travail permanent. User la connaissance devient alors la critique de la connaissance en tant qu'archive du savoir. On n'applique pas une connaissance pour « bâtir » quelque chose. Il serait vain de bâtir avec ce qui s'use facilement. Le risque serait important. Risque assumé, et *cherché* par Bataille. Alors que « utiliser » n'implique aucun *usage* : ce qu'on utilise, dans ce sens, se place du côté de l'essence, de l'immuable, de l'intouchable. Bataille veut retravailler l'idée d'utilité de la connaissance. La vision du monde comme outil présuppose une imposition sur l'autre, et envers le monde : la relation est alors hiérarchique. Dualiste aussi. Alors que dans la vision du monde comme « usage du monde », c'est aussi le monde qui nous *use*. Dans « La valeur d'usage de D.A.F de Sade », Sade nous *use*, et la rime confirme l'approximation : « usage » « Sade ». Pourtant, nous sommes ce monde qui nous *use*. Et nous fondons un monde à partir d'un usage : la relation est de continuité et non hiérarchique. Comme le dit Bataille, Lascaux (métonymie d'un monde) ne peut pas être « au service » des préhistoriens. Lascaux échappe. Comme toute œuvre échappe, car elle est les *dirés* des autres sur et à partir d'elle. Elle va vers la société qui l'accepte comme son représentant ou pas. L'œuvre porte toujours un risque. Sans prise de risque, il n'y a rien. Lascaux est un *discours*. Tout discours est valable, peu sont *validés*. L'objectif de Bataille est d'être un représentant de la société qui valide un discours, qui le prend comme son identité.

Selon l'auteur, l'objet d'art se définit dans « la création d'une réalité sensible, modifiant le monde dans le sens d'une réponse au désir de prodige, impliqué dans l'essence de l'être humain » (p. 34). S'il s'agit de « création », de « modification », on entre dans le domaine de l'intentionnalité, ce qui ne veut pas dire avoir un « but précis » (*ibid.*). Précisément, c'est le sentiment de la « volonté toujours vivante » (*ibid.*) qui fait l'universalité d'un objet d'art. De cette façon, plus on est face à de la *volonté*, plus elle est *vivante*. (Bataille parle d'« œuvre médiocre » comme une sorte de « désir » qui n'est pas « pas sensible » (p. 38-39). Pourtant, le texte de l'auteur ne donne aucune piste qui permettrait de comprendre ce que veut dire « volonté ». Le texte a une portée plus enthousiaste qu'analytique. Mais, même quand Bataille cherche l'analytique, son texte ne nie pas l'enthousiasme. Il s'agit d'un enthousiasme caché, qui ne s'expose pas gratuitement comme toute vertu véritable dans le sens d'Aristote (les vertus sont toujours discrètes et ne demandent pas de public pour les valider). L'écoute du texte de Bataille montre cette voix franche, directe qui n'élimine pas la pulsion de vie. « Voix de Bataille » doit être toujours pensé comme une articulation inséparable entre un texte et celui qui l'écoute (nous, dans ce cas). Elle, la voix n'est ni psychologique, ni « impressionniste ». Impressionniste dans le sens d'une impression de lecture. La voix est toujours *appuyée* : elle se lève lorsqu'elle s'appuie sur elle-même, qu'elle rappelle ses éléments vers elle-même, qui n'est qu'une autre manière de parler de rythmique. C'est cet appui qui doit être *entendu* par la lecture. La lecture s'appuie sur les appoints de la voix qui se construit sans cesse. Elle n'est jamais placée quelque part. La lecture doit être « entendue », cela ne veut pas dire « entendre » dans le sens psychanalytique, comme manière d'écouter un *sens* sous-entendu. Alors que ce même « sous-entendu » est simplement ce que l'analyste est capable d'entendre. C'est lui qui *sous-entend*, comme on sous-estime. Il n'y a pas de valeur positive d'entendre ce qui est « sous ». Le lecteur, comme l'analyste, n'est ni « sous » ni « sur ». La voix vient en bloc, sans hiérarchie. Accepter ce bloc est accepter le sujet qui est ce bloc.

Parler de voix veut dire qu'on cherche à rencontrer une activité de création. Quelqu'un a créé *ça*. L'homme, selon le Bataille de Lascaux porte en lui une « volonté d'action », qui doit transparaître, doit communiquer. Si l'homme néglige cette pulsion, l'œuvre d'art comme représentant d'un sujet créateur selon l'auteur va sûrement « tomber dans l'oubli » (p. 34). La création d'objet d'art et l'Homme ne se séparent pas dans ce moment de la pensée de Bataille. Cette conception engage une forte participation d'un *autre* – « l'élément isolé ne survit pas » (*ibid.*). Modifier le monde est, selon l'auteur, modifier l'idée d'homme, car cet homme crée le monde, qui est le sien. L'intéressant est de voir que « volonté » est rythmiquement appelé par

« vivante », ce qui donne à la notion de volonté ce *quelque chose* qui « nous atteint dans le fond du cœur » (p. 34), ce qui vit est ce qui touche le cœur. « Cœur » ici compris comme métonymie de « vie ». « L'érotisme », d'après Bataille dans son œuvre ainsi intitulée, se divise en trois sortes de pratiques : l'érotisme des corps, du cœur et l'érotisme sacré. Le plus « violent » (mot de l'auteur) est justement celui des cœurs, dans lequel règnent les passions, mais aussi la souffrance, le trouble, les dérangements et la mort. C'est celui qui célèbre la vie « jusque dans la mort ». Chez Bataille, ce qui est *vivant* appelle la mort, car la combustion du carburant de la vie est plus intense. Bref, plus c'est vivant, plus on éprouve la mort dans la vie. Bataille affirme qu'il faut « revivre en nous [...] ce que ces morts nous ont laissé » (p. 50). C'est dans la pulsion de vie qu'on *laisse* quelque chose. Le monde se transforme car l'art comme pulsion de vie a transformé l'homme qui regarde le monde. Pas de division du monde parmi les créateurs et les créations. L'art est donc la critique sévère de l'autolâtrie : quand un rien change, tout change. Parce que même « un rien » n'a de place isolée.

13.7.

« Jeu » et « je »

On ne s'attendrait peut-être pas à lire l'articulation jeu-je, qui est un cliché d'époque dans Lascaux. Au premier abord, rien ne semble évident. Pourtant, Bataille s'efforce de travailler cette articulation dans le sens où le « jeu » porte la marque du « je », c'est-à-dire que la simple intentionnalité de « je » ne peut être porteuse de subjectivité. Il faut que « je » soit aussi « jeu ». L'« être » que contient « je » est du côté de « jeu », c'est-à-dire qu'il y a toujours un *fruit du hasard*, qui définit « je ». C'est le jeu qui lie l'homme à l'art : « le jeu [...] ne relève pas d'une autre fin que lui-même » (p. 36). Par le jeu on a une conscience du monde, car il faut comprendre le monde pour jouer avec. L'art est ce moment où l'homme joue au créateur des mondes.

L'émergence du « je » du discours n'est pas un hasard lorsque le texte traite du *jeu* : « si, un jour, quelque vérité nouvelle apparaissait, je gage, qu'avec peu de variantes, je pourrais redire ce que j'ai dit » (p. 38). Il faut lire « gage » comme appartenant au champ sémantique du jeu, celui du « pari » ; particulièrement, l'énonciation du verbe implique une mise en marche d'une sémantique et d'un lexique, car le « je » du discours résonne au [ʒə] de « gage ». Il y a la circularité d'une énonciation et d'un énoncé. On peut considérer cette activité comme un nœud sémantique. Un dire qui s'autoaffirme pour l'accentuer, comme le texte le fait « redire ce que j'ai dit », sauf que « ce que j'ai dit » peut ne pas être ce qu'il a voulu dire. Et souvent lorsqu'on redit, on dit autre chose, car reprendre une idée c'est la retravailler dans l'acte

d'énonciation. Elle se transforme dans chaque reprise. C'est un pouvoir du langage de n'être jamais pareil malgré le recours aux mêmes mots. Ce qui veut dire que les mots ne sont pas porteurs absolus de ce qu'on veut dire. Bataille le sait, ce qui explique son manque d'inquiétude face aux termes qui se répètent dans ses écrits.

Ce qui est en commun entre le jeu et la transgression est que, pour jouer, on présuppose la connaissance des lois du jeu, comme celles de tout interdit. Le jeu ainsi n'est pas la fin de l'interdit, mais son arrêt. Bataille parle de « suspension » des effets des interdits (p. 37). L'interdit, ainsi, présuppose la connaissance de certaines lois sans lesquelles il n'y a pas de transgression : l'individu aurait de cette façon « l'indifférence de la bête » (*ibid.*). Il est intéressant de voir que le *je*, qui est une instanciation d'une fonction du langage, communique directement avec une activité humaine fondamentale aussi et « non-objective », qu'est le jeu. Chez Bataille, la transgression vue du côté du « jeu » est aussi une affaire de langage, car c'est une affaire de *je* : où se placent les limites pour qu'on parle de transgression ? Toute transgression est directement *en rapport* à quelque chose. Ce rapport se fait à partir d'un point de vue rendu possible par un *je*. C'est toujours *je* qui bâtit le terrain à partir duquel la transgression peut être pensée. La subjectivité est double : créatrice d'un repère et de sa critique. La critique n'est formée qu'à partir de cette base. Double parce que mutuellement constituée. La parcelle de hasard dans la question se place justement dans la subjectivité, qui ne peut s'installer que dans la transsubjectivité, qui est le rapport direct avec l'autre dans la validation de tout propos. Et l'autre installe le hasard, car *je* n'est pas souverain du *je* de l'autre. Il n'est souverain en tant que *je* que, et parce qu'il y a l'autre *je*. L'autre entre donc dans la constitution qu'un *je* s'efforce d'établir. Cette parcelle de l'autre est autonome et immesurable, inattendue. Se poser comme *je* est entrer dans le *jeu* d'au moins deux *je* : « 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 » (p. 38). La transgression est un *mouvement* des *je* permettant la communication entre lois, interdits, et leurs suspensions. En outre, cette transgression est toujours un mouvement *dans le temps*, « moment de paroxysme » (p. 37), « à partir du moment » (p. 38). « Toute transgression consiste à 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 » (p. 38). La rime dans le passage fonctionne comme un résumé, puisque la « **transgression** » est toujours une volonté d'« **affirmation** ». D'où la guerre.

13.8.

L'entrée dans la salle

« Le sacrifice répond de quelque manière à la recherche d'un instant sacré » (p. 31). La modulation « de quelque manière » exprime davantage l'exactitude du *dire* que ce qu'un *mot juste* pourrait faire. Bataille n'est pas un auteur du mot juste. « Nous sommes [...] égarés de quelque manière "à la recherche du temps perdu" » (p. 50). La modulation renvoie à l'acte d'énonciation, à une sorte de super-conscience au moment de l'écriture. Elle renvoie à un geste porteur de sens au-delà du sens de l'énoncé. On comprend que s'il était question simplement du sens d'un énoncé, le *mot juste* suffirait. Il n'y aurait donc pas de place à la modulation, qui est le *dire* de l'hésitation. L'entrée en salle se fait dans l'hésitation parce qu'on perd les repères. Et c'est pour cela que Bataille *écrit*. Le fait de manquer des mots n'est donc pas la plus forte contrainte de l'écriture. Chez l'auteur il est un *moteur*. Moduler, hésiter, oublier, refaire ne sont pas des notions négatives, mais porteuses d'un sens négatif qui finit par être retravaillé positivement, c'est-à-dire comme déclencheur de parole. Elles ne font jamais obstacle.

L'entrée dans la salle n'est donc pas sûre : « peut-être », « pas sûr », « entrée hypothétique » (p. 53). Par où entrer ? Le texte montre que toute entrée est une entrée hypothétique. Que c'est nous qui construisons l'entrée. La manière trouvée par Bataille d'entrer dans la grotte est d'écrire. Écrire alors devient l'invention d'une « entrée hypothétique ». On entre dans le sujet en écrivant. Pas de distinction entre *écrire* et *vivre*. Le passage de *Madame Edwarda* est emblématique « mon entrée en matière est dure »¹⁶⁶. Ce qui renvoie au sexe « droit » du narrateur¹⁶⁷. La démarche est la suivante : d'abord on entre, puis on juge. Et toute entrée est un aller vers l'inconnu : « le charme, l'imprévu sont à Lascaux ». Dans cette chapelle Sixtine¹⁶⁸ tout est un « arrangement conventionnel » (p. 53). On entre dans l'inattendu comme on joue aux dés. On joue pour marcher vers son propre inconnu. Et pour qu'il *reste* inconnu.

Peindre dans l'obscurité de la caverne augmente le « sentiment de puissance magique » (p. 56), car cette « intervention » humaine touche le domaine de l'inaccessible. Ces peintures sont, d'après Bataille, transgressives parce que l'homme, à partir d'elles, entre dans le domaine du sacré, qui est la terreur de l'obscurité unie à l'attraction qu'elle offre. La puissance est ainsi une force doublée dans laquelle se jouent répulsion et attraction. Pour Bataille, les peintures représentent un effort contradictoire de rendre accessible l'obscurité de la caverne,

¹⁶⁶ Georges Bataille, *Madame Edwarda, in Romans et récits*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 329.

¹⁶⁷ « Je tenais dans la main mon sexe droit », *Madame Edwarda*, p. 330.

¹⁶⁸ Voir l'ouvrage François Windels, *Lascaux « Chapelle Sixtine » de la préhistoire*, Paris, Centre d'études et de documentation préhistoriques, 1948.

mais c'est cette obscurité qui pousse le surgissement des peintures. L'effort créateur des hommes de Lascaux se mesure parce qu'il y a cette obscurité de la caverne.

La question de l'entrée en salle est pensée en parallèle avec le problème de « la licorne ». Bataille dit que cette image est « la première que nous apercevons » (p. 63) dès qu'on entre dans la caverne. Cet « élément de bizarrerie » (*ibid.*) amplifie et complète le mouvement de la salle. La licorne se présente alors comme un pivot permettant l'articulation de la question de l'entrée dans la grotte et la question du *point de vue*. Elle, la licorne, « échappe » parce qu'elle est « étrangère à tout » (p. 63). Étrangère aussi au regardeur. On a nommé cet élément dans la grotte de « licorne », ce qui veut dire, ici, le nom de l'inconnu jugé magique, comme le propose Bataille. La licorne représente ainsi un point faible de la nécessité humaine de mettre le monde dans ce que l'homme comprend par *ordre*. « Licorne » est le nom de l'ignorance de celui qui regarde et non le mot pour la chose peinte.

Dans la description de la caverne, « galerie » est un terme fondamental car il permet d'articuler à la fois l'univers technique de la spéléologie et l'univers de l'art : « le visiteur avançant dans la galerie » (p. 65). Le modèle est celui d'une écriture qui fonctionne comme la description d'une promenade dans une galerie d'art. Chaque animal représenté se détache de son contexte continu et devient un tableau. Le lieu en soi est aussi décrit dans les termes d'une peinture technique « couleur ocre de la roche » (p. 73), d'un théâtre « coulisse », « scène » (p. 74), d'un musée « galerie des félins » (p. 107), « cabinet d'estampes » (p. 111). Les parois de la grotte font les peintures *de* la grotte. Les parois entrent dans la représentation des animaux. Le « support » n'est donc pas séparé des figures peintes. La dialectique forme-sens entre en conflit dans *Lascaux*. Conflit qui ne se résout pas parce qu'un troisième élément entre dans la composition de ces figures : nous. Notre regard fait bouger les peintures. Les parois de la grotte, à partir d'un point de vue, d'un lieu de vue permettent de voir d'une manière. Bref, il n'est pas possible de séparer une forme représentée de son lieu de représentation, car celui-ci entre dans la composition de la représentation. L'objet peint donne aux parois le statut de maître, d'autonomie : c'est la « peinture » qui permet de voir les parois. C'est parce qu'il y a de la « peinture » qu'on voit *Lascaux*. C'est la grotte qui fait les peintures de la grotte. L'idée d'« ensemble » est plusieurs fois reprise par Bataille : « ensemble spectaculaire » (p. 85 et 87), « s'harmonisent dans leur ensemble » (p. 83), « ensemble des figures » (p. 87). Cette idée d'« ensemble » attire notre attention vers la valeur double du partitif « de » : les peintures *de* Lascaux, ce « de » signifie que c'est Lascaux qui fait les peintures. Mais ce « de » veut dire aussi que, dans l'expression l'homme *de* Lascaux, « Lascaux » est l'agent, c'est lui qui fait l'homme. Mais cet « homme » est aussi l'homme qui

se fait représenter dans Lascaux, c'est-à-dire la caverne dans ce sens est réceptacle, elle est passive. Ainsi, Lascaux est un actif-passif, réceptacle et auteur des peintures, et des hommes. l'idée qui va guider Bataille est celle où parler *de* Lascaux est toujours parler dans un point d'articulation, c'est parler nécessairement de *dedans*.

Entrer dans Lascaux est aussi « violer le silence de la caverne » (p. 91), ce qui signifie avant tout une entrée « dans le domaine du plus profond passé » (*ibid.*). « Passé » ici n'est pas ce qui est « en arrière » dans le temps, mais bien en *profondeur*, comme la prosodie en [p] « plus », « profond », « passé » met en relief. L'important pour Bataille reste le champ sémantique de l'« entrée » : « nous entrons », « pénétrant », « avancer » (*ibid.*). « Entrer » alors joue le rôle d'une violation envers la grotte et envers celui qui y entre, c'est-à-dire celui qui aura sa connaissance préalable violée, mise en question : le sujet s'autoviole pour laisser libre cours à ce qui lui arrive. Avec « violer », on est dans le sémantisme du « crime ». Crime parce qu'on ne sait pas exactement où se placent les lois qui interdisent d'entrer dans Lascaux, d'entrer dans l'inconnu du sujet qui « viole » la grotte. « Pénétrer » n'est pas nécessairement violent, mais ici il vient s'ajouter à l'idée de « viol », ce qui lui confère une charge de violence sexuelle. L'important est de ne pas perdre de vue l'humanisation de Lascaux dans ces termes de Bataille. Le viol est humain même face à une caverne. L'entrée dans Lascaux mime l'acte sexuel violent, mais violent pour les deux parties en jeu. Justement parce que la caverne *viole* aussi. Un de ces viols est de l'ordre du *temps*.

Proposant une chronologie verticale – le passé en profondeur – l'homme « risque » de se perdre, d'avoir le sentiment que quelque chose le dépasse – « nous sortirons dépassés [...], nous risquerons d'avancer » (*ibid.*). « Nous ne sommes plus *saisis* » (p. 85)¹⁶⁹. La force d'attraction de Lascaux est violente dans le sens où le sujet qui s'en s'approche ne peut plus en sortir. Lascaux « avance » vers l'homme. Entrer « dans les secrets du monde », selon Bataille, c'est maintenir ce sentiment de dépassement. Si le « passé » est affaire de profondeur, « dépasser » se transforme en chemin d'entrée : l'homme qui y entre doit accepter ce monde étrange où le passé n'est pas derrière le dos, présentifié, comme un cadeau, par Lascaux.

Le texte de Bataille cherche à critiquer la rationalisation excessive des chercheurs qui s'imposent et veulent à tout prix *voir* des éléments sûrs, justifiables face aux « signes inintelligibles », comme l'appelle Bataille. « On y a vu », « il a paru possible d'y voir », « on

¹⁶⁹ Souligné par Bataille.

crut y voir », « on a cru voir » (p. 91) sont des phrases de celui qui vit sa recherche, qui est sceptique dans le sens où il met en conflit son regard avec la certitude du regard des autres chercheurs. N'être pas sûr de ce qu'on veut voir reste, selon Bataille, le meilleur compromis pour ceux qui veulent voir Lascaux à partir de Lascaux, et non à partir de leur cerveau. La valeur du texte de Bataille repose sur le fait qu'il exprime cette volonté acharnée, et déchaînée des chercheurs de *voir*. D'où un *voir* comme étant ce qu'on « croit » voir. La logique ici revient à celle du *mirage* : la démarche de Bataille n'est pas celle des chercheurs « spécialistes », mais celle de quelqu'un qui interroge ce que *voir* « veut » dire. De quelqu'un qui a le sentiment selon lequel le dépassement de son propre *voir* est précisément un *voir* différent, sans *a priori*. C'est un voir sans savoir (savoir comme autorité). Avec Lascaux, Bataille se donne l'exercice d'un regard apparemment naïf, comme s'il pouvait ne pas donner libre cours à ses formations, ses lectures, ses mœurs qui moulent toute vision du monde. Il croit pourtant pouvoir voir sans savoir. Il essaie de ne pas jouer à cache-cache, dans le sens où on va chercher ce qu'on a (nous-mêmes) caché. Le « spécialiste », selon Bataille, ne voit que ce qu'il sait. Alors que, certainement, là où on ne voit pas ce qu'on veut reste la source d'un savoir nouveau. Bataille fait révérence à tout moment engageant du non-savoir parce qu'il est un meilleur conseiller : il nous empêche d'habiter son *statu quo*. Le savoir savant s'efforce d'être *clair*. Le « savoir » construit dans Lascaux, au contraire est un « [ne] savoir rien de clair » (p. 122). La clarté du savoir revient chez Bataille « nous ne savons rien qui nous donne un sentiment de clarté » (p. 124). « Nous ne pouvons savoir » (p. 126), « nous devons avouer finalement ne rien savoir » (p. 91) de *clair*, peut-on compléter.

Voir engage aussi un changement de posture, autant empirique qu'intellectuel : « nous voyons à la rigueur, de préférence en nous baissant » (p. 100) ; « ces figures ne se voient guère que de tout près : nous devons nous étendre au-dessous » (p. 101). Bataille parle également d'« acrobatie » (p. 110). Le corps physique est sollicité pour *voir* parce que l'intellect *est* ce corps. Dans ce lieu d'un nouveau *voir*, les catégories sont incertaines, à l'instar de « la couleur noire en transparence » (p. 86). Il est question aussi de « perspective tordue » (p. 111) et de « point de vue spectaculaire » (p. 110). Avec « spectaculaire », à nouveau nous entrons dans le discours du théâtre. Même si « spectacle » est sous-entendu, tout spectacle n'est pas spectaculaire. Ou placer ce « spectaculaire » ? Est-ce le point de vue qui est spectaculaire, ou ce qu'on voit qui fait *spectacle* ? D'après Bataille, dans Lascaux, les figures sont mortes (spectres), mais la peinture est vivante (spectacle). Ce « point de vue tordu » est une manière chez l'auteur de penser le monde et ses définitions :

toute définition a peut-être le *tort* de laisser l'essentiel en dehors : l'essentiel me paraît plus *tortueux*, et plus vague, l'essentiel a peut-être le sens d'une inextricable totalité (p. 121)¹⁷⁰.

L'incertitude permet au discours d'avancer. Elle ne bloque pas Bataille, mais il ne la transforme pas en positivité gratuite non plus. Il voit simplement qu'être dans l'incertitude n'empêche pas de porter une réflexion sérieuse et valide. L'incertitude est le signe de l'installation d'un sujet dans son acte d'écriture, d'un sujet créateur. D'où cette « définition » de l'« essentiel » comme une non-définition, qui prend les marques de l'incertitude créatrice comme le « vague », les « peut-être »... Bataille évite ainsi de transformer une définition en catégorie : elle, la définition, doit rester *tordue*, car elle est d'abord une réflexion *sur* ce que définir veut dire. D'où un certain parallélisme phrastique « toute définition a peut-être le tort de / l'essentiel a peut-être le sens d [e] ». Seul le « tortueux » peut éviter le « tort », et s'approcher de l'« inextricable totalité ». Il faut être acrobate, pour reprendre le mot de Bataille, pour faire de définir une catégorie capable d'uniformiser une totalité. Pourtant, « définir » pour lui se place du côté du négatif, c'est-à-dire qu'il ne faut pas *résoudre* une totalité pour trouver une définition, mais travailler pour comprendre comment elle marche, comment tenir son ensemble. Bataille cherche à faire fonctionner un ensemble qui ne fonctionne que lorsqu'il est *pris* comme ensemble. Bataille veut garder le côté obscur de la totalité : in-extricable, c'est ce « qu'on ne peut démêler ». L'« inextricable totalité » gère ainsi davantage une notion globalisante où tous les éléments de la « définition » sont en rapport les uns avec les autres en continu. Si Bataille affirme qu'il a « parlé jusqu'ici, de manière un peu vague » (p. 125), cela veut montrer qu'il n'a pas cherché à inventer un universel. Son élan analytique est personnel, et évite la « totalité » comme un ensemble de positivités hétérogènes discontinues. Cette « inextricable totalité » est une totalité nouvelle : une totalité *tordue*. Qui passe nécessairement par un corps en plein *exercice* de la pensée.

Une totalité qui passe par ce corps qui est *Lascaux*. Parce que tout est mouvement, vie et effervescence. Il y a dans Lascaux un « mouvement de spontanéité insoumise » (p. 130). Les peintures « créaient le monde qu'elles figuraient » (*ibid.*), et pas l'inverse. Les figures ne sont pas là pour « figurer » un monde déjà existant. L'art crée une façon de voir le monde, doublement libre : ce « libre mouvement est le plus sensible à Lascaux » (*ibid.*). Bataille conclut que « c'est pourquoi, parlant de l'art de la caverne, j'ai parlé de commencement » (*ibid.*). Le côté *divin* de Lascaux est à rapprocher du terme religieux « commencement » employé par Bataille. Prosodiquement, le terme biblique « commencement » et « caverne » forment un système en [k]. Tout commence dans la caverne : « ce qui est sensible à Lascaux,

¹⁷⁰ Je souligne.

ce qui nous touche, est *ce qui bouge* » (*ibid.*), c'est-à-dire ce qui nous échappe. Le « mouvement », la « danse », l'« effervescence » de Lascaux (tous termes de Bataille) sont tels parce qu'ils naissent *dans* Lascaux, sans créer une rupture avec une tradition. La vie, l'effervescence, le pétillant commence à partir de l'ouverture, c'est-à-dire, de l'entrée. De l'extérieur, comme le regard purement analytique des scientifiques, on ne peut voir tout le mouvement qui existe dedans. Parce que nous sommes ce mouvement. Il faut y aller pour l'être, et peut-être le comprendre.

13.9. Lascaux comme appel au recueillement

Selon Benjamin, « l'œuvre d'art [...] pour l'amateur d'art, [...] serait un objet de recueillement. »¹⁷¹. Ce recueillement est à l'opposé du divertissement, caractéristique fondamentale de l'œuvre d'art pour les masses. Dans le premier cas, l'homme doit aller vers l'œuvre, « on y pénètre », dit Benjamin (p. 108), alors que dans le deuxième cas, l'œuvre d'art pour les masses, elle vient vers son public : « la masse distraite recueille l'œuvre d'art en elle » (*ibid.*). D'un côté le sujet devient ce que l'œuvre énonce : l'accueil passif de la masse. « Distraite » marque cette transformation inaperçue cependant souhaitable : la « culture de masse » modèle son public : il devient ce qu'il regarde, notamment les vedettes et les joueurs de foot. L'« œuvre d'art » est alors un miroir de sérigraphie. La masse s'imprègne de tout ce qu'on lui donne. Tandis que la conception de l'œuvre d'art comme *recueillement* engage une « absence » du sujet regardeur : il « s'y abîme » (*ibid.*), écrit Benjamin, de telle façon qu'il disparaît. L'œuvre est un appel, un gouffre d'où on ne sort pas. Une fois entré dans l'œuvre, on ne s'en sépare plus. On peut la quitter sans qu'elle nous lâche. Parce qu'elle est ce *nous*.

À propos de Blake, citant W.P. Witcutt, Bataille dit ceci :

Beaucoup d'autres sont descendus aussi loin dans l'abîme de l'inconscient, mais ils n'en sont pas revenus. [...] Blake est le seul qui se soit aventuré aussi loin [...] et qui resta néanmoins sain d'esprit. De purs poètes qui n'avaient pour les rattacher au monde d'en haut d'autre corde que la poésie ont succombé – ainsi Nietzsche, Hölderlin.¹⁷²

Dans le contexte de la citation, l'abîme est l'inconscient, mais le danger n'est pas l'abîme sinon le fait de n'avoir comme « corde » pour être « rattaché » au monde la poésie, qui doit être comprise comme l'art en général. Le sujet « amateur d'art » s'abîme volontairement. La conception de l'art comme source d'un fort attrait engage, d'une façon étroite, le sujet : on n'y

¹⁷¹ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art (première version) », in *Œuvres III*, Paris, Folio, p. 107.

¹⁷² *La Littérature et le mal*, p. 61.

pénètre pas pour y trouver quelque chose, comme dans la logique de l'hermétisme, on y pénètre parce qu'elle nous appelle et qu'on ne peut rien faire. Elle nous pénètre. La géologie de Lascaux est la mise en scène de cette pénétration : Bataille pour parler de Lascaux s'efface au monde, car « monde » à ce moment-là est Lascaux.

Or, j'y insiste, il faut entrer dans l'œuvre pour en parler. Le sujet parlant est ainsi compris dans son objet. L'opposition sujet/objet perd son importance dans ce sens. Ce n'est plus un moi souverain qui parle d'un objet, mais une continuité entre sujet-objet. Ceci implique une conception du sens en tant que dialogue : tout ce qu'un sujet dit n'existe que dans l'ouverture radicale de ce même sujet vers un objet. Pour penser Lascaux, il faut entrer *dans* Lascaux. Le point de vue du sujet pensant Lascaux n'est possible que dans Lascaux. N'est possible que parce que Lascaux est ce point de vue : Lascaux se voit *par* nous. Cette démarche met en échec l'idée d'application de grille d'analyse. Celle-ci permet au sujet de remplir un formulaire, applicable à tout objet qui n'est pas identifié à ce sujet. Qui n'est donc pas sujet. Il n'y a pas de sujet dans une grille. Elle est un protocole. Bataille, même quand il parle des pratiques protocolaires, comme les analyses scientifiques de Lascaux, en parle pour les éviter.

DEUXIÈME PARTIE

Écouter la voix, lire la voix

1.

L'errance comme résistance

Les sauts discursifs compris également comme la possibilité de faire l'expérience de son propre inconnu ont ceci de particulier : ils permettent de *passer à autre chose* sans qu'on ait « épuisé » la question. Dans le récit de Bataille, aller jusqu'au bout d'un sujet revient à se positionner dans le mode d'une éternelle continuation. C'est ce qu'on appellera, tout en faisant la distinction entre les deux termes employés, une *avancée sans développement*. La notion d'errant nous sera fondamentale pour rendre possible cette idée paradoxale. L'errant, qui dans sa marche sans arrêt trouve son point d'appui partout, avance sans cesse. On voit tout de suite que l'objectif dans cette posture n'est plus d'atteindre un but, mais de faire de la marche son objectif principal. L'appel à la notion d'*errant* pour penser l'écriture signifie faire de celle-ci un objet en constante construction, mais dont le but n'est pas de trouver une fin, un accomplissement, mais d'être ce qu'elle est en train d'être. En ce sens, une écriture errante devient un mode opératoire neutralisant certaines notions binaires, telles que « centre » et « marge », « dehors », « dedans », etc. L'errant a la force de montrer que les choses *sont*. Tout jugement vient après ce qui *est*. Il n'y a donc pas de dualité. La dualité est une invention de la pensée humaine. Nécessaire, mais pas l'essence de la pensée. Elle n'est pas non plus une vérité, mais une constatation et une manière d'agir de l'humain. L'écriture comme errance, ainsi englobe d'un mode critique les frontières qui, *a priori*, fondent la pensée binaire. Dans cette perspective particulière, l'errance partage un geste critique avec l'idée de résistance : errer devient le nom de l'acte de résistance contre toute instauration lourde et sédentaire dans le langage. Car cette notion d'errance appelle son contraire qu'est la sédentarité. Si la vérité est une fixation d'un sens, l'errance devient une notion très critique, car elle porte l'idée d'erreur, cependant elle est indépendante de cette idée-là. Alors que, ce qui est fixe se construit autour de l'erreur, de l'écart. La rigidité est la base de toute rupture. La transgression, mouvement fluide et lent, n'est donc pas une rupture, même quand on est face à un dépassement. L'errance résiste à cette démarche qui ne prend pas en compte l'historicité des sens, mais juste l'historicisme des formes, c'est-à-dire qu'au lieu de considérer comment quelque chose signifie, l'historicisme oublie la place de l'observateur : le sens est toujours ramené au moment historique dans lequel ce qu'on étudie apparaît dans la culture. L'errance est une marche des sujets, car l'histoire se construit *en nous*.

L'idée d'errance existe explicitement chez Bataille, il ne s'agit toutefois pas d'une réflexion sur l'écriture. Dans *Madame Edwarda*, on lit : « Je commençai d'errer dans ces rues propices qui vont du carrefour Poissonnière à la rue Saint-Denis »¹⁷³. Ou encore, dans *Le Bleu du ciel*, à propos du personnage Dirty, le narrateur affirme qu'elle « se promenait en marchant droit devant elle comme si elle ne devait plus s'arrêter : elle semblait littéralement folle »¹⁷⁴. La folie ainsi présentée comme une « promenade » attire l'attention tout d'abord par l'absence d'une telle association dans l'œuvre de Bataille. Dans le passage, le mot « errant » ne figure pas, cependant, la caractérisation de cette manière d'avancer comme étant « tout droit » fait que les possibles idées de légèreté, de plaisir et de libre-arbitre apparemment contenues dans une « promenade » soient entrées immédiatement dans le paradigme de l'errant, c'est-à-dire de celui dont l'unique objectif est de continuer toujours tout droit. Il habite sa marche et son chemin, lequel est tracé en marchant. D'où la continuité sans autre but que de continuer. L'errant ne rentre pas à la maison. Il est toujours chez lui. Sa spécificité se place sur le fait de faire de sa démarche sa demeure.

Dans l'extrait du *Bleu du ciel*, l'adverbe « littéralement » a une force discursive particulière pour deux raisons : tout d'abord parce qu'il renvoie à l'idée de « lettre », et par extension abusive, à l'écriture. Si Dirty est décrite comme « littéralement folle », cela nous permet d'aller vers une pensée englobant la *folie* et l'*écriture*, et non simplement la *folie* comme simple caractérisation du personnage. La deuxième raison, comme on le verra, repose sur la valeur que les adverbes terminés en « -ment » représentent dans le système de l'auteur, notamment la fonction morpho-prosodique régulatrice du mode de lecture de la phrase.

Mais qu'est-ce qu'une folie « conforme à la lettre » ? Si le modèle est l'*écriture*, cela signifie que la folie doit être écrite pour être expérimentée. Elle n'est pas une transposition d'un dehors vers le dedans de l'écriture. Elle n'est pas non plus un « mode d'expression ». L'œuvre d'art vue comme « mode d'expression » reste un cliché toujours présent et puissant. Puissant parce qu'il n'est pas faux. Pourtant, il n'est tellement *pas faux* qu'il n'est pas *vrai*. Car, tout humain est dans l'*expression*. L'œuvre d'art comme « expression » suppose que l'œuvre se résume au produit passif d'un sujet (psychologique, empirique, philosophique...), comme si elle était le produit d'un « moi ». Il y aurait donc un « moi » *créateur* et un « moi » *spectateur*... Pourtant, toute une société peut être ce « moi » spectateur, qui peut réaliser le rêve de tout artiste : inventer un sujet de l'art. La société peut créer le sujet de l'art chez

¹⁷³ *Madame Edwarda*, p. 329.

¹⁷⁴ *Le Bleu du ciel*, p. 115.

l'individu empirique *malgré lui*. Lorsque la collectivité se reconnaît, il naît une *valeur*. Le langage n'est pas juste un instrument transmettant une individualité. Tout artiste *sait* cela. Savoir reconnu lorsqu'il ne sait pas ce qu'il fait, c'est-à-dire lorsqu'il ne produit pas des miroirs, lorsqu'il ne sait pas expliquer ce qu'il fait, car *ça* dépasse le « moi ». Si le langage est ainsi une activité de l'homme, il est une faculté anthropologique. Et comme telle, l'œuvre d'art faite des discours n'a pas d'unité minimale. Nous vivons dans le langage comme dans un lieu complexe. Complexe parce que créatif : l'homme crée pour *être*.

Dans cette conception binaire de l'art (moi/autre), il n'y a pas de place pour la pensée d'un sujet spécifique de l'art. L'œuvre implique le regard social qui fait l'œuvre. Il faut que quelqu'un dise qu'il y a là une activité au-delà de l'« objet ». Que cet objet *est quelque chose d'autre* qu'un simple objet artistique. Le « moi », le sujet psychologique, produit toujours des objets, des expressions. Il est tout le temps dans l'activité du sens. C'est son mode d'être. L'idée d'œuvre d'art implique quelque chose qui dépasse l'individu. On n'est pas dans la signification, on est dans la *valeur*. La valeur n'est pas une création d'un seul individu. Lorsqu'on lit une œuvre d'art, on lit d'abord une valeur. On s'éloigne des relations relevant de l'*esthétique*, c'est-à-dire, une relation fondée sur le sensible, la sensation. *Aesthesis, qui donne le mot* « esthétique » signifie aussi le sensible. Et *s'éloigner* tient à garder cette posture d'une critique envers le chemin tracé.

Or, dans *Le Bleu du ciel*, lorsque les personnages Troppmann et Dorothea se trompent de chemin, on découvre qu'ils ont marché « longtemps » par des « sillons fraîchement ouverts », et que, finalement, ils ont « perdu le sentiment d'exister » (p. 198-199). Qu'ils sont loin. Une telle expérience révèle le sentiment de l'errant, car l'errance enseigne l'inconnu. Les personnages ont franchi le cap du sens, et à partir de là, il ne reste plus que l'errance pour englober la nécessité de marcher. La marche est alors objet et objectif à la fois. Par-delà la frontière qui refermait tout ce qui relevait alors de l'ordre du connu, les personnages vont exister *autrement*. De nouveaux sillons devront être tracés, puisqu'ils ont dépassé, et sont sortis de la bonne voie. Ce mouvement de transgression est une tension, étant donné qu'ils éprouvent autre chose et non la pure négation comprise dans l'idée de *néant*. Cette tension n'est ni une fin, ni une rupture, mais le mouvement lent et lourd d'un sujet dans sa mise en question. Ce mouvement de transgression fait articuler en même temps les discours de la *folie* et du *délire*, parce que, comme l'indique son étymologie, « délirer » veut *aussi* dire « sortir des sillons ». On sort des sillons pour en fabriquer d'autres. Pour être l'auteur de son chemin. Transgresser veut dire transformer.

L'errant porte en lui une condamnation, un malheur, qu'est la fugue insatiable : sa destinée est irrémédiable. À l'opposé du « bon chemin très court » et qui se fait « sans difficulté » (p. 199), Troppmann et Dorothea errent à travers le long « mauvais chemin ». Le chemin tracé suivant la ligne droite des sillons, c'est-à-dire sans délirer, n'est pas le chemin emprunté par l'homme, par le poète. En ce sens, l'écriture de Bataille marche à côté de la figure d'Œdipe, mais *tout de suite après et en même temps*, avec le Sphinx dans une même voie. L'errant, comme transfiguration du poète, sa « condamnation » consiste à porter en lui la force du *poiein*, c'est-à-dire de « faire », de « créer », de « produire ». Dans *Lascaux, ou la naissance de l'art*, Bataille associe l'« art » à la « naissance de l'homme », parce que l'art, dans l'expression de l'auteur, représente « l'aurore de l'espèce humaine »¹⁷⁵. Si « errer » s'oppose à « reposer », il n'est pas anodin que l'auteur défende que l'existence humaine, « nous ne la trouvons jamais au repos, et c'est pourquoi notre pensée est un débris porté par un torrent »¹⁷⁶. L'agitation et le « tumulte » sont des opérateurs créatifs chez l'auteur¹⁷⁷. Pourtant, l'effervescence peut se faire silencieusement et lentement. Elle peut passer inaperçue et offusquer le regard critique, comme celui de Jean-François Louette qui, en essayant de mettre au premier plan l'aspect décentralisateur des récits de Bataille, met en relief, au contraire, ce que serait le « centre » dans l'œuvre, à savoir « l'histoire qu'il raconte ». En outre, le critique écrit comme à regret que, chez Bataille, « les mots n'ont pas de sens fixe »¹⁷⁸. L'argumentation fondée sur la décentralisation vaut parfaitement dans le discours de Louette simplement parce qu'il défend (et voit) l'existence d'un « centre ». Ce terme lui-même apparaît sous sa plume pour caractériser le deuxième pseudo-épilogue du *Petit* : à la place d'un épilogue, l'auteur « décentre » une préface d'*Histoire de l'œil* (*ibid.*) et avance vers l'autobiographie. Si le centre se confirme comme étant le « contenu », ou l'« histoire », le récit errant de Bataille fait résistance contre le sens qui s'assoit et entraîne avec lui le sédentarisme des conventions. En bref, le centre *est* celui qui le voit.

2. Lente effervescence

La métaphore n'appartient pas aux figures de style de prédilection de Georges Bataille. Ainsi, dans les rares situations où elle apparaît, elle finit par *souligner* l'élément métaphorisé en question, car nulle métaphore n'est innocente. C'est le cas, dans *L'Abbé C.*, lorsque le

¹⁷⁵ *Lascaux, ou la naissance de l'art*, OC IX, p. 11.

¹⁷⁶ « Le Paradoxe de l'érotisme », OC XII, p. 322.

¹⁷⁷ « Le tumulte est fondamental, c'est le sens de ce livre », lit-on dans *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957, p. 9.

¹⁷⁸ « Notice » du *Petit*, p. 1142.

narrateur veut « formuler exactement la difficulté que trouve la littérature »¹⁷⁹ : la métaphore cherchée est celle d'une voiture sur la route. Cette voiture, quand elle en voit une autre s'approcher, se déporte sur sa gauche pour la doubler, accélère et part à toute vitesse laissant derrière elle celle qui a voulu la doubler. Selon l'auteur, la sensation d'impuissance que la première voiture fait sentir à celle qui essaie de la doubler « est l'image de l'objet que poursuit l'écrivain » (*ibid.*). La similitude phrastique (« la difficulté que trouve la littérature » et « l'objet que poursuit l'écrivain ») entre les deux énoncés est flagrante. De même, tant dans la première phrase que dans la seconde, le dernier mot est le sujet du verbe qui le précède, c'est-à-dire la « littérature » et l'« écrivain » respectivement. Comme deux subordonnées, les mots « littérature » et « écrivain » se définissent en tant que noyaux de la phrase. Bien que dans l'extrait l'importance, au niveau de l'énoncé, retombe sur l'écriture, il ne s'agit pas d'un discours du type « exaltation de l'écriture ». Celle-ci ne se définit pas comme une construction de la pensée, ni comme une *conquête*, mais dans son opposé : l'objet que l'écrivain poursuit

n'est le sien qu'à la condition, non d'être saisi, mais, à l'extrémité de l'effort, d'échapper aux termes d'une impossible tension (*ibid.*).

Le champ sémantique d'une « course-poursuite » se révèle aussi par le champ lexical employé : l'écrivain *poursuit*. Pourtant, il s'agit ici d'un déplacement discursif, étant donné que dans une course-poursuite, celui qui poursuit *sait* ce qu'il poursuit : son objectif se trouve devant lui. Alors que, pour l'écrivain, son objet se construit pendant la poursuite. De ce fait, il est question de construire l'objet cherché à l'opposé de l'objectif. Dans l'apparence d'une course-poursuite, c'est bien la *course* qui prend le devant de la scène.

Le champ lexical du passage appartient à l'univers de la course¹⁸⁰, mais c'est le discours de la perte qui prend le devant : ce qui importe dans cette course est celui qui reste en arrière à l'exemple du *perdant*. Pour Bataille, l'écrivain se pose comme un *perdant* face à l'objet vers lequel il *avance*. De cette façon, il ne reste pas d'autre possibilité à l'écriture que d'*avancer*. C'est même son objectif majeur, celui de continuer en avançant, car selon la réflexion de l'auteur, écrire, c'est affirmer qu'on entre dans la dispute déjà comme des *perdants*. L'écrivain est voué à l'échec. Il ne cherche pas de victoire, de « salut »¹⁸¹, pour prendre un mot cher à l'auteur qui, dans *L'Expérience intérieure*, écrit « plus question de salut : c'est le

¹⁷⁹ *L'Abbé C.*, p. 646.

¹⁸⁰ À l'exemple des expressions comme « vitesse d'un bolide », « force de son moteur », « elle foncerait alors davantage », (*ibid.*).

¹⁸¹ Dans « Prière d'insérer de l'édition de 1957 » du *Bleu du ciel*, Bataille affirme qu'à propos de ce roman, « il ne saurait être question de "salut" ». (*Le Bleu du ciel*, p. 310).

plus odieux des faux-fuyants »¹⁸². Même quand il *trouve*, ce n'est pas ce qu'il cherche. Chercher, comme le rend possible la langue française, est aussi cette volonté de provocation, de celui qui cherche la querelle. La provocation ne pouvant pas être égotique, elle fait appel, malgré une tendance à l'éloignement, à la discussion de près. « Toute critique se critique »¹⁸³, rappelle Meschonnic, ce qui veut dire qu'aucune instance de langage n'est immune à l'approche de l'autre. Toute autorité étant la construction d'un sujet, la pire « réponse » est le silence, où toute possibilité de dialogue est effacée.

Telle est la construction de la ruine chez Georges Bataille. Les bases – ou tout ce qui se place au centre des concaténations des idées (comme les fausses effervescences à l'exemple d'une excitation éprouvée lorsqu'on double à toute vitesse une voiture, ou qu'on atteint l'objet poursuivi) – s'effondrent, et laissent un espace à la possibilité de bâtir d'autres bases sur d'autres fondements. Ici, « ruiner », ce n'est pas « détruire », mais « ébranler », voire *dépoussiérer le statu quo*, pour avoir la chance de *voir* autrement. La réflexion à partir d'un présumé centre de la pensée oscille entre l'explicite et l'implicite, comme lorsque la négation vient couper la phrase citée ci-dessus : « n'est le sien qu'à la condition, *non d'être saisi*, mais [...] » où « non d'être saisi » est un argument de résistance face à la possibilité de se penser en *possession* d'un objet poursuivi. Ce discours de la résistance, du point de vue d'une rythmique de la phrase, a une valeur sémantique très forte : car il brise brusquement la locution indivisible « à la condition de » et accentue l'effet de rupture (ou d'opposition) produit par la phrase négative. Ainsi, le travail de la négativité s'exhibe en même temps qu'il montre la linéarité qu'elle rompt. La négativité est le nom de cette tension entre le continu du discours et le discontinu des mots. La syntaxe, ici, *joue un rôle* : elle théâtralise le discours de la ruine.

Si l'information de la métaphore étudiée ici cherche à unir « lenteur » et « écriture », l'auteur avertit qu'un « lecteur ne peut se contenter d'écouter et de recevoir une image déjà faite, il doit sauter dans l'inconnu »¹⁸⁴. Bataille, quand il joint radicalement « image » et « voix », suppose qu'une *image* soit *écoutée*. D'où un *acte de lecture* comme une *écoute* forme un seul système où « lire » et « écouter » se signifient mutuellement. L'enjeu est *d'exiger* que l'information ou l'énoncé d'un récit soit interprété(e) par la notion d'« écoute ». La phrase coupée de l'auteur demande un mode de lecture dans lequel le débit de l'information soit

¹⁸² *L'Expérience intérieure, OC V*, p. 24.

¹⁸³ La citation se trouve comme un volet d'ouverture de l'œuvre *Le Signe et le poème*, essai, Paris, Gallimard, 1975.

¹⁸⁴ « Autour de *L'Abbé C.* », p. 737.

régulé d'une manière lente. Ce qui fait de la *lecture de l'organisation de ce débit* l'objet même de l'écriture, comme il est énoncé dans *L'Abbé C.* :

ces réflexions interrompues ont peu de sens... Ou peut-être est-ce d'avoir été interrompues qui leur en donne... Un sens évidemment fêlé¹⁸⁵

Dans le passage, « interrompre » fonctionne comme mode opératoire du sens. On pourrait se demander : quel sens ? Mais la valeur d'une telle question importe moins ici parce que le phrasé attire l'attention vers ce qui se *produit* sous les yeux du lecteur, c'est-à-dire son fonctionnement. La dernière phrase, « un sens évidemment fêlé », peut notamment être lue au moins de deux manières : comme complément du verbe « donner » (« donner un sens évidemment fêlé ») ou en respectant le rythme imposé par les points de suspension, comme une phrase pleine, isolée et complète (« un sens évidemment fêlé »). Un « sens fêlé », comme le montre le français familier, serait un sens qui a perdu la tête, qui est devenu fou¹⁸⁶. Il est important de rappeler que, dans le contexte énonciatif du récit, ce passage est la réponse d'un personnage et non la voix du narrateur. Les points de suspension ici en même temps qu'ils démontrent un possible effet de non-conclusion de la phrase accentuent l'idée même de conclusion. Effectivement, *ce qui ne se conclut pas* – ici, la phrase logique – se conclut autrement, voire par le travail de cette voix qui réalise cet effet de multiples façons. L'espace de jonction entre les phrases, matérialisé par les points de suspension, crée une double accentuation (avant et après eux) : après les points, le premier mot de la phrase sera accentué rythmiquement par l'ouverture de phrase (« **un** sens ») ; mais la ligne mélodique non conclusive de la phrase précédente (« leur en donne... ») envahit la ligne mélodique d'ouverture de la phrase suivante. Ce type de fonctionnement, qui est une tension entre l'incomplétude d'un énoncé et le remplissage rythmique-sémantique de l'énonciation, est courant dans le discours oral, lieu où les phrases incomplètes trouvent d'autres modes de signification, comme les silences, l'intonation, les gestes, les répétitions... tout ce qui reçoit communément le nom de « corps dans le langage » et tout ce qui fait sens davantage dans l'écriture de Bataille. Du point de vue discursif, rien ne manque à toute phrase : elle est toujours pleine. C'est pour cela que l'idée de manque, d'« inconclusion », d'inachevé... révèle d'abord une démarche enclenchée plutôt qu'une réalité discursive.

La signification est *représentée* chez Bataille, jamais *présentée*. Si on lit « fêlé », « interrompre », ces énoncés, d'un point de vue discursif, révèlent un autre travail que seule

¹⁸⁵ *L'Abbé C.*, p. 710.

¹⁸⁶ Bien qu'il s'arrête « aux thèmes du désir, de la folie et de l'acéphalité », Jean-François Louette a raison de sentir une force sémantique dans l'expression « perdre la tête » récurrente dans *L'Abbé C.* cf. p. 1082, note 18.

l'écoute de l'écriture peut *voir*. C'est dans ce sens que le travail de l'écriture est parallèle à celui de l'errance, dans le sens où il est construit, c'est-à-dire rendu visible *a posteriori* : tout décrochage énonciatif, représenté par les points de suspension, instaure, après et en même temps, une nouvelle accroche permettant une avancée incessante. Un re-commencement. Le texte vu à partir du mode de l'errance crée ainsi de nouvelles *connexions* qui dépassent notamment l'usage des connecteurs logiques. Chez l'auteur, on remarque souvent la quasi-absence d'adverbes de relation logique (« ainsi », « toutefois », « donc », « cependant », etc.) ; ce fait nous permet de porter une attention particulière au rôle significatif des adverbes modalisateurs, spécifiquement ceux en « -ment ». Une des fonctions d'un tel type d'adverbe, très récurrent chez l'auteur, est de transporter le lecteur vers l'énonciation de l'énoncé. En tant que *modalisateurs*, ils portent, avant même tout sens qu'on leur *attribue*, une *attitude*, un *geste*. Il s'agit d'un geste de mot : c'est le mot qui gesticule et signifie. Selon la morphologie des adverbes en « -ment », ils dérivent d'un adjectif le plus souvent dans sa forme au féminin (ou quand sa forme au féminin est identique au masculin, comme « visible », « simple »). De toute façon, s'il y a un adjectif dans l'historique de la conception de tout adverbe, sa fonction modalisatrice est la marque d'une fonction qualitative appartenant à son autre, l'adjectif. Si, du point de vue morphologique, modaliser est une spécificité donnée à une action, chez Bataille, l'adverbe prend sa force en ce qu'il porte la marque d'une subjectivation, d'une signature d'un sujet. Il faut voir comment ce geste de signer gesticule.

3. Décrochage énonciatif

« Chaque vérité générale a toujours l'apparence d'un mensonge particulier. Il n'est pas de religion ni de poésie qui ne mentent », *La Littérature et le mal*, p. 64.

Voici un extrait qui nous permettra de continuer l'étude des adverbes comme régulateurs du débit de la phrase

La littérature est la seule voix, déjà brisée, que nous donnons à cette impossibilité glorieuse où nous sommes de ne pas être déchirés ; elle est la voix que nous donnons au désir de ne rien résoudre, mais, visiblement, heureusement, de nous donner au déchirement jusqu'à la fin.¹⁸⁷

Quoiqu'il n'appartienne pas à un récit romanesque de Georges Bataille, son phrasé nous permet d'affirmer qu'une seule voix traverse toute l'œuvre, fait important, car cela justifie une

¹⁸⁷ « Le Paradoxe de l'érotisme », in *La Nouvelle Revue française*, n° 29, mai 1955 (cf. *OC XII*, p. 325).

pensée qui ne se construit pas sur des bases déterminées par le genre textuel, mais par une discursivité qui se met en place dans l'écriture.

Dans l'extrait, comme dans l'exemple étudié auparavant¹⁸⁸ (note 136), la phrase de Bataille n'est pas complétée tout de suite, elle s'ouvre, y fait jaillir d'autres phrases, se reprend et se conclut après un temps d'attente. Le segment « déjà brisée », information qui complète cette « voix » dont la littérature est porteuse, forme le premier geste énonciatif : l'installation d'une voix par l'écriture n'est valable que dans sa possibilité d'être brisée. L'expression « déjà brisée », qui complète le terme « voix », joue un rôle dans ce passage : elle *ajoute* un décrochage énonciatif – et visuel, car on « visualise » mieux la phrase « déjà brisée » mise entre virgules, ce qui, d'un point de vue logique ne serait pas nécessaire – rendant central un geste d'appel, d'attention. « Briser », par sa position, devient le nœud. L'argument qu'on peut paraphraser comme « geste de briser la voix par l'écriture » n'est pas central. C'est cela qui compte. Ce qui est central est la manière dont ce type d'argument s'envole tout seul. Le temps de la parole rejoint celui de l'écriture pour n'en faire qu'un. Briser la voix se fait au moment de l'énonciation : le phrasé habite conjointement le sens de « briser » comme rupture. La rupture se fait aussi lorsque le segment « que nous donnons », c'est-à-dire le complément logique de la phrase, se trouve déplacé « spatialement » vers la fin du passage. Ce segment est repris dans son ensemble juste après (« elle est la voix que nous donnons »). Une parole, qui se défait, se refait sans cesse ainsi, se place comme un *dire* dans ce mouvement de prise et de re-prise. Peu importe que les termes soient les mêmes ou non, que Bataille ne compte pas parmi les écrivains qui nous placent face à un florilège lexical.

Le rythme comme mouvement de la parole décrit par Henri Meschonnic, au-delà d'une simple « correspondance » entre un point de vue théorique et un texte à être lu, ouvre le chemin des possibles et rend réalisable l'analyse de la voix dans cette perspective rythmique. L'idée est de faire entendre un travail effacé par le consensus. Ce consensus ne voit pas que « nous », dans l'extrait, c'est aussi le lecteur dans son acte de lecture. Bataille met ainsi au même niveau deux réalités : écrire et lire. Celui qui lit écrit, partage le travail d'écriture. C'est bien « nous » le sujet en question, et non un possible « on » rhétorique. « Nous donnons » rend responsable ce « nous », car il n'y a ainsi pas de doute quant au sujet de l'action de « donner ». « Nous sommes » là où la pensée se fait avec l'autre. Le passage vers la différence d'emploi (« nous donnons » > « de nous donner ») est marqué par l'installation d'un débit phrastique entrecoupé, à la manière du segment « déjà brisé », sauf que, maintenant, un tel

¹⁸⁸ « L'an dernier, c'était dans la neige [...] », p. 511.

rôle ne rejoint pas le sens du mot employé, puisqu'il s'agit de « mais » et de la suite d'adverbes « visiblement » et « heureusement ». « Mais » se place en postposition par rapport à un fort contre-accent qui retombe sur « **rien résoudre** ». Ce point d'accentuation ne se contente pas de créer une accumulation prosodique, il introduit une forte pause à sa suite. De ce fait, il ne serait pas étrange de trouver un point final après « résoudre ». C'est pour cela que « mais » joue un rôle d'ouverture de phrase, c'est-à-dire qu'il est accentué par sa position ouvrante, mais cet accent ne suit pas la même logique qu'un contre-accent. Il s'arrête, mais continue après, prosodiquement, dans les adverbes « **visiblement** » et « **heureusement** », mais aussi dans « **déchirement** ». Nous avons donc cinq moments de pause très marqués « rien résoudre, // mais, // visiblement, // heureusement, // de nous donner au déchirement // jusqu'à la fin. ». L'avancée de la phrase n'est pas logique mais rythmique, marquée par une remise en question de la parole en train de se poser comme mode de dire. Chez Bataille, les adverbes terminés en « -ment » bénéficient d'une fonction morfo-prosodique particulière, celle de régulateur du débit de lecture de la phrase, c'est-à-dire d'une mise en scène d'un mode de lire qui s'explique par ce phrasé. La phrase « apprend » dans les deux sens du terme : celui de donner et de recevoir un enseignement. L'étude des finales consonantiques et vocaliques, comme on l'a vu, nous permet de créer un point commun avec la fonction des adverbes chez Bataille. Il faut noter que tous les adverbes terminés en « -ment » mettent en action un fonctionnement spécifique : par sa longueur (tout adverbe en « -ment » est formé d'au moins deux syllabes), ils ont tendance à avoir un rôle rythmique d'une phrase autonome et complète. Si on les voit comme « phrase », à chaque adverbe on aura une phrase dont la finale sera toujours vocalique conclusive (/ã/). Ce fait nous aide à expliciter la rupture prosodique instaurée par les adverbes. Face à eux, le lecteur se trouve toujours face à une rythmique de la conclusion. D'où l'idée d'une relance de la parole après l'adverbe. Ce qui se dit s'arrête, pour continuer. La courbe mélodique a la tendance d'achever là où la phrase logique ne peut pas conclure. C'est une « conclusion ouvrante », puisque ce qui suit rebondit sur la pause créée par la fin vocalique. Cette fonction s'attache à la pensée de l'écriture comme lenteur, permettant ainsi d'*avancer* sans se *développer*. D'avancer par *sauts*. L'écriture se manifeste comme une critique de la concaténation des idées et du développement, dans le sens où « écrire » pour « dé-velopper » serait écrire pour « enlever le voile » d'une chose. Cette critique est double parce qu'elle est à la fois questionnement de l'idée qu'on pourrait cerner quelque chose afin de l'envelopper (un centre, une idée, un sens en particulier) et questionnement de la possibilité même de « voiler » ce quelque chose « cernable ».

On ne peut pas se passer de la ponctuation chez Bataille. Il faut garder à l'esprit l'attention attirée par Henri Meschonnic envers la confusion entre « ponctuation et signe de

ponctuation », ce qui justifie une ponctuation sans avoir nécessairement recours à un signe spécifique de ponctuation, comme dans le cas des *blancs* dans l'écriture de Bataille¹⁸⁹. Dès les premières lignes de *La Scissiparité*, on est porté à un exemple de *décrochage énonciatif* favorisé par une ponctuation très marquée : « Je crie. Nul ne m'entend. L'opacité, l'éternité, le silence vides – évidemment de moi »¹⁹⁰. Après la séquence énumérative marquée par les virgules (« l'opacité », « l'éternité », « le silence »), le tiret matérialise une pause encore plus importante que la virgule, et rompt ainsi le phrasé concaténé. Cette *pause* est importante, mais elle ne se justifie pas toute seule : elle fait une attaque vocalique sur ce qui la suit, à savoir l'adverbe « évidemment ». Soulignons aussi le continu prosodique qui s'établit entre « m'entend » (/mãtã/) et « évidemment » (/evidamã/), créant ainsi une rime qui met en tension ce continu avec le discontinu syntaxique. « Entendre » et « évidemment » forment un nœud prosodique où les deux termes se communiquent et signifient en même temps. Le même fonctionnement s'installe avec le mot « vides » et « évidemment » (/vid/ / evidamã/), où, comme il a été démontré, le tiret accentue le discontinu de la phrase. Ainsi, la prosodie *accroche* le texte là où l'énoncé le *décroche* puisque, en ce qui concerne la syntaxe, dans l'extrait, rien ne justifie le lien entre les mots ici rapprochés *prosodiquement*. La prosodie, ce chant à côté, a ce pouvoir inlassable de rendre proche tout ce qui résonne. Sa force est centrifuge. Les *connexions* qui s'installent, vu qu'elles s'éloignent de la logique syntaxique, montrent, dans le discours, c'est-à-dire quand le mot devient *geste*, que la signifiante est globale et non *séquentielle*. Cette question, l'auteur la développe rapidement dans *L'Abbé C.* lorsqu'il pense à « l'impossibilité d'approcher l'objet même de son livre autrement que par des efforts se succédant »¹⁹¹. Bien que le terme « succession » soit présent, l'enjeu se concentre dans les « efforts ». Lire Bataille, c'est, en tant que lecteur, fournir un certain effort pour sortir des sillons battus de la lecture et créer ses propres chemins dans les voies que le texte lui indique. Cela veut dire qu'auteur et lecteur partagent la responsabilité de créer un mode de lecture compatible avec le mode de l'écriture. Dans *L'Impossible*, l'idée de succession apparaît sous le signe d'un « alignement » de mots :

Je suis si faible, souvent, que la force d'écrire me manque. La force de mentir ? Je dois le dire aussi : ces mots que j'aligne mentent.¹⁹²

Même si on trouve un discours à propos de l'écriture comme succession d'efforts et comme alignement de mots, ces deux propositions ne rendent pas compte de toute l'écriture. Ce n'est

¹⁸⁹ Voir : Henri Meschonnic, *Traité du rythme, des vers et des proses*, (en collaboration avec Gérard Dessons), Paris, Dunod, 1998, p. 109.

¹⁹⁰ *La Scissiparité*, p. 597.

¹⁹¹ *L'Abbé C.*, p. 709.

¹⁹² *L'Impossible*, p. 499.

pas un hasard si la problématique du mensonge lié à l'acte d'écrire revient sous la plume de Bataille lorsqu'il *aligne des mots*. Parce qu'« aligner » ce n'est pas écrire. Nous sommes face à une interrogation implicite où le problème se pose sous la différenciation d'une pratique « mécanique », celle de l'empiricité de l'écriture, qui ne se réalise que dans l'alignement des mots, c'est-à-dire dans la suite des mots, et celle d'un travail d'écriture comme globalité, où les mots alignés n'ont de valeur que si on réfléchit ensemble, dans une globalité où l'*écrire* et l'*aligner* ne forment qu'une seule pratique. Quand *écrire* devient aligner, c'est cette écriture qui *ment*, selon Bataille. Dans le passage cité, on voit que, malgré la ressemblance phrastique entre « la force d'écrire » et « la force de mentir », quand la réflexion de l'écriture passe par la notion de « mot », c'est ce mensonge-là qui se met en place sous le voile d'une écriture. « Manque », « mentir » et « mots », par la contagion prosodique en [m], forment ainsi le contexte énonciatif du mensonge. La dernière phrase « j'aligne mentent » est un piège fatal dans le cas où elle fait entendre une suite phonétique exactement pareille à celle du terme « alignement » /**alipmã**/, qui n'est pas dans le texte, mais dans l'esprit du lecteur, notre esprit : « j'aligne mentent » /**zalip mãt**/. Le piège serait de dire que ce type de rapprochement est contenu dans le texte alors qu'il appartient à notre fantasmagorie, à notre point de vue, notre point d'ouïe dans ce cas. Malgré la similitude entre « alignement », l'idée de mensonge et le propos énoncé dans le passage, ce type d'association (libre) serait aussi arbitraire que si on avançait une pensée du mensonge calquée sur l'articulation entre le verbe conjugué « mentent » et la « menthe », qui s'entend aussi dans « mentent ».

La différenciation est maintenue, évidemment, entre « alignement » et « aligne et mentent » due surtout au décrochage entre /p/ et /mã/. Mais le but ici est de montrer que ce type de voisinage prosodique sert aussi, métaphoriquement, de *matériel* d'écriture pour l'auteur. Matériel qui permet de sortir des règles d'une pensée formée à partir de la réflexion discursive, logique. Ce qui signifie donner à Bataille une couche de subtile irrévérence face à la Raison. On voit que dans d'autres écrits, Bataille joue avec l'écoute du texte, comme dans *La Scissiparité*, où « évidemment », déjà cité, forme un système prosodique en [mã] avec « **mentirai** », « **glissement** », « **mangerai** », « **m'en** », « **m'entend** » (p. 597).

Dans son « Projet de préface » à *La Scissiparité*, Bataille écrit :

Certain d'être joué, mis au pilori et lié par mes propres phrases – par ma propre pensée – j'ai cherché en pensant – ou en écrivant – une tricherie qui dérobe, qui échappe, qui défasse les liens. [...] Mes liens et la duperie sont immuables et je puis me tendre à mourir : je me moque, me dérobe et mens¹⁹³.

¹⁹³ « Autour de *La Scissiparité* », p. 605.

La nécessité de défaire les *liens* (de lecture) est mentionnée explicitement. Le terme « dérober » revient à deux reprises. Ce mot est cher à l'auteur par son amplitude significative allant de la valeur dénotative, comme « dissimuler », « éviter », « s'éclipser », jusqu'au jeu morphologique où « dérober » est aussi « enlever la robe »¹⁹⁴. Le verbe « dé-rober » se trouve donc au milieu d'un processus de *nudification* du sujet. Ce qui explique la nécessité d'un « défaire » et la mise en valeur des moments où quelque chose échappe, glisse, comme la robe glissant avant de tomber. Mais dans le texte, le phrasé *montre-cache* le substantif « déroberement », à la manière d'« alignement » déjà exposé : « Je me moque, me dérobe et mens ». Du point de vue phonétique, la différence entre « déroberement » (/deʁɔbmã/) – terme non présent dans l'extrait – et « dérobe et mens » (/deʁɔb e mã /) repose sur le *décrochage énonciatif* de « dérobe // et mens ». La conjonction « et » crée une pause importante, rompant la ligne mélodique, d'où résulte une différenciation¹⁹⁵. Le substantif se révèle caché dans le discours du lecteur, non pas parce qu'il est réellement présent, mais parce que sa présence n'est possible que dans l'énonciation. Il appartient ainsi au discours. Pour se montrer, il se cache dans l'énoncé, mais l'énonciation à peine le *révèle*, comme dans le jeu de la mort et de l'érotisme où ces instances « se dérobent dans l'instant même où ils se révèlent »¹⁹⁶. Le sérieux de ce jeu est de ne pas transformer le jeu en modèle, de ne pas faire d'un piège sa demeure. Il faut savoir entrer pour savoir sortir du jeu. En somme, s'il y a bien une réflexion autour du mensonge et l'usage des adverbes en « -ment », juste l'alignement des mots ne peut pas rendre compte de cette réflexion. « Ma propre pensée », de Bataille, relève de ses « propres phrases ». La pensée qui se fait par des phrases fait appel à un phrasé *propre*, qu'est la subjectivation dans l'écriture, processus qui fait la critique de l'idée de « mot »¹⁹⁷. Chez Bataille, comme chez tout écrivain, la pensée n'est pas détachée de son écriture. Ce qui nous permet de dire que, s'il y a une « théorie » chez l'auteur, celle-ci s'écrit tout le temps, et n'est donc pas reposée, mais active, activée sans cesse. Si toute théorie est écrite, la manière d'écrire fait *déjà* la théorie. Le point d'appui de Bataille ne s'installe pas dans d'autres discours, mais dans sa propre recherche, qu'est une écriture. Henri Meschonnic écrit que la théorie est la recherche de la théorie. Cela veut dire qu'il faut écrire pour « rechercher », et non avoir de quoi chercher pour écrire. Bataille montre que la pensée ne se fait qu'en la recherchant dans l'écriture.

¹⁹⁴ « Je pense comme une fille enlève sa robe » lit-on dans *Méthode de méditation*, OC V, p. 200.

¹⁹⁵ Le mot « déroberement » pouvant éventuellement être transcrit /deʁɔbãmã/, comme dans la prononciation du Midi, notamment.

¹⁹⁶ *Les Larmes d'Éros*, op. cit., p. 78.

¹⁹⁷ Voir l'article de Gérard Dessons: « La phrase comme phrasé » in *La Licorne*, (Revue de langue et de littérature française), (1997), Numéro 42 – « La phrase ».

Un passage déjà cité de *L'Impossible* (« Dans l'appartement d'A. (je ne sais pas si A. ment », p. 494) sert à compléter l'écoute du texte autour de l'articulation entre « mentir » et les adverbes en « -ment ». Car ici, le rythme met en cause l'énoncé : « je ne sais pas si A. ment » (/ʒə nə sɛ pa si a mɑ̃/), permet d'entendre aussi l'adverbe « sciemment »¹⁹⁸ : « je ne sais pas sciemment » (/ʒə nə sɛ pa sja mɑ̃/) où seule la semi-consonne [j] est l'élément différentiel des deux énoncés, créant une diphtongue /sja/ au lieu d'un hiatus, à savoir deux syllabes distinctes /si/ /a/. La langue française montre que dans certains contextes cette différenciation ne crée pas une marque de distinction entre deux énoncés, comme « Lyon » (/lyɔ̃/ ; /li/ɔ̃/), notamment. Ne pas savoir « sciemment », c'est-à-dire être en pleine connaissance de ce qu'on ne sait pas, est l'opposé du fait de se mettre en cause le premier sur la perception d'un savoir. La négation dans « je ne sais pas si A. ment » nie le verbe « savoir ». Dans le premier cas (« je sais sciemment »), on a une positivité concernant le *je* (il *sait* ce qu'il ignore, ou, pour suivre le chemin logique, « j'ignore consciemment ») ; dans le deuxième, *je* ignore ce que l'autre fait, et dépend de ce qu'il fait pour transformer son ignorance en savoir, ou non. Or, le savoir de son ignorance est un savoir plus « savant » que l'ignorance maquillée en savoir, comme on peut lire dans la maxime de Socrate¹⁹⁹ bien connue.

Pour parler du rôle des adverbes dans le récit de Bataille, il faut tenir compte de leur emplacement, justement parce qu'ils sont « libres » de se déplacer partout dans la phrase. D'où le fait qu'un trait caractéristique de la langue française se trouve au centre de la discussion : les *liaisons*. Il est *possible* que les adverbes en « -ment » fassent la liaison avec le mot qui les suit *seulement* si celui-ci commence par une voyelle ou par un « h » non aspiré, comme dans « elle sournoise, pâle et volontairement indécente »²⁰⁰ : le français préférant la suite Consonne + Voyelle explique pourquoi le /t/ non prononcé de « -ment » s'étire vers le /ɛ̃/ d'« indécente ». Mais d'autres facteurs peuvent empêcher la liaison, comme un signal de ponctuation (« volontairement... indécente », « volontairement “ indécente ” »).

En revanche, si un mot finissant par une consonne (« souffrir ») se place avant un adverbe dont la première syllabe se compose d'une voyelle (« affreusement »), la liaison reste facultative, pourtant elle se fait plus automatiquement ; une fois qu'elle est faite, l'adverbe reçoit un appui rythmique fondé sur la consonne par la liaison, comme dans la phrase, « elle

¹⁹⁸ Le paradigme est le même : « sciemment », « alignement », « dérochement ».

¹⁹⁹ Dans *L'Apologie de Socrate*, on lit ceci : je ne m'imagine même pas savoir ce que je ne sais pas », in Platon, *op. cit.*, traductions et présentations par Luc Brisson, Flammarion, [édition corrigée et mise à jour en 2016], section 21d, p. 90. Dans une édition présentée et traduite par Jean-François Thurot chez Firmin Didot, 1806, le texte dit ceci : « je ne me flatte pas de savoir ce que j'ignore en effet », p. 157.

²⁰⁰ *La Scissiparité*, p. 599.

paraissait souffrir affreusement »²⁰¹. Comme pour l’adverbe antéposé, un signe de ponctuation peut régler une liaison facultative : « une angoisse, au début, [pause] infiniment subtile, infiniment forte »²⁰², où le /t/ non prononcé de « début » ne se lie pas à « infiniment ». Ici, par les virgules, la répétition du mot « infiniment » crée, par écho prosodique, une accentuation qui fonctionne comme une ponctuation : les deux mots se détachent de l’énoncé, ce qui renforce son autonomie dans la phrase, et le détache d’une liaison facultative.

Les *liaisons* montrent qu’il y a une règle générale à respecter, mais qu’elle-même crée une ambiguïté, une hésitation discursive toujours sémantique, parce que l’accentuation n’est pas la même une fois l’adverbe changé de place :

Ils sont sourds suavement
Ils sont suavement sourds²⁰³

Dans le premier extrait, on est face à un contre-accent (suite d’accents) : ici trois accents retombent sur les syllabes /sɔ̃/suR/sʁav/ plus l’accent de fin de groupe (/mã/) produisant une chaîne /sɔ̃/suR/sʁav/mã/. Dans le second cas, on a un contre-accent (/sɔ̃/sʁav/) au début de la phrase, mais pas à la fin, où on n’a que l’accent de fin de groupe sur /suR/ plus l’accent par écho prosodique /s/ de /sɔ̃/sʁav/suR). La différence essentielle repose sur la suite de *quatre* accents dans le premier exemple, et *deux* dans le second, puisque la syllabe « -ment » n’est pas accentuée. La position antéposée de l’adverbe rompt ainsi la chaîne prosodique (/sɔ̃suR/sʁavmã/). En revanche, dans le premier exemple, la position post-posée produit *systématiquement* une accentuation de l’adverbe due à sa position en fin de groupe. Dans le premier cas, le discours accentue une *manière d’être sourd*, alors que dans le second, il s’agit d’une *caractéristique* de la surdité. Les adverbes en « -ment » « ralentissent » le débit de la lecture parce qu’ils créent une prosodie autour des fins conclusives, conclusion qui va à l’encontre du continu logique de la phrase. Logique syntaxique et mouvement prosodique entrent en conflit. Situation particulière puisque linguistiquement la phrase logique, syntaxique, représente le discontinu (suite d’unités). Cette tension chez Bataille est révélatrice d’un mode de penser qui se construit comme *agon* constant. Dans la phrase, on trouve deux forces *antagoniques* qui ne s’excluent pas, ce qui montre qu’« énoncé » et « énonciation » forment un seul geste de parole. Parole lente, tendue, se mettant en cause à tout moment dans le mouvement même de sa constitution.

²⁰¹ *Le Bleu du ciel*, p. 115.

²⁰² *L’Abbé C.*, p. 701.

²⁰³ On a forgé le deuxième exemple à partir du premier se trouvant dans *Éponine*, p. 743.

Cette sensation de ralentissement crée un déplacement de l'objet de la phrase : le centre d'intérêt n'est plus l'énoncé (le sens, l'information), mais l'énonciation – ce qui n'exclut pas l'énoncé, mais le remet en question. Tout changement rythmique comporte un changement sémantique, car le rythme *est* sémantique. Quand le mouvement de la parole change, sans qu'on ne change aucun terme qui la compose, toute la parole change. La prosodie générale établie par les adverbies centre sur eux le *phrasé*. C'est le *phrasé* qui tient la tension « énoncé-énonciation ». Le sens des adverbies chez Bataille est davantage un travail prosodique, qu'est finalement ce qu'ils *sont*. La lecture doit « revenir » sans cesse à son énonciation, créant ainsi un effet de ralentissement à l'opposé de la rapidité de la discursivité linéaire. À titre illustratif, dans *La Scissiparité*, le narrateur dit que, étant enfant, il mettait dans de minuscules cages à mouches des « insectes odieusement vivants »²⁰⁴. Or, sont-ils *odieux* parce qu'ils sont *vivants* ou parce que ce sont simplement des insectes se trouvant *par hasard vivants* ? D'un côté, on a « odieux » parce qu'ils sont vivants, de l'autre parce qu'il s'agit simplement d'insectes. Le but d'un phrasé de ce type n'est certainement pas d'*informer*, mais de faire vivre, dans la parole, une mémoire en tant que subjectivité. Dans l'extrait, le mot « vivant » n'est pas anodin, il renvoie à une problématisation existante et courante chez l'auteur :

Le verbe vivre n'est pas tellement bien vu, puisque les mots *viveur* et *faire la vie* sont péjoratifs. Si l'on veut être moral, il vaut mieux éviter tout ce qui est vif, car choisir la vie au lieu de se contenter de rester en vie n'est que débauche et gaspillage.²⁰⁵

« Vivre » porte donc chez l'auteur une charge négative, destructive, amoral, au contraire du sens commun. Ainsi, « vivre » est une quête et non une attente passive. Il est difficile de *vivre* dans ce sens proposé par Bataille car il nous demande d'être *acteur*, de *contrer* la pulsion de mort que la vie commune nous offre quotidiennement. La mort, ici, est synonyme de « rester en vie ». Les « guenilles » de Madame Edwarda sont « pleines de vie comme une pieuvre répugnante »²⁰⁶ parce que ce sexe exposé, qui s'ouvre devant les yeux du narrateur le fait sortir justement du marasme d'une vie sans ivresse. L'« intérêt aux détours » (p. 329) annoncé par le narrateur montre cette prédisposition à ce qui sort du chemin commun, comme la métaphore choisit : le sexe comme « pieuvre » est un sexe qui *attrape* avec ses huit bras. D'où on ne s'en sort plus. On est donc naufragé, « perdus dans une nuit de vent devant la mer ». Ce même sexe qui rend fou (« je suis fou... » (p. 331) est nommé « plaie vive » (*ibid.*). C'est une vie excessivement vécue dans le contresens de la vie méthodique, du contentement. De la vie

²⁰⁴ *La Scissiparité*, p. 600.

²⁰⁵ « Prière d'insérer de l'édition de 1957 » du *Bleu du ciel*, p. 310.

²⁰⁶ *Madame Edwarda*, p. 330.

« politiquement correcte » comme on dirait aujourd'hui. Cette rencontre avec la vie, qu'est Madame Edwarda mérite ici exceptionnellement d'être lue dans son intégralité :

Je tremblais : je la regardais, immobile, elle me souriait si doucement que je tremblais. Enfin, je m'agenouillai, je titubai, et je posai mes lèvres sur la plaie vive. Sa cuisse nue caressa mon oreille : il me sembla entendre un bruit de houle, on entend le même bruit en appliquant l'oreille à de grandes coquilles. Dans l'absurdité du bordel et dans la confusion qui m'entourait (il me semble avoir étouffé, j'étais rouge, je suis), je restai suspendu étrangement, comme si Edwarda et moi nous étions perdus dans une nuit de vent devant la mer. (p. 331).

La rencontre avec Edwarda est la rencontre avec la vie. La vie aux yeux de Bataille est ce qui ne s'arrête pas, c'est du mouvement incessant. La vie, lorsqu'on ne la pratique plus, s'arrête. Comme on l'a vu, « rester en vie » est pire que la mort, car si on « reste » on n'avance plus. Si on avance trop vite on peut trouver la mort, mais il faut vivre pour toucher la mort. Si on « reste », on est en train d'accepter une stagnation, qui n'est ni un manque d'énergie vitale parce qu'on n'en a simplement pas, ni parce qu'on a épuisé les réserves. « Rester », c'est l'arrêt du sens de la vie. « Sens » comme chemin aussi : la vie sans aucun chemin. Vie et mouvement sont donc des notions qui vont ensemble chez Bataille, car « vie » est activité, énergie vitale vivante qui circule dans le corps. Si cette pulsion s'arrête, tout s'arrête. Le sens de la vie n'a plus lieu. Edwarda, en happant le narrateur, le fait *sortir de la vie* (dans le contresens de « rester ») pour qu'il éprouve, non une autre vie, mais toute la vie, dans toutes les facettes. Si Dieu est omniprésent, il n'y a rien d'étrange à ce que le narrateur Le retrouve dans le bordel, et qu'Il se manifeste dans le personnage de Madame Edwarda. Dieu créateur de toute forme de vie sur la terre, est aussi responsable de toute manière de vivre les vies que Lui-même a créées. Avec de grands mots, comme « Dieu », « croyant », « salut », Bataille théâtralise l'information que ces termes évoquent chez le lecteur. C'est une démarche de la provocation au sens d'« incitation » : « Dieu », « bordel », « culotte », « Hegel », « jouissance », « guenilles »... n'entrent pas dans un même paradigme. Le lecteur se trouve face à un nœud provocateur. Le théâtre se réalise dans la transsubjectivité, de l'*œuvre-Bataille* et de l'*œuvre-lecture*. L'information comme passage d'un sens n'est pas l'affaire de Bataille.

4. Informe : informer autre chose

« Si péniblement comique !... », *L'Impossible*, p. 537

La parole théâtralise ce qu'*informer* saurait dire. Dans l'article « Informe », il n'est pas question simplement de la « forme » des choses, comme le texte le laisse entendre, mais il ne

faut surtout pas oublier qu'en français le substantif *informe* se matérialise comme le verbe « informer » (j'informe, il informe). Or, comme l'affirme Georges Bataille, si un dictionnaire ne devrait pas donner « le sens mais les besognes des mots »²⁰⁷, cette affirmation est un jeu de mots de l'ordre du sous-entendu : il n'est pas question d'informer, ou de « désigner », comme l'écrit Bataille, mais de voir que l'« informe » aussi *informe*. Ce qui, selon Bataille, n'est pas possible pour les philosophes pour qui *informer* doit nécessairement s'attacher à l'idée de *forme* : « Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but » (*ibid.*). Ce contentement du philosophe hante, comme une sorte de but ultime, le philosophe aux yeux de Bataille, comme il écrit à propos notamment de Hegel, qui « arrive à la *satisfaction* »²⁰⁸, à « l'achèvement de l'histoire » (p. 128), c'est-à-dire ce moment où il voit que « le système se ferma », (*ibid.*). Le champ lexical (*système fermé, achèvement, satisfaction*) construit le paradigme de la « forme », comme le suggère Bataille. La critique envers les philosophes manifestée par l'auteur passe obligatoirement par l'écriture, qui est un modèle d'informe qui *informe* ce que les philosophes ne peuvent pas lire. N'informe pas un objectif (comme information), mais informe comme *dénonciation*.

C'est pour cette raison qu'on rencontre un tel phrasé, cité *supra* à propos des insectes, partout dans l'œuvre de Bataille. Ce fait explique que l'inscription d'une subjectivité par l'écriture parcourt l'ensemble de ce travail indépendamment du type de texte. Ce passage des *Larmes d'Éros* est significatif en ce sens :

Une difficulté singulière naît du fait que l'être humain ne s'est pas achevé en une fois. Ces hommes qui, les premiers, ensevelirent leurs semblables morts, et dont nous retrouvons les os dans de véritables tombes, sont de loin postérieurs aux traces humaines les plus anciennes. Pourtant, ces hommes qui, les premiers, prirent soin du cadavre des leurs, n'étaient pas encore eux-mêmes exactement humains. Les crânes qu'ils nous ont laissés ont encore des traits simiesques : leur mâchoire est proéminente et, le plus souvent, leur arcade sourcilière est bestialement surmontée d'un bourrelet osseux. Ces êtres primitifs n'ont d'ailleurs pas eu parfaitement cette station droite qui, moralement et physiquement, nous désigne – et qui nous affirme. Sans doute ils se tenaient debout ; mais leurs jambes n'étaient pas nettement érigées comme le sont les nôtres.²⁰⁹

Le texte montre que la meilleure manière pour parler de « ces hommes », c'est de mettre en avant ce qu'ils font ; et la « description » de ce faire humain n'est possible que par la discursivité : il ne s'agit pas simplement de définir – ou de décrire – des faits empiriques, mais de rendre, par la parole, ce qui définit « les hommes », c'est-à-dire ce qui leur est *propre*.

²⁰⁷ « Informe », *OCI*, p. 217.

²⁰⁸ « Le Coupable », *OC V*, p. 56.

²⁰⁹ *Les Larmes d'Éros*, Paris, J.-J. Pauvert, 1961, [1981], p. 13-16.

L'espace créé entre le début de la phrase « ces hommes qui, » et sa suite verbale « sont » est le moment où la discursivité se met en place pour « définir » l'homme. Il faut ainsi écrire pour aller à la rencontre du faire humain. Rythmiquement, le verbe « être » de « sont de loin » ne reçoit pas d'accentuation, comme dans une suite phrastique du type « ces hommes sont postérieurs », pourtant, dans l'extrait, « sont » est accentué ainsi que « n'étaient pas », ce dernier fragment fonctionnant de la même façon que « sont », puisqu'il se construit dans un phrasé semblable : « ces hommes qui, », puis un long espace pris par la discursivité à propos « des hommes », et à la fin, la conclusion du propos « n'étaient pas ». Rappelons que le propos fondé sur « les hommes » fait appel à la manière de penser d'un anthropologue, à la suite de Lévi-Strauss²¹⁰. Ceci montre que Bataille ne parle ni en tant que philosophe, ni en anthropologue (si on prend simplement la description méthodique comme fondement de l'anthropologie), car dans les deux disciplines, la subjectivité dans la parole traditionnellement n'a pas de place... bien qu'elle soit toujours là, même lorsqu'on croit la cacher sous le signe d'un esprit *purement* analytique. La subjectivité est le fait de parler, l'écriture en tant que parole est le lieu même de la subjectivité. Le basculement que le texte fait de « hommes » à « êtres » puis à « nous » exprime un mouvement de la pensée du général à un « nous » aussi général, mais plus particulier, car il est au minimum celui de *je* et de *tu*. Ce mouvement met en évidence une pensée où écrire sur *les autres* reste toujours une affaire singulière : ces « hommes » se trouvent là, dans le temps de la parole énoncée : ils sont *vous*, ils sont *moi*. Le découpage énonciatif mis en place par la suite des adverbes « parfaitement », « moralement » et « physiquement » fait sentir cet effet de lenteur dans l'écriture qui, ici, relève plus du tâtonnement du sujet dans son propos, *osé*, parce que l'idée est d'affirmer que nous sommes ces hommes préhistoriques. Pour la troisième fois, le phrasé suit un parallélisme : « cette station droite qui, [temps de pause, temps de la discursivité, du décrochage énonciatif installés par la suite d'adverbes][...] nous désigne » (*ibid.*). Cependant, à ce moment du texte, le segment « – et qui nous affirme » rapproche le « qui », dont le rôle *rythmique* de décrocheur énonciatif faisait jusqu'alors la règle, de son complément pour lui redonner plus clairement sa fonction de proposition relative – quoique, du point de vue syntaxique, « qui » est le *sujet* de la phrase. Ici, la relation entre *sujet* et *complément* est plus linéaire. La linéarité est introduite après une pause bien démarquée graphiquement par le tiret : « – et qui nous affirme ». Cette phrase est à la fois en rapport de complémentarité avec ce qui la précède, et pleine, isolée, jouissant de la valeur d'une phrase autonome. Cette autonomie s'installe grâce au tiret avant « et ». Cette marque graphique nous permet d'avancer l'idée d'une *attaque*

²¹⁰ Lévi-Strauss, Claude, *Regarder, Écouter, Lire*, Paris, Plon, 1993, p. 176.

vocalique²¹¹ moins usuelle, mais existante. La syllabe que « et » constitue est accentuée par un *coup de glotte*, noté [ʔ]. Ainsi, la syllabe n'est pas simplement /e/, mais /ʔe/. Cette accentuation spécifique sur la voyelle fait ici de « et » une articulation d'une parole dans toute sa force énonciative. En même temps, « et » dit dans ce contexte qu'en plus de tout ce qui vient d'être dit, il y a encore autre chose à dire, comme il y a toujours autre chose à dire. Ce phénomène peut être entendu dans le langage courant lorsque soit on interrompt, soit on « complète » notre interlocuteur par « et alors ? ». Cette expression expose la nécessité d'une reprise de la parole, moins comme un *complément* que comme un *continu*. Comme il sera montré, « mais » est un fort rebondissement qui s'arrête d'un seul coup, une réponse avortée, mais qui continue. On relance pour avancer, pour faire vivre le langage.

On sait que l'un des traits caractéristiques de l'écriture de Bataille réside dans la quasi-absence des adverbess de relation logique (« aussi », « cependant », « donc », « en revanche », « encore », « par ailleurs », « par conséquent », « par suite »...). Une analyse de l'écoute de son texte nous montre une rythmique spécifique où les relations logiques ne se fondent pas sur la phrase logique, mais sur la phrase *rythmique*, construite notamment par des rencontres prosodiques, lexicales, structurales. En ce sens, il est plus certain de parler justement de « rencontre » que de « répétition », car dans la rencontre, le texte se rencontre le premier, accentuant ce qu'il fait de ce qu'il dit. La « répétition » s'ajuste à l'idée de mot et se place au niveau de l'énoncé, alors que la « rencontre » est discursive, révélant le corps du poème dans la parole.

Pour conclure, la lecture de comment « naît » [nɛ] cette difficulté de penser l'homme à partir de ces « traces humaines » [ymɛn], de ces êtres qui sans doute se « tenaient » [tɔnɛ] debout, mais dont, finalement, les jambes « n'étaient pas nettement » [netɛ pa nɛtmã] proches des nôtres, montre que le texte se rencontre – ici autour de la suite prosodique /nɛ/ aussi inversée /ɛn/. Ces reprises exposent, en avant, le sujet du poème dans son dire. Le texte ainsi fait son théâtre, qui n'est pas un « spectaculaire », mais une constante mise en place, mise en scène d'un corps-langage comme parole. « Prose gesticulante ». Sans entrer dans l'abîme que propose cette phrase faussement simple de Mallarmé, on est incité à dire que pour l'auteur, écrire c'est toujours inventer des gestes *écrits*. Ce n'est pas du corps empirique, des acteurs de théâtre. Le texte fait son théâtre dans ce qu'il est ce qu'il dit. Ce n'est pas un jeu de rôles, car il n'y a pas de « rôle », puisque, aucun *a priori* n'est possible pour une discursivité qui se construit sans arrêt. Si le texte gesticule, s'il s'exhibe, ces mouvements porteurs de parole

²¹¹ Voir Henri Meschonnic, *Traité du rythme, des vers et des proses*, (en collaboration avec Gérard Dessons), Paris, Dunod, 1998, p. 142.

sont la parole à *dire*. « Théâtre », ici, n'est donc pas une théâtralisation mais une posture, un mode d'être dans le langage, qui passe, chez Bataille, par les modalisations qu'expriment les adverbes en « -ment ». Il s'agit d'une discursivité d'une parole toujours en route, et qui s'ajoute aux autres discours afin de ne pas laisser oublier cette couche *mensongère*, de ce *je qui mens*. À partir de Bataille, on peut donc affirmer que toute définition de l'homme *ment*. Et c'est la condition pour le penser dans son constant devenir.

5. L'écriture agonique

La difficulté centrale de penser l'écriture agonique chez Bataille naît du fait que l'auteur articule deux notions très proches, l'« angoisse » et l'« agonie », sans nécessairement poser une distinction. On part du principe que le lien entre les deux termes relève plutôt de l'expérience d'une tension duelle. En ce sens, l'agonie se pose comme manifestation de l'expérience d'une limite. L'expérimentation d'un passage duel intéresse justement parce qu'il se fait dans la douleur et dans l'angoisse. Il n'est pas inutile de dire au passage que l'idée même d'angoisse se trouve mieux achevée dans *L'Expérience intérieure*. C'est angoissant parce qu'on ne défoule pas l'agonie. Elle est, toujours, *dedans*.

Dans *L'Angoisse de penser*, Évelyne Grossman attire l'attention sur un aspect évident mais non négligeable de la pensée de l'angoisse : elle est une « *expérience d'écriture* ». Elle affirme que :

L'angoisse dont il s'agit ici n'a pas la familiarité de nos peurs intimes, aussi violentes soient-elles ; elle désigne cette cruelle *expérience d'écriture et de pensée* qui ne relève d'aucune thérapeutique ou pharmacopée²¹².

Précisément, chez Bataille aussi l'angoisse est toujours une expérience d'écriture. On atteint l'angoisse parce qu'on écrit, et c'est parce qu'on écrit qu'on peut la rendre paisible. Il n'y a donc pas de « pharmacopée » comme le dit Grossman, mais il y a du *pharmakon*. Il y a de l'*agon*, car l'angoisse est un combat, c'est-à-dire qu'elle est une vertu au sens d'Aristote, pour qui les vertus sont dans l'effort. On ne peut pas oublier que la pensée de l'angoisse chez Bataille est tragique dans le sens grec. Elle est l'expérience du vide, de la négativité sans but. Bataille est un écrivain de la négativité (mystique) et non de la négation. C'est la négativité qui n'a ni « fin ni réconciliation » (p. 21). La négation est une fin en soi, elle nie l'autre. La négation nie le pouvoir de la négation, elle nie le fait qu'on puisse nier. La négativité est sans

²¹² Évelyne Grossman, *L'Angoisse de penser*, Paris, Minuit, 2008, p. 12.

« salut ». Dans le texte de Grossman, « négation » et « négative » se mêlent : « passion de la négation » (p. 20), « passion de la pensée négative » (p. 21), « la force destructrice d'une négation sans fin ni réconciliation » (*ibid.*). « Négation » et « réconciliation » vont ensemble puisqu'une « négation » ne peut pas avoir lieu sans son contraire qui l'accompagne. La négativité nie la réconciliation, elle est autonome et transversale. La négativité cherche la guerre, la négation, la victoire.

Du point de vue étymologique, « agonie » est un emprunt du grec *agon*, lutte. *Agon* lui-même vient du verbe *agein*, pousser, agir. « Angoisse », à son tour, dans le cours de l'histoire finit par se mêler avec « agonie » et, de cette rencontre, il se trouve qu'ils sont vus comme synonymes. Pourtant, « angoisse » porte une valeur médicale, un aspect physique plus explicite qu'« agonie » : d'origine latine, « angoisse », dérive d'« angustus », signifiant serré, étroit ; « angustus » vient du verbe « angere », qui signifie justement serrer, ce qui a donné en français le mot « angine », c'est-à-dire « la gorge serrée ». Ce croisement sémantique a créé un sentiment transitoire de resserrement et douleur morale comme résultat d'un combat, d'une lutte.

Dans l'épisode biblique du *Christ au jardin des oliviers*, connu aussi sous le titre *Agonie dans le jardin*, on ne trouve l'allusion explicite à l'« agonie » que dans l'Évangile de Luc, dans lequel on lit que :

Du ciel, lui apparut un ange qui le réconfortait. // Entré en agonie, Jésus pria avec plus d'insistance, et sa sueur devint comme des gouttes de sang qui tombaient sur la terre.²¹³

Historiquement, l'idée d'*agon* comme combat est vue comme profane et non sacrée. Profane parce que le terme renvoie au sentiment qu'éprouvent les athlètes olympiques avant l'épreuve. *Agon* reflète aussi l'idée de rassemblement pour regarder le spectacle sur l'arène. Le lecteur de Bataille verra la scène de la corrida d'*Histoire de l'œil* sauter aux yeux :

D'un bout à l'autre de la corrida, elle [Simone] **demeurait dans** l'angoisse, ayant la **terreur, expressive** au fond **d'un insurmontable désir, de** voir l'un des **monstrueux** coups de corne qu'un **taureau** précipité sans cesse avec colère **frappe aveuglément dans** le vide **des** étoffes de couleur, jeter en l'air le **torero**.²¹⁴

Dans l'édition de 1928, Bataille avait articulé ce passage de la façon suivante :

²¹³ L'« Évangile selon Saint-Luc », chapitre 22, versets 43-44. Disponible en ligne sur : <https://www.aelf.org/bible/Lc/22>. [consultation en juillet 2018].

²¹⁴ *Histoire de l'œil*, p. 32.

D'ailleurs elle **restait** dans l'angoisse d'un bout à l'autre de la course, ayant la **terreur**, bien **entendu expressive surtout** d'un violent désir, de voir le **torero** enlevé en l'air par un des **monstrueux** coups de corne que le **taureau**, **projeté** sans cesse avec colère, **frappe** aveuglément dans le vide des étoffes de couleur.²¹⁵

L'énonciation d'« angoisse » dans les deux passages ne se fait pas pareillement. Dans le premier cas, le terme se trouvant à la fin d'un groupe porte en soi une accentuation. Ceci n'a pas lieu dans la version de 1928, où le mot « course » se trouve en fin de groupe. « Angoisse » reste simplement le complément de la phrase à laquelle il appartient. Ceci est important en ce qu'un emplacement lexical relève d'une rythmique, car dans le premier extrait, le segment « de voir un [...] » peut être relié à trois discours différents, mais complémentaires : « l'angoisse [...] de voir », « la terreur [...] de voir » et « le désir [...] de voir ». Dans le deuxième extrait, l'idée de « l'angoisse de voir » n'est pas possible parce que l'emplacement du terme exclut toute discursivité explicative, exactement parce que celle-ci se fait déjà juste après l'énonciation du mot. On s'attend, dans la suite de la lecture du texte, à un discours plutôt autour de « course » que d'« angoisse ». Ce dispositif fonctionne à l'inverse du premier passage : la modalité de l'attente (dans l'angoisse) est mise davantage en valeur que l'information même – ou ce qu'on attend, à savoir, le *torero* jeté en l'air. Cette information se trouve, comme on la voit, à la fin du passage, alors que dans la version de 1928, on peut affirmer que cette information est plus centrale, surgissant au milieu du texte : on voit presque de suite la cause, dans l'attente, du sentiment d'angoisse. Dans le premier, on « demeure » dans l'angoisse, ce qui veut dire faire de l'angoisse sa « maison », créant ainsi presque un contresens entre l'inquiétude du sentiment d'angoisse et la sérénité de son chez soi. Celui qui *demeure* montre une autonomie, une volonté d'y rester. En portugais, on a « *demorar* », qui signifie justement prendre son temps d'une manière excessive résultant souvent en un retard. Dans le deuxième passage, Simone « reste » dans l'angoisse, c'est-à-dire que le sentiment d'angoisse s'était déjà commencé et qu'elle y « restait ». Le lien chronologique est plus explicite dans ce cas. Formé par l'intensitif « re » et le verbe « *stare* », « rester » conjugue une insistance sur le moment actuel tout en rappelant une trajectoire jusqu'au présent de la parole. Prosodiquement, les deux verbes conjugués (« restait » et « demeurait ») créent des chaînes prosodiques spécifiques à chacun, comme on peut le voir dans le tableau ci-dessous :

« RESTAIT »	« DEMEURAIT »
« terreur » /t/, /r/ « entendu » /t/	« D'un » /d/ « corrida » /r/ /d/

²¹⁵ *Histoire de l'œil* (édition de 1928), p. 84.

« expressive » /r/ « surtout » /t/ « torero » /t/, /r/, /r/ « monstrueux » /r/ « taureau » /t/, /r/ « projeté » /r/, /t/ « frappe » /r/	« dans » /d/ « terreur » /r/ « expressive » /r/ « d'un » /d/ « insurmontable » /m/ « désir » /d/ « de » /d/ « des » /d/ « monstrueux » /m/, /r/ « taureau » /r/ « précipité » /r/ « frappe » /r/ « aveuglement » /m/ « dans » /d/ « des » /d/ « torero » /r/, /r/
9 mots accentués 13 syllabes accentuées 8 syllabes accentuées par /r/ 6 syllabes accentuées par /t/	18 mots accentués 21 syllabes accentuées 9 syllabes accentuées par /d/ 3 syllabes accentuées par /m/ 9 syllabes accentuées par /r/

Le tableau facilite la visualisation d'un travail prosodique portant sur le phonème /r/, présent dans les deux termes ici étudiés. De tous les mots recevant une accentuation à partir de cette consonne, seulement « *corrida* », présent dans le paradigme créé par le verbe « *demeurer* » reste isolé, c'est-à-dire sans paire prosodique si on compare avec les termes choisis dans les deux versions, à l'exception de « *projeté* », qui dans le paradigme de « *demeurer* » est remplacé par « *précipité* », mot qui garde la chaîne prosodique en /r/. Tous les mots qui reçoivent une accentuation à partir de /r/ sont présents dans les deux paradigmes, c'est-à-dire six mots dans « *rester* ».

Dans le paradigme du verbe « *rester* » (version dans laquelle le terme « *course* » a lieu), on a « *projeté* », et dans celui du verbe « *demeurer* » (version « *corrida* »), on a « *précipité* ». Mais « *corrida* » ne fait pas une paire prosodique en /r/ avec « *course* ». « *Course* » est exclu de deux paradigmes. Ce qui nous permet de dire qu'une *corrida* chez Bataille n'est pas une *course*. Il est important de rappeler que la version finale d'*Histoire de l'œil* est bien celle où le mot « *corrida* » *reste*. Et comme il a été montré, « *corrida* » se place en finale de groupe (comme « *course* » d'ailleurs), et donc reçoit une accentuation. Dans le premier passage, le dernier mot est « *torero* », ce qui permet de construire deux finales de groupe portant sur un couple lexique étranger, hispanophone (*torero, corrida*), assez cher à Bataille. Dans la version de 1928, cette réflexion ne peut pas avoir lieu, car « *course* », en position de finale de groupe fait une paire prosodique avec « *couleur* ». On constate que le discours n'est pas du tout le même, quoique, du point de vue du récit, l'histoire racontée reste la « *même* ». C'est à ce

problème qu'Eliane Robert Moraes, traductrice d'*Histoire de l'œil* en portugais, a dû se confronter. Car, lorsqu'on lit de près la traduction du passage, on voit clairement que le terme « corrida » est glosé en « *tourada* »²¹⁶, c'est-à-dire « course de taureaux », quand il est repris dans le paragraphe suivant : « à propos de corrida [...] »²¹⁷. Dans la première occurrence, la traductrice *opte* pour « corrida » qui, malgré la parité avec le mot espagnol, ne veut pas dire la même chose, mais simplement « course » dans ce contexte. Ainsi, « *tourada* » serait un choix plus judicieux, car il ferait appel à la fois à *toro* (taureau) et à *torero* (torero) créant alors en portugais la tension présente dans le texte de Bataille.

Le phonème /r/ a un rôle fondamental dans l'extrait étudié. Malgré les différences des éditions, à l'exception de « d'ailleurs », les mots « désir », « terreur », « couleur », « autre », « voir » et « air » tous portant une finale en /r/, se retrouvent dans les deux éditions. « Couleur », « désir » et « terreur » se trouvent en même position d'accentuation de fin de phrase. La force prosodique étrangère rendue possible par le couple « corrida-torero » se répand dans le phrasé du texte sous la forme du phonème /r/. Rappelons qu'en espagnol, différemment du français, le phonème /r/ constitue une paire minimale, c'est-à-dire qu'il est l'élément phonétique qui distingue certains mots, par exemple, « caro » [karo] (cher) de « carro » [karo] (voiture). À la française, « corrida » [ko'riða] et « torero » [to'rero] seraient représentés /kərida/ et /təreɾo/ avec un allophone [ʁ] à la place des phonèmes /r/ et /r/ respectivement.

L'angoisse ne se représente que dans la *corrida*. L'attente dans la *corrida* est celle de la mort et non d'un vainqueur, comme il le serait lors d'une « course ». Cette attente du pire est déjà et en *même temps* expérimentation de ce qui va suivre. Comme Jésus qui, priant, attend sa crucifixion le lendemain. Attente ici est vue comme combat intérieur entre la vie et la mort, car, comme le dit Bataille, « la proximité de la mort y est sentie de la même façon » (*ibid.*). L'agonie devient donc une punition que le corps doit payer d'un sentiment moral (Jésus se confrontant avec Dieu, notamment). Dans le poème *Adieu*, Rimbaud écrit que « le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'hommes ». Sachant que pour le poète, « combat » signifie, dans ce contexte, écrire, on peut avancer l'idée que, plus d'un simple rapport direct entre le langage et la réponse du corps, ici on est amené à penser que c'est bien le corps qui prend le devant quand l'expérience est angoissante. Dans la traduction proposée par Eliane Robert Moraes, « dans l'angoisse », phrase de l'extrait étudié ci-dessus, est glosée en « elle

²¹⁶ « A propósito das touradas [...] », dans Georges Bataille, *História do olho*, Trad. Eliane Robert Moraes, São Paulo, CosacNaify, 2005, p. 63.

²¹⁷ *Histoire de l'œil*, p. 32.

demeurait angoissée »²¹⁸. Pour Bataille, « dans » joue un rôle important dans sa pensée, comme manifestation d'un moment *juste* de transgression, d'une expérience d'une tension insoluble et irrésoluble : « l'érotisme est l'approbation de la vie jusque dans la mort »²¹⁹. « Mort » ici, parce qu'il y a « dans » qui lui est attaché, donne à « mort » une tournure physique et spatiale, comme lorsqu'on dit « dans ma chambre », « dans mon lit »²²⁰. « Dans l'angoisse » est plus qu'être angoissé, c'est *habiter* et être *habité* par ce qu'on éprouve.

Pour Bataille, l'angoisse propose une pensée du corps dans le langage, car comme on peut lire dans *L'Expérience intérieure* : « Si [...] j'entre dans l'angoisse – dans l'horreur, dans la nuit du non-savoir... »²²¹ ; cette activité de la phrase se construisant par des sauts, à mesure de son avancement, est une position de l'écriture de Bataille assez connue. Il n'est pas question d'une recherche du bon mot, ou de la bonne expression, mais d'essayer un phrasé, de continuer et de faire marcher ensemble *construction* et *essayage de la pensée*. On remarquera que l'idée d'angoisse, dans l'essayage, vient articulée avec « horreur » et « nuit ». Or, « horreur », comme son étymologie l'indique, signifie « dresser les poils ». D'où l'idée d'une manifestation physique de la peur. « Horreur » résume le moment où le corps prend la parole lorsque le discours n'est plus suffisant. Le corps *devient* parole à part entière. L'« angoisse », dans l'articulation proposée par Bataille fait entrer dans le corps le moment où le discours doit se mettre en place à tout prix. Le corps paye le prix. Le non-savoir est vu comme « nuit » parce qu'on sous-entend la « clarté » de la raison raisonnante, fortement critiquée par Bataille. Qui n'est pas un auteur du raisonnement mais du rayonnement. Sa pensée rayonne comme dépense gratuite, comme ce qui avance sans une nécessité d'un *retour sur investissement* intellectuel²²². *L'horreur*, c'est donner au corps la possibilité d'être *parole* sans tenir un rapport de vicariance. Curieusement, la photo du supplice chinois pourrait être vue par Bataille comme un exemple de l'« horripilation »²²³, terme en italique utilisé par lui-même, mais en effet, son but est de critiquer Georges Dumas, l'auteur de *Traité de psychologie*, livre où le cliché a été repris en 1923 – on peut présupposer que le mot a été d'abord utilisé par Dumas. Ce dernier, selon Bataille, arrête son commentaire sur les cheveux dressés du supplicié. Pour notre auteur, l'horreur se place du côté du combat entre la vie et la mort, combat prolongé par les fortes doses d'opium données au Chinois. Pourtant, l'horreur, ainsi que l'angoisse se retrouve dans ce qui demeure, le fait que cette photographie reste et prenne

²¹⁸ « Ela permanecia angustiada », *in op. cit.*, p. 63.

²¹⁹ *L'Érotisme*, Minuit, 2011, p. 13.

²²⁰ *L'Impossible*, p. 501.

²²¹ *L'Expérience intérieure*, OC V, p. 144.

²²² Ce n'est pas un hasard si les organisateurs de la journée « Rayonnement de Georges Bataille » ont forgé ce titre après un passage du *Coupable* : « Les hommes sont trop peu soleil », avec toute la mythologie que ce terme « soleil » joue dans l'œuvre du penseur. Soleil, symbole de la dépense gratuite, sans retour, notamment.

²²³ *Les Larmes d'Éros*, p. 121.

vie dans l'imaginaire de Bataille : l'horreur, c'est qu'elle revient, pour hanter : « ce cliché eut un rôle décisif dans ma vie. Je n'ai pas cessé d'être obsédé par cette image de la douleur », écrit-il à la fin des *Larmes d'Éros* (*ibid.*). Un trait caractéristique de cette « obsession » est qu'elle vient « soudainement » et enferme le sujet « dans l'angoisse » (p. 122), moment où s'unissent révélation de l'extase divine avec l'horreur extrême. Un tel renfermement se montre en même temps *transitoire*, dans le sens d'être en constant *transit*, c'est-à-dire en mouvement, mais aussi dans le sens d'une courte *durée*. Si ici apparemment les contraires se mêlent (une *durée* et ce qui *est dans la durée*), comme souvent chez Bataille, l'intérêt se concentre sur cette tension comme forme de réflexion de l'acte de l'écriture : pour l'auteur, écrire est *en même temps* faire l'expérience de l'angoisse *et* l'apaiser, comme l'indique ce passage de *L'Expérience intérieure* : « j'écrivais en même temps à la faveur d'une angoisse étrangement apaisée » (p. 142). *Étrange* parce que son apaisement n'existe que dans l'écriture elle-même, et non, comme on pourrait le penser, dans un après-coup, sorte de sentiment de plénitude venu *après* l'écriture, qui n'est qu'un hors écriture. Déjà en 1917, quand Bataille « menait une vie de saint »²²⁴, il s'accuse de ses « anciennes faiblesse », parmi elles, la « "manie" » d'écrire » (p. XCVI). L'écriture comme faiblesse morale sera toujours expérimentée paradoxalement comme contrition d'un péché et elle-même un péché. Elle est « angoisse » et remède contre l'« angoisse ». On se trouve dans une logique proche de celle de l'antidote, où ce qui est la cause d'un malheur devient la solution de ce même malheur.

Jean Starobinski affirme que l'expression « remède dans le mal » est une « expression proverbiale qui a parcouru les siècles »²²⁵, qu'elle remonte à Rousseau et que peut-être Baudelaire aurait voulu la parodier dans le poème « Portraits de maîtresses » paru dans *Le Spleen de Paris*. Chez Rousseau, le « remède » est la punition qu'il reçoit, alors enfant, pour un « délit » – mot de l'auteur – qu'il n'a pas commis : « je déclare à la face du Ciel que j'en étais innocent »²²⁶. La punition est vue, ici, comme une torture, dont le but est d'« exiger » un aveu qui viendrait légitimer la punition elle-même. Ce qui justifierait l'idée de *remède dans le mal*. Logique brisée selon Rousseau grâce à son comportement « inébranlable » :

Quand, cherchant le remède dans le mal même, on eût voulu pour jamais amortir mes sens dépravés, on n'aurait pu mieux s'y prendre. [...]. On ne put m'arracher l'aveu qu'on

²²⁴ Affirmation attribuée à Georges Delteil. Voir « Chronologie [1917] », *Romans et récits*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. XCV.

²²⁵ « Avertissement » in : Jean Starobinski, *Le Remède dans le mal, Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, NRF Essais, 1989.

²²⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, tome I, dans *Œuvres Complètes*, sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger, Genève/Paris, Skakine/Champion, 2012, p. 86. Également disponible sur https://www.ibibliotheque.fr/les-confessions-jean-jacques-rousseau-rou_confessions/lecture-integrale/page16 [consultation en juillet 2018].

exigeait. Repris à plusieurs fois et mis dans l'état le plus affreux, je fus inébranlable [...]. Enfin je sortis de cette cruelle épreuve en pièces, mais triomphant. (*ibid.*).

Contre un *prétendu* comportement « dépravé » tant espéré des punisseurs, la conscience morale triomphe. Le passage critique toute sorte de punition. D'où une pensée formulée autour de l'humanisme. La punition porte atteinte à ce qui a de plus noble chez l'homme du XVIII^{ème}, c'est-à-dire la morale. L'enfant selon Rousseau est un « petit être intelligent et moral ! » (*ibid.*), un porteur des mœurs d'une société future. La punition touche à l'avenir de l'homme dans son intégralité.

Pourtant, le « remède » chez Baudelaire est *immoral*. Sans savoir comment « congédier » sa maîtresse, un des *causeurs* de « Portraits de maîtresses » se sent soulagé lorsque « Dieu [...] mit le remède dans le mal »²²⁷, c'est-à-dire qu'il a pu trouver une raison qui justifierait sa décision déjà prise auparavant :

Un jour je trouvai cette Minerve, affamée de force idéale, en tête-à-tête avec mon domestique, et dans une situation qui m'obligea à me retirer discrètement pour ne pas les faire rougir. Le soir je les congédiai tous les deux, en leur payant les arrérages de leurs gages.²²⁸

Chez Baudelaire, c'est en accentuant « le mal », la femme qui trompe son époux, qu'on traite un autre « mal », la femme forte, qui prend le devant, « une femme qui voulait toujours faire l'homme » (*ibid.*), c'est-à-dire, qui se servait de l'homme, qui le mettait à son service²²⁹. L'ironie de Baudelaire figure dans cette mise en scène des mœurs d'une société patriarcale dans laquelle, pour garder le rôle noble du patriarche, l'homme doit se soumettre à un type de bassesse, figuré dans l'extrait par le serviteur-amant. Le poète met en place une critique de la morale misogyne, qui voit chez la femme une menace. Si on fait appel au terme employé par Rousseau, chez l'homme de la fin du XIX^{ème}, sa morale « inébranlable » est celle de la misogynie. La femme *ébranle*, elle se situe du côté de l'avenir, car elle enfante l'homme de demain. Pour le patriarche, l'homme de demain c'est lui-même, c'est le *statu quo*.

Chez Bataille, ce type de formulation, où on remédie à un mal par un autre, n'est pas partout explicite, mais survole son œuvre. Son lieu d'action le plus évident se place lorsque la pensée de l'homme et la pensée de l'écriture marchent ensemble. Ce travail souvent révèle quelque chose d'un langage biologique, dynamique, comme dans un récit spécifique qu'est *La*

²²⁷ Ce passage et la citation suivante se trouvent dans « Portraits de maîtresses », *Le Spleen de Paris*.

²²⁸ « Portraits de maîtresses », *Le Spleen de Paris*.

²²⁹ Dans les notes « Sur les Liaisons dangereuses », Baudelaire écrit ceci : « la femme qui veut toujours faire l'homme, signe de grande dépravation », « Bibliothèque de la Pléiade », I, 1975, p. 74.

Scissiparité, ou même certains passages de *L'Érotisme*, comme ceux sur la reproduction sexuée et asexuée des cellules. Ce langage « biologique » montre que chez l'auteur, écrire se place aussi du côté de la fonction *vitale*. C'est *vital* parce que c'est *moral*. Ce qui signifie ne pas séparer le corps de l'esprit. L'« angoisse » comme état d'esprit s'écrit, c'est-à-dire doit passer, et entrer dans le corps qu'est un corps-écriture.

Dans *L'Expérience intérieure*, les multiples récurrences du terme « angoisse » n'ont pas la fonction d'inventer un type de saturation sémantique, ou de rendre important le terme simplement parce qu'il se répète, mais cherchent à créer une continuité, dans le sens de continuer une démarche commencée, non plus pour la pousser plus loin, comme s'il était possible de mesurer quelque chose, une distance par exemple, mais de ne pas s'arrêter. Il ne s'agit donc pas d'aboutissement sémantique mais plutôt d'*écoulement* rythmique sans fin.

Le terme « agonie » n'opère pas de la même façon qu'« angoisse ». Cependant, une occurrence attire l'attention : ce moment où l'auteur rapproche une formulation de Jean de la Croix qui dit que « nous devons imiter en Dieu (Jésus) la déchéance, l'agonie, le moment de « non-savoir » »²³⁰. Dans l'écriture, Bataille se met à la place de Dieu, pour qui l'instant présent, c'est *l'instant de l'agonie*, instant où les idées de passé et de futur s'annulent pour rendre présent le présent. Demeurer dans l'agonie du présent veut dire alors expérimenter le « Mal », comme il l'écrit dans *La Littérature et le mal*²³¹. Ainsi, l'« agonie » s'installe spécifiquement dans le présent, dans *kairos*, ce moment *juste* sans avant ni après²³². C'est une expérimentation du temps sentie dans le corps avec une telle force que les marqueurs chronologiques (avant, après, passé, futur...) s'effacent. L'« angoisse », à son tour, est vécue, transporte et survit dans le corps. *L'Expérience intérieure* est en ce sens un livre dans lequel le narrateur fait l'expérience de l'autre, l'expérience de l'angoisse. Parce que sans la présence du lecteur, comme le souligne le narrateur, « cet *autre* [...] qui m'aime [...], je ne pourrais rien, je n'aurais pas d'expérience intérieure » (p. 75). L'idée alors d'un *intérieur* antonyme d'un *extérieur*, se trouve questionnée et renvoie à la notion de partage dans les contraires, dans la tension, comme le texte même l'exprime dans une sorte de parallélisme : « un lien avec ce *lui* obscur, partageant mon angoisse, mon supplice, désirant mon supplice autant que je désire le sien » (*ibid.*). *Obscur* parce qu'il s'agit d'une voix parlant « en moi », qui « m'agit » et « maintient en moi » la vie d'un discours. Dans l'extrait, c'est « *lui* » (en italique) qui

²³⁰ *L'Expérience intérieure*, OC V, p. 61.

²³¹ « Dans l'éducation des enfants, la préférence pour l'instant présent est la commune définition du Mal », p. 18.

²³² Voir Alonso Tordesillas, « L'Insistance temporelle dans l'argumentation de la première et de la seconde sophistique : la notion de *kairos* », in Barbara Cassin (dir.), *Le Plaisir de parler*, Minitext, « arguments », 1986, p. 31-61.

« *agi*[t] » (en italique) (*ibid.*). On voit finalement que l'idée de l'autre dans *L'Expérience intérieure* remet à la possibilité d'entendre soi-même comme *autre*, d'entendre *grâce* à l'autre, c'est-à-dire l'ouverture vers son soi obscur, ce qu'un *je* borné dans son expérience intérieure entendue comme limitation égotique ne serait pas capable d'entendre. De cette manière, l'angoisse ne se trouve pas à l'extérieure de l'écriture comme s'il s'agissait d'un sentiment personnel transposé à l'écrit, mais elle naît *dans* et *par* l'écriture. *Dans*, parce qu'elle pousse dans ce lieu créé *par* une pratique. La conséquence et l'action se trouvent alors dans le même niveau hiérarchique, ce qui est un effet de *kairos* comme effacement d'un paramétrage par défaut pour établir la *justesse*, moment où les dualismes s'effacent pour laisser place au continu, à ce qui *est*. Pour parler d'« angoisse », il faut *dire* le mot, ce qui nous empêche d'aller vers une psychologisation de Bataille pour finalement viser une poétique spécifique, où l'« angoisse » est un phrasé, une écriture faite de gestes d'oralité, comme les relances de la parole, à l'exemple de la conjonction « mais ».

« Mais », chez Bataille, dépasse l'expérience de l'opposition pour atteindre – ou révéler – le moment où le discours reprend son souffle pour repartir. De ce fait, « mais » devient « plus », ou, comme en portugais « *mais* » /m'ais/. L'archive de la conjonction latine *magis*²³³ se trouve réactualisée chez l'auteur. Le discours repart sans arrêt et met en relief son aspect infini, sans contours, *a priori*, sans définition. L'activité d'écriture de Bataille vise toujours cette expérimentation, d'où naissent les antagonismes – ou des *combats* – à l'intérieur de l'écriture. Un tel positionnement rappelle celui d'Henri Meschonnic face à la pensée du langage « en termes de conflit [...] du discours qui est sans cesse un *agôn* »²³⁴. Malgré l'inévitable jeu de mots bataille-combat, le « combat » joue une place centrale chez l'écrivain, singulièrement lorsqu'il « définit » la posture éthique de l'homme, qui « en premier lieu – il ne peut l'éviter – [...] doit combattre, devant répondre à la volonté qu'il a d'être seul et lui-même tout »²³⁵. Le verbe « devoir » dans la locution « doit combattre » renforce l'attitude offensive de l'homme face à lui-même. « Devoir », comme il a été dit, relève chez Bataille de la dette, de l'obligation de « régler » quelque chose. Il s'agit d'une articulation entre une pensée chrétienne de la culpabilité et de la contrition, et celle monétaire, païenne, une sorte d'économie morale. Dans *Madame Edwarda*, une tierce personne, une « autre voix » rappelle les hommes à *payer* leurs maîtresses et monter dans la chambre²³⁶. L'homme de Bataille se trouve toujours dans l'attente d'un rebondissement, moment où il doit *agir*. L'homme *doit combattre*, mais aussi *doit répondre*. Il n'est pas important de savoir comment (ou « quand »)

²³³ Oswald Ducrot et Carlos Vogt, « De *magis* à *mais* », *Revue de linguistique romane*, 43, p. 317-341, 1979.

²³⁴ *Critique du rythme*, p. 78.

²³⁵ *L'Expérience intérieure*, OC V, p. 108.

²³⁶ *Madame Edwarda*, p. 331. « La sous-maîtresse prit mon argent, je me levai et suivis Madame Edwarda ».

ce sentiment de *dette-devoir* s'est installé : ce qui compte est l'*obligation*, l'attraction vers une attitude en réponse. C'est en tant que réponse que la discursivité textuelle chez Bataille avance. Celui qui habite le combat, fait d'*agôn* un principe de vie, et un point de voix : on doit combattre toute instauration, tout nouvel ordre, c'est-à-dire un nouvel « être » bien délimité et défini. La pensée de la souveraineté montre que le souverain n'est pas le puissant, mais le mort. Le souverain n'a plus rien à faire. Ces désirs se réalisent aussitôt qu'ils naissent, c'est-à-dire qu'ils s'effacent aussitôt qu'ils se réalisent. Dans le passage, la différence entre « seul » et « tout » se construit subtilement, puisque l'expression « et lui-même » se place comme un commutateur empêchant l'établissement d'une synonymie entre les termes (« tout » est problématique, c'est le *souverain*, mais pas « seul »). De cela, on peut avancer qu'il existe bien la possibilité d'être « seul » sans forcément être « tout ». Dans l'ouverture du *Petit*, « ... fête à laquelle je m'invite seul »²³⁷ indique une situation de solitude courante dans les récits de Bataille, présente aussi dès les premières lignes de *Madame Edwarda*, où la « solitude » vient « achever » l'ivresse du *je*²³⁸. À titre de curiosité (ou de plaisanterie), l'imprimeur de l'édition de 1945 se nommait « Chez le Solitaire »²³⁹. Les pseudonymes « Pierre Angélique » (pour Bataille) et « Jean Perdu » (pour Jean Fautrier), ainsi que la fausse maison d'édition et la fausse date (1942) comme l'explicite avec raison Gilles Philippe, fonctionnent comme une mécanique pour garder le récit à part dans le corpus bataillien. « À part », mais non écarté, sinon relevé d'importance. Ce récit se place donc comme un exemplaire d'un résultat de l'association des notions comprises dans les mots « seul » et « tout ». Dieu, le *tout*-puissant, est aussi le nom de la « solitude » chez Bataille, comme on peut observer dans un de ces *incipit* de *Ma mère* :

Dans la solitude où j'entrai, les mesures de ce monde, si elles subsistent, c'est pour maintenir en nous un sentiment vertigineux de démesure : cette solitude, c'est DIEU.²⁴⁰

La place d'un tel passage est signifiant, car il jouit d'une plénitude de sens à la fois comme morceau de texte mis à part par rapport à la totalité du récit, mais aussi comme événement d'un moment de passage : il est un point de rencontre discursif permettant de passer à autre chose sans pour autant appartenir entièrement à cette autre chose qu'il annonce. Du point de vue de la mise en page, ce passage permet de visualiser l'idée même de solitude comme *emplacement*, puisqu'on *entre dans* la solitude, comme écrit Bataille. En ce sens, « Dieu » occupe aussi une « place » quelque part. Place où on peut aussi entrer, idée formulée par le

²³⁷ *Le Petit*, p. 351.

²³⁸ *Madame Edwarda*, p. 329.

²³⁹ Cf. p. 347 des *Romans et récits*.

²⁴⁰ *Ma Mère*, p. 778.

rapprochement prosodique de « dans » et « Dieu ». En outre, « dans » en début de phrase, reçoit un accent d'attaque, alors que « Dieu » reçoit un accent de fin de groupe. La typographie joue le rôle de révélation, car elle rend « DIEU » visible, grand, comme ce qui se place à part dans la totalité de l'énoncé. La typographie, depuis Mallarmé, n'est ni naïve ni innocente.

C'est bien la *place* de *Madame Edwarda*, dans l'œuvre de Bataille, qui transforme ce récit en un texte *autonome* ; pourtant, cette même *place* est donnée par les lectures qui en sont faites. D'où l'idée d'autorité comme résultat d'un processus qui se concentre en un point. Si *Madame Edwarda* est un texte « dans les marges » (p. 1115) de l'œuvre de Bataille, cette place ne se construit pas « toute seule » : la position souveraine, en littérature, se construit par ce que l'œuvre *fait dire* : plus elle fait dire, plus elle se construit seule. Si l'œuvre ne fait pas *dire*, elle reste « seule », c'est-à-dire achevée, sans ouverture. Seule la littérature « peut tout dire »²⁴¹. Nous faisons dire ce *tout* que la littérature fait dire. Ce qu'on ajoute est d'abord et toujours une reconnaissance.

Dans *L'Expérience intérieure* nous lisons que « l'universalité est seule et ne peut lutter contre ses semblables [...]. L'universalité supprime la compétition »²⁴². Or, tant que la polarité entre deux éléments existe, ces mêmes éléments *existent* puisqu'ils se co-définissent dans le combat. Mais, une fois le combat arrêté, qu'on a un « vainqueur », les deux éléments s'annulent. Ils ne *sont* plus. L'expérience de l'angoisse a lieu dans un combat interne lorsqu'une polarité se trouve toute seule et doit ainsi lutter contre elle-même pour s'autodéfinir. Un tel combat, métaphore possible de l'éternelle lutte contre la raison, joue le rôle, à l'instar du poète russe Mandelstam, de posture critique, parce que pour lui, « dans la poésie, c'est toujours la guerre », citation reprise par Henri Meschonnic comme épigraphe de *Critique du rythme*. La guerre, ici, c'est bien un état de combat constant, « toujours », comme il est écrit. État assumé par le poète et le critique français. Pour Bataille, « *tant que* des forces analogues s'opposent, l'une doit grandir aux dépens des autres »²⁴³. Si l'idée d'opposition est bien énoncée dans l'extrait, il faut comprendre que, chez l'auteur, celle-ci s'articule avec le travail de la négativité non confondue avec la pure négation. En ce sens, poser, et maintenir une tension s'exprime par l'usage de « mais ». « Mais » est la marque d'une *critique du compromis*, qu'il soit logique, syntaxique, du développement d'une idée, ou tout autre compromis. Lorsqu'on exclue l'idée de compromis, il nous reste une écriture qui n'accomplit

²⁴¹ *La Littérature et le mal*, OC IX, p. 182.

²⁴² *L'Expérience intérieure*, OC V, p. 104.

²⁴³ *Ibid.* Je souligne.

pas quelque chose. C'est le sens fort du principe de ne pas avoir de but. Le compromis est interne, et l'auteur ne cherche pas un hors-texte qui le justifierait. L'écriture agonique a ce pouvoir d'être l'expérimentation de l'absence des faux-fuyants. « Il faut vivre l'expérience », dira Bataille (p. 21). L'énoncé n'est rien sinon un moyen. Et parce qu'il est un *moyen*, il est un obstacle. La philosophie critiquée par Bataille s'arrête aux obstacles, aux énoncés.

6.

« Mais, mais »

De tous les romans et récits de Bataille, la composition de *Ma mère* est sans doute la plus complexe ; on compte trois manuscrits, un très grand nombre de modifications et de projets de modifications. Un de ces « projets » attire l'attention tout d'abord parce qu'il ne dit rien d'une perspective de modification, de développement et d'avancement de l'écriture : il s'agit de la note « mais, mais »²⁴⁴. Or, d'un point de vue structural ou herméneutique, il serait très difficile, voire inutile d'inférer toute sorte de signification d'une telle note. Le roman en soi nous donne des directions à suivre et guide, seul, le regard du lecteur vers la note. Une fois que l'attention se dirige vers « mais, mais », on peut dire que l'activité globale de sens de l'œuvre a fait son travail. La particularité du regard a lieu comme transsubjectivité : l'œuvre dit ce qu'il faut dire.

Comparant le texte établi par la « Pléiade » – qui garantit être l'édition la plus complète, fiable et fidèle –, et celui proposé par Jean-Jacques Pauvert en 1966, de subtiles altérations sont visibles, et parmi elles certaines se trouvent *exactement* dans des passages où la conjonction « mais » joue un rôle significatif, comme dans les exemples suivants :²⁴⁵

« Oui, je t'adore ainsi, mais... / – mais quoi... » (Pléiade)

« Oui, je t'adore ainsi, mais... / – mais quoi ? » (J.-J. Pauvert)

« Tu voudrais arrêter l'aiguille. Mais que faire ? » (Pléiade)

« Tu voudrais arrêter l'aiguille. Mais ? » (J.-J. Pauvert)

« Elle rit. Mais ce rire équivoque [...] » (Pléiade)

« Elle rit, mais ce rire équivoque [...] » (J.-J. Pauvert)

« Mais sur les joues, elle m'étouffait de ses baisers » (Pléiade)

²⁴⁴ « Autour de *Ma mère* », p. 876.

²⁴⁵ Les exemples se trouvent respectivement aux pages 793-794 (*Pléiade*) et 56-57 (*J.-J. Pauvert*).

« Mais, sur les joues, elle m'étouffait de ses baisers » (J.-J. Pauvert)

Dans le premier exemple, le changement se place au niveau d'une ponctuation : on a une phrase ouverte, marquée par des points de suspension dans la « Pléiade » et une phrase arrêtée par un point d'interrogation chez J.-J. Pauvert. Dans le deuxième exemple, le syntagme « que faire » s'ajoute entre « mais » et le point d'interrogation. Les troisième et quatrième exemples, le changement se fait au niveau de différentes utilisations du point final et des virgules. Ces changements créent des discours semblables, mais pas « remplaçables ». Dans le premier exemple, la « Pléiade » permet de voir un geste de parole du personnage de la mère de l'ordre de l'enfantillage. N'étant pas une question proprement explicite, comme c'est le cas chez J.-J. Pauvert, « mais quoi... » (sans point d'interrogation) manifeste un affrontement face à ce qui vient d'être dit, mais de façon allusive. Ne s'agissant pas d'un questionnement, l'interruption « mais quoi... » rompt pour que ce qui était en train d'être dit ne se complète pas. C'est alors une prise de parole qui introduit du silence dans l'échange entre les deux personnages. Ce changement qui se place au moment de l'énonciation de « mais » change l'intégralité de la suite de l'échange :

- Oui, je t'adore ainsi, mais...
- Mais quoi...
- Il va falloir tout déranger...
- Bien sûr...²⁴⁶

L'argument (« il va falloir tout déranger ») n'est pas une « réponse » à « mais quoi... », mais bien la continuité de la phrase précédente « mais... » interrompue. Par parallélisme, cette continuité s'établit aussi entre « Mais quoi... » et « Bien sûr... », c'est-à-dire que, rythmiquement, « Bien sûr » ici ne relève pas de la certitude, mais, de l'*indifférence*. Du point de vue logique, « Bien sûr » vient clôturer le passage s'ajoutant à la phrase qui le précède. « Bien sûr » serait ainsi l'expression d'un compromis signé entre les locuteurs.

Le fait que « mais quoi... » ne soit pas la même chose que « mais quoi ? » montre à quel point un signe de ponctuation peut nous conduire à des discours opposés. « Mais quoi ? » introduit un fonctionnement tout à fait différent : l'hésitation de « mais... » fait appel à une *question* brusque. « Mais quoi ? » ne laisse pas le temps à l'hésitation. « Quoi » ici reçoit un accent de fin de groupe plus un signe de ponctuation, qui transforme la courbe, et la fait retomber sur le terme. Dans le premier exemple de « mais quoi... », le dernier terme du groupe rythmique est le même (« quoi »), mais la longueur rythmique dans ce cas se prolonge horizontalement,

²⁴⁶ *Ma Mère*, p. 793.

alors que dans « mais quoi ? » elle est verticale et courte. Un deuxième point important comporte la place de « mais » dans les deux énoncés : dans la rythmique horizontale, ce mécanisme retombe aussi sur « mais ». On pourrait représenter alors deux types d'énonciation : /mɛ:kwa:/ avec l'allongement des voyelles²⁴⁷ /ɛ/ et /a/ ; et /mekwa:/, avec allongement juste de la voyelle /a/. Dans les deux cas, on se trouve face à un remplissage énonciatif plus large que dans la question « Mais quoi ? », où on pourrait – peut-être – avoir un allongement sur /ɛ/ de « mais », sans pour autant en aucun cas sur « quoi » /kwa/. La logique du questionnement transforme ainsi la suite des énoncés : « il va falloir tout déranger... » ici répond à la question posée. « Bien sûr » vient clôturer l'échange et confirmer l'information donnée par l'énoncé précédant. La logique, de cette manière, suit un binarisme (question-réponse) où l'énoncé « Bien sûr... » va de pair avec le sens de certitude qu'il porte. Les points de suspension suivant « Bien sûr » n'introduisent pas un silence de négligence, mais le temps de la conformité. Qui *se tait*, ici, c'est l'énonciateur de « Bien sûr... », alors que, dans l'autre cas (celui de « Mais quoi... »), « Bien sûr » théâtralise une parole qui se met d'accord avec une autre dans le but de l'arrêter. On est dans la logique du dédain ironique, où la force de ce qui se dit n'est pas dans l'énoncé, mais dans le discours sous-jacent.

Dans le deuxième exemple ci-dessus, la différence discursive qui s'installe entre les deux énoncés est plus manifeste, puisqu'on a l'introduction du syntagme « que faire » en plus. La question introduite par le point d'interrogation ne retombe pas de la même manière dans les deux énoncés : chez J.-J. Pauvert, « mais » tout seul porte la question, alors que dans la « Pléiade », c'est « faire ». De cette façon, l'attente créée par la question aura comme réponse deux postures discursives différentes : « que faire ? » demande une attitude répondant à « faire ». Ce qui va suivre s'accorde de très près à la question, et est notamment sa réponse. Alors que « Mais ? » ne demande pas de réponse. Le fonctionnement est tout à fait autre : il s'approche de celui de l'exemple antérieur « mais... mais quoi ? », c'est-à-dire, la question ici demande une deuxième question, et non une réponse. « Que faire ? », le sujet sait au moins qu'il faut « faire » quelque chose contrairement au sujet de « mais ? », qui se trouve face à son inconnu. Ici, il se met le premier en question. « Que faire ? », le sujet ne se place pas au centre d'un questionnement, mais comme acteur d'un doute, par exemple, si on paraphrase la suite du récit, « que faire pour arrêter l'aiguille ? » ou « que faire vu que tu me fais brûler et que je ne peux pas te rendre heureux ? » (p. 794). Il est important de rappeler que, chez J.-J. Pauvert, « mais » occupe toute la place d'une phrase pleine. Dans la « Pléiade », « mais » ne joue que son rôle de conjonction adversative. C'est le fait de comparer les éditions qui nous

²⁴⁷ Rappelons que les semi-consonnes « [j] yeux, [ɥ] lui et [w] oui » reçoivent aussi la nomination semi-voyelles.

permet de porter une attention spécifique à ce dernier « mais », car quoique placé en ouverture de phrase, ce qui le fait un porteur d'accent, ce qu'il *fait* de plus marquant, c'est d'être protagoniste d'une variation discursive entre les éditions.

Dans la suite du texte, « que faire ? » s'installe dans une prosodie autour justement du verbe « faire » (nous donnons tout le passage qui sera étudié dans la suite. C'est le personnage du fils qui pose la question) :

— Tu vas partir ?

— Oui, je pars. Je le sais. Tu voudrais bien arrêter l'aiguille. Mais que faire ? Tu me fais brûler, je ne puis pas te rendre heureux. Si je restais, j'aurais plaisir à te rendre malheureux. Je veux que tu me connaisses bien. Je fais le malheur de tous ceux qui m'aiment. C'est pourquoi je demande mon plaisir aux femmes, dont je puis me servir dans l'indifférence. Je ne répugne pas à faire souffrir, mais c'est un plaisir épuisant. Pour toi...

L'expression « tu me fais brûler » rencontre « que faire » à travers la reprise du verbe « faire » dans la locution verbale « fais brûler ». Ce type de locution verbale apparaît aussi dans « faire souffrir », notamment. Finalement, l'expression « faire le malheur » vient compléter la suite créée autour du verbe « faire ». Dans le cas de « Mais ? », ce qui suit, à savoir « Tu me fais brûler », n'est pas juste la source d'un questionnement, mais bien la cause d'un combat interne : malgré tout, tu me fais brûler. *Il n'y a pas de sortie*, il n'y a pas « quoi faire ». « Tu me fais brûler » joue l'autorité d'une phrase pleine à la manière de « mais ? ». Ce qu'il faut, ou pas, faire ne se trouve pas au premier plan. C'est le *combat* entre un sentiment et une prise de décision qui est mis en relief : quoi qu'il arrive, l'affirmation de « tu me fais brûler » restera inchangeable. Alors que l'idée de « quoi faire » donne une sortie possible. « Mais ? », en ce sens, incarne le moment où le sujet vit une agonie *sans issue* : le combat s'écrit et se vit lorsque « mais ? » arrive. Il est un marqueur critique, signe du combat.

Les deux derniers exemples montrent qu'en fait, on n'est pas face à une construction logique bien établie autour de « mais ». Car, si apparemment, chez J.-J. Pauvert on aurait tendance à dire que, à partir de ces exemples ici, les « mais » sont mis en relief discursivement, comme la phrase pleine « mais ? » et l'isolement du terme dans l'exemple quatre « Mais, sur les joues, elle m'étouffait de ses baisers », cela ne se justifie pas, vu que la « Pléiade » aussi met en relief le « mais », notamment dans le troisième exemple « Elle rit. Mais ce rire équivoque [...] ». On est ici face à un « mais » en position d'ouverture de phrase, qui rompt le phrasé pour faire de « elle rit » une phrase pleine. « Mais » introduit une pause comme une césure dans un vers. Et comme dans la versification rimée, l'accent sur « rit » attire l'attention sur

l'expression d'avant, à savoir « tu me fais souffrir... ». Dans le contexte du passage, la question « — Tu vas partir ? » signale le moment d'un changement de direction dans l'histoire racontée. Prosodiquement, ce qui attire notre regard, c'est exactement la fin de phrase en /r/ qui s'introduit en ce moment et qui va continuer le long du passage jusqu'à l'introduction d'un blanc. Parmi les fins de groupes portant la consonne [r] comme dernier phonème prononcé, nous avons « partir », « pars » 2 fois, « faire », « souffrir » 2 fois, et « mort ». Donc, quoique « elle rit » ne représente pas une fin en /r/, la rime « souffrir-rit » épaulé tout un travail prosodique tournant autour de /r/. La césure créée par « mais » renforce ce système.

Chez J.-J. Pauvert, la position de « mais » est tout à fait différente : la virgule fait que « mais » porte en avant la fonction syntaxique de conjonction adversative. Cependant, il suffit de voir le quatrième couple d'exemples pour s'apercevoir que chez le même éditeur, une virgule employée différemment remet en place la force de « mais » : « Mais, sur les joues, elle m'étouffait de ses baisers ». L'isolement de « mais » permet une lecture du passage que ne permet pas la « Pléiade », où le « mais » n'est pas isolé. Chez J.-J. Pauvert, « mais » peut se lire autant comme appartenant à « elle m'étouffait de ses baisers » qu'à « sur les joues ». Cela signifie que, dans le dernier cas, on a un discours mettant l'accent sur l'emplacement de ces baisers : la virgule isole « sur les joues » et crée un accent d'attaque sur le mot « sur ». Les baisers pourraient se faire autrement, mais ici, c'est « *sur les joues* ». Le fait qu'on entre dans la logique de l'évitement d'une imagination renforce cette même imagination forcée à s'écarter. La tension entre *désir* et son *évitement* n'est pas proposée dans le phrasé de la « Pléiade » : ici, « mais sur les joues » n'est qu'une information. L'emplacement des baisers ne joue pas un rôle spécifique, pouvant même être remplacé par d'autres éléments. Il n'y a pas de tension à ce point. On voit que la création de la tension se fait dans la *pause* après « mais », comme chez J.-J. Pauvert : « mais, [temps de pause, temps d'imagination, de tension...], sur les joues, ». La *pause* constitue un élément discursif fondamental lorsqu'il est question de réfléchir à la spécificité d'usage des « mais » chez Bataille. Sa fonction est *abortive*, mais laisse le discours continuer. « Mais » chez Bataille est un coup d'arrêt, pour rebondir, pour ne pas laisser place à la fixité du sens. Une lutte sans trêve où « corps » et « langage » sont les premiers concernés.

Dans *Ma mère*, les pauses sont même l'élément d'écriture le plus signifiant, accentuant la place de l'oralité dans le récit de Bataille ; oralité qui ne dépend pas d'un lexique dit « oral ». Le roman ici étudié s'ouvre au lecteur ainsi :

« Pierre ! »

Le mot était dit à voix basse, avec douceur insistante.

Quelqu'un dans la chambre voisine m'avait-il appelé ? assez doucement, si je dormais, pour ne pas m'éveiller ? Mais j'étais éveillé. M'étais-je éveillé de la même façon qu'enfant, lorsque j'avais la fièvre et que ma mère m'appelait de cette voix craintive ?

Le texte introduit tout de suite un contexte énonciatif du doute, mis en évidence dans la suite de questionnements. Pourtant, on lit en même temps une remise en question de ce qui se construit manifesté par « mais » juste après le point d'interrogation. On se trouve face à une proposition de direction à suivre : celle où le doute sera accompagné par sa remise en question (« mais »). Ce couple fait sens partout chez Bataille. Cependant, « faire sens » veut dire que cela *fonctionne*, que ce couple permet d'ouvrir tout le temps de nouveaux sillons de lecture. Ici, « mais » se trouve au milieu d'un champ prosodique signifiant dans l'ensemble du roman. La reprise « éveiller-éveillé-éveillé » propose une lecture où quelque chose de l'ordre de l'accumulation est en train d'avoir lieu et se montre comme ce qu'il faut *aussi* lire. Accumulation lexicale, par exemple, dans la suite « lourde » – d'un point de vue rhétorique – des adverbes « assez doucement » ; accumulation verbale dans la suite « était-étais-étais » ; mais aussi accumulation prosodique en /m/, reprise dans tout le roman. Dans le passage, /m/ en position à la fois *d'ouverture syllabique* et *d'ouverture des mots* figure dans « mot », « m'avait », « doucement », « dormais », « m'éveiller », « mais », « m'étais », « même », « ma mère », « m'appelait ». Le constat de cette saturation prosodique a pour but d'essayer de lire un travail de la voix comme oralité dans l'écriture qui se passe par la *reprise*. Ainsi, toute reprise permet de créer une liaison entre les éléments repris, ce qui a pour force d'installer une discursivité faite dans la complétude : reprendre ne signifie pas « améliorer » un *dire* mais dire à nouveau, ou faire partager ce dire, puisqu'on est face à un travail de relais. Reprendre, c'est prendre le relais pour donner suite et se poser comme sujet du discours à son tour. Ce même type de fonctionnement sera montré dans les échanges entre les personnages du roman. Ce n'est pas un simple jeu de mots, ou écriture *stylée*, mais dans l'extrait, la « voix » se « voisine ». Or, de ce rapprochement, se « voisiner » doit passer forcément par l'idée de « voix ».

Ma mère pose la problématique de la voix sous diverses formes. Parmi elles, une se met en place dans le premier mot du roman : « Pierre ! » Cet appel de la part de la mère introduit littéralement la voix de l'autre dans un emplacement essentiel du récit, qui est son ouverture. On se trouve dans une pure énonciation, dans le sens où il n'y a pas, en ce moment, d'intermédiaire, lorsqu'on a le discours rapporté par un narrateur. Ce système d'ouverture n'a pas été inventé par Bataille évidemment. Nous lisons un tel fonctionnement chez Mark Twain :

« TOM! »
No answer.
« TOM! »
No answer.
« What's gone with that boy, I wonder? You TOM! »
No answer.²⁴⁸

La particularité d'un tel appel se trouve dans le fait que la présentation d'un personnage (ici, le protagoniste de l'histoire, chez Bataille le narrateur-personnage « Pierre » (Angélique) soit rattachée à un caractère *exclamatif* et non *nominatif*. Certaines traductions françaises négligent, par exemple, les capitales de « TOM », ce qui signifie simplement porter une attention à l'énoncé, c'est-à-dire à la *nomination* du personnage Tom Sawyer et non à la *manière* dans laquelle telle nomination est faite. Tom Sawyer porte dès sa présentation un trait lié au cri. Toute présentation est *médiation*, spécification, donc mise en place radicale d'une subjectivité *jamais* neutre. En d'autres termes, le côté exclamatif crée un jugement de valeur dans la présentation. Justement, c'est cet aspect exclamatif qui importe chez Bataille. « Pierre ! » mime ce que le narrateur vient ajouter juste après : « Le mot était dit à voix basse ». L'information que nous avons par la parole du narrateur est centrale parce qu'elle contredit un *a priori* : la présentation sous forme exclamative fait appel à l'imaginaire – comme chez Twain – du cri, de celui qui gronde, d'une voix *attaquée* vers quelqu'un. Dans l'ouverture de *Ma mère*, ceci n'est pas le cas : la question est que « Pierre » est un « mot » qui n'est pas « prononcé », « crié » ou « exprimé », mais bien « dit ». On se place du côté d'un *dire* qui est un *faire*, qui a la force d'être ce qu'il dit, ou même qui pour simplement être, en littérature, il faut *dire*. Cette liaison entre *dire* et *faire* est porteuse des doutes, car le sujet comprend sa force : dire, plus que nommer, fait *vivre* dans le langage ce que la nomination *présente* simplement. En littérature, *dire* signifie que ce qui se dit prend *vie*. Cette optique a poursuivi l'écriture de Bataille, comme on peut découvrir, dans ce passage du *Bleu du ciel* :

— Quand ma mère est morte... »
(Je n'avais plus la force de parler. Je me rappelais brusquement : à Lazare, j'avais eu peur de dire « ma mère », j'avais dit, dans ma honte « une femme âgée ».)

Le passage entre parenthèses sous forme de digression justifie la voie d'accès au rappel ici en question : le récit qui énonce le rappel est lui-même la construction de celui-ci, d'où la possibilité de penser à l'expression « ma mère ». Le récit survole sa construction tout en faisant du survol sa manière de se construire sans cesse. L'expression « ma mère » sort d'un

²⁴⁸ Mark Twain, *The Adventures of Tom Sawyer*, chapter I « Tom ! », The American Publishing Company, Hartford, Conn. : Chicago. Ill. : Cincinnati, Ohio, 1884. Version en ligne consultée le 28/11/16 sur *Projet Gutenberg* : <http://www.gutenberg.org/files/74/74-h/74-h.htm> [consultation en juillet 2018].

cadre purement « fictif » pour devenir sujet d'écriture. « Ma mère » entre guillemets est le résultat de ce moment où *dire* « ma mère » prend une forme de vie dans le récit. On est face à la transformation d'un « mot » en un « discours ». L'aspect testamentaire de *Ma mère* a permis de poser sans résoudre une problématique chère à Bataille autour de la figure maternelle. Il n'est pas anodin que le roman du même nom « se serve » de cette expression pour indiquer un chemin vers l'expérience de la contrition. Le passage cité du *Bleu du ciel* montre ainsi qu'une vraie *question* peut être étendue, et face à la chronologie des faits, être *prophétique*.

« Prophétique » est un terme suspect, difficile, dont l'usage fait appel à des détours, à l'exemple des guillemets. Marina Galletti, lorsqu'elle commente le récit *La Châtelaine Gentiane* écrit

Qu'on ne peut pas nier la valeur documentaire et « prophétique » du récit qui [...] peut être lu comme l'illustration de la formule qui ouvre en 1957 son essai *L'Érotisme* : « de l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort »²⁴⁹.

C'est une manière de voir le *prophétique* comme simple annonce, ou comme source de ce qui va devenir. Le propos de Galletti est mince car il s'appuie sur le premier niveau de l'énoncé, qui est la chronologie. Dans le sens biblique, une prophétie n'est pas une illustration, mais un *fait*, une certitude. Pour affirmer qu'il est question, dans le récit, d'une prophétie, même si on n'en est pas certain (d'où les guillemets), il faudrait, dans le sens contraire d'une chronologie, pouvoir dans *L'Érotisme* voir la « prophétie » de *La Châtelaine Gentiane*, car le temps de la prophétie est celui d'un *présent universel*. Ce qui est contenu dans un premier élément lors d'un rapport prophétique doit nécessairement *être contenu* dans un second élément. La prophétie installe une égalité temporelle uniforme : ce qui est présent *est présent partout*. Comme dans le futur biblique, c'est un futur certain, achevé, une constatation dans le présent d'un futur qui est déjà achevé, qui confirme même la constatation. Henri Meschonnic est très clair lorsqu'il écrit que

dans la prophétie c'est le lecteur qui se réalise, le lecteur auditeur. Ceci est intérieur au langage. Là où il y a vision, il y a en fait linguistiquement audition.²⁵⁰

Ce qui signifie que la prophétie n'est pas une passation (on ne rend pas à l'autre un futur qu'on détiendrait, comme s'il s'était possible même de garder l'idée d'une détention), mais

²⁴⁹ « Notes des pages 929-932 », p. 1342.

²⁵⁰ Phrase citée en épigraphe dans Monique Lise Cohen, *Emmanuel Lévinas et Henri Meschonnic, Résonances prophétiques*, Paris, Orizons, 2011, p. 7.

actualisation dans le langage. C'est de l'autre que dépend la prophétie. Sa force est transsubjective, non *inter*-subjective.

7.

Ma mère

Le syntagme « ma mère », objet de réflexion dans *Le Bleu du ciel* retrouve la position centrale de source de questionnement dans le roman du même nom. Les premières phrases de *Ma mère* citées ci-dessus, introduisent le syntagme au centre d'un champ prosodique autour du phonème /m/, comme nous avons montré à propos de « mais ». Cette saturation prosodique est la manière du texte de faire appel de ses éléments vers lui-même. Ce geste doit être lu, et à partir de cela, la lecture s'ouvre, d'où, par exemple, le rapprochement inévitable de « mais » /mɛ/ et « mère » /mɛʁ/. Le nœud sémantico-prosodique créé par l'articulation de notre lecture et de ce que le texte propose sera maintenu durant toute l'œuvre, comme dans la logique structurale de la rime, où les termes se complètent et s'attribuent les propriétés des éléments. Dans *Ma mère*, la pensée autour de « mais » s'appuie et se complète sur ce qui se dit à propos du syntagme « ma mère ».

L'attention portée à « *ma mère* » vient en même temps d'un ressenti de lecture : ce groupe de deux mots se répète, sauf erreur, 276 fois dans l'édition de chez J.-J. Pauvert. Cependant, une constatation en soi n'avance en rien l'étude d'une spécificité de ce roman. Le but ici étant de créer et chercher une spécificité, nous nous demandons, notamment, *pourquoi* et *comment* tel syntagme se pose dans le discours du texte. Où se place-t-il ? Existe-t-il une hiérarchie ? Existe-t-il une accentuation sur ce thème ? Nous écrivons « reprise » à la place de « répétition », parce que la démarche est celle de créer son objet de travail par le discours qu'on y porte. Notre situation de lecture importe. En ce sens, « nommer » n'est pas « choisir » un terme parmi d'autres, mais *geste* de création. Au lieu d'effacer un problème, on cherche à redonner de la force critique à cet effacement théorique que la notion de « répétition » entraîne avec elle.

Un aspect de l'ordre structural rend particulier le titre *Ma mère* : dans tout ce que Bataille a écrit, *Ma mère* est le seul titre d'ouvrage où le schéma « adjectif possessif + complément » se met en place. Nulle part ailleurs ni dans les titres d'articles ni dans les titres d'essais n'apparaît un tel schéma. Du point de vue d'une distinction radicale, ce titre est un *hapax*. Une situation curieuse se produit, puisque l'emplacement du titre accentue l'importance d'une telle formulation, importance révélée et rappelée par les centaines de reprises du syntagme

dans le roman. On se trouve face à un épuisement énonciatif avec une formulation neuve et nouvelle. Cette manière de procéder rappelle celle du test : ce qui est nouveau doit être mis à l'épreuve tout le temps et intensément pour ainsi voir si cela répond à une certaine exigence. Qu'est-ce qui se met alors à l'épreuve dans *Ma mère* ? D'où vient l'exigence ?

La marque évidente d'un *je* du discours dans un titre fait alors exception chez Bataille. Afin de construire l'archéologie d'une exception, voyons que l'énonciation de « Ma » produit la suite prosodique /ma/ en position d'ouverture de *titre d'ouvrage* dans les cas suivants : *Madame Edwarda* et *Manet*. Comme titre d'article, nous avons : « **Mat**érialisme »²⁵¹, « **Mal**heur »²⁵² et « **Mar**cel Proust et la mère profanée »²⁵³. Puis, non plus en position d'ouverture, mais à l'intérieur d'un titre d'ouvrage suivant un article défini (*La Littérature et le mal*), titre d'article « Le bas **mat**érialisme et la gnose »²⁵⁴, « Le **mal**éfice »²⁵⁵, « Du rapport entre le Divin et le **Mal** »²⁵⁶, « La morale du **mal**heur : La peste »²⁵⁷, « **Mar**cel Proust »²⁵⁸, « Le bonheur, le **mal**heur et la morale d'Albert Camus »²⁵⁹, « Le **mat**érialisme et la fable »²⁶⁰, « Emily Brontë et le **Mal** »²⁶¹, « William Blake ou la vérité du **Mal** »²⁶². Bien évidemment, on ne se propose pas dans cette liste d'être exhaustif, mais simplement d'offrir un aperçu de ce qu'on a voulu montrer, c'est-à-dire la place de la syllabe /ma/ dans d'autres *titres* chez Bataille. Les mots où la syllabe /ma/ est présente forment un paradigme composé de « mal » (4 fois), « malheur » (3 fois), « matérialisme » (3 fois), « Marcel [Proust] » (2 fois) ainsi que « Ma », « Madame », « Manet » et « maléfice ». Ce type de regroupement permet de poser une prosodie et un champ sémantique en même temps et d'égale valeur d'importance : ici, le champ sémantique est fortement marqué par des notions négatives telles que « mal », « malheur » ; cela veut dire que chez Bataille cette prosodie est *porteuse* d'une pensée négative. Les appels prosodiques sont des *créateurs d'identité* : ils créent des identités entre les signifiants qui souvent ne sont pas reconnues au niveau de l'énoncé. Ainsi, une fois qu'une identité est créée, elle fonctionne comme un système dialectique : tous les éléments se mettent en rapport entre eux et se définissent continuellement. L'identité, c'est du continu. Cela veut dire que, dans l'exemple du paradigme créé à partir de la prosodie en /ma/ (en

²⁵¹ *Documents*, n° 3, juin 1929, p. 170.

²⁵² *Documents*, n° 5, octobre 1929, p. 275-278.

²⁵³ *Critique*, n° 7, décembre 1946, p. 601-611.

²⁵⁴ *Documents*, 2^{ème} année, 1930, n° 1, p. 1-8.

²⁵⁵ *In L'Âge d'or*, n° 4, 4^{ème} trim. 1946, p. 3-12. Préface de *La Sorcière*, de Michelet. Texte repris dans *La Littérature et le mal*.

²⁵⁶ *Critique*, n° 10, mars 1947, p. 227-234.

²⁵⁷ *Critique*, n° 13-14, juin-juillet 1947, p. 3-15.

²⁵⁸ *Critique*, n° 31, décembre 1940, p. 1133-1136.

²⁵⁹ *Critique*, n° 33, février 1949, p. 184-189.

²⁶⁰ *Critique*, n° 43, décembre 1950, p. 229-235.

²⁶¹ *Critique*, n° 117, février 1957, p. 99-112.

²⁶² *Critique* n° 28, septembre, 1948, p. 771-777 et *Critique*, n°30, novembre 1948, p. 976-985.

position de titre), « Marcel » participe de la définition de « Manet », de « malheur », etc. Il s'agit d'une identité de signifiante : le sens qu'on va donner à « Marcel » ne peut pas ne pas être pensé en dehors du *rapport à tous les autres éléments* de ce même *paradigme*. Parce qu'il s'agit d'un *paradigme*, et non d'une recension. On se retrouve face à un basculement de l'idée même de sens, puisque, quoi qu'il en soit, le « sens » n'appartient pas à un seul élément, mais il se *construit* incessamment et de partout. C'est cette activité de faire du sens dans tous les sens qu'on appelle « signifiante ».

Ma mère est l'appel à l'écoute, c'est-à-dire, à la lecture d'une voix qui jusqu'alors n'était pas prononcée, la voix de la figure de la mère :

— Tu n'en sais rien. Laisse-moi parler. Efforce-toi de m'écouter. J'aime mieux parler que de pleurer moi-même à mon tour. J'aimerais qu'à l'entrée de Réa tu ne l'accueilles pas le mouchoir mais le verre en main. Je ne t'ai pas parlé de la vie que ton père et moi nous avons eue dans cet appartement, bien différente de ce que tu pensais. Je ne sais pas si j'aime vraiment les femmes. Je crois n'avoir jamais aimé que dans les bois. Je n'aimais pas les bois, je n'aimais rien. Je ne m'aimais pas moi, mais j'aimais sans mesure. Je n'ai jamais aimé que toi, mais ce que j'aime en toi, ne t'y trompe pas, ce n'est pas toi. Je crois que je n'aime que l'amour, et même dans l'amour, que l'angoisse d'aimer, je ne l'ai jamais sentie que dans les bois ou le jour où la mort... Mais », 64-65.

Les prises de parole de la figure de la mère sont fortement marquées, prosodiquement, par le phonème /m/ à la fois en position d'attaque syllabique, mais aussi par une présence *visuelle* de la consonne [m] à l'exemple des mots « aime » et « femmes ». Dans le passage, les occurrences d'un /m/ en position d'attaque – dans le champ sémantique autour du verbe « aimer », on le repère une seule fois dans le mode infinitif – se déclinent de la façon suivante : en mode conditionnel « aimerais » (1 fois), comme participe passé « aimé » (2 fois), et en mode indicatif, l'imparfait « aimais » (4 fois). Le présent de l'indicatif « aime » (4 fois), malgré sa position non accentuée par rapport aux autres termes, gagne une valeur discursive accentuante. Car puisqu'il se place à l'intérieur d'un système, c'est celui-ci qui le fait signifier par contraste. « Aime » se transforme au contraire de ce que son système crée. Ce rôle dialogique permet de réfléchir aux valeurs portées par « aime ». En ce sens, « aime » mime le phonème /m/, qui à son tour, dans le passage se présente toujours en position d'attaque, ce qui permet de charger son énonciation. « Femmes » et « aime » /ɛm/ marquent le seul moment où /m/ ne charge pas une syllabe. « Aime » est intéressant, car son énonciation /ɛm/ fait entendre le « nom » de la consonne « m » tout en ne l'accentuant pas. Le texte joue tout seul, un jeu du type cache-cache énonciatif qui sollicite une écoute-lecture. Le texte nous invite au jeu, et à y jouer ensemble. Et ceci de manière si directe que le dernier mot du passage « mais » se manifeste comme le miroir inversé de « aime » /ɛm/, « mais » = /mɛ/.

Ce même « mais » se trouve à l'intérieur de « jamais » (3 fois) et du verbe *aimer* sous sa forme imparfaite « aimais » (4 fois). Nous avons arrêté le passage sur « mais » parce qu'il réalise un changement de discours : jusqu'alors on lit un phrasé de l'ordre de la verborragie, d'un parler qui avance sans s'arrêter aux possibles contraintes trouvées lors de son parcours, et qui se construit à mesure de son avancement. « Mais », ici, c'est la marque d'un rebondissement énonciatif assez flagrant, car le mot qui le précède, c'est-à-dire, « mort » se prolonge jusqu'à « mais », mouvement représenté par les points de suspension. Le discours n'est ainsi pas arrêté mais *suspendu* pour s'étirer au maximum. Jusqu'à ce moment du passage, le discours s'étirait sous un autre fonctionnement, celui de l'enchaînement franc, marqué par l'absence des pauses réflexives. Le temps ici, c'est de l'instant. Les points de suspension, d'autre part, mettent en jeu le temps de la durée : la voyelle orale /ɔ/ de /mɔ:r/ reçoit à la fois une *accentuation syllabique* (/m/ attaque /ɔ/) qu'un *étirement énonciatif* : les points de suspension allongent la voyelle /ɔ/ devant la consonne finale /r/ (/mɔ:r/). Ce décrochage énonciatif accentue « mort » ainsi que « mais », créant donc un exemple de contre-accent très marqué du point de vue prosodique, parce que ce sont des moments où le texte *s'exhibe*, s'ouvre, laissant voir sa manière de signifier. Le texte fait appel à *autre chose* qui échappe à l'ordre de l'immédiat. C'est pour nommer ce geste exhibitionniste qu'on utilise ici le mot « théâtre ». Ce n'est pas pour faire de l'« invention », mais pour imposer une pensée du langage dans cet endroit d'où le corps ne peut pas s'exclure. Le corps ne veut pas simplement « mort », mais (on pourra le représenter ainsi) il veut « *mooot* ». Ce type de surcharge prosodique peut ne pas aller ensemble avec le sens des mots dans lesquels ce fonctionnement a lieu. Dans l'exemple, l'interruption brusque de l'interlocuteur, Pierre, le fils en l'occurrence « — Maman, c'est trop... » (p. 65) nous propose que, ici, geste textuel et énoncé marchent ensemble. « Trop », ici, est la manifestation d'une prise de conscience, moment où le *dire* de l'autre « touche » ce qu'on aurait à dire. « Touche » parce qu'il s'agit, métaphoriquement, du corps dans le langage poussé à son maximum. C'est cette corporalité-là qui est ressentie et qui fonde l'idée de « trop ». Ce qui dépasse *passé* par le corps et crée un instant de transsubjectivation : ce *dire* de la mère devient le *penser* de celui qui l'écoute, dans lequel « écouter » se place comme mode de réénonciation, donc, de partage. Si j'écoute, je coénonce, je suis alors complice par, et *dans* l'écoute. Ce type de complicité énonciative se trouve dans *Ma mère* dans les reprises des personnages lors des échanges.

8. La complicité énonciative

Une des difficultés de lecture de *Ma mère* se trouve dans le piège que ce même roman porte : connu comme le roman de l'expérience de l'inceste, cette information soutenue et inventée par les lectures qui ont été faites, brouille le regard, car curieusement, le terme « inceste » n'est pas dans le roman, ce qui nous mène à revaloriser la question autour de « demi-mot » : le roman fait dire « inceste », non par complémentarité, mais par nécessité d'un rebondissement. Le roman ainsi est « juste » dans le sens où, comme en portugais on peut dire « un demi-mot suffit » (*meia-palavra basta*). Tout le roman, dans son discours, est un demi-mot. D'où la place importante de la voix et de l'écoute.

Le possessif « ma » du titre *Ma mère*, active, sous forme d'autobiographie (il est courant que les récits érotico-biographiques soient écrits en première personne) tout un imaginaire autour de la figure de la mère. Ce n'est pas n'importe quelle « mère », mais *la* « mère » de « je ». C'est tout en gardant en mémoire cette force troublante du roman qu'on a été amené à penser, tout d'abord sous forme d'un thème, la question de la complicité. Or, si l'information autour de l'inceste parcourt le roman, quelque chose d'intime, de « fait à deux », de dialogique *a priori* devrait y avoir lieu d'un mode particulier. C'est ainsi qu'on a voulu penser les échanges entre les personnages. Ce qu'on note immédiatement est une logique de l'écho. Il est très courant dans le roman que les personnages s'entretiennent par la reprise partielle ou intégrale de ce qu'un parmi eux a dit le premier. Dans le dernier passage étudié, le personnage Pierre dit « — Maman, lui dis-je, ce sont des larmes de bonheur, je crois... je ne sais plus... / — Tu n'en sais rien. [...] », et suit le passage déjà cité. Or, ici, la prise de parole se construit par la paraphrase de ce qui a été prononcé en dernier : « je ne sais plus » donne « tu n'en sais rien », où le seul mot repris est « sais ». La même logique se trouve dans un autre passage avec les mêmes personnages : « — Je t'adore, maman ! Mais j'ai beau faire... / — Tu as beau faire... » (p. 62). Le but n'est pas de faire une liste en soi, mais de montrer qu'un tel fonctionnement se produit tout le temps et partout dans le roman. Pourtant, d'autres fonctionnements du même ordre ont lieu ; parmi eux, un en particulier intéresse : lorsque la prise de parole s'initie à partir du dernier mot prononcé par l'interlocuteur, notamment : « — Maman, je tremble comme une feuille, et maintenant j'ai peur que Réa... / — Réa n'est pas près d'arriver », (p. 63). Nous avons déjà vu un passage de ce type (« Oui, je t'adore ainsi, mais... / — Mais quoi ? »), où la reprise s'accentue sur « mais », comme ici : « — Mais... / — Mais, dites-vous... » (p. 89).

Ce « mais » à la fin du passage permet de souffler, de reprendre les forces pour continuer. La phrase conclut, mais rebondit. Elle est une sorte de mouvement, ou de lutte contre son achèvement. Nous avons réfléchi à propos de « mais » comme résistance, comme formulation

agonique. Mais ici, dans *ce* moment de *Ma mère*, il permet de dire autre chose sans nécessairement effacer ses autres couches de sens créées par nous. Le « mais » agonique fait de l'acte d'écrire un combat, et devient un outil capable d'installer la négation de toute sorte de compromis (logique, syntaxique, du dénouement). En ce sens, « mais » au centre d'une manifestation d'une complicité entre personnages dans *Ma mère* pose en même temps l'impossibilité de ce même compromis. Cette constante lutte engage du corps dans le langage, car ce qu'on lit chez Bataille est l'énonciation d'un *corps à corps avec soi-même*, combat relevant de la pensée du mythe, du conflit duquel le sujet ne se sort jamais. L'autobiographisme de Georges Bataille doit être lu *surtout* comme une écriture permettant de *poser* ce problème du conflit mythique, et de le *vivre* en tant qu'écriture de soi.

L'idée de « complicité » est manifeste dans *Ma mère*. Elle apparaît dans le texte sous forme d'une reprise *exacte* d'une exclamation de Pierre, re-lancée par le *dire* de la mère : « — Ah maman ! quelle complicité ! / — Oui mon Pierre ! quelle complicité ! Buvons à cette complicité ! » (p. 61). La complicité n'est pas un élément unique de *Ma mère*. Déjà l'*Histoire de l'œil* l'annonce sous une forme moins évidente, mais bien présente : le premier *italique* du texte attire l'attention sur deux personnages : « J'acceptai la hantise des noms : *Simone, Marcelle* »²⁶³. Après le suicide de Marcelle, on apprend *via* le narrateur que Simone « ne pouvait supporter que cet être de même forme qu'elle ne la sentît plus » (p. 29), ce qui explique ce « sentiment de complicité » (*ibid.*) parmi « *tous les trois* » (*ibid.*), Simone, Marcelle et le narrateur. La complicité entre les personnages naît du *dire* du narrateur, qui *est* en même temps la parole des personnages. D'où une écoute complice, d'où une rythmique de complicité, car l'idée de proximité comprise dans la notion de complicité peut être, dans le cas d'*Histoire de l'œil*, prosodique : « Marcelle morte était moins éloignée de moi que vivante, dans la mesure où, comme je pense, l'être absurde a tous les droits » (*ibid.*). Dans le même paragraphe où la complicité est *annoncée*, on fait articuler l'expression « tous les trois » à « tous les droits ». « Nous étions fermés » (*ibid.*) pointe jusqu'à quel point cette triade garde le sens d'une complicité aiguë. Aiguë parce qu'elle est négative comme le sens étymologique de « complice » l'indique : « chez les auteurs chrétiens à propos de celui qui s'associe à quelqu'un pour commettre un méfait »²⁶⁴. Mot d'origine ecclésiastique, ce qui accentue l'univers de la complicité comme péché, comme acte à être réprimandé. Mise dans la balance, la connotation positive, celle de *compagnon* notamment, reste menue. Il n'est pas un hasard que les idées de « chute » et de « complicité » soient travaillées dans *L'Impossible* : « La possibilité d'une chute inquiète, mais l'inquiétude redouble si la perspective, au lieu

²⁶³ *Histoire de l'œil*, p. 12.

²⁶⁴ Alain Rey, « complice ».

d'écarter, trouve en celui qu'elle effraie une involontaire complicité »²⁶⁵. Le « saut » de Bataille renvoie à ce moment où l'attrait finit par imposer une action de celui qui luttait contre l'attrait : la « chute » est passive, involontaire. Alors que « sauter » (dans l'inconnu) est volontaire. La complicité est volontaire même lorsqu'elle est dissimulée ou non assumée.

Il ne s'agit pas d'articuler une idée à une argumentation textuelle simplement pour « valider » l'idée exposée. Il est judicieux de voir dans cette démarche qu'une idée portée *sur* le roman naît d'un mouvement *envers* ce même roman. *Ma mère* théâtralise constamment la complicité, faisant de celle-ci une parole qui puisse même être partagée par tout le monde, à tout instant. Dans ces reprises, la parole de l'autre passe à l'autre, entre dans le discours de l'autre. C'est une parole qui n'appartient à personne, parce qu'elle appartient à tout le monde. La complicité se fait dans ce dire, qui est un « trans-dire ». Ce *dire* pose le problème des frontières entre ce qui « appartient » à « je » et ce qui « appartient » à « tu ». Ceci accentue une obligation linguistique : que pour poser « je », « tu » doit s'imposer. La subjectivité comme *prise de parole* est nécessairement transsubjective. Une re-prise chez Bataille est une marque de différence. Tout foisonnement de répétitions va vers une volonté de placer le *différent*. C'est pour cela qu'il nous est plus approprié de parler de « reprise », comme il a été fait auparavant. Parce qu'il y a dans « reprise », la « prise », comme prise de parole, c'est-à-dire d'action, de déclenchement, et non d'encerclement, qu'est la répétition. Il y a du « partage », mais du « partage » global. Le mouvement qui se déclenche dans *Ma mère* c'est celui d'une constante prise de relais avec la spécificité que celui qui prend le relais est sujet de son discours à son tour. Sa prise de parole lui permet d'être maître de soi dans un moment précis. Pourtant, la figure de la mère, quoique représentée souverainement dans le titre du roman, est un *sujet assujetti* : elle s'affirme à *partir* d'un discours déjà posé, ce qui crée une situation discursive troublante où *dire*, c'est *s'effacer*. Ce type de formulation, pour le lecteur de Bataille, n'est pas inconnu, surtout si on tient compte d'un feuillet de *La Scissiparité* où on lit le fameux « j'écris pour oublier mon nom »²⁶⁶. Tellement fameux qu'il a créé une fausse citation : « j'écris pour *effacer* mon nom », phrase attribuée à Bataille, mais qui ne l'a jamais écrite. Ce type de glissement lexical relève d'un manque d'attention lors de la lecture, mais aussi d'une démarche phénoménologique de lecture, où justement on pourrait dire une *même chose* avec des mots différents. Cependant, on peut rendre positive cette « faute » et avancer l'idée d'une œuvre qui s'écrit en dépit d'une autorité au nom d'un Auteur. C'est le positionnement théorique de Lautréamont lorsqu'il affirme que « La poésie doit être faite par tous. Non par

²⁶⁵ *L'Impossible*, p. 505.

²⁶⁶ *La Scissiparité*, [Feuillets isolés], p. 612.

un »²⁶⁷, ce qui veut dire avoir une position critique face à son activité d'écriture, et se poser la question : *Qui est l'auteur de ce que je suis en train d'écrire ?* C'est la problématique de l'auteur qui est ciblée chez Lautréamont, car c'est le moment de l'invention du *droit d'auteur*²⁶⁸.

Le patronyme est donc un pseudonyme. Il ne faut pas dissocier le nom d'un auteur de son œuvre. Bataille est le nom d'une œuvre, c'est-à-dire d'une *manière*. *Ma mère* n'est pas « associable » à l'homme Georges Bataille, mais à un *dire*, qu'est l'œuvre. La question que *Ma mère* pose est celle d'un sujet assujetti dans le sens où la figure maternelle ici devient un réceptacle qui se construit parce qu'on lui donne la voix. L'aspect essentiel se trouve dans la voix *donnée*, qu'est en même temps la voix *créée*. Il n'est pas possible de penser une telle donation sans l'écriture qui invente même l'idée de quelque chose passible d'être passée. Avec cette logique, côtoyant l'incohérence, Bataille ajoute à l'idée de don un aspect inusité : si par l'écriture on est capable de *donner* la voix à une *volonté de dire* jusqu'alors impossible de s'exprimer, le texte est la manifestation de ce moment où un sujet est en train d'être ce qu'il va *devenir*. On ne sait plus de quel côté placer l'assujetti et le sujet souverain, puisque pour être ce dernier, il faut passer – tout en la gardant – par l'« assujection ». Il est nécessaire de remarquer que dans *Ma mère*, les moments de prises de parole du personnage « mère » sont exactement des « prises », parce qu'ils *s'accrochent* à quelque chose qui venait d'être dit. C'est toujours la figure de la mère qui reprend ce qui a été dit pour se poser comme sujet à son tour. Dans l'ouverture du roman, l'appel « Pierre ! » même si là on aurait tendance à affirmer que son appel ne part *que* d'elle, on n'est pas dans une simple présentation et nomination d'un personnage du texte, on se place du côté de l'exclamation, c'est-à-dire, du moment où la dénotation cède sa place à l'expression, au geste de la voix faisant appel. Cette gestuelle portée par la figure maternelle importe davantage que le fait de s'appuyer sur « Pierre ». Car du point de vue de l'énoncé, un appel fait venir vers soi ce qu'on appelle. Le terme marqué, c'est l'objet et non le sujet de l'action. C'est un appel sans retour. Comme si quelque chose devait se manifester dans les reprises mais, parce qu'elles sont des *reprises*, elles annulent l'idée de manifestation. Étant donné qu'elles sont une autre manifestation qui se met en place en tant que discursivité. Rien ne se cache chez Bataille, tout se manifeste. Le problème est qu'on ne peut pas tout prendre sans qu'il n'y ait de *reste*. La parole qui

²⁶⁷ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror, Poésies I et II, Correspondance*, Jean-Luc Steinmetz éditeur, Paris, Flammarion, « GF-Flammarion », 1990, p. 391.

²⁶⁸ L'idée de « propriété intellectuelle » et de « droit d'auteur » naissent au milieu du XIX^{ème} siècle . A titre illustratif, voir Joseph Garnier, « Sur la propriété intellectuelle, propriété littéraire et artistique et propriété des inventions... », extrait de son *Traité d'Economie Politique*, septième édition, Paris, 1873. Voir également le projet « controverses du XIX^{ème} siècle sur la "la propriété intellectuelle" » in <http://controverses.mshparisnord.fr/index.html>. [consultation en août 2018].

n'appartient à personne (parce qu'elle est à tous) permet également de se poser comme *personne*, comme une absence de l'idée de « personne ». Ce qui se manifeste dans la reprise semble comme un écho, une sorte d'existence parasite. C'est ce parasitisme *de* et *dans* la pensée qui hante l'auteur.

L'idée d'une manifestation excessive nous permet de revoir un point critique de la pensée de Bataille. Chez lui, le tabou se place (ou se manifeste) du côté de la figure de la mère et non du père aveugle. Ce qui gêne, n'est pas le père, figure encadrée dans une définition établie : « mon père, cette paillasse ivre morte »²⁶⁹. La *mère* hante, parce qu'elle est toujours hétérogène, disperse, ne peut pas être définie et reste une inconnue. Le lieu propre de la création des tabous est le non-dit. La figure de la mère, c'est ce qui ne se dit pas. Énoncer « ma mère », on l'a vu, fait peur. Toute réflexion portant sur cette figure se place donc du côté d'un silence reculé, refoulé. Alors que le père, *bruyant*, n'est pas un problème. S'il y a une problématique autour de la figure du père chez Bataille, elle est *achevée*, puisqu'on a pu en parler, la définir et la ranger dans des tiroirs de la pensée. Faute de tiroir, la *mère* rôde partout sous diverses formes de discours. Le roman *Ma mère* permet de faire face à ce fantôme qui rôde. Aussi les fantasmes sont engendrés par cette figure qui *rend* aveugle parce qu'elle *éblouit*. Il n'y a pas de hasard lorsqu'on affirme que chez Bataille, le problème de la voix se construit du côté de « mère » – et non de « père ». C'est de ce côté-là qu'une prosodie sémantique, notamment autour de l'idée de « malheur » se construit, comme on peut lire dans le passage :

La vie recommença. Dans sa lenteur le temps cicatrisait la déchirure. **Ma mère** devant **moi** semblait calme ; je l'**admirais**, j'**aimais** sa **maîtrise**, qui **m'**apaisait profondément. **Jamais** je ne l'avais **aimée** davantage. **Jamais** je n'avais eu pour elle une dévotion plus grande, d'autant plus folle qu'unis **maintenant** dans la **même** **malédiction**, nous étions séparés du reste du **monde**. Entre elle et **moi** un nouveau lien s'était **formé**, celui de la déchéance et de la lâcheté. Bien loin de regretter d'avoir à **mon** tour succombé, je voyais que **ma faute** **m'**avait ouvert à ce qui **me** paraissait le **malheur** de **ma mère**, qui devait l'aterrer comme il **m'**aterrait, **mais** qui devait, je le compris plus tard, en nous torturant, à la condition de nous torturer, nous ouvrir au seul bonheur qui ne fût pas vain, puisqu'il nous ravit dans l'étreinte du **malheur**. (p. 37).

Ce long passage se trouve à l'ouverture d'une section marquée par un changement textuel qui se caractérise par un seul monologue. On n'y trouve donc aucun dialogue, mais juste une réflexion du narrateur à propos de ce qu'il vit avec la « mère ». Il n'y a pas de dialogue, mais le monologue, comme on le sait, parle à quelqu'un ; il est alors dialogique. C'est dans ce contexte qu'on voit se construire l'idée d'union « dans la même malédiction ». Ce « nouveau

²⁶⁹ *Ma mère*, p. 40.

lien », dans l'expression du narrateur, est annoncé prosodiquement. Car, si nous nous concentrons sur la consonne [m] en position d'ouverture, nous créons, dans un premier temps, un paradigme autour de l'amour, de la dévotion, du « bien » : dans l'ordre d'apparition dans le texte, les termes et expressions marqués sont les suivants : « recommença », « **ma mère** », « **moi** », « **admirais** », « **aimais** », « **maîtrise** », « **m'**apaisait », « profondément », « **jamais** », « **aimée** », « **jamais** ». Le champ sémantique porté par une rythmique prosodique autour de /m/ permet la lecture d'un sujet qui réfléchit la figure de la *mère* en termes « élevés » et qui passe à un autre discours brusquement. Ce *passage* porte des marques rythmiques signifiantes, comme si à partir du moment où le texte *énonce* qu'un nouveau lien se fait, c'est-à-dire un changement quelconque de l'ordre du récit, *tout* doit changer, car le discours n'est plus le même. On notera tel changement dans cette longue phrase commencée par « Bien loin de regretter », et qui s'arrête sur « malheur », dernier mot du passage. D'autre part, dans la première partie, on trouve cinq phrases jusqu'à « même malédiction ». Cet élan d'un mouvement de changement de la parole commence avec « **maintenant** », formule qui va entraîner les expressions « **même malédiction** », « **malheur de ma mère** », ainsi que la reprise du mot « **malheur** » à la fin du passage. Le phrasé, évidemment, change aussi : on est alors du côté du parallélisme : « l'aterrir comme il m'aterrait » ; « en nous torturant, à la condition de nous torturer » ; « m'avait ouvert », « nous ouvrir ». Mais aussi la rime joue le rôle de créatrice de parallélisme : « bonheur » « malheur » « lenteur » ; « formé » « lâcheté » « regretter » « succombé » ; « m'avait » « ouvert » « mère » « paraissait » « devait » « atterrissait ». En dernier, la typographie vient s'ajouter à ce mouvement de changement, car « *faute* », en italique, est la marque d'une subjectivation dans la parole qui permet d'« annule[r] toute virtualité de la nomination »²⁷⁰. « *Faute* » est le seul indice visuel et évident d'un geste dans ce passage, mais cela n'empêche pas d'affirmer qu'il s'agit bien, chez Bataille, de mettre du subjectif de manière radicale là où la morosité de la description n'aurait pas de place. Lorsque le discours se charge, tout se charge, dans tous les sens et à tout niveau. S'arrêter à l'italique chez Bataille signifie s'arrêter à un élément de marquage gestuel de sa prose. Repérer et s'arrêter c'est manquer tout le reste.

Dès qu'il est question de « parler de la mère » en tant que cause d'un mal, la seule solution trouvée par le sujet, c'est la *phrase*. Il ne peut plus se restreindre à la suite concaténée de phrases bien arrangées d'une simple description, ou de la *dissertatio*. Le phrasé *abondant* de la deuxième partie montre que ce point-là est *crucial* : parce que c'est ce point-là qui *fait parler*. Le paradigme de la bonté lié à la *mère*, ainsi que la *définition* d'un père comme étant

²⁷⁰ Gérard Dessons, « Le Mallarmé des sixties : L'absente de tout bouquet », *Europe*, « Mallarmé », n° 825-826, 76^{ème} année (janv-fév), 1998.

aveugle, appartiennent à un phrasé de la *restriction*, de la stabilité et de la cohérence. Le changement de discours est un changement de phrase, avec sa rythmique, c'est-à-dire moment où un nouveau sujet s'installe dans son acte de *dire*. Le point de vue change, l'objet change : le « fils »²⁷¹ est aussi l'« amant » :

Mais tu es si bel homme qu'on te prendra pour amant.
Je ris, car elle riait, mais je restai soufflé. Je ne pouvais croire que ma mère avait dit le mot (p. 14)

Le sujet du poème, chez Bataille, se place du côté d'*amant* tout en gardant l'autre versant, celui de *filis*. C'est un sujet qui se construit dans les turbulences d'une parole conflictuelle, et qui ne saurait pas être autrement. On voit aussi qu'il y a une pensée de la *parole dite* chez Bataille, comme on a pu constater dans *Le Bleu du ciel* pour le syntagme « ma mère ». Dans *Ma mère*, l'aspect osé du personnage dans le passage cité se concentre sur *dire le mot* « *amant* ». La virtualité expressive est toujours gardée en état de veille chez l'auteur, jusqu'au point d'en faire des calembours, comme lorsque le narrateur de *Ma mère*, à propos des repas en famille, raconte qu'ils « se passaient en silence » et que son père « rarement [...] commençait une histoire embrouillée que je suivais mal, que ma mère écoutait sans mot dire. » (p. 12). Or la mère qui écoute sans *mot dire* ne fait surtout pas entendre la possibilité de « maudire » le père. Cette approximation, spectaculaire, frôlant les *Brèves de comptoir*, révélerait juste une volonté inexplicable de la part du chercheur de trouver un rapport inexistant. En d'autres mots, un ajustement forcé parmi *ce qui est* et *ce qu'on veut que ça soit*. Une attitude égotique faisant entrer l'autre, c'est-à-dire le dire du texte tel qu'il est, dans ce que je veux qu'il soit. Le silence de la mère, qui n'a pas *un* mot à dire, est une posture critique parce qu'elle peut faire appel à tout le langage, corps inclus, pour dire la malédiction sans nécessairement passer par la catégorie de *mot*. Ce silence de la mère représente un mode de *maudire* plus efficace que toute verbalisation. Bataille, à plusieurs reprises, souligne que les choses se *disent*. C'est bien le verbe « dire » le centre du questionnement : « Le mot était dit à voix basse » (p. 11). Les différents recours aux modes de subjectivation dans la parole nous permettent d'affirmer que « mal dire », chez Bataille, signifie faire confiance à l'énoncé des mots. Or, une écriture faite de gestes affirme qu'elle se construit dans la méfiance envers les « mots ». Une telle méfiance, qui donne totale liberté à la rythmicité discursive est une dénomination élargie pour le *fait poétique* chez Bataille. La critique que l'auteur a toujours faite de la philosophie doit être portée par ce biais, car le philosophe, pour Bataille, voit des « déchets » là où il y a du *reste*, c'est-à-dire, de l'inconnu. Le « déchet » est le connu du *reste*. Et Bataille est l'auteur du *reste*.

²⁷¹ « — Oui, mon fils, les plus fous », *Ma mère*, p. 53.

Sans plaisanterie, mais le reste est ce qui *reste*. Le malheur pour la pensée calquée sur l'idée de mot est le fait de ne pas avoir le mot pour dire quelque chose. Comme s'il y avait un intermédiaire entre les mots et les choses à la manière de Hegel, qui oppose le *vide* du langage au *plein* des choses. Pour Hegel, « langage » est outil d'intervention dans le monde, alors que Benveniste affirme que le langage sert à *vivre*. Bataille a vécu cette contradiction. Son œuvre la raconte, en est sa biographie. Lecteur de Hegel mais *pas* hégélien, Bataille pourrait adhérer volontairement à cette proposition d'Henri Meschonnic, à savoir, de « constituer une théorie du langage, et de la contradiction dans le langage, qui soit dialectique et ne soit plus hégélienne »²⁷². Certes, la constitution d'une *théorie du langage* n'est pas directement dans les centres d'intérêt de l'auteur, pas avec cette charge que lui donne Henri Meschonnic. Mais la théorie du langage de Bataille se place dans son activité. D'où cette écriture qui montre le chemin inverse de la vision de Hegel : lorsqu'on n'a pas le mot, ce n'est pas face au *néant* qu'on se trouve puisqu'on a toujours tout le corps, tout le langage, pour *dire*. Le problème c'est de lire Bataille en hégélien. De le lire encore avec des *mots*. De ne pas voir que sa manière de prendre au sérieux Hegel n'est pas naïve, comme le suggère Meschonnic, pour qui l'auteur ne minimalise pas l'œuvre du philosophe à « la dialectique du maître et de l'esclave, dont la lucidité est confondante »²⁷³. Pourtant, au premier abord, on ne sait pas si Meschonnic partage avec Bataille cette critique. C'est la suite de son commentaire qui explicite sa position : « c'est en effet ensemble que signe, théologie et dialectique doivent être pris, pour respecter la cohérence et l'historicité des concepts de Hegel » (p. 86). C'est « en effet », ici, qui rejoint la vision de Bataille. Meschonnic, cite à nouveau un passage de *L'Expérience intérieure* dans lequel on lit une prise de position forte de Bataille :

J'ai vu Hegel souvent cité – comme au hasard – souvent par ceux que hante la fatalité d'un "Âge d'or" poétique, mais on néglige ce fait, que les pensées de Hegel sont solidaires, au point qu'on n'en peut saisir le sens, sinon dans la nécessité d'un mouvement qui en est la cohérence. »²⁷⁴

Le positionnement de Meschonnic, qui partage alors celui de Bataille dans *ce moment*, est très important, car cela lui donne l'appui pour critiquer notamment Derrida qui, lorsqu'il commente ce passage de Bataille, n'hésite pas à affirmer que l'auteur s'interdisait d'« extraire » des concepts de Hegel pour les « transporter » dans d'autres discours.

²⁷² « Fonctionnement du sacré dans le signe chez Hegel », dans *Le Signe et le poème*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1975, p. 84.

²⁷³ Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, OC V, p. 128. Cité par Meschonnic dans « Fonctionnement du sacré dans le signe chez Hegel », *op. cit.*, p. 85.

²⁷⁴ *L'Expérience intérieure*, OC V, p. 175. Cité dans Meschonnic, *op. cit.*, p. 86.

« Extraire » et « transport » sont des mots de Derrida²⁷⁵. « Mouvement » et « cohérence » sont les notions chères à la fois à Meschonnic et à Bataille. « Cohérence » est même repris dans la parole du linguiste. Mais Meschonnic va au-delà de la posture de Bataille, car il montre que le fait de *vouloir garder* une cohérence de l'œuvre de Hegel est une prise qui elle-même *modifie* Hegel. Si « respect » veut dire ne pas toucher à l'œuvre, ce « respect » ne respecte pas, car il montre que vouloir faire d'une œuvre un intouchable c'est déjà la (re)toucher, c'est une prise de position. C'est déjà un *faire*, un jugement : elle est intouchable. L'important est d'être conscient de la prise de position et de ses conséquences. « Qui a ses patrons a ses problèmes »²⁷⁶, rappelle Meschonnic. On ne s'exclut pas de son discours. La discursivité n'a pas comme but la transformation d'un inconnu en un connu, mais justement de faire du reste (l'inconnu) *ce qui reste*, et qui pousse à aller loin, à continuer. L'efficacité de la parole chez Bataille se trouve du côté non du mot, mais du *dire* : on ne reconnaît pas Bataille dans le bon lettrisme, dans le sens d'une esthétique de la belle phrase et du bon mot. On pourrait contrebalancer ce qu'on vient de dire avec cette idée de l'auteur selon laquelle l'existence « va de l'inconnu au connu (rapporte l'inconnu au connu) »²⁷⁷. Or, il n'est pas si simple d'en faire une opposition puisque quelques lignes plus bas on comprend que Bataille pense à « l'action » (mouvement de l'inconnu vers le connu) et au « désir », à « la poésie », et au « rire » comme fonctionnements « dans le sens contraire, allant du connu à l'inconnu » (p. 120-130). Ce qui signifie que le sujet Bataille, *l'œuvre Bataille* n'est pas Bataille de l'action. L'écriture consiste à vivre cette tension irrésolue de l'homme à l'œuvre. « Hegel s'en débarrasse à la hâte » (p. 130) de la poésie, du rire, de l'extase, qui ne peuvent pas avoir une place dans son « système »²⁷⁸ clos, achevé. Il n'y a pas de reste chez Hegel. Pour finir,

l'achèvement du cercle était pour Hegel l'achèvement de l'homme. L'homme achevé était pour lui nécessairement « travail » : il pouvait l'être, lui, Hegel, étant « savoir ». Car le savoir « travaille », ce que ne font ni la poésie, ni le rire, ni l'extase. Mais poésie, rire, extase ne sont pas l'homme achevé (p. 130).

On comprend alors la place fondamentale du discours littéraire chez Bataille, ici développé sous la forme triptyque « poésie, rire, extase », pour la pensée de l'homme. Le discours littéraire chez lui est une force nécessaire mais qui ne « travaille » pas, dans le sens d'aboutissement, dans le sens de « monde du travail ». *L'Obscur travaille* est le titre d'un livre de *poèmes* posthume d'Henri Meschonnic. C'est montrer cette force de l'inconnu qui

²⁷⁵ Voir Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 371.

²⁷⁶ Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 85.

²⁷⁷ *L'Expérience intérieure*, OC V, p. 129.

²⁷⁸ Mot mis entre guillemets par Bataille. On ne sait pas s'il fait référence à Hegel ou s'il module l'énoncé, comme si système n'était pas adapté pour ce lieu de connaissance où tout est fermé. Il serait notamment plus aisé de dire « structure » pour ce qui ne bouge pas.

toute seule *travaille*. Qui, malgré la coïncidence des mots (« travaille » dans deux acceptions), les discours ne sont pas les mêmes. C'est le cas aussi, chez Bataille, du mot « discours » qui très rarement n'est pas lié à l'idée d'action, ou à celle de « discours cohérent »²⁷⁹ comme contrepartie à l'« expérience mystique » qui, à son tour, revendique une parenté avec la littérature. « Discours », pour Bataille, se charge plutôt du sens de « traiter d'un sujet », de « discourir » donc d'une *objectivation* maximale de la parole. C'est le sens de l'écriture philosophique qu'il ne partage pas, et qui le fait « regrette[r] », au moment de critiquer l'interprétation donnée par Sartre de Baudelaire, « pour bien le montrer, d'entrer ici dans un long développement philosophique » (p. 32). Lorsque le poids de la raison se pose dans l'écriture d'une façon explicite, c'est cette lourdeur qui est « expié[e] » par la poésie, d'où ce « sentiment obscur [qui] guide soudain le plus inspiré vers la mort »²⁸⁰. La « mort », c'est affaire de *reste*, qui travaille en nous sans cesse, et qui « nous use »²⁸¹, à la manière de l'écriture littéraire.

9. J'écris pour oublier mon nom

« À supposer que mes phrases soient
écrites non par moi, Bataille, mais par Kant, par
Hegel ou par quelqu'un d'autre, rien n'y
changerait », *OC VIII*, p. 566.

« J'acceptai la hantise des noms », *Histoire de l'œil*.

« Oublier », c'est le mot utilisé par Bataille. Ce n'est pas parce que l'écriture de l'auteur se construit sur le constant questionnement de l'idée de *mot* qu'on a la liberté de remplacer un mot par un autre. Et c'est bien cela qui se passe avec cette affirmation de l'auteur. Michel Surya est un des premiers à créer une telle confusion : dans *La Mort à l'œuvre*, il attribue à Bataille la phrase « j'écris pour *effacer* mon nom ». Or, on souligne « effacer », car « oublier » est le seul verbe utilisé par Bataille. Curieusement dans une recherche sur Google, la phrase correcte n'apparaît que sur neuf résultats, alors que pour la « mauvaise », on en compte environ quatre-vingt-huit ! Ce type d'inconscient collectif montre une démarche de lecture favorable à un moment donné dans l'histoire : on a vu et voulu faire de Bataille l'écrivain de l'*effacement* de la figure paternelle. Le couple « effacer-écrire » se montre plus « rentable » dans un contexte de création de l'image d'un auteur travaillant sur des paradoxes de la pensée, sur l'aveuglement, sur l'image d'un père absent, etc. L'usage courant de cette

²⁷⁹ *La Littérature et le mal*, p. 21.

²⁸⁰ *L'Expérience intérieure*, *OC V*, p. 173.

²⁸¹ *La Littérature et le mal*, p. 41.

citation lui a même permis d’effacer (sans jeu de mots !) son origine : lorsqu’elle est utilisée, il suffit de dire « Bataille » pour la faire fonctionner²⁸². Ce qui est critique et étonnant dans une telle démarche, à part la rapidité de la pensée, c’est ce qu’on fait de Bataille : en effet, tout en voulant lui attribuer un argument d’autorité, on lui enlève sa subjectivation. Il ne s’agit donc pas de Georges Bataille, mais d’un Bataille inventé, fictif, effacé de son travail d’écriture. Le travail d’un inconscient collectif qui s’achemine dans un mouvement moutonnier vers un sens commun n’apporte rien à un sujet de l’œuvre, mais au contraire, lui brouille son activité. Cette phrase n’est pas « bataillienne » dans la mesure où elle ne renvoie pas à l’œuvre de Bataille. Quoique l’intention soit de penser Bataille, le résultat de ce type de démarche montre *comment effacer un sujet de l’œuvre* tout en faisant semblant d’y être attaché, ou de penser à *partir de*. C’est bien un mode de lecture soutenu par l’idée de *mot* qui a pu donner naissance à cette confusion. On se trouve donc face à une étrange contradiction : si l’énoncé (clé de lecture pour la pensée centrée sur le *mot*) se place au cœur de la réflexion, qu’est-ce qu’explique l’attitude consistant à remplacer un mot par un autre ?

Le questionnement de Surya se fonde sur le « nom » et non sur ce que veut dire « effacer » ou « oublier ». Pour le biographe, le « nom » révèle le « nom » du père, et tout le travail d’écriture de Bataille chercherait donc à *effacer ce nom*. Or, « oublier » serait dans ce sens un mot faible, ordinaire, puisqu’il ne renvoie pas forcément à une problématisation : il n’y a pas de philosophie de l’oubli. Alors que « effacer » demande une posture plus ancrée : celui qui cherche à effacer doit poser ce qu’on veut effacer et ainsi démarrer le travail d’effacement. Le *labour* est plus actif. « Effacer » remet à un labour, à l’action de « retirer sa face ». « Oublier » est dans ce sens le contraire, puisqu’il demande une négligence, une légèreté, voire un manque de sérieux. Rappelons l’usage à l’impératif, où, par exemple, « oublie-moi ! » signifie « lâche-moi », « arrête de m’importuner », c’est-à-dire que ce qu’on cherche est la liberté, le détachement, et non l’annulation de l’autre intrinsèque à l’idée d’« effacer ».

²⁸² Quelques exemples en ligne d’articles scientifiques et de livres : http://www.revues-silene.com/images/30/extrait_159.pdf [consultation en juillet 2018].

https://books.google.fr/books?id=cYPoJ4hWgsoC&pg=PA50&lpg=PA50&dq=%22j%27ecris+pour+effacer+mon+nom%22&source=bl&ots=duF8fjx-1I&sig=UW3zth3P-JEhYIX_H0uwyu9XcaE&hl=fr&sa=X&sqi=2&ved=0ahUKEwiYuoE05bTRAhXJhRoKHUI8CUUQ6AEILDA#v=onepage&q=%22j'ecris%20pour%20effacer%20mon%20nom%22&f=false [consultation en juillet 2018].

https://books.google.fr/books?id=dmjqBQAAQBAJ&pg=PT124&lpg=PT124&dq=%22j%27ecris+pour+effacer+mon+nom%22&source=bl&ots=perxBGDDDT&sig=7tp_R0wdeeREGjjiPDCZ5VoMrHc&hl=fr&sa=X&sqi=2&ved=0ahUKEwiYuoE05bTRAhXJhRoKHUI8CUUQ6AEILzAE#v=onepage&q=%22j'ecris%20pour%20effacer%20mon%20nom%22&f=false [consultation en juillet 2018].

Dans cet article, on remarquera l’expression de l’auteur « dit-il quelque part », qui exprime que la valeur de la citation ne doit pas à sa place mais à son *probable* auteur... http://www.nonfiction.fr/article-6275-valeur_dusage_de_georges_bataille.htm [consultation en juillet 2018].

Si oublier le nom du père signifie s'écarter de cette figure, les lectures à la manière de Surya font le travail inverse : elles font introduire dans l'écriture de Bataille le nom du père tant oublié par l'auteur. Cet aveuglement collectif dénonce *ce qu'on veut* lire de Bataille sans que cela remette à l'œuvre ; en ce sens particulier et général, « effacer » est « bataillien », car le mot ne renvoie pas à l'œuvre, mais à un nom (d'auteur) sans subjectivité. Donc, à un nom (Bataille), sans auteur, sans œuvre : n'importe qui ou quoi peut donc être « bataillien » sans jamais avoir créé une relation avec l'œuvre. Il est rare que l'usage de l'adjectif de relation lié à un nom d'auteur soit posé de manière lucide. Souvent ce type d'usage est signe d'une réflexion paresseuse, puisqu'il, l'adjectif de relation, cache une autosuffisance acceptée par celui qui l'énonce et par celui qui l'écoute.

Toute cette question de *l'effacement du nom* a permis de penser aux pseudonymes de Bataille. Celui qui signe *Ma mère* est notamment Pierre Angélique, le même « auteur » de *Madame Edwarda*. Maïté Snauwaert, à propos de l'idée de l'écrivain préféré, affirme que « le nom d'auteur, et exemplairement son pseudonyme, est le nom d'une activité dans le langage. »²⁸³. Ce qui veut dire que le nom d'auteur est le premier pseudonyme. Parfois une coïncidence a lieu : celle d'un nom d'auteur et d'un nom d'un individu, comme le dit Henri Michaux lorsqu'il affirme avoir connu la personne qui faisait du Magritte en personne, et qui s'appelait Magritte²⁸⁴. L'individu qui crée un auteur est « l'inventeur d'abord d'une *relation* d'ordre poético-éthique »²⁸⁵. Si écrire est inventer une relation avec un sujet capable de lire le sujet qui est en nous, la littérature n'est possible que par cette transsubjectivité. Aucun des sujets ainsi inventés n'est le depositaire d'un sens qui devrait *passer* à l'autre. Il n'est qu'une réciprocité incessante. Quand il s'agit de réciprocité, les notions d'antériorité et de postériorité ne sont plus pertinentes. Georges Bataille n'a pas prêché l'individu, il a cherché à mettre à bas les mots pour pouvoir aller vers autre chose. Son écriture a cherché à créer du continu avec des entités *dites* discontinues, tels que les individus. Et il est resté à un pas d'accomplir une pensée portée par la *nécessité du continu*. Son plus important travail a été de *viser* ce continu, une sorte de transsubjectivité qui montre jusqu'où on est loin de toute conception individualiste. Le seul accès à l'« individu » Georges Bataille qui nous reste aujourd'hui n'est que le sujet Georges Bataille, c'est-à-dire son *œuvre*. Henri Meschonnic disait que la meilleure biographie d'un auteur est son œuvre.

²⁸³ <http://www.fabula.org/lht/4/Snauwaert.html>, § 14. [consultation en juillet 2018].

²⁸⁴ Henri Michaux, *En rêvant à partir de peintures énigmatiques*, Saint-Clément, Fata Morgana, 1972.

²⁸⁵ Snauwaert, *op. cit.*, § 14. (Je souligne).

Le nœud conceptuel que Bataille crée avec « j'écris pour oublier mon nom » se doit, comme on l'a dit, à la dialectique écriture-oubli, mais aussi à un mode de travail d'écriture moins perçu chez l'auteur comme *la pensée du langage* dans les jeux des mots, jeux de sons. Le moindre « jeu » de langage révèle, non pas négligemment, une pensée du langage même si elle n'est pas énoncée. C'est ce *vivre-langage* qui permet même de pousser une connaissance vers les « jeux » : on ne joue pas avec ce dont on ne reconnaît pas les enjeux. Dans le contexte de la phrase citée, le passage commence comme ceci : « mon aisance avec moi-même, le mensonge de la glace, l'âme, le mensonge de la glace, l'immensité d'un ciel où je ne puis entrer, dont je suis le reflet, l'effet ? »²⁸⁶. L'approximation lexicale « reflet-effet » est un signe de comment se construit l'écriture de la pensée chez Bataille, qui se fait aussi par des associations prosodiques. Ce type de mode de signifier est le résultat d'un appel d'une connaissance du langage autre que celle fondée sur la grammaire d'une langue. Les reprises exactes (« le mensonge de la glace ») sont ainsi un autre signe de cette connaissance, puisque du point de vue logique du déroulement textuel, il n'y aurait pas de place pour une phrase exacte dans une période si courte. On entre donc dans un langage psalmodique, comme dans la prière, où les reprises ne servent pas simplement pour accentuer une demande ou la ferveur du prieur, mais donnent de l'énergie pour que la prière elle-même continue. On n'est pas dans la saturation, mais dans le renchérissement de ce qui se répète. La valeur n'est donc pas détachée de la reprise. C'est dans ce sens qu'il faut voir « reflet-effet », qui n'étant pas la reprise d'un terme, est la reprise partielle d'une prosodie. Ce qui nous permet de diriger l'attention vers la syllabe formée par la formule /l+voyelle/ comme « glace », « l'âme », « l'immensité » et « reflet » et « l'effet ». C'est un effet de théâtralisation, puisque le texte exhibe la manière dont il se construit, comme lors de la mise en scène où l'acteur et le texte *dit* ne forment qu'un seul tout, c'est-à-dire que corps et parole signifient ensemble. Ce sont ces rappels du texte vers soi-même, vers sa manière de signifier qui *disent* davantage chez Bataille. D'où la possibilité de lire un palindrome, un miroir prosodique, dans « mon nom » et de penser que, ici, le « nom » n'appartient qu'à la première personne du singulier (« mon »). Il n'y a pas de renvoi possible de « nom » en dehors de ce système. Le « nom du père », comme le suggère Surya est le résultat d'une lecture qui cherche en dehors de l'énonciation du texte une valeur autre : le « nom », c'est autre chose, c'est le « père », c'est un « il », un troisième élément introduit par le lecteur. Dans ce sens, le travail de Bataille n'est pas d'oublier le « père » (ou n'importe quelle autre entité), mais *par l'écriture*, oublier l'individu Bataille. Si nous lisons Georges Bataille aujourd'hui, nous lisons justement l'achèvement de ce travail d'oubli, puisque « Bataille », est le nom de l'œuvre. L'individu est oublié. En ce

²⁸⁶ *La Scissiparité*, [feuillet isolé], p. 612.

sens, ce qu'on cherche à faire ici, c'est redonner la place d'un sujet de langage comme subjectivation par l'écriture. Avec la confusion « effacer-oublier », le premier à être effacé est ce sujet de langage appelé *Bataille*.

Le « nom », qui n'est pas celui du père, devient le nom d'un mouvement de négativité parcourant toute l'œuvre de l'auteur. Le « mais agonique » étant une déclinaison de ce travail où un sujet cherche à nier la négation, à dire non au simple « non ! ». Dans le texte de Bataille, le mouvement de la parole cherche toujours à se construire dans la mise en cause d'une situation, et non simplement dans sa pure *négation*. Dans la suite du texte, juste après la phrase ici au cœur de la discussion – rappelons qu'elle seule occupe la place d'un paragraphe, ce qui lui donne une position centrale dans ce feuillet isolé de *La Scissiparité* – on lit « la vérité est nonchalante : c'est la raison pour laquelle la connaît l'ignorance » (p. 612). Or, on ne peut pas ne pas rapprocher « mon nom » de « non-chalante ». Le « non » de ce terme lui seul joue le rôle d'un adverbe et d'un préfixe de négation rattaché au verbe « chaloir ». Ainsi, pour penser à ce qui importe, il ne suffit pas de nier, mais de poser un problème et de le *questionner*. C'est là l'activité de négativité chez Bataille. L'idée de non (et de « nom ») est rattachée à une constante remise en question. Le renvoi prosodique en /*ñ*/ nous permet de pousser ce mouvement jusqu'à y incorporer l'idée même de « raison », à la fois comme *mode de raisonnement* et comme *cause*. Du point de vue de l'énoncé textuel, ce mode de raisonnement s'explique dans la maxime de Socrate glosée par Bataille « je sais ce que j'ignore, ignore ce que je sais » (*ibid.*). La raison qui se construit comme mise en cause d'un savoir porté par un sujet (attaché ou *non* à son *nom*), c'est même le principal moteur d'écriture de l'auteur. Ceci peut expliquer la gratification d'« effacer » contre « oublier », car pour poser les éléments d'une pensée portée par la négativité, il nous faut *au moins* deux éléments : il n'y a pas de place en ce sens à l'oubli. Pourtant, l'importance de la mémoire, notion qui revient chez l'auteur, notamment dans *L'Histoire de l'œil*, ne se trouve pas en ce qu'elle permet de rappeler, mais au contraire « la mémoire serait triste si elle n'était pas la possibilité de l'oubli » (*ibid.*). La mémoire, combustible pour l'écriture chez l'auteur, ne rappelle pas quelque chose, mais montre qu'elle-même ne peut se construire que par la force intrinsèque de son contraire, de l'oubli. La mémoire est aussi la présence de l'oubli. Une notion englobe son contraire, car ces notions sont d'êtres de langage, continues. Écrire ses mémoires c'est oublier. C'est construire des restes qui ne sont pas réintroduits dans une sorte de positivité de la mémoire, à l'instar d'« effacer ». « Effacer », ici, se montre comme l'opposé d'« oublier », puisque ce dernier renvoie à l'écriture, alors que « effacer » révèle une *sortie* de la problématique portée par Bataille. C'est le danger de croire qu'on peut penser à

une même chose avec des mots différents. D'où l'idée d'une « scissiparité » comme ce *même* qui devient *autre* tout en restant le *même*.

TROISIÈME PARTIE

Traduire pour entendre la voix

1.

Georges Bataille à la brésilienne

« O fazer poético passa pelo corpo e pela cama »
Le faire poétique passe par le corps et par le lit
Roberto Piva

Lorsque le poète brésilien Roberto Piva décède en 2010, la presse brésilienne semble partir dans un mouvement moutonnier aveugle. Les écrits à propos du poète semblent *tous* être un copié-collé les uns des autres. Cependant, ce qui a attiré notre attention, à part l’aveuglement général, c’est le fait que Georges Bataille s’est fait une place dans ce tourbillon *post mortem*. À l’instar d’un critique littéraire brésilien qui, dans un compte-rendu à propos du dernier livre de Roberto Piva, affirme que chez le poète « il y a des topiques qui [lui] déplaisent, comme l’épigraphe (encore une !) de Georges Bataille, qui dit : « La vraie poésie se trouve hors des lois »²⁸⁷, on trouve également dans la presse l’affirmation que « Dans l’emmêlement d’épigraphes [...], s’en détachait une de Georges Bataille »²⁸⁸, et à nouveau on lit le même passage « la vraie poésie... ». Le geste aujourd’hui habituel de passer par Google pour faire une première recherche rapide sur un sujet nous « confirme » erronément que le passage de Bataille appartiendrait au livre *L'Abbé C.* paru en 1950. Il y a donc un moment de malentendu général aussi chez le public français, comme nous avons vu notamment avec l’idée d’« effacement » contre celle d’« oubli »²⁸⁹. Comment alors une phrase, dont le contexte a été retravaillé sans cesse, perdue dans les nombreuses épigraphes de Piva – « encore une ! » regrettait Bonvicino – peut-elle toute seule s’écarter de l’ensemble et devenir *une* « signature » de Georges Bataille dans le contexte brésilien ? Plus qu’une simple « influence », Piva *devient* un « passeur » de Bataille lorsqu’il donne une nouvelle vie à l’extrait de Bataille. Ce geste porte le signe de celui qui l’a détaché de son contexte originel, pour le retravailler en lui apportant un nouveau contexte, qu’est celui de l’épigraphe. Il n’est pas notre but ici, mais il est important de rappeler que Piva est connu aussi par le foisonnement d’auteurs qui sont

²⁸⁷ Sauf indication contraire, toute traduction est de nous. Nous avons voulu traduire comme il apparaît dans le texte en portugais, et non comme Bataille l’a écrit, à savoir « La vraie poésie est en dehors des lois », p. 560. Le texte a été publié (en 2008) originellement ici : <http://acervo.revistabula.com/posts/ensaios/entre-o-mito-e-o-merecimento> et puis sur le site de l’auteur (en 2009) <http://sibila.com.br/critica/roberto-piva-entre-o-mito-e-o-merito/2712>. [consultation en juillet 2018].

²⁸⁸ « No emaranhado de epígrafes [...], se destacava uma de Georges Bataille »
<http://www.estadao.com.br/noticias/arteeelazer,morre-o-poeta-roberto-piva-aos-72-anos,576216,0.htm>.
[consultation en juillet 2018].

²⁸⁹ « J’écris pour oublier mon nom ».

cités, repris, retravaillés, parfois carrément « plagiés » dans sa poésie. Si on devait le « cadrer » pour un lectorat français non familier avec sa poésie, on dirait qu'il est une sorte de Lautréamont brésilien.

1.1. Plus qu'une épigraphe

Après lecture des trois volumes des *Œuvres réunies (Obras Reunidas)* de Piva, on constate que Georges Bataille est loin d'être l'auteur le plus cité par le poète. Sauf erreur, l'auteur de *Madame Edwarda* n'apparaît dans l'ensemble – et toujours en position d'épigraphe – que trois fois : dans II-94²⁹⁰, en position d'ouverture du livre *20 poèmes avec du brocoli (20 poemas com brócoli)*, on lit ceci :

« ... ce qui t'est demandé est la
pureté de l'enfer – ou, si tu
aimes mieux, de l'enfant...
Georges Bataille, *L'Alleluiah* »

Dans III-36, aussi en position d'ouverture d'une section nommée « *dans le côté sombre de ton âme rouge* » (*na parte da sombra de sua alma em vermelho*) du livre *Ciclones*, on lit le passage ici en question : « La vraie poésie est en dehors des lois » (*a verdadeira poesia se encontra fora das leis*). Dans ce même recueil, III-107, et dans la deuxième partie du dernier poème (« *Enfant curandero* » (Poème Corybantique) (*Menino curandero* (Poema Coribântico)) du même livre *Ciclones*, nous lisons un long passage, qui est également la fin de *L'Anus solaire*, texte de Bataille de 1927 :

L'anneau solaire est l'anus intact de son
corps d'adolescent, et il n'y rien
d'aussi aveuglant qui puisse l'être
comparé ; à l'exception du soleil,
et bien qu'il ait un anus qui est la nuit.
Georges Bataille²⁹¹

²⁹⁰ Afin de faciliter la lecture, les chiffres romains I, II et III correspondent respectivement aux volumes « Um estrangeiro na legião », « Mala na mão & asas pretas » et « Estranhos sinais de Saturno ». Le numéro de la page sera mentionné en chiffres arabes.

²⁹¹ Nous avons voulu garder la disposition du texte comme il a été donné par Piva en portugais :

*O anel solar é o ânus intacto do seu
corpo adolescente, e nada
há tão ofuscante que se lhe possa
comparar ; a não ser o Sol,
e apesar de ter um ânus que é a noite.*
Georges Bataille

On conclut que ce n'est pas le nombre de références à Bataille qui est la cause d'un malaise du critique brésilien. À titre illustratif, Lautréamont, René Crevel, Trakl sont des auteurs cités un bien plus grand nombre de fois que Bataille. Soulignons qu'un seul passage de ce dernier est donné en langue originale. Les deux autres sont traduits, ce qui ne crée pas de « gêne » au niveau de la lecture pour un public brésilien qui n'est pas forcément familiarisé avec le français. Cela dit, ce n'est pas non plus au niveau linguistique que se pose le problème. Le problème commence avec la notoriété de la phrase « *a verdadeira poesia...* ».

Comme il a été annoncé, il existe un lapsus à la fois en France et au Brésil lorsqu'on cite ce passage de Bataille. La mauvaise attribution de l'extrait à *L'Abbé C.* étant la plus évidente. S'agissant d'une phrase de *L'Impossible*, un des livres les plus « hétérogènes »²⁹² de l'auteur, on pourrait immédiatement imaginer les malentendus, car ce titre *L'Impossible* regroupe un moment d'incertitude quant à la composition de son œuvre. Le nouveau titre de *La Haine de la poésie*, c'est-à-dire *L'Impossible*, a attiré l'attention d'une chercheuse brésilienne, Maria Graciema Aché de Andrade qui, lorsqu'elle mène un travail de traduction des poèmes de *L'Archangélique*²⁹³, affirme que ce nouveau titre était, selon Bataille, plus précis pour expliciter l'objet de son œuvre, à savoir « *a verdadeira poesia* », (en italique chez l'auteure) (p. 72). Chez Andrade, les deux fois (p. 28 et 72) où l'auteure a recours à cette expression, elle les met en relief par une typographie spécifique : les italiques et les guillemets. Ces derniers créent une ambiguïté irrésolue, car dans son texte, lorsqu'elle parle d'exigence poétique liée à l'expression du mal, on ne peut pas savoir s'il s'agit d'une hésitation de l'auteure sur l'expression ou d'un renvoi à la phrase telle quelle de Bataille. De toute manière, la typographie est une accentuation textuelle qui doit être lue. Et Piva l'utilise de manière explicite dans sa poétique, comme dans les vers « Je suis le poète **dans** la ville / pas **de** la ville »²⁹⁴.

Il est tout à fait probable que Piva ait lu l'édition de 1962 de *L'Impossible*, puisque l'extrême rareté de celle de 1947, dont, comme le note Gilles Ernst, le tirage a été de 2520

L'original de Bataille diffère un peu, comme nous pouvons le constater : « *L'anneau solaire* est l'anus intact de son corps à dix-huit ans auquel rien d'aussi aveuglant ne peut être comparé à l'exception du soleil, bien que l'anus soit la nuit. », (*O C I*, p. 86).

²⁹² Pour Nicole Gueunier, la difficulté de lecture de *L'Impossible* doit au « problème de l'hétérogénéité des structures ». Voir Gueunier, Nicole. « *L'Impossible* de Georges Bataille, essai de description structurale » in A.J. Greimas, *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1972, p. 108.

²⁹³ http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0812808_10_Indice.html [consultation en juillet 2018].

²⁹⁴ « Sou o poeta **na** cidade / Não **da** cidade », III-122, les gras sont de l'auteur.

exemplaires²⁹⁵, fait de cette édition un objet quasiment inaccessible. La différence la plus visible et la plus importante pour nous, concernant les deux éditions, porte sur la place de *L'Orestie*, cette troisième partie de *L'Impossible* où nous lisons la phrase étudiée. Mais aussi parce que le texte change. En 1947, Bataille avait placé *L'Orestie* au début du livre. Rappelons qu'il s'agit de quelques pages des poèmes et d'une suite de textes en prose qui, au premier abord, font des commentaires, des réflexions en forme d'aphorismes, soit sur la poésie, soit sur l'écriture. Chaque phrase est suivie d'un blanc de page qui met en relief l'ambiguïté du texte, pouvant être lu comme des poèmes, comme un seul grand poème, ou comme des proverbes (forme chère à Bataille étant donné que son seul *vrai* travail de traduction consiste premièrement dans la traduction des *Proverbs of Hell* de William Blake).

Précisément, dans le neuvième poème, de *L'Orestie*, on lit qu'« Un poète ne justifie pas – il n'accepte pas – tout à fait la nature. La vraie poésie est en dehors des lois. Mais la poésie, finalement, accepte la poésie. »²⁹⁶ Dans l'édition de 1947 de *La Haine de la poésie*, *L'Orestie* figurait au début, et non à la fin de *L'Impossible* (1962), fait qui change le statut du texte poétique : du point de vue du sens, la *Haine de la poésie* suit de plus près une certaine règle de composition, notamment en mettant les poèmes au début d'un livre dont le titre se compose du mot « poésie ». Si *L'Impossible*, en revanche, déplace ce texte, la situation textuelle change : *L'Orestie* vient clore le récit tout en étant une réflexion, bien qu'elle soit *a priori* sur la « poésie », elle est sur l'écriture d'un mode général. S'il n'y a plus de « haine » de la poésie, *L'Impossible* renforce la place de la *poésie* dans l'écriture de Bataille. Et c'est sur ce point que nous rapprochons la lecture que Piva fait de Bataille. Le poète brésilien ne transporte ni l'auteur d'*Histoire de l'œil* ni de *L'Érotisme*, mais le *transforme* en lieu de passage, comme l'épigraphe est un lieu de passage facultatif, mais obligatoire, d'un texte. Malgré lui, Piva crée une autorité songée par Bataille, celle qu'il a toujours envisagé d'avoir, notamment avec la publication de *La Littérature et le mal* en 1957 : celle de poète et penseur de la poésie.

1.2. Vérité, autorité

L'extrait de *L'Impossible* ici étudié a attiré l'attention de Bonvicino surtout au niveau du sens de « la vraie poésie ». Le critique s'étonne : « Existe-t-il alors une poésie vraie et une autre

²⁹⁵ « Note sur le texte ». *Idem*, p. 1233.

²⁹⁶ *L'Impossible*, p. 560.

fausse ? »²⁹⁷ Or, le critique se trouve piégé face à l'affirmation de Bataille. Piège accepté lorsqu'on se place du côté du sens des mots de l'auteur. Autant pour Piva que pour Bataille, il existe, certes, une poésie vraie et une autre fausse, mais cela n'est pas le but de son affirmation. Pour Bataille, l'idée de « vérité » ne se trouve pas du côté de la *vérité* de ce qui se dit, mais sur la *manière* dont une affirmation est énoncée. En d'autres termes, sur l'autorité. Celle-ci n'étant possible que par une forte prise de position, de parole et de geste d'un sujet. C'est l'autorité qui fait la vérité, et non le contraire. Nulle part Piva ne parle directement de « vérité », pourtant dans un pamphlet, nous lisons :

Le XXI^{ème} siècle me donnera raison pour abandonner dans le langage & dans l'action la civilisation chrétienne orientale & occidentale et sa technologie d'extermination & sa ferraille, ses ordinateurs de contrôle, sa morale, ses poètes baveurs²⁹⁸.

« Action » et « langage » marchent ensemble, ce qui mène à lire une écriture qui fait de la vie une action d'écrire. Pour Piva, « hors-la-loi », devient le terme permettant l'identification du sujet du poème, comme il est explicité dans « Ode à Fernando Pessoa » : « J'incarne tous les hors-la-loi et tous les inadaptés »²⁹⁹. De cette écriture, on pourra ainsi dire qu'elle est critique en ce qu'elle n'est pas une simple *négation* de certaines lois du monde (les règles de société, les ordinateurs de contrôle...), mais plutôt la *réintroduction* de ce qui est exclu, qui ne peut plus être protégé par la loi. L'extrême opposé des « poètes baveurs », représentants des lois de la vie, qui ne sont que des *mainteneurs* de l'ordre, du *statu quo*. Bien que la question de la vérité ne soit pas au centre des poèmes de Piva, il est important de ne pas perdre de vue le travail que la critique brésilienne mène pour faire absolument de Piva LE hors-la-loi de la poésie brésilienne.

Dans l'avant-texte de *Um estrangeiro na legião*, le critique de renom Alcir Pécora affirme que « La vraie création ne peut plus être comprise ou exercée sinon comme le fruit de la violence »³⁰⁰. Il est évident de rapprocher l'expression « la vraie création » « *a verdadeira criação* » de « la vraie poésie », cependant, cette rapidité se justifie quelques lignes *infra*, lorsque Pécora se méfie de la dénomination « surréaliste » de Roberto Piva et dit « À l'imitation de Bataille, je renforce le sens inaliénable d'interdit et de violence dans ce premier

²⁹⁷ « Existe então uma poesia verdadeira e outra falsa? » Voir : <http://acervo.revistabula.com/posts/ensaios/entre-o-mito-e-o-merecimento> [consultation en juillet 2018].

²⁹⁸ « O século XXI me dará razão, por abandonar na linguagem & na ação a civilização cristã oriental & ocidental com sua tecnologia de extermínio & ferro-velho, seus computadores de controle, sua moral, seus poetas babosos », II-147.

²⁹⁹ « encarno todos os fora-da-lei e todos os desajustados », I-24.

³⁰⁰ « a verdadeira criação já não pode ser entendida ou exercida senão como fruto da violência », I-11.

volume de la poésie de Piva »³⁰¹. Le critique brésilien pensait probablement à la préface de *L'Impossible*, où Bataille affirme qu'il lui « semblait qu'à la **poésie véritable** accédait seule la haine. La poésie n'avait de sens puissant que dans la violence de la révolte »³⁰². La forte résonance au niveau du sens s'intensifie prosodiquement, autant en portugais qu'en français, par la chaîne prosodique en /v/ dans « **y**erdadeira » et « **y**iolência », « **y**éritable » « **y**iolence » et aussi « révolte », du texte de Bataille. Il faudra aussi repérer dans ce dernier passage, la prosodie en /p/ dans « **p**oésie » et « **p**uissant », mais aussi dans l'ancien titre « Haine de la **p**oésie » et « L'**Imp**ossible ». Ceci parce que Bataille pense de façon ambiguë la notion de « vérité » en rapport direct avec l'« impossible ». C'est en évoquant l'« impossible » que la poésie est « violence », donc « vérité ». La « violence » devient ainsi la manière de prendre parti, comme méthode dure de faire face à la « poétisation ». C'est ce micro-système créé par Bataille où les termes « poésie », « impossible », « vérité » et « violence » sont en rapport les uns aux autres et se définissent en co-relation qui permet de lire une poéticité dans l'écriture qui ne se superpose pas au sens, mais qui ne s'en détache pas non plus. Du point de vue syntaxique, même historique de la composition, *Haine de la p*oésie n'a pas un rapport direct avec *L'Imp*ossible. C'est leur place en tant que titre qui nous permet de formuler ce rapport prosodique, même s'ils sont éloignés dans le temps. Il est difficile et pourtant essentiel de réfléchir à l'idée de mesure du temps dans une œuvre. Si l'œuvre et la vie englobent l'idée d'auteur, que signifie de dire qu'une chose est éloignée dans le temps, sous-entendu le temps de la composition, voire de la publication ? Comment calculer ce qui est *proche* de ce qui est *loin* ? Une fois que l'œuvre est vue comme un système vivant, tout est nécessairement proche, puisque « tout » est la vie du système. Les dualités tombent à l'eau dans ce cas parce que c'est la vie de l'œuvre qui a cette puissance de tout rapprocher. L'œuvre *est*. Et en tant qu'être fait de langage elle se vit en nous. Toute expression de la vie n'est pas séparée de nous. L'histoire, c'est nous. Il n'y a donc pas de vides ni dans la vie ni dans toute œuvre. Penser à la possibilité des *vides* revient à imaginer qu'il y aurait des « pleins », des « trucs », des « moments » qui eux s'attachent à la vie (qui est donc quelque part) et d'autres non, qui malgré tout *vivent* dans un espace sans *vie*... une idée difficile à soutenir. Alors que ces « autres » ont lieu dans cette même et unique vie. Pas d'échappatoire. Tout se vit. C'est pour cela que tout *reste*. Et comme le montre Bataille, ce qui reste n'est pas un déchet. On ne se débarrasse pas de tout ce qui nous englobe et nous définit en tant qu'être.

³⁰¹ « à imitação de Bataille, reforço o sentido inalienável de interdito e violência nesse primeiro volume da poesia de Piva », I-13.

³⁰² *L'Impossible*, p. 491. (Je souligne).

« Impossible » et « poésie », ce champ sémantique que la prosodie rend sensible en les rapprochant ne s'annule plus une fois quelle est *posée*. Même l'œuvre mettant en place d'autres systèmes opposés ne les effacera pas, mais en augmentera les couches de signifiante d'une œuvre. L'annulation d'un *faire* est l'extrême opposé de la poétique.

Mais, « la vérité a des droits sur nous » (p. 492), dit Bataille. Celle-ci n'est que la « vérité » de l'*utilité*, du « monde réel », de la « science ». Le « réel » et la « réalité » sont pensés par l'auteur comme des opposants. La « réalité » peut n'être pas contenue dans le « réel », comme c'est le cas de la *réalité* de l'œuvre, où l'œuvre crée son propre réel, qui n'est pas celui de l'empirisme, appelé par Bataille « réel ». *L'Impossible* est la mise en pratique d'une *réalité* sans confirmation du *réel*. L'appel au combat contre cette « vérité » est ce qu'il appelle « impossible », « cet *impossible* auquel nous n'accédons qu'oubliant la vérité de tous ces droits » (p. 492). Soulignons le mot utilisé : « oublier ». Comme dans « j'écris pour oublier mon nom », Bataille, sous l'air d'une passivité – « oublier » remettrait à l'idée d'« inertie » – , fait appel à l'activité d'oublier, parce que chez lui, il faut *écrire* pour oublier. C'est quand la lettre *tombe* sur la feuille qu'on peut penser à oublier. Ainsi, la posture n'est pas passive, mais tout à fait active. L'idée de « paresse » n'appartient pas à son champ de travail. Répondre au monde de l'utilité n'est donc pas la recherche de l'inaction. Seul le « plaisir violent » (*idem*) de la poésie répond à l'utilité. Ce type de parallélisme (« poésie véritable / plaisir violent ») se construit tout au long de l'œuvre. La chaîne prosodique installée par la consonne d'attaque /v/ de « violent » et « yérité » permet une lecture dans les deux sens, dans laquelle la « vérité » est combattue par la « violence » de la poésie. La poésie *véritable* est la poésie violente combattant la *vérité* de l'utilité. Ce qui est violent, c'est le court-circuit : la poésie comme *activité sans but* attaque le monde de l'utilité. La *force* de la « vérité » chez Bataille se place davantage sur l'*ambiguïté tenue* par le terme dans l'œuvre. Sa « vérité » puise sa puissance dans l'ironie aristotélicienne où, logiquement, on ne pourrait pas dire deux choses à la fois. C'est une vérité du sujet du poème, la réalité se manipule par sa parole. C'est la vérité du poème.

1.3. On hait Bataille

Que peut faire la haine contre Bataille, contre une phrase ? On se demande car on a pu lire dans le compte-rendu de Bonvicino : « on s'en fout du trait imbécile de Bataille ! »³⁰³
L'hypothèse, c'est que l'auteur français n'est pas le sujet de ce qui met quelqu'un en colère,

³⁰³ « *Dane-se o dito imbecil de Bataille !* ».

mais ce qu' on fait de Bataille pour parler de Piva. On se retrouve donc dans un mouvement de conséquence et de cause : Piva lit Bataille mais pour *parler* de Piva il faut *parler* de Bataille. La colère exprimée par l'auteur brésilien montre à quel point on n'est plus dans l'interactivité, ou dans la notion rapide d'influence. Il s'agit d'un passage *obligatoire* inventé par les œuvres en question, un passage *motivé*, et non inculqué.

Rappelons que le critique brésilien écrit dans et pour la « presse », ce qui signifie une *sortie* de la littérature, et une entrée dans *ce qui se dit*. Pourtant, dans *ce qui se dit*, il est particulier de voir comment s'est construite cette nécessité de mettre dans un seul et même discours Piva et Bataille³⁰⁴. Le problème commence lorsqu'on voit entrer dans des textes universitaires (thèses et mémoires de recherche) le rapport Piva-Bataille comme si cela allait de soi, notamment dans la thèse « Attaques et utopies : espace et corps dans l'œuvre de Roberto Piva »³⁰⁵, dans laquelle on lit à l'épigraphe une phrase de Bataille en portugais et sans aucun travail de contextualisation : (« la littérature devrait se plaider coupable »)³⁰⁶, phrase qu'on imagine être une libre réadaptation de l'avant-propos de *La Littérature et le mal*, où Bataille écrit que « la littérature n'est pas innocente, et, coupable, elle devait à la fin s'avouer telle ».³⁰⁷

Le but ici n'est pas d'étudier les citations de Bataille qu'on trouve partout, pourtant, à la lecture de la dernière citée *supra*, elle révèle à quel point la démarche du collage naïf, qui n'est pas celui des surréalistes notamment, manque de sérieux et néglige le principe d'authenticité. Toujours dans la thèse en question, on lit exactement le même passage écrit par Felipe Fortuna (note 275) sans qu'on lui attribue le droit d'auteur. Pour finir, la phrase de

³⁰⁴ Sur Internet, on trouve facilement des textes qui nous donnent des exemples. En voici quelques-uns : (phrase d'ouverture d'une interview avec Piva) « En matière d'arracher l'homme de soi-même, il y a le surréalisme et plus rien, a écrit Georges Bataille en 1946 » ; « “*Em matéria de arrancar o homem de si mesmo, há o surrealismo e mais nada, escreveu Georges Bataille, em 1946.*” ». <http://revistatrip.uol.com.br> [consultation en juillet 2018]. (Dans un texte où Bataille serait un membre d'une supposée « confrérie sexuelle » (dans l'original « confraria sexual ») réunie par Piva) : « À son entourage, il a réuni une confrérie sexuelle formée par Lautréamont (en le citant à propos de son amour pour de « pâles adolescents », Rimbaud, Georges Bataille (en référence subtile à la pédérastie) et même Dante Alighieri, en se référant au scénario des sodomites condamnés à l'Enfer » ; « *Ao seu redor, ele reuniu uma confraria sexual formada por Lautréamont (citado a propósito de seu amor pelos “pálidos adolescentes”), Rimbaud, Georges Bataille (em referência sutil à pederastia) e até mesmo Dante Alighieri, referindo-se ao cenário dos sodomitas condenados ao Inferno.* », <http://www.felipefortuna.com/?s=piva> [consultation en juillet 2018]. (Dans un article de Cláudio Willer, connaisseur et ami personnel de Roberto Piva), l'auteur utilise l'expression « transgression du comportement » et affirme qu'elle appartient à Georges Bataille) : « Le terme transgression du comportement est de Georges Bataille qui, dans *La Littérature et le mal*, le distingue de l'expression transgression des idées », <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/dias-circulares/>³⁰⁴. [consultation en juillet 2018].

³⁰⁵ « *Ataques e Utopias : Espaço e Corpo na obra de Roberto Piva* », thèse présentée en 2009 à l'Université fédérale de Santa Catarina pour l'obtention du titre de docteur en théorie littéraire, auteur : Gláucia Costa de Castro Pimentel.

³⁰⁶ « *A literatura deveria se advogar culpada* »

³⁰⁷ Bataille, Georges. *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957, p. 10.

Bataille déjà citée en ouverture d'une interview de 2007 (« en matière d'arracher l'homme [...] ») est réutilisée comme épigraphe d'une section de la thèse de Gláucia Costa... Malgré le manque d'un nombre conséquent de traductions de Bataille en portugais, toute bribe de texte de l'auteur, souvent sans contexte, ne doit pas être prise en compte et distribuée en mode pêle-mêle, simplement parce qu'il s'agit d'une bribe de Georges Bataille. La simple autorité d'un nom ne se justifie pas. Que lit-on quand on lit un *nom* pour toute l'œuvre ? Or, coller Bataille n'importe où, comme si seul son nom pouvait *servir* d'argumentation critique n'est suffisant ni pour motiver un rapport ni pour bâtir une réflexion qui tienne debout.

Le critique Alcir Pécora voit bien ce problème lorsqu'il affirme qu'il a « envie de dire que la poésie de Piva a besoin de plus de lecture, plus d'étude et moins de supporters » (II-9)³⁰⁸. Vu son caractère de forte provocation, l'expression « j'ai envie de dire que » module de manière remarquable la rhétorique de la demi-responsabilité, où le sujet dit ce qu'il a à *dire* tout en faisant semblant de n'avoir rien dit. L'usage d'un mot du champ sémantique du football (« supporters ») est très parlant et très rapidement compris par le public brésilien. On installe ainsi le discours de la *compétition* en poésie : contre qui rivalise Piva ? Ou plutôt : dans quelle *épreuve* on devient les supporters du poète ? Dans les poèmes de Roberto Piva, le discours moraliste est très rare³⁰⁹. L'impératif se heurte au propos excité quand on est appelé à lire une sorte de moralisme, alors que, dans les pamphlets, ce discours est plus courant. Le texte « La cathédrale du désordre », (« *A catedral da desordem* »), I-141, en est exemplaire. Tout de suite, il pose le discours du conflit et de la bataille : « Notre bataille fut initiée par Néron et s'inspire des mots moribonds »³¹⁰. Après une longue suite de trente-huit phrases employant le schéma « “contre” X “pour” Y », le poème s'arrête ainsi : « Contre tout pour Lautréamont »³¹¹. Ce vers nous amène directement aux *Chants de Maldoror*, où on lit aussi une immense suite de vingt-deux phrases comportant le schéma syntagmatique « contre quelque chose »³¹². Chez Lautréamont, on n'est pas « contre » quelque chose « pour » une autre, mais simplement « contre ». Posture rappelant l'usage de « mais » chez Bataille, où « agon » signifie être contre, mais pas *pour* proposer une solution. Le but, c'est d'être sa manière d'être. C'est la force du présent sans intervention de tout temps autre (futur, passé).

³⁰⁸ « *Tenho vontade de dizer que a poesia de Piva precisa de mais leitura, mais estudo e menos torcida* ».

³⁰⁹ « Sois débauché / sois volcan / sois androgyne / cheval de Dionysos / dans le diamant le plus précieux » ; « mange ton champignon / au cœur du sacré / en faisant des signes archaïques / cherche parmi les plages, montagnes / & marais / la mutation des formes / rêve le monde en un seul temps ». « *Seja devasso / seja vulcão / seja andrógino / cavalo de Dionysos / no diamante mais precioso* », III-37 ; « *come o teu cogumelo / no coração do sagrado / fazendo sinais arcaicos / procura entre praias, montanhas / & mangues / a mutação das formas / sonha o mundo num só tempo* », III-111.

³¹⁰ « *A nossa batalha foi iniciada por Nero e se inspira nas palavras moribundas* »

³¹¹ « Contre tout pour Lautréamont ».

³¹² Voir le Chant premier, strophe 8 des *Chants de Maldoror*.

Dans ce sens, une posture « agonique » est aussi un mode de vivre le *kairos*. C'est ça, et rien d'autre. Chez Lautréamont, la suite « contre » se termine par une phrase de caractère général : « et contre l'homme qui les rend esclaves »³¹³. Chez Piva, la suite s'arrête aussi dans une généralité : « contre tout ». Chez Lautréamont, le pronom « les » est très loin de son référent (est-ce « chiens » ?), ce qui fait que le discours critique conduit par la suite des phrases retombe directement, et davantage, sur « l'homme ».

Comme nous avons pu en témoigner, rien ne justifie le mépris de Bonvicino face au rapport Georges Bataille-Roberto Piva. Il n'y a pas d'« excès » de l'auteur français chez le Brésilien, une fois que Lautréamont, notamment, y est présent d'une façon plus directe. La grossièreté de l'expression du critique rejoint l'idée de supporteur proposée par Pécora, car blâmer est une forme de révéler un danger qui vient vers soi-même. Le *danger* réside dans la possibilité de faire entrer l'auteur français au fonds culturel brésilien. Grâce, ou à cause de Piva, Bataille serait prêt à « *virar a casaca* », comme on le dit dans le langage familier au Brésil, qui signifie « tourner casaque », sauf que, en portugais, l'expression est faussement attribuée à l'univers du football : « *virar a casaca* » signifie simplement ne plus supporter une équipe pour en supporter une autre...

Piva est un pivot. Il révèle une nécessité urgente de réception et d'acceptation de l'auteur de *L'Impossible*. Cette situation illustre bien l'activité d'une œuvre comprise davantage par ce qu'elle fait *dire* (le mépris est aussi un mode de *dire*) que comme étant un objet esthétique et sédentaire de langage.

1.4. « Traductions »

Des trois épigraphes de Bataille citées par Piva au cours de ses *Obras Reunidas*, seulement une n'est pas traduite. Chez le poète, la traduction relève de la pensée du langage, qu'est une lecture. Sa manière de *traduire* est avant tout une manière de *lire*.

Piva traduit « la vraie poésie est en dehors des lois » par « la vraie poésie se trouve en dehors des lois » (« *a verdadeira poesia se encontra fora das leis* »). Bataille écrit bien « *est en dehors des* », et non « *se trouve en dehors des* ». En français, l'expression « en dehors de » porte une connotation négative, vu qu'elle accentue ce qui est à l'extérieur. Ce n'est pas le cas

³¹³ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror, Poésies I et II, Lettres*, préface, notes et commentaire par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Librairie Générale Française, 2001, p. 94-95.

en portugais dans l'expression « se trouve » (« *se encontra* ») dans laquelle le lieu, bien qu'imprécis, où se *place* la vraie poésie est marqué. Il n'y a pas de connotation négative, même si le sens de « faire opposition à » peut être attendu. Plus fort, en français « en dehors de » détermine les frontières, établit une logique de l'« intériorité » et de l'« extériorité », inexistante dans les termes utilisés par Piva.

Un autre aspect important se trouve sur l'ambiguïté du verbe « être » : « *est* en dehors ». Le verbe « être » permet d'articuler deux réalités, celle où quelque chose appartiendrait *essentiellement* à la poésie – comme dans une métaphysique – ainsi que celle où quelque chose lui appartiendrait *temporairement* selon une situation spécifique. Dans le premier cas, la vraie poésie est *toujours* en dehors des lois (c'est la logique du dogme, de ce qui ne change pas) ; dans le deuxième, la poésie est *maintenant* en dehors des lois (elle est ce que son actualisation lui fait. Elle est changeable). L'aspect mouvant de la poésie est renforcé par Bataille dans ce qui suit à la phrase « la vraie poésie... », à savoir, « mais la poésie, finalement, accepte la poésie ». En tête de phrase, le « mais » chez Bataille fonctionne plutôt comme un *déclencheur de parole* que comme un *connecteur logique*. Il ne s'agit pas d'une spécificité des textes littéraires puisqu'on le trouve dans d'autres textes à caractère « scientifique » comme dans *Lascaux*³¹⁴. Ce « mais » n'est plus simplement une conjonction adversative, il porte une marque d'oralité, du sujet qui s'étonne notamment (« mais c'est quoi ça ! », « mais c'est toi ! ») dans l'inattendu des possibilités connues. L'opposition, ici, n'est plus au niveau de la phrase, mais au niveau des *possibilités* : parmi *toutes* les possibilités, ce qui arrive dans l'écriture, c'est *ça*. « Mais » révèle ainsi l'arrivée dans le discours de l'impossible. Mais lorsqu'il arrive, dans et par l'écriture, il devient *un* possible. Ce qui étonne c'est davantage le *moment* d'apparition, avec sa gestuelle unique, et non ce qui apparaît. Après « mais », on se trouve face à un autre problème du discours : celui de l'avancement dans l'inconnu.

À propos de l'oralité, ici dans le sens d'oralisation, celle-ci a joué un rôle important dans la formation du mot « dehors ». Formé de la préposition « de » plus l'adverbe « foris », selon le *Dictionnaire historique de la langue française*, « dehors » est le résultat du passage de la forme « *deforis* » à la forme actuelle. L'histoire montre que ce passage s'est fait par la disparition du -f- intervocalique

³¹⁴ « Mais, suivant la seule méthode », « Mais avant de », « Mais une telle lacune », « Mais les sociologues », in Georges Bataille, *La peinture préhistorique : Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, 1955, p. 30-31. Pour ne pas morceler le texte, nous avons choisi ces phrases où le « mais » est repris et garde une proximité en relation aux autres.

qui a abouti à un type deors, puis par dégagement d'un -h- dans l'exclamation *emphatique*, phénomène qui s'est généralisé. L'Est et le franco-provençal ont deors, le Midi deors, deforas.³¹⁵

Cette oralité dans l'archive du mot représente une mise en relation directe du corps et du langage, car c'est l'exclamation qui a contribué à la transformation du mot comme on le connaît aujourd'hui. Cette oralité, qui est le *parler* d'une société, a fait l'objet des discordances, comme on peut lire dans l'entrée « deors » du dictionnaire en ligne du CNRTL³¹⁶.

« *De foris* » a donné en portugais « *de fora* », et celui-ci a été un des choix de Luiz Augusto Contador Borges, traducteur de Sade au Brésil et lecteur de Bataille, qui écrit dans sa thèse en philosophie « *A verdadeira poesia está de fora das leis* ». On pourrait traduire le choix de Borges par « la vraie poésie reste deors des lois ». La différence proposée par le philosophe est subtile, car, en portugais, « être en deors » signifie se trouver exclu de quelque chose. Le passage de Bataille est cité aussi dans l'original, mais également deux fois dans une autre traduction, à savoir, « *a verdadeira poesia é fora-da-lei* »³¹⁷. Dans la première traduction, on reste du côté passager de la vérité de la poésie, puisque, en portugais, le verbe « *estar* » marque le fait d'être dans un moment précis et transitoire. Dans la deuxième version proposée par Contador Borges (« *é fora-da-lei* »), c'est l'essentialisme de la vérité de la poésie qui est exprimé. Le basculement est très important, car la locution prépositionnelle « en deors de » plus le nom « lois » sont traduits par un seul nom composé « *fora-da-lei* ». La vraie poésie est donc définie *essentiellement* à travers le nom « hors-la-loi ». En outre, elle gagne dans cette version, le discours d'humanisation, vu que, aussi bien en portugais qu'en français, ce nom (« hors-la-loi ») sert d'abord à nommer un *individu* qui se met hors la loi, c'est-à-dire un « recherché par la justice ».

Ces différences de traductions nous rapprochent plus de ce que fait le texte de Bataille que des choix purement lexicaux des traducteurs. Dans les exemples cités ici où il a été question de la phrase de Bataille, aucun auteur ne contextualise suffisamment le passage, d'où la possibilité – voire le seul recours disponible – de faire du « collage ». Pratique passive, le collage comme

³¹⁵ Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, « deors » (édition numérique, mars 2017). (Je souligne).

³¹⁶ <http://www.cnrtl.fr/definition/deors/substantif> : « LITTRÉ rejette la prononciation. [deho:r] qu'on entend, d'après lui, souvent à Paris. Cf. aussi MART. *Comment prononce* 1913, p. 170, pour lequel cette prononciation a à peu près disparu. Cf. encore NYROP *Phonét.* 1951, § 83, pour lequel il s'agit de parler négligé ou vulg. » [consultation en juillet 2018].

³¹⁷ http://filosofia.fflch.usp.br/sites/filosofia.fflch.usp.br/files/posgraduacao/defesas/2012_docs/2012_tese_luiz_ugusto.pdf. [consultation en juillet 2018]. Les exemples cités se trouvent respectivement aux pages : 112, 142, 147 et 49.

copié-collé permet de lire, par exemple, le terme « lois » chez Bataille comme des « lois civiles », à l'exemple de l'auteur du blog brésilien *baixacultura* qui, lorsqu'il expose le problème du piratage sur Internet et des lois concernant les droits d'auteur, n'hésite pas à faire appel à Bataille³¹⁸. Bien entendu, ici on sort radicalement de la littérature, et on n'est pas non plus dans la critique, mais dans une sorte de « sociologie » où l'auteur effleure le problème de la contextualisation, qui est toujours une décontextualisation *et* une recontextualisation. Ce n'est pas son rôle d'approfondir cette question, mais il nous a semblé important de la montrer justement parce que, là où la question du contexte s'impose (dans une thèse, par exemple), elle est totalement négligée. Là où elle devrait être critiquée, la logique du collage répétitif fonctionne et établit un aveuglement critique, c'est-à-dire l'invention de l'évidence de ce qui se fait.

Dans l'écriture du poème, Piva ne se pose pas de questions. Or, seul le poème nous permet tout, car c'est bien le langage le plus libre, au contraire de celui du quotidien. C'est pour cela qu'il « traduit » Bataille en ce que l'auteur français lui parle, tel le passage de *L'Anus solaire* où il remplace l'expression « de son corps à dix-huit ans » par « corps adolescent » (« *corpo adolescente* »). Le mot « adolescente » renvoie à un discours fort chez Piva, notamment dans son livre *Coxas (Cuisses)*³¹⁹. Fréquemment en position d'ouverture de poème, de phrase ou de section de texte, le mot « adolescent » n'est pas simplement une répétition, ou un thème, mais un mode de *dire* chez Piva. Cette manière d'introduire une discursivité forte dans la traduction du passage d'*Anus solaire* rappelle celle de Bataille quand il traduit le vers « *My father then with holy look* » de *Song of Experience*, de William Blake, par « Mon père alors avec les yeux d'un saint »³²⁰. Les termes « œil » et « adolescente » sont chargés d'historicité pour Bataille et Piva respectivement. Ils portent également une marque du sujet en même temps qu'ils participent à la création du sujet lui-même. En d'autres mots, c'est l'écriture de Bataille qui fait de l'« œil » un terme rappelant l'œuvre de Bataille ; situation similaire chez Roberto Piva avec « adolescente ». En ce sens, l'image-titre d'un des livres de Piva « Ouvre

³¹⁸ « Je crois que ce sont les lois qui doivent s'adapter à la dynamique et à l'urgence de la démocratisation de la culture [...]. N'est-ce pas Bataille qui dit que la vraie poésie existe hors des lois » ? Probablement il le dit dans un autre contexte, mais ça va très bien comme ça, décontextualisé, recontextualisé ». « *O que eu acredito é que são as leis que precisam se adequar à dinâmica e à urgência da democratização da cultura [...]. Não é o Bataille quem diz que a verdadeira poesia existe fora das leis? Provavelmente diz em outro contexto, mas cabe certinho assim, descontextualizado, recontextualizado.* » <http://baixacultura.org/category/comentarios/page/14/consultation-en-juillet-2018/>.

³¹⁹ D'où on sort pêle-mêle les passages suivants : « l'adolescent s'agenouilla » (51), « quinze adolescents » (55), « soixante-dix adolescents » (57), « adolescents habillés en velours » (60). Dans l'original : « *O adolescente ajoelhou-se* », « *Quinze adolescentes* », « *setenta adolescentes* », « *adolescentes vestidos de veludo* ». Voir *Coxas*, in II-46-91.

³²⁰ Voir Annamaria Laserra, *William Blake, Selected Poems*, Scelta dei testi e traduzione francese di Georges Bataille ; version italienne di Giuseppe Ungaretti, A cura de Annamaria Laserra, Torino, Einaudi, 1996, p. 200. (Je souligne).

les yeux et dis ah !) (« *Abra os olhos e diga ah !* ») fait appel, à la fois au niveau du sens et d'un mode de construction de l'image, à un moment de l'écriture de Bataille. Deux moments d'*Histoire de l'œil* sont les plus pertinents : d'abord, au chapitre « Simone » où on lit :

Elle jouait gaiement sur les mots, disant tantôt *casser un œil*, tantôt *crever un œuf*, tenant d'insoutenables raisonnements.³²¹

Ensuite, à la fin du même roman, après le meurtre commis par Simone, le narrateur dit avoir vu « dans la vulve velue de *Simone*, l'œil bleu pâle de *Marcelle* me regarder en pleurant des larmes d'urine » (p. 45). Le même système de composition de l'image par agglutination dans le texte de Bataille (une vulve qui pleure, comme un œil, l'urine) se retrouve aussi chez Piva, à l'exemple de l'œil qui s'ouvre comme une bouche pour dire ah ! dans le titre du livre. Dans ce sens, parler d'influence, ou d'intertexte ne nous permet pas d'avancer dans un raisonnement cohérent. Le danger, c'est justement de tomber sur des impressions de lectures infondées, ce qui efface tout le travail d'écriture des deux écrivains. Nous pensons qu'il faut *accepter* que le texte nous échappe, qu'il *doit* échapper, mais qu'il y a une *résonance*, un continu entre les textes qui met en échec la logique de la hiérarchie, souvent prônée dans les conceptions de la littérature comme collage³²². Le problème c'est que tout le monde peut faire du collage sans faire de *poème*.

1.5. Passages

Piva ne craint pas de recopier et traduire mot par mot Lautréamont : « O PATO DA DÚVIDA COM LÁBIOS / DE VERMUTE (LAUTRÉAMONT) » (III-177)³²³. Chez l'auteur français, l'intégralité du passage se trouve ainsi dans *Poésies I* :

Oui, bonnes gens, c'est moi qui vous ordonne de brûler, sur une pelle, rougie au feu, avec un peu de sucre jaune, le canard du doute, aux lèvres de vermouth³²⁴.

L'extrait de Lautréamont se trouve dans une section de textes en prose nommée *Poésie*. Celui de Piva, dans une section intitulée « Le manifeste du parti surréaliste-naturel » (« *O manifesto do partido surrealista-natural* ») où se trouvent des textes en prose, en *vers* et d'autres écrits intégralement en capitales. Alcir Pécora, à propos de cette section, dit qu'il s'agit des :

³²¹ *Histoire de l'œil*, Éditions de la Pléiade, p. 24.

³²² Cláudio Willer, parlant de *Paranóia* (I-26-73), dit clairement que « les poèmes de ce livre équivalent, par conséquent, à des collages » (« *os poemas desse livro equivalem, portanto, a colagens* »).

³²³ Cette section du livre, intitulée « Syndicat de la nature » « *Sindicato da natureza* » est composée de « manifestes » (mot de l'organisateur de l'édition, p. 7) écrits par Piva autour des années 80-90.

³²⁴ Lautréamont, *op. cit.*, p. 364.

« “Manifestes” [...]. Ce genre d’écrits [...] révèle une forme d’intervention poétique qui gagne une rare force en lui »³²⁵. L’hésitation au moment de donner le nom « manifestes » est parlante, étant donné l’incompatibilité de cette initiative, car ces textes (l’auteur le sait, ce qui explique les guillemets) ne peuvent pas être classés dans un seul tiroir. Ce malaise a lieu aussi chez l’auteur des *Chants de Maldoror* chez qui, d’un point de vue purement général et forcément obscur confondant *poème* avec *poésie*, le titre *Poésies* n’est pas logique selon les textes qui le suivent. On est alors face à une incompatibilité qui relève *du poétique* et non *de la poésie*. Le critique brésilien parle d’« intervention poétique », ce qui n’est nullement anodin, parce qu’il s’agit bien de *faire entrer du poétique* là où on ne l’attend pas.

La traduction de Lautréamont par Piva montre une nécessité de justement faire entrer du *faire poétique* de l’autre dans son propre *faire poétique*. On comprend qu’il ne s’agit pas d’une traduction du sens, mais de l’écartement d’un sens cherché paradoxalement par l’*approximation* excessive (littérale) de l’original. La *fidélité* est poussée au-delà de l’acceptable de sorte que, traduit mot par mot, la phrase « le canard du doute aux lèvres de vermouth » (« *o pato da dúvida com lábios de vermute* ») laisse Lautréamont, sans le quitter, pour appartenir aussi à Piva. On peut même dire que, s’il n’avait pas cité Lautréamont, l’image serait passée sans doute comme étant la sienne. Elle est à lui tout en maintenant vivant Lautréamont.

Il arrive une situation similaire avec l’épigraphe de Reverdy, cité dans l’original « le soleil et ton cœur sont de même matière »³²⁶. Piva ne traduit pas Reverdy, mais il le retravaille, comme nous pouvons lire dans le vers « le tangara-sang & ton cœur sont *de la* même matière » (« *o tié-sangue & seu coração são da mesma matéria* »), III-85 (je souligne). Si Piva revendique ou non une source supposée d’inspiration de ses images, cela n’a aucune importance. Ce qui l’intéresse n’est pas le nom « Reverdy » mais son *faire*, qui dans le cas de cette épigraphe, porte sur la juxtaposition des deux matières incompatibles. À la différence du français, le vers de Piva (où la préposition « de » plus l’article défini « a » , qui donne « da ») souligne *la* matière, et non le *fait d’être* d’une même matière, dont on ne sait pas le nom. Il est possible de garder cette différence en portugais avec l’expression « *de mesma* » (« de même »), employée notamment dans un énoncé du genre « puissance de même base »

³²⁵ « ‘manifestos’ [...]. Tal gênero de escritos [...] revela uma forma de intervenção poética que ganha rara força nele », III-7.

³²⁶ Section VII du poème « *Enfant curandero* (Poème Corybantique) « *Menino curandero* (Poema Coribântico) », III-113. À l’exception de la quatrième, toutes les sections de ce poème (sept au total) sont ouvertes par une épigraphe ; et celles-ci toutes dans l’original, sauf la deuxième, celle de Bataille, traduite. Voici les sections et les auteurs: I-René Crevel ; II-Georges Bataille ; III-René Crevel ; V-Aragon ; VI-Sandro Penna et VII- Pierre Reverdy.

(« *potência de mesma base* »). Le vers de Reverdy apprend donc à Piva « comment faire », et celui-ci « applique » cette connaissance remplaçant un des éléments de la comparaison. Bien qu'en français on garde aussi l'aspect inconnu de la matière – de même matière, mais laquelle ? –, la relation d'égalité que le vers de Piva propose accentue cet inconnu, puisqu'on *sait* quelle est cette matière (« *de la même matière* »). On montre ainsi que la force de l'image, selon Piva, repose sur la possibilité d'interchanger les comparants et de les mettre ensemble, de pouvoir les penser ensemble.

On se demande alors, ce que Piva fait passer. On peut affirmer, négativement, que ce n'est pas de la poésie – française, surtout³²⁷ – mais bien du *faire poétique*. Rappelons ici le passage de Piva « le faire poétique passe par le corps et par le lit », III-187, dans lequel « faire poétique » est le questionnement central, faussement édulcoré par l'idée de sexualisation de l'écriture annoncée par le lexique du corps. Si nous sommes tentés de dire qu'il y a chez Piva de l'imitation, du collage rapide, naïf et sans sujet, il faut absolument affirmer que : *faire passer un faire, c'est tout sauf imiter, car un faire, puisqu'il se fait toujours, est inimitable. Imiter un faire, ici, signifie être toujours dans un faire, qui est un en train de se faire.*

C'est pour cela qu'il n'y a pas de Bataille chez Piva, mais *du Bataille, du Reverdy, du Lautréamont, du Michaux, du Baudelaire, du Verlaine, du Rimbaud, du Artaud...* pour ne citer que quelques Français. Dans un propos de même ordre, Pécora parle « du Mário de Andrade by Roberto Piva » (« *O Mário de Andrade by Roberto Piva* »)³²⁸. Dans la phrase du critique, la préposition anglaise « by » identifie « Piva » comme l'agent de l'action : l'attention se porte sur celui qui fait quelque chose et moins sur quoi (ou qui) cette chose a été faite. À l'inverse de l'imitation, qui attire l'attention vers ce qui est imité, ici, la valeur retombe sur la manière dont l'un incorpore le *faire* de l'autre.

Là où on n'attend pas Bataille, le geste critique de Piva se met en place : le poète brésilien passe le nom de Bataille *dans le poème*. La critique ne pose même pas la question lorsqu'on trouve des noms de poètes « maudits » dans l'œuvre de Piva. On peut dire donc que faire passer Bataille signifie le faire *entrer* dans le paradigme des « poètes maudits ». Bataille vit dans Piva parce que le Brésilien, par son faire, réactualise celui du Français. Il s'agit simplement d'une continuation d'un mode sans arrêt *d'être dans le langage*. Ce qui fait que

³²⁷ À titre illustratif, Piva écrit encore ceci : « Henri Michaux a déjà donné le message : Connaissance par les gouffres », (« *Henri Michaux já deu o recado : Conhecimento através dos abismos* »), III-187 ; et ceci : « Marijuana aux sanglots des guitares d'automne », (« *Marijuana nos soluços dos violões de outono* »), II-126.

³²⁸ Mário de Andrade, très important poète et romancier du modernisme brésilien, auteur, parmi autres, de *Macunaíma* (*Macunaíma*) et *Paulicéia desvairada* (1922) (« Sao Paulo Déchainée », non traduit), livre auquel fréquemment on fait appel lorsqu'on étudie le premier Piva, surtout celui de *Paranóia*.

lire Piva permet de *relire* Bataille, ou à vrai dire, de le lire *autrement*, c'est-à-dire comme le poète hors du champ strict de ses poèmes, notamment. Posture ambiguë que celle de Piva rappelant le « traducteur », qui longtemps a été comparé à un passeur. Mais n'oublions pas que (comme nous le rappelle Henri Meschonnic) Charon aussi était un passeur. Quand on passe par le corps, on passe un corps toujours *vivant*, et non, comme l'exprime parfaitement le terme anglais « *a corpse* » (un cadavre). « Passeur » désigne aussi celui qui « fait passer clandestinement une frontière »³²⁹, idée semblable à celle de « hors-la-loi » proposée par Contador Borges. Or, de quelles frontières pourrions-nous parler ? Celles de la poésie ou celles de l'acceptable ? Sans la poésie de Piva, comment Bataille serait-il entré dans la littérature brésilienne ? De même, est-ce qu'on parle de la même chose lorsqu'on met dans un seul plan discursif l'idée d'amitié de Bataille, les « bavardages » (« *conversas* »), les dédicaces et les « camarades d'une génération » (« *companheiros de geração* ») ?

1.6. L'amitié

Georges Bataille est appelé dès l'introduction du volume II des *Obras Reunidas* par le critique Alcir Pécora :

Les poèmes du présent volume sont régis, en large mesure, par le **lieu** persuasif de l'*amitié*, un de ses arguments les plus constants, une vraie **topique** globale de sa poésie, pour le dire aristotéliquement » (je souligne en gras)³³⁰.

Quelques lignes plus bas, on comprend que l'italique *amizade* (amitié) est à la fois une *mise en relief* de l'introduction d'une nouvelle notion mise en rapport avec Piva et un *appel* à Bataille, car comme il est indiqué, l'idée d'amitié ici

a de profondes affinités avec la formulation de Georges Bataille, qui postule que « l'existence ne se trouve pas là où les hommes se considèrent isolement ; elle commence avec les conversations, le rire partagé, l'amitié, l'érotisme – elle n'a de **lieu** que *dans le passage d'un à l'autre* » (je souligne en gras)³³¹.

La citation donnée par Pécora se trouve dans *Le Coupable*, dans le premier chapitre intitulé « *L'Amitié* » et dans la section « *Inachevable* ». Pour l'introduction et la contextualisation de

³²⁹ Alain Rey, *op. cit.*, « passeur ».

³³⁰ « *Os poemas do presente volume são regidos, em larga medida, pelo lugar persuasivo da amizade, um de seus argumentos mais constantes, verdadeira tópica global de sua poesia, para dizê-lo aristotelicamente* » II-13, (Je souligne).

³³¹ « *profundamente afim da formulação de Georges Bataille que postula que 'a existência não se encontra onde os homens se consideram isoladamente ; ela começa com as conversas, o riso partilhado, a amizade, o erotismo – ela tem lugar somente na passagem de um ao outro'* », II-13.

ce qui va suivre, le texte de Bataille dit ceci :

Lu deux « causeries » d'un moine hindou que j'ai connu, je l'avais vu une heure : dans sa robe rose, il m'avait plu par son élégance, sa beauté, la vitalité heureuse de son rire. Déprimé par cette littérature conforme à la morale des Occidentaux³³².

Dans les deux extraits du *Coupable*, les guillemets (« causeries »³³³) sont gardés. Les *Annexes* donnent la lecture-source de Bataille, où on lit un travail d'écriture qui cherche à ne pas révéler, puisque, comme on l'apercevra, il y a un « caractère obscur » dans la démarche de l'auteur, qui « souligne le caractère *énigmatique* de l'ouvrage », parce que « l'auteur voulait qu'on le devine » (p. 495).

Dans la suite du passage, « causerie » *communiqué*, au niveau lexical, avec « conversations » :

ceci pourrait être fortement exprimé et clairement retenu : que la vérité n'est pas là où des hommes se considèrent isolément : elle commence avec les conversations, les rires partagés, l'amitié, l'érotisme et n'a lieu qu'*en passant de l'un à l'autre*. (p. 282).

Et plus loin :

J'imagine que le monde ne ressemble à aucun être séparé et se fermant, mais à *ce qui passe de l'un à l'autre* quand nous rions, quand nous aimons [...]. Peu importe alors moi-même et, *réciroquement*, peu importe une présence étrangère à moi. (*ibid.*).

Pécora traduit la typographie, qui est un geste fort du *dire* chez Bataille, mais il le traduit en « philosophe » : l'auteur d'*Expérience intérieure* n'écrit pas « existence » mais « vérité »³³⁴. Comme il a été montré *supra*, à nouveau le verbe « être » posera un problème et sera traduit par « se trouve » (« *se encontra* »). Bref, si quelque chose « se trouve »... on se questionnera sur « où ? ». L'appel à définir un *lieu* est fort sollicité, et le critique brésilien répond à l'appel lorsqu'il traduit l'expression « avoir lieu » par le gallicisme « avoir sa place » (« *tem lugar* »). Cette réponse explique aussi le fait que le gérondif « en passant » soit transformé en un *lieu* reconnaissable : « le passage » (« *a passagem* »).

³³² « Le Coupable », *OC V*, p. 281-282. Les annexes du *Coupable* donnent une version plus raccourcie du passage : « Lu deux « causeries » du Swâmi Siddheswarananda sur la *Méditation selon le Vedanta*. Déprimé par cette littérature adaptée à la pensée morale des Occidentaux. » p. 520.

³³³ Le mot « causeries » a été employé par le moine Indu que Bataille a pu écouter : « Les pages qui suivent [...] ne sont tout simplement que le fidèle compte rendu des causeries que j'ai faites à Paris » dans de Swâmi Siddheswarânanda, « Avant-propos », *La Méditation selon le yoga-vedanta*, Paris, Adrien Maisonneuve, 1945.

³³⁴ Bien que, dans la première version (non publiée) de *L'Amitié* (voir annexes, *OC VI*, p. 303) on lit « existence ».

Pour faire fonctionner l'appel à Bataille introduit par Pécora, il faut également faire de l'idée d'amitié un *lieu* (*lugar*), il faut la renfermer dans une « notion » établie. Pourtant, il n'y a pas d'« amitié » chez Piva, comme il n'y a pas de « haine » chez Bataille. Cet appel à l'auteur français instaure une démarche psychologisante et utilitaire dans laquelle on joue avec un sens général présumé du mot « amitié ». De ce fait, paradoxalement, on enlève la spécificité que cette notion a chez Bataille.

Il a été dit que chez Piva l'idée d'amitié serait « un de ses arguments les plus constants ». La question qui se pose est de savoir justement où sont les arguments. Et s'il y en a, comment les traiter ? Nous ne pouvons pas *ne pas lire* l'ironie – ou le principe à la Lautréamont de « crétinisation » du lecteur chez Piva : « le lecteur est un / connard / le lecteur veut qu'on l'encule / et il a peur / le lecteur est un hypocrite / frère de Baudelaire », II-75³³⁵. Très rapidement, Pécora ramasse sans problème les noms des auteurs cités par Piva avec ceux des poèmes dédicacés et affirme que tout cela « participe de l'idée d'amitié »³³⁶. Malgré son titre, l'« amitié » n'est pas du tout au centre de la réflexion de son auteur. Au contraire des notions telles que l'« achevable » et l'« inachevable », le terme d'« amitié » n'apparaît que six fois dans *Le Coupable* et n'est jamais développée l'idée d'*amitié*, comme nous pouvons lire dans ce passage où « amitié » vient clore un élan d'écriture, mais pas pour en faire une conclusion :

la destinée des hommes avait rencontré la pitié, la morale et les attitudes les plus opposées : l'angoisse ou même assez souvent l'horreur : elle n'avait guère rencontré l'amitié./ Jusqu'à Nietzsche...³³⁷

Il est pourtant nécessaire de remarquer que le champ sémantique religieux tourne autour de l'*amitié* chez Bataille. C'est le cas de cette unique fois où la notion est au *pluriel* : « Toutes les amitiés que Dieu m'a faites » (p. 251). Ici, il s'agit d'une citation d'un passage du *Livre des visions*, d'Angèle de Foligno, mystique chrétienne du XIII siècle, dont le narrateur vient de commencer la lecture, si on tient au « récit ». L'expression « faire des amitiés » est chargée d'une connotation érotique existante déjà au XII siècle. C'est ainsi que le parallèle « faire d'amitié » et « faire l'amour » se construit, dans lequel la communion entre un humain et Dieu est intime. Le discours d'amitié chez Bataille est pensé dans sa force d'ambiguïté, s'articulant entre l'humain charnel, érotique, et le religieux : « le *saint* apporte l'amitié », ou encore « l'amitié du *saint* est une confiance se sachant trahie » (p. 278). Étant donné que le titre du chapitre s'appelle « *L'Amitié* », le mot parle pour lui tout seul, pouvant ainsi *servir*

³³⁵ « o leitor é um/puto/o leitor quer dar/e tem medo/o leitor é um hipócrita/irmão de Baudelaire ».

³³⁶ « autores, livros e leituras aos quais recorrer com urgência de um pronto-socorro – tudo isso participa da idéia de amizade », II-13.

³³⁷ « Le Coupable », OC V, p. 284.

d'argument : la place de « titre » gagne une importance plus grande que ce que le texte *fait avec* son titre. Voyons, par exemple, que le critique brésilien, au lieu de donner *Le Coupable* (première édition, 1944), comme source de la citation de Bataille, écrit « (*L'Amitié*, 1940) ». C'est une stratégie, presque une imposition.

Les manœuvres autour de Bataille pour créer une articulation entre le penseur français et le poète brésilien montrent jusqu'où on « force » une communication. On force justement parce l'exercice de recherche de la spécificité de chaque auteur est négligé.

Pour conclure, la « communication » chez Bataille s'est défini négativement : elle n'est pas « causerie », elle n'est pas « dialogue », ni « conversation » mais « déchirure », « fêlure », « luxure », « blessure »... ou « défaut », « faille », « fente ». En ce sens, faire de l'« amitié » une « communication », un « bavardage » entre amis, c'est faire une tout autre chose qui n'est ni Piva, ni Bataille. Pourtant, le rapport Piva-Bataille n'est pas un crime, simplement nous accentuons que tout rapport est *critique*, parce que c'est celui qui pointe du doigt qui doit en premier être visé. Tout écrivain invente un système d'écriture qui échappe de partout parce qu'il *fait sens* dans tous les sens. Il n'est pas question d'hermétisme. La brèche, le « point criant » comme l'écrit Bataille³³⁸ permet la fusion, une fusion qui montre qu'il y a une illusion de perfection, de *perfectum*, d'achèvement : c'est la blessure qui permet la communication dans laquelle ceux qui sont séparés « prennent vie en se perdant dans la *communication* de l'un à l'autre », p. 263. La vie en se perdant se manifeste quand on « se perd dans nos pensées ». Parce que cette lecture est *perdition*, elle m'engage, mais aussi parce que je peux « être perdu » dans la rue, dans la vie.

³³⁸ « Le Coupable », *OC V*, p. 271.

2. Georges Bataille : ici, là-bas

Penser dans deux langues se révèle comme un atout à toute personne qui se propose de réfléchir à la construction d'un savoir. La traduction, comme il a été dit, permet d'observer une lecture, permet aussi de se poser dans une articulation inévitable : celle de deux conceptions du langage. D'où l'insistance ici de revenir à la traduction. Comme nous verrons, elle a rapidement fait l'objet d'un intérêt pour Georges Bataille, et malgré ce passage éclair, elle a appris à l'auteur le pouvoir du *dire* de l'autre comme révélation de son *dire* propre mais jusqu'à présent inconnu et inaccessible. C'est parce qu'il y a l'*autre* qu'un « je » peut se manifester ; il se construit *parce qu'il se manifeste*. Fait qui va à contresens de l'idée d'auteur « source » et d'auteur « calqué ».

On trouve en portugais du Brésil deux traductions de *L'Érotisme*³³⁹. Nous portons une attention à la dernière, celle de Fernando Scheibe. À titre de présentation, fort connaisseur de Bataille, le traducteur est professeur de théorie littéraire à l'Université de Santa Catarina, sud du Brésil. Il écrit sa thèse de doctorat sur l'auteur et travaille actuellement dans la traduction de *L'Expérience intérieure*. Il signe aussi la présentation du livre de Bataille, où il félicite la maison d'édition du « soin » (« *capricho* » /ka.pr'i.fu/) ³⁴⁰ donné à l'édition. Dans l'univers brésilien de l'édition, le livre est un *objet* cher, même les éditions « de poche » censées ne pas l'être le sont. D'une façon générale, on distingue l'édition brésilienne de la française par l'excès de zèle porté au livre. On dit « excès », car on surenchérit les livres d'aspects « superficiels », si on les compare simplement au texte en question, comme des couvertures en carton rigide, impression dite « d'art » sur la jaquette³⁴¹, rabats, photo avec droit d'auteur, papier de qualité supérieure. Souvent le livre devient donc plus un « objet » à posséder qu'un moyen d'accès à l'information³⁴².

Précisément, « *capricho* » n'est pas « soin », puisqu'on a le mot « *cuidado* », plus adapté dans ce cas. Pourtant, « *capricho* » est une porte d'entrée vers l'univers inventé par le traducteur. Ce terme porte immédiatement la marque de celui qui exécute un travail quelconque. L'idée est très positive. Par « *capricho* », on exhibe un travail accompli et on accentue la qualité de

³³⁹ Georges Bataille, *O Erotismo*, trad. Cláudia Fares, São Paulo, Arx, 2004. Et *O Erotismo*, trad. Fernando Scheibe, São Paulo, Autêntica.

³⁴⁰ « Une édition bien soignée comme celle-ci », « *uma edição caprichada como esta* ».

³⁴¹ La jaquette de l'édition brésilienne de *L'Érotisme* est particulièrement exemplaire du soin, car elle peut être utilisée dans les deux côtés, *recto* et *verso*, donnant au lecteur la possibilité de choisir une couverture où des corps s'entrelacent ou une gravure de Masson.

³⁴² Pour l'exemple de *L'Érotisme* : <http://grupoautentica.com.br/autentica/livros/o-erotismo/896> [consultation en juillet 2018].

ce travail. Il est déjà un jugement de valeur positif. En ce sens, il est très difficile de critiquer une chose « *caprichada* » (« soignée »), car on critique ainsi celui qui fait et celui qui a dit que cela est « *caprichada* ». Le soin apporté n'est jamais localisé, c'est-à-dire, qu'on ne peut pas dire exactement dans quel aspect on a été soigneux. On sait simplement qu'un travail a été fait, que cela se voit maintenant, mais qu'on ne peut pas savoir comment cela a été fait. Il n'est pas question donc de construction d'un jugement avec « *capricho* » mais de son acceptation irréfléchie. Comme un dogme, il est un terme purement esthétique.

S'il n'est pas possible de savoir où « se trouve » ce qui a fait dire « *capricho* », comment peut-on en parler ? Est-ce dans le soin éditorial qu'il se place ? Peut-être, quoiqu'une faute de frappe est passée inaperçue (« surhomme »). Au lieu de partir dans une fausse recherche, on préfère penser que le terme utilisé par le traducteur sert finalement à juger son propre travail, parce que cette « présentation du traducteur » (« *apresentação do tradutor* ») est à la fois une présentation du texte faite par le traducteur et une présentation du traducteur au lecteur.

On aurait tendance à dire que cette porte d'entrée dans la critique de la traduction reste une entrée mineure, puisqu'on prend un détail, une sorte de hors-texte, et on y consacre toute notre attention. Mais on n'est pas ici dans la logique du *paratexte*, comme le propose Genette notamment. Ce qui apparemment est autour du texte définit aussi ce même texte. Si l'œuvre de Bataille est conçue ici comme les lectures qui en sont faites, l'œuvre n'est pas juste un *texte*. Donc, un détail de lecture importe justement parce qu'il porte un regard sur l'œuvre en question. Un détail est ce qui *n'existe pas* jusqu'au moment où on le *dit*. Le détail montre donc la force du *dire* comme création : lorsque c'est dit, ça existe. De cette idée, nous pouvons faire une critique du principe d'exhaustivité d'une analyse ou d'une lecture. Dans la poétique, l'exhaustivité n'existe pas, car toute « partie » vaut l'infini de l'historicité de ses lectures. L'exhaustivité suppose une lecture selon laquelle après elle, on n'y aurait rien à lire. Comme si elle pouvait englober toutes les lectures possibles. C'est une démarche d'autorité. Tout détail est un *tout* renvoyant à la globalité du système qui fait œuvre. Tout « élément » est un « aimant », comme le dit Meschonnic : « le livre est une force qui aimante tous ses éléments, et que c'est là son *système*, qui pénètre les autres structures rythmiques et prosodiques »³⁴³. La chaîne prosodique en [mã] lie les deux éléments (« aimante » et « éléments ») centraux dans cette affirmation du linguiste. Tout prélèvement d'« éléments » revient à affirmer qu'ils sont « aimantés », c'est-à-dire qu'ils appartiennent à un contexte spécifique d'énonciation. Tout élément a sa place. Et la métaphore ici est parlante, car pour

³⁴³ Henri Meschonnic, « Le dernier jour d'un condamné » in *Pour la poétique IV*, « Écrire Hugo », tome II, Paris, Gallimard, « Le chemin », 1977, p. 68.

pouvoir parler d'élément « aimanté », ces deux entités, quoique bien différentes, sont radicalement complémentaires : un élément doit justifier la propriété de l'autre, étant donné que tout aimant n'est pas un aimant tout seul : c'est en rapport avec l'autre qu'il « découvre » sa spécificité, son statut. C'est pour cela qu'un système est « fermé-ouvert » (p. 56), car il se renferme en soi, mais il a besoin d'un autre qui le force à l'ouverture. Il ne peut se renfermer que s'il s'ouvre. C'est la condition de l'œuvre.

Tout en présentant l'autre (le texte), le traducteur se présente. Ce qui met le lecteur dans une situation d'inconfort : on lit mais on ne sait pas de quoi, ou de qui, on parle. Cette ambiguïté est un excellent outil de persuasion, car plus on entre dans le brouillard, plus on est en proie à tout propos. Et le propos est de *sacraliser* Bataille.

Il n'est pas hasardeux qu'on apprenne par le traducteur la « prophétie »³⁴⁴ de Foucault, qui affirme en 1970 que l'œuvre de Bataille allait continuer à grandir. Cette « prophétie » s'autoréalise dans le moment où il l'écrit, où on lit et où, à notre tour, on écrit. La « taille » de l'œuvre se mesure dans le temps que l'œuvre *fait dire*. Comme Safo, qui en position d'épigraphe dans la présentation *sert* de calque, puisque le traducteur dit clairement, en note, que le poème lui a permis de décrire ce qu'il a senti lorsque la possibilité de traduire Bataille lui est venue. C'est un exemple, rapide évidemment, de « prophétie ». Ce qui nous intéresse, ce sont ces moments de prise de parole du traducteur qui viennent en note, comme s'il s'agissait d'une pensée qui ne peut se réaliser que dans ce lieu. De la même façon qu'on ne néglige pas les notes, on *lit* la présentation dans sa globalité. Pratique reprise lorsqu'il est question de commenter l'« usage » de Rimbaud par Bataille dans *L'Érotisme* :

*Elle est retrouvée
Quoi ? L'éternité.
C'est la mer allée
Avec le soleil.*

Ces vers traduits en note³⁴⁵ sont suivis du commentaire du traducteur :

extrait du poème « L'éternité », écrit en mai 1872, publié initialement dans *Vers nouveaux* et repris dans *Une Saison en enfer* avec la variante suivante (qui n'invalide pas – bien au contraire, corrobore – l'interprétation de Bataille) : *C'est la mer mêlée / au soleil.*³⁴⁶

³⁴⁴ « *Profecia* », mot du traducteur.

³⁴⁵ En portugais : “*Ela foi reencontrada. / O quê? A eternidade. / É o mar partido / Com o sol*”.

³⁴⁶ Puis, il traduit « c'est la mer *mêlée* / au soleil ».

La mer qui *va* avec le soleil ne signifie pas nécessairement la mer qui se *mêle* au soleil. Dans ce cas, on est face à l'idée de fusion. Pourtant, on peut « aller avec » sans se confondre. Chez Rimbaud, la rencontre est pensée comme une *allée* : il faut aller pour rencontrer. Si le texte dans son énoncé se construit dans le sens d'une indistinction entre deux corps qui se retrouvent, le traducteur renforce cette idée lorsqu'il met au même plan deux vers différents, « c'est la mer mêlée / au soleil » et « c'est la mer allée / avec le soleil ». C'est bien le commentaire en note qui invente l'idée selon laquelle le vers confirme la pensée de Bataille, car l'auteur lui-même parle de « rappel » de « ces vers d'un des poètes les plus *violents* »³⁴⁷. Or, on se demande pourquoi seule la deuxième version « corrobore ». Sûrement parce que « mêlée » dit (au traducteur) davantage que « allée ». Le supposé champ sémantique du verbe « aller » nous mènerait à une généralisation trop vaste pour trouver une spécificité d'usage chez Bataille. Alors que « mêler », dont l'usage est plus restreint, semblerait plus adapté. On est tous victimes de cette idée depuis toujours inculquée selon laquelle les mots « passe-partout » seraient *faibles* et que pour être précis, critique, fiable, les mots doivent aussi être précis. Y a-t-il un mot plus « passe-partout » que « faire » ? Pourtant, Henri Meschonnic en fait un terme très critique dans son oeuvre³⁴⁸. L'important est que Bataille s'installe dans ce moment de *L'Érotisme* dans une discursivité de l'ordre du sensible. Le poème rend sensible une idée, ce qui ne veut pas dire *expliquer* une idée. Le sensible ici montre que le discours est corporel et non rationnel. Chez Bataille, il est courant qu'on soit renvoyé à l'idée de « violence » lorsqu'il est question de discours poétique, comme nous avons vu au chapitre « Vérité, autorité ». Justement, chez l'auteur, le poème n'est pas un accessoire. Il prend sa place dans des moments de forte théorisation critique, comme c'est le cas d'un passage ici étudié.

Pourtant, le traducteur brésilien, puisqu'il déplace le poème au moment où il le traduit pour le commenter, est le sujet d'un nouveau point de vue, dans lequel le texte littéraire perdrait sa place – il est une note de bas de page – et aussi où il ne serait pas possible de réfléchir au rapport *Bataille-pensée avec le poème*. Sans le dire de manière explicite, le geste du traducteur crée une distance entre ces deux modes de signification. C'est une pensée du langage, qui n'est pas celle de Bataille, où écrire relève de l'agencement des modes de dire. Bataille écrit avec ce qu'il a à la portée de la main, sans hiérarchie. Chez l'auteur, Rimbaud est *son* Rimbaud. Et lorsqu'on lit la traduction brésilienne, ce Rimbaud devient aussi celui de Scheibe. Le traducteur est la dernière voix dans ces rapports, ce qui lui donne le statut de

³⁴⁷ *L'Érotisme*, Minuit, 2004, p. 32. (Je souligne).

³⁴⁸ Voir Gérard Dessons, « Qu'est-ce qu'un penseur », in *Avec Henri Meschonnic : les gestes dans la voix*, sous la direction de Pascal Michon, La Rochelle, Rumeur des âges, 2003.

souverain : le dernier mot est à lui. Lorsqu'il expose la différence entre les deux versions du même poème, c'est lui-même qui s'expose, laissant voir son indifférence. Car, du point de vue de l'énoncé, rien n'explique pourquoi il est nécessaire de lire la deuxième version de *L'Éternité*. Étant donné que le poème ne se construit pas sur de la discursivité logique de la « science », il n'aurait pas de place dans le texte de Bataille. Il serait une faille subjective. Le surgissement du traducteur dans ce moment précis explicite cela. Il vient « remplir » la faille qu'il a créée.

Bataille a réfléchi à propos de l'apparence du langage de la science en termes d'« intériorité » et d'« extériorité » :

J'y insiste : si parfois je parle le langage d'un homme de science, c'est toujours une apparence. Le savant parle du dehors, tel un anatomiste du cerveau. (Ce n'est pas tout à fait vrai : l'histoire des religions ne peut supprimer l'*expérience intérieure* qu'il a ou qu'il eut de la religion... Mais il n'importe s'il oublie le plus qu'il lui est possible.) *Je parle, moi, de la religion du dedans* comme un théologien parle de la théologie.³⁴⁹

Dans l'édition brésilienne, ce passage en italique dit autre chose : « je parle, quant à moi, de l'intérieur de la religion »³⁵⁰. Saute aux yeux le problème concernant la différence entre « dedans » et « à l'intérieur de ». Le syntagme « la religion du dedans » forme une locution close à la manière d'un énoncé du type « la religion du livre ». Dans ce type de phrase, « dedans » est l'agent ; « dedans » *crée* la religion, comme « le livre » est le sujet de l'invention des religions dites « du livre ». « Dedans » est à la fois *auteur* et *partie composante* d'une religion qui ne peut être inventée *que* par lui. L'idée d'extériorité attachée à « dedans », dans ce contexte, est mitigée : il ne s'agit pas d'un emplacement, à l'exemple d'un lieu d'où on parle à propos d'une religion. Il ne s'agit pas non plus d'un lieu à partir duquel cette religion se place par rapport à quelque chose d'autre. *L'Espace du dedans*, d'Henri Michaux, n'est pas pensé en parallèle à un supposé « espace du dehors ».

« À l'intérieur de » élimine toute cette ambiguïté portée par « dedans », d'où il ne nous reste que l'idée d'emplacement : le sujet parle de l'intérieur de la religion. C'est-à-dire que celle-ci existe au préalable. Le rôle du sujet est d'y aller pour en parler. Démarche opposée à « dedans », qui crée la religion dans sa prise de parole. La « religion du *dedans* » n'est pas en quelque lieu, mais il faut la *dire* pour qu'elle *soit*. En portugais, le mot « dentro », « dedans » mais aussi « dans », « à l'intérieur de » est très ambigu et réclame une position spécifique dans la phrase selon le sens qu'on souhaite lui donner. C'est pour cela qu'un simple

³⁴⁹ *L'Érotisme*, p. 38.

³⁵⁰ « *Eu, quanto a mim, falo de dentro da religião* », *O Erotismo*, p. 56.

déplacement dans la phrase « *falo de dentro da religião* » donnerait « *falo da religião de dentro* ». Cette dernière sonne très étrange en portugais, mais la structure de la phrase existe lorsqu'on écrit, par exemple, « je parle de la religion de Rome » (« *falo da religião de Roma* »). On ne se demande pas, dans cette dernière, de quelle religion on parle, ce qui n'est pas le cas de la proposition de Scheibe : de l'intérieur de la religion, mais de quelle religion s'agit-il ? Sans hésiter, le traducteur brésilien prend la liberté de proposer ce dont il est « convaincu » être « correct » chez Bataille³⁵¹. Au moment où on lit la sous-section « La mort et la continuité dans la reproduction asexuée et sexuée », Bataille écrit que

la reproduction asexuée est la vérité dernière de la mort : la mort annonce la discontinuité fondamentale des êtres (et de l'être). L'être discontinu seul meurt et la mort révèle le mensonge de la continuité.³⁵²

Or, si Scheibe est « convaincu », pourquoi utiliser des guillemets ? La modulation dénonce le contraire de ce qu'annonce l'énoncé. De même, loin d'entrer dans le piège des possibilités d'interprétation de ce passage, la posture assumée ici est simple : l'auteur *écrit* « discontinuité ». Point. L'écriture du passage ne se veut pas objective, comme il est habituel chez l'auteur. Le moment où il serait « fondamental » de révéler une « vérité dernière de la mort » (*ibid.*), on se trouve face à ce geste de langage qui se construit dans la reprise (mort/mort/meurt, êtres/être/être, discontinuité/discontinuité/discontinu), et dans des relances qui ne cherchent pas à éclairer, ou à trouver le *mot juste* pour le propos. En d'autres termes, on est face à une discursivité *active* et non à une définition *passive*, installée. *Vivant*, le texte dit davantage comme il *est* contrairement à ce qu'il serait censé être selon le traducteur brésilien.

Cette intervention du traducteur est un bon exemple d'une lecture herméneutique qui rode les textes de Bataille. Effacer ce geste d'écriture où on est très loin d'une argumentation du type philosophique signifie effacer justement un sujet de langage. Problème courant et majeur des lectures – surtout philosophiques – de Bataille. Qui veulent *faire* lire ce qu'on *attend* de lire. Il est très difficile de résister à cette sorte d'imposition psycho-intellectuelle où lire serait « interpréter » mais sans prise de conscience que ce qu'on lit, c'est ce qu'on *sait* lire. Le regard « porté » crée la lecture, mais on s'éloigne de la question tout en étant sûr que ce qu'on lit nous est donné par le texte sur lequel nous portons notre regard. Bref, c'est le texte qui nous lit, pas l'inverse. C'est la force du poème, d'être la parole qu'on n'a que grâce à *lui*.

³⁵¹ « Je suis convaincu qu'il y a une équivoque. Le « correct » serait ici continuité » (« *estou convencido de que há um equívoco. O « correto » seria aqui a continuidade* »), *O Erotismo*, p. 121.

³⁵² *L'Érotisme*, Minuit (reprise) [2011], p. 105.

Les notes sont un observatoire privilégié pour observer de près ce qu'on fait du texte et, par conséquent, ce qu'on comprend par *texte*. *Comment on traduit* se montre donc comme un moment d'exhibition d'une démarche, où il n'est pas rare de se retrouver face à une surdité à la voix du texte, voix sans cesse réinventée par une rythmique de la parole en tant que texte. « Voix », « sujet » et « geste » ne se réduisent donc pas aux problèmes de lecture, mais au manque de mise en question constante de notre regard porté sur ce qu'on lit. On ne traduit pas une langue, le français en l'occurrence, mais un *texte écrit* dans cette langue. Traduire un texte *de* Bataille signifie vivre constamment une tension : celle où l'idée de texte se réinvente coïncidemment *par* une écriture aussi appelée « Bataille ». Vouloir lire « continuité » où il est écrit « discontinuité » signifie étouffer un mode de dire pour échapper à l'angoisse de l'échec du sens.

L'agencement que le traducteur fait de Didi-Huberman confirme la mythologie du sens, car l'idée de compréhension vient se situer côte à côte avec celle d'un labour, ou d'un effort mesurable par l'écriture d'« un ouvrage entier »³⁵³. Il est remarquable de voir à quel point on cède la parole au critique français – presque toute une page – sans qu'on commente, mais, simplement, qu'on se limite à affirmer qu'il « vaut la peine » de citer la lecture proposée par Didi-Huberman. L'enjeu dans ce type de démarche est de créer de la valeur à partir de l'idée de « taille » (rappelons « un ouvrage entier »). On mesure une œuvre par la grandeur de l'entreprise – sous-entendue, la *difficulté* de l'entreprise. Or, Scheibe, par le biais de Didi-Huberman, nous fait croire qu'on a une connaissance facile et une autre difficile. Cependant, ce que Bataille nous apprend, ce n'est pas la difficulté, mais la complexité du *facile*³⁵⁴, d'où une distinction radicale entre « complexe » et « difficile », « facile » et « simple ». Mais Didi-Huberman, qui pense par catégories dualistes (« nuit » et « lueur », « ténèbres » et « luminosités »), empêche de voir l'invention de Bataille comme échappatoire aux modèles philosophiques : chez lui, un paradoxe doit *rester* un paradoxe, et pas autre chose. Le « non-savoir » est un troisième élément capable d'articuler un savoir avec sa propre absence, et non l'identification directe de « non-savoir » avec l'absence d'un savoir, ou d'un savoir nouveau. Il demeure une négativité, qui n'est pas une négation.

³⁵³ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Minuit, 2009, p. 120. La citation en portugais donnée dans *O Erotismo*, p. 13, provient de *Sobrevivência dos vagalumes*, trad. De Vera Casa Nova e Márcia Arbex, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.

Dans le titre de l'ouvrage, le mot « lucioles » est traduit par « vagalumes », pourtant, dans la citation, on donne « lucíola ». Cela montre que le « poétique » du mot « lucíola » – terme soutenu, voire inconnu – n'a de place que dans le corps du texte, mais pas dans le titre, où « vagalume » semble plus convaincant commercialement parlant.

³⁵⁴ On pense à *L'Anus solaire*, texte *rapide* qui ne cesse pas de dire. Le lexique réduit de Bataille n'est pas celui d'un savant et ne demande pas de compétences spécifiques (un jargon, notamment), pour être lu.

Et le traducteur s'identifie à cette vision anthropologique. En effet on comprend que dans la présentation de Bataille, le plus important n'est pas l'auteur, mais la *liste* qu'on peut faire à partir de lui³⁵⁵. Le collage vient combler et étoffer une *volonté de savoir* sans qu'on aperçoive que cette manière de *conduire* une pensée révèle, d'une part, une force de l'écriture de Bataille : force agglutinante dépassant le cadre de l'énoncé. C'est Bataille qui nous mène vers cette volonté de savoir, mais nous sommes responsables de ce que nous en faisons. D'où l'idée d'œuvre comme ce qu'elle *fait dire*, et non comme résultat. L'œuvre concerne aussi *nous*.

³⁵⁵ Ce qu'on lit en note explicitement, parmi les lectures de Bataille faites par Michel Foucault, Roland Barthes, etc., p. 10, note 3.

3. La Scissiparité

Ce récit a été l'objet d'une récente traduction vers le portugais du Brésil et publiée dans la revue *Polichinello*³⁵⁶. Le texte servant de base à la traduction est celui des *Œuvres complètes*³⁵⁷. Ici, nous comparons la traduction avec le texte donné par les Éditions de la Pléiade, qui est *exactement* le même que celui des *Œuvres complètes*³⁵⁸. Son traducteur, parmi quelques publications, travaille sur l'idée de *faiblesse* chez Bataille et l'*impossibilité* de traduire et de *classer* l'auteur. Rappelons qu'en 1971, la question « comment classer Bataille ? » a été travaillée par Roland Barthes³⁵⁹. La logique de la déviance traverse les titres des travaux du traducteur, ce qui signe un mode de penser : la *faiblesse*, mais par rapport à quoi ? L'*impossibilité* pour qui, pour quoi ?

La traduction est un excellent observatoire des conceptions du langage. C'est dans ce sens que les commentaires qui suivent ont leur place dans un travail portant sur Bataille. Lorsqu'on lit une traduction, on peut vouloir lire ce qu'on a *voulu* lire d'un auteur, ce qu'on n'a pas *voulu*, mais surtout ce qu'on n'a pas *su* lire. Pour le contexte, la revue *Polichinello* ouvre son numéro sur l'idée de « transgression » et son attachement à l'« excès ». Or, il n'y a rien de plus « bataillien » que ces termes. Sauf que, ce qu'on lit dans la revue est simplement un passage d'un terme à l'autre sans explication, sans essayer au moins de poser un problème. Tout de suite on comprend ce que Bataille vient faire là : puisqu'on ajoute des idées de *transgression* et d'*excès*, le nom Bataille est porteur lui tout seul d'une argumentation autour de ces notions. Rien de plus mythologique. Il s'agit même d'un esprit de lecture assez courant au Brésil lorsqu'on « ajoute » Bataille à une problématique. Ce type d'ajout est perçu comme une évidence, donc une connaissance commune qui n'a pas besoin d'explication. Cette pratique justifierait notamment la publication aléatoire, dans la revue, des textes de Bataille (comme des poèmes, *La Scissiparité*, un extrait du *Coupable*) tous sans contexte, sans une présentation minimale. Or, le nom Bataille est plus fort que le sujet Bataille, qui n'existe que dans et par son écriture qui se fait dans un contexte donné. Arraché de sa situation, on écrit le nom *Bataille* au lieu de l'« oublier », pour reprendre l'expression de ce dernier³⁶⁰. Cette pratique reste innocente, puisqu'elle croit augmenter l'œuvre de Bataille, mais ce qu'elle augmente, c'est l'autorité liée à un nom et non à une *pratique*. À notre sens, ce travail est à l'opposé de

³⁵⁶ « A Cissiparidade », Alexandre Rodrigues da Costa, in *Polichinello, Revista literária*, p. 13-16, ISSN 21781230, janeiro de 2014, Belém, PA.

³⁵⁷ *La Scissiparité*, OC III, p. 225-232.

³⁵⁸ Pour une simple raison de pratique et de facilité puisque nous avons la « Pléiade ».

³⁵⁹ « Comment classer Bataille ? ». Voir « De l'œuvre au texte », in *Revue d'Esthétique*, N°24, p. 227.

³⁶⁰ « J'écris pour oublier mon nom » dans *La Scissiparité*, [Feuillets isolés], p. 612.

Bataille en tant que sujet d'écriture. On se demandera ce qu'on veut dire avec la publication de trois poèmes, sans contexte et sans présentation – sauf le texte original, ce qui est déjà quelque chose parce qu'au moins il existe une certaine *conscience*, une implication du traducteur avec son texte. De quelle façon ces poèmes avancent les lectures qu'on fait de Bataille. On préfère penser que le but ne serait que de proposer juste un « apéro » de ce qui viendrait dans la suite avec la publication de *Poemas*³⁶¹. Le discours d'autorité ne fonctionne pas en littérature, puisque la valeur d'un texte est historique, dans le sens où il faut historiciser pour répondre à la question : pourquoi – et comment – il est possible de lire ce texte *aujourd'hui* ? Sans sa propre historicité, qui est un mouvement constant dans les temps, un texte est un texte mort. Il n'est lu qu'en tant que forme, ou sens (un pris par l'autre), mais jamais comme une mise en question de ces deux réalités, c'est-à-dire comme *forme-sens*. S'il y a un sens, il y a une forme ; pour une forme, un sens qui s'invente sans arrêt. Il n'est pas possible d'en arracher un élément sans que l'autre se perde. Arraché, il s'arrête, et devient justement un point d'arrêt, un parking du savoir. Tout cela va à l'opposé de la pensée de Bataille, qui n'a pas prêché la sédentarisation, mais l'énergie mouvante, qui se « traduit dans l'effervescence de la vie »³⁶², dans cette pulsion sans arrêt qui, par force de subjectivation dans la parole, fait entrer du poétique, par exemple, dans un texte d'« économie », qu'est celui de *La Part maudite*. Or, sans jeu de mots, il y a de l'art³⁶³ dans *La Part* (maudite), il y a quelque chose qui travaille opiniâtrement et qui tient le livre debout, qui fait qu'il est lu aujourd'hui : « Aujourd'hui le livre est là. Mais un livre n'est rien s'il n'est pas *situé*, si la critique n'a pas marqué la place qui lui revient dans le mouvement commun des pensées », (*ibid.*). L'italique ici est une marque de subjectivation forte, une accentuation sur le point principal en question. « Situé » s'articule logiquement avec « mouvement », mais rythmiquement avec « marqué » et « pensées ». Une pensée non située, non marquée, ne se démarque pas et suit le mouvement commun. Le pluriel « des pensées » représente l'hétéroclitisme qui se regroupe pour en former un seul ensemble. Bataille écrit contre l'hétéroclitisme, qu'on voit dans l'ensemble des textes publiés dans la revue *Polichinello*.

Parmi les autres problèmes qui parcourent toute la revue, comme des fautes de frappe

³⁶¹ Georges Bataille, *Poemas*, organização e tradução de Alexandre Rodrigues da Costa e Vera Casa Nova, edição bilíngue, Editora UFMG, Belo Horizonte, MG, 2015. Recueil de poèmes de Georges Bataille traduit en portugais du Brésil.

³⁶² *La Part maudite*, p. 50.

³⁶³ « Art » pour Bataille n'est ni un objet esthétique, ni ses écrits sur – ou à partir – de l'Art (peinture notamment). L'Art est la pratique du non-limite. Ce n'est pas une expression « artistique ». L'Art en ce sens est dans toute l'œuvre de Bataille, ce qui veut dire le contraire d'un travail intitulé *La Part de l'art*, où l'Art est compris comme expression, pouvant être mise à part, ou comme parties qui s'intègrent dans l'ensemble de l'œuvre de Bataille. Voir Vincent Teixeira, *Georges Bataille, la part de l'art : la peinture du non-savoir*, Paris, L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 1997.

récurrentes³⁶⁴, qui démontrent un manque d'attention soit de l'auteur soit du réviseur, deux « intrusions » graphiques attirent l'attention, notamment dans l'extrait « 14 de setembro [1939] » et « André [Masson] »³⁶⁵. Or, bien entendu, on vient de le dire, il est important de situer, même sommairement, un texte. Par cette prise de parole du traducteur, on espère au moins une explication du pourquoi est-il important de savoir que ce texte a été écrit pendant la guerre. L'idée d'une parole dite sans qu'elle ait une suite est que cette parole vaille pour elle-même sans rien ajouter : « Guerre » parle tout seul. De la même façon que la note explicative à propos de Laure s'arrête sur elle-même : « Laure est le pseudonyme de Collete [sic] Peignot (1903-1938) » (p. 9). On s'interroge sur les critères choisis pour le transfert d'un savoir, car si le lecteur connaît le nom « Colette Peignot », pourquoi ce même lecteur ignorerait son pseudonyme ? Ce même type de questionnement revient avec l'introduction de [Masson] pour dire que le « André » du texte est celui du peintre, et pas celui de l'écrivain (Breton). Seule l'amitié entre deux sujets portant un unique même nom, qui correspond au nom d'un sujet de l'art, permet de confondre l'homme et l'œuvre. C'est pour cela que pour Bataille, le mot « André » c'est à la fois le peintre et l'ami. En dehors de ce cadre, la confusion n'est pas permise. C'est pour cela que l'ajout du complément [Masson] donne un élément de contexte important, mais efface, par la nécessité d'explication du traducteur, l'importance de l'amitié et de la double articulation que celle-ci permet de créer entre l'homme et l'œuvre chez Bataille.

Nous accordons ici un temps d'étude plus important à *La Scissiparité* pour deux raisons : parce que ce récit est, d'un point de vue matériel le plus long texte de Bataille publié dans la revue, mais surtout parce qu'il est aussi le plus critique du point de vue de la traduction proposée.

3.1. Présentation générale

La Scissiparité est un récit très court (sept pages dans les Éditions de la Pléiade) présenté sous forme de fragments et de sections. Au total, on compte six sections (chacune introduite par un chiffre romain). Chaque fragment est séparé par un astérisque. La disposition finale du texte se présente de cette façon : dans la première section, on a trois fragments ; dans la deuxième, sept ; dans la troisième, un (divisé par deux lettres) ; dans la quatrième, quatre ; dans la cinquième, six et en dernier, dans la sixième, neuf. Cela montre bien qu'au contraire de ce

³⁶⁴ « Collete », « Œuvres complètes », le « mais » français traduit par « mais » (plus) en portugais, etc.

³⁶⁵ *Polichinello*, p. 8.

qu'on pourrait dire, il n'y a aucun parallélisme dans les divisions de ce récit³⁶⁶. Si on force un peu le regard, on pourrait éventuellement voir un certain parallélisme dans la première section : deux phrases, un fragment, deux phrases, un fragment... Mais celui-ci s'arrête là.

Comme il est courant dans les écrits romanesques de Bataille, il s'agit d'un récit écrit à la première personne du singulier. Le narrateur raconte mais participe aussi de l'histoire. Celle-ci se déroule entre cinq personnages : le narrateur, Mme E, Monsignor Alfa, Alexandrette et Bêta. Le récit se résume dans l'histoire de la découverte du dédoublement d'un prélat romain en un autre nommé Bêta.

3.2. Situation de la composition de *La Scissiparité*

Comme dans tout ce que Bataille a écrit, ce texte communique avec d'autres³⁶⁷. Certains sont plutôt théoriques, comme *L'Érotisme*, *La Part maudite*, d'autres plutôt narratifs (*L'Abbé C.*, *L'Impossible*), mais aussi *Sur Nietzsche*, *L'Alleluiah* et *Méthode de méditation*. Publié en 1949, mais dont la composition remonte à 1945, *La Scissiparité* devrait faire partie de ce dernier volet.

La thématique de la scissiparité, qui est une singularité biologique, tourmente Bataille pendant deux phases, comme le démontre précisément Gilles Ernst, auteur de la Notice. La première, de 1937 à 1947, est la phase de la question de la duplication du même, et apparaît surtout et singulièrement dans deux conférences du *Collège de sociologie* : la première³⁶⁸, de 1937, et la deuxième³⁶⁹ de 1939. Rappelons que l'interprétation de Bataille est instable, allant de la généralisation de la scissiparité comme une simple division, jusqu'au plus spécifique, qui est la division et la répétition du même. Ernst nous montre que dans les fragments non publiés de *Sur Nietzsche*, la question est reprise par le biais de l'intérêt donné aux jumeaux homozygotes, dont la nature est « gluante »³⁷⁰.

La deuxième phase, qui va de 1949 à 1951, est le moment de la rédaction d'un plan général d'*Histoire de l'érotisme*, ce qui sera l'origine de *L'Érotisme* en 1957. Dans ce livre, la question revient lorsqu'il s'agit de réfléchir aux reproductions sexuées et asexuées comme

³⁶⁶ Lucette Finas, *La Toise et le vertige*, Paris, Éditions des femmes, 1986.

³⁶⁷ Une grande partie des informations concernant la composition de *La Scissiparité* sont tirées de « Notice », p. 1247-1253 de la « Pléiade ».

³⁶⁸ « Rapports entre "société", "organisme", "être" », *OC II*, p. 296.

³⁶⁹ « Collège de sociologie », *OC II*, p. 368-369.

³⁷⁰ Cité par Gilles Ernst, p. 1247. Voir « Épilogue philosophique », *OC VI*, p. 446-450.

passage d'un moment de la continuité de l'être. Dans *La Part maudite*, la scissiparité est pensée comme un cas et une variante de la perte improductive de l'excès de l'énergie, le « trop-plein » déjà développé dans le *Collège*³⁷¹. Toujours en 1950, année de publication de *L'Abbé C.*, Ernst, comme on l'a déjà dit, affirme que ce roman marque le moment où le thème reçoit une « vraie traduction dans la fiction »³⁷². On y lit notamment que le personnage du roman Robert était le « sosie » de son frère Charles³⁷³. Le terme apparaît aussi dans *La Scissiparité* « Ainsi distinguons-nous les sosies issus d'un dédoublement » (p. 602). On retrouve « dédoublement » dans *L'Érotisme* : « je vous suggère d'imaginer arbitrairement le passage de l'état où vous êtes à un parfait dédoublement de votre personne »³⁷⁴. Dans la traduction brésilienne de ce dernier texte, le traducteur propose le mot « déploiement » (« *desdobramento* »)³⁷⁵ à la place de « dédoublement ».

Mais il n'est pas question de « dépliement », mais bien de « dédoublement ». D'un côté, celui du texte de Bataille, on a l'idée de « double », de « deux » entités, de l'autre, celui du traducteur brésilien, on impose l'idée d'un « pli » « *dobra* » (« *desdobramento* ») qui se déplie. Il est question d'un simple mot, mais tout le discours change : « dépliement » présuppose que quelque chose est plié. On garde ainsi le sens d'une *totalité* rangée qui se manifeste entièrement lorsqu'on défait les plis. On ne l'augmente pas puisqu'elle est achevée. Dans « dédoublement », le discours est celui de la répétition d'un même : d'une totalité sort une autre, elle aussi totale, intégrale, discontinue avec la première. C'est le *même* manifesté deux fois comme étant un *autre*. Avec « dépliement », on ne garde pas cette situation étrange. Le monde continue à être celui de l'ordre. Ce qui tourmente Bataille n'est donc pas cette idée, mais la possibilité d'une répétition exacte d'un même, la possibilité d'une identité construite dans le même. Idée bizarre surtout si on transporte le discours sur le plan humain, comme c'est le cas de *La Scissiparité*.

3.3. Situation du titre

Depuis le titre du récit, le lecteur est amené immédiatement dans le champ sémantique de la biologie. On peut s'attendre à un texte de caractère théorique, ce qui n'a pas lieu. Le terme « scissiparité » entre dans la langue française à partir d'études biologiques. Alain Rey ne

³⁷¹ « La croissance de l'être minuscule a pour effet le trop-plein, la déchirure et la perte de substance », in « Collège de sociologie », *OC II*, p. 369.

³⁷² « Notice », p. 1247.

³⁷³ « Robert me fascinait : il était le sosie comique de Charles », *L'Abbé C.*, « Pléiade », p. 617.

³⁷⁴ *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957/2011, p. 16.

³⁷⁵ « *desdobramento de sua pessoa* », in Georges Bataille, *O Erotismo*, Belo Horizonte, Autêntica, 2014, « FILÔ/Bataille », p. 38.

donne pas beaucoup d'informations historiques à ce propos. Son *Dictionnaire* se restreint à dire – mise à part l'étymologie du mot – que la « scissiparité » apparaît en 1845, sans aucune source. D'autre part, le Trésor de la langue française (TLF) en ligne est plus précis³⁷⁶ : il nous informe que le mot se trouve pour la première fois dans la version française de *Handbuch der Physiologie des Menschen*³⁷⁷, livre de 1837 [tome I] et 1840 [tome II], traduit en 1845 par A.-J.-L. Jourdan sous le titre *Manuel de physiologie*. Il serait intéressant si c'était le cas, puisque dans la traduction française le terme est une note du traducteur³⁷⁸. Ainsi, l'introduction du terme en langue française serait le résultat d'un tâtonnement du *traducteur* et non un travail de l'auteur allemand, ce qui n'est pas le cas. Dans la note, le traducteur fait référence à un autre travail – le vrai premier à utiliser le terme –, celui de L. Laurent³⁷⁹. Lexicalisé en 1872 par Littré, « scissiparité » entre et s'installe comme terme appartenant aux études de la biologie au début du XIX^{ème} siècle.

La culture a construit le terme au milieu de l'univers aquatique³⁸⁰. Aujourd'hui classique au Brésil, l'étude de la *Théogonie* d'Hésiode proposée par Jaa Torrano³⁸¹ montre que la scissiparité est présente au début du monde, dans l'origine des dieux. D'où l'usage mythologique du mot, comme miracle, comme quelque chose d'inusité, d'incertain, pas sûr et informe, qui est une puissance négative, comme on le verra (*Kháos*, la séparation s'oppose à *Éros*, l'union) :

Tel qu'*Éros* est la force qui préside l'union amoureuse, *Kháos* est la force qui préside la séparation, lorsque, en se fendant il se divise en deux. L'image évoquée par le nom *Éros* est celle de l'union de la paire d'éléments masculin et féminin et la résultante procréation de la descendance de cette paire. L'image évoquée par le nom *Kháos* est celle d'un bec (d'oiseau) qui s'ouvre, *se fendant en deux ce qui n'était qu'un* [je souligne]. *Éros* est la puissance qui préside à l'union amoureuse, *Kháos* est la puissance qui préside à la procréation par *scissiparité* [je souligne]. Si le mot *Amour* est une bonne traduction possible du nom *Éros*, du nom *Kháos* une bonne traduction possible est le mot *Scissure* – ou (et là, il serait le plus adapté si ce n'était pas pédant) : *Scissour*³⁸².

³⁷⁶ <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?33;s=1537509240>. [consultation en juillet 2018].

³⁷⁷ Johannes Müller, *Handbuch der Physiologie des Menschen für Vorlesungen*. Erster Band, dritte verbesserte Auflage. Coblenz: Verlag von J. Holscher, 1837. Disponible en ligne: <http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/library/data/lit17251> [consultation en juillet 2018].

³⁷⁸ Johannes Müller, *op. cit.*, tome II, p. 565.

³⁷⁹ Jean Laurent, *Recherches sur l'hydre et l'éponge d'eau douce : pour servir à l'histoire naturelle des polypiaires et des spongiaires*, Paris, Arthus Bertrand, 1844. Le mot se trouve à la page 23 dans le sous-titre « De la reproduction des Hydres par scissiparité ou par boutures ».

³⁸⁰ À titre purement informatif et curieux, Arthus-Bertrand, l'éditeur du livre de L. Laurent, était l'éditeur officiel du ministère de la Marine.

³⁸¹ José Antonio Alves Torrano, professeur de langue et culture grecques de l'Université de São Paulo (USP), est un des plus importants traducteurs de textes grecs vers le portugais du Brésil toujours en activité.

³⁸² Hesíodo. *Teogonia, a origem dos deuses*, "Estudo e tradução de Jaa Torrano", (biblioteca pólen), São Paulo, Iluminuras, 2003, (5^a edição), p. 43-44. Je traduis.

Je donne l'original : "Tal como Éros é a força que preside a união amorosa, Kháos é a força que preside à separação, ao fender-se dividindo-se em dois". A imagem evocada pelo nome Éros é a da união do par de

Chez Torrano, le parallélisme tracé entre la fonction mythique d'Éros et *Kháos* ne se restreint pas à un énoncé, mais il s'écrit : il y a chez lui une manière de rendre visible comment le parallélisme est *dit* : « Éros est la force qui préside l' », « *Kháos* est la force qui préside la » ; « L'image évoquée par le nom *Éros* est celle de », « L'image évoquée par le nom *Kháos* est celle d' ». Le parallélisme inversé est aussi présent : « le mot *Amour* est une bonne traduction possible du nom *Éros* », « du nom *Kháos* une bonne traduction possible est le mot *Scissure* ». C'est la force du parallélisme comme manière d'écrire et de penser qui impose naturellement le mot « Scissour » tout en établissant une communication directe avec « Amour »³⁸³. Dans l'original, les italiques permettent d'accentuer ce travail d'un parallélisme, vu que les mots en italique ne sont que « Éros » « *Kháos* » « Amour » « Scissure » « Scissour ». Dans la suite du commentaire de Jaa Torrano, nous portons une attention spéciale lorsqu'il développe l'idée selon laquelle :

Toute la descendance de *Kháos* naît par scissiparité, à l'exception d'Éther et Jour, qui constituent aussi exception d'être dans cette lignée les seuls positifs et lumineux. Tout ce qui provient de *Kháos* appartient à la sphère du non-être ; tous ses enfants, petits-enfants et arrière-petits-enfants (à l'exception d'Éther et de Jour) sont des puissances ténébreuses, sont des forces de la négation de la vie et de l'ordre. Ses enfants sont Érèbe et Nuit. Érèbe est une sorte d'antichambre du Tartare et du royaume de ce qui est mort. Nuit, après avoir accouché Éther et Jour unie à Érèbe en amour, procréée par scissiparité les forces de la débilitation, de la pénurie, de la douleur, de l'oubli, de l'affaiblissement, de l'annihilation, du désordre, du tourment, de la faute, de la disparition et de la mort – en somme, tout ce qui porte la marque du Non-Être. Ces puissances négatives, toute la lignée de *Kháos*, sont produites par scissiparité ; Éther et Jour, puissances positives, sont des exceptions de cette lignée et produites par union amoureuse (p. 44)³⁸⁴.

Du point de vue biologique, il n'y a pas de « descendance » dans la scissiparité, étant donné qu'il n'y a pas de transmission génétique. Pas d'évolution non plus. Ainsi, toute idée de progrès n'y a pas de place. On comprend pourquoi on lit que la Nuit « accouche » Éther et

elementos masculino e feminino e a resultante procriação da descendência deste par. A imagem evocada pelo nome Kháos é a de um bico (de ave) que se abre, fendendo-se em dois o que era um só. Éros é a potência que preside à procriação por união amorosa, Kháos é a potência que preside à procriação por cissiparidade. Se a palavra Amor é uma boa tradução possível para o nome Éros, para o nome Kháos uma boa tradução possível é a palavra Cissura – ou (e seria o mais adequado, se não fosse pedante): Cissor”.

³⁸³ *Cissor*, en portugais est un nom, comme l'*Amour*. C'est pour cela qu'on propose *Scissour* au lieu d'un possible *Scisseur*, qui serait un verbe.

³⁸⁴ Dans l'original : « *Toda a descendência de Kháos nasce por cissiparidade, exceto Éter e Dia, que constituem exceção também por serem dentro desta linhagem os únicos positivos e luminosos. Tudo o que provém de Kháos pertence à esfera do não-ser; todos os seus filhos, netos e bisnetos (exceto Éter e Dia) são potências tenebrosas, são forças da negação da vida e da ordem. Seus filhos são Érebo e Noite. Érebo é uma espécie de antecâmara do Tártaro e do reino do que é morto. Noite, após parir Éter e Dia unida a Érebo em amor, procria por cissiparidade as forças da debilitação, da penúria, da dor, do esquecimento, do enfraquecimento, da aniquilação, da desordem, do tormento, do engano, da desapareição e da morte – em suma, tudo o que tem a marca do Não-Ser. Estas potências negativas, toda a linhagem de Kháos, são geradas por cissiparidade; Éter e Dia, potências positivas, são exceções desta linhagem e geradas por união amorosa ».*

Jour, mais « procrée » (par scissiparité, c'est-à-dire sortent de la Nuit elle-même) les « puissances négatives ». En ce sens, il n'y a pas d'ambiguïté lorsqu'on parle d'une procréation qui est en même temps une « négation de la vie et de l'ordre ». Le mot « scissiparité » est parfaitement bien mis en place par Torrano lorsqu'il décrit *Kháos*, puisqu'il est, comme le rappelle l'auteur, « parent » du verbe « kháino ou sa variante khásko (= s'ouvrir, s'entrouvrir et même : “ouvrir la bouche, les fauces³⁸⁵ ou le bec” » (p. 43). Bref, « scissipare » = *scissus*, fente, déchiré + *-pare*, « ce qui produit ». Ainsi, nous avons ce qui est produit par déchirure, s'ouvrant, ce qui est un mode de production opposé de l'union d'Éros. Dans le texte de Torrano, l'idée d'opposition entre les lignées est soulignée par un phrasé de l'insertion d'une contre-affirmation : la phrase « à l'exception d'Éther et Jour, qui constituent aussi exception » joue le rôle d'incision, de coupure discursive permettant de mieux visualiser les oppositions malgré le caractère redondant de la phrase (deux fois le mot exception). On comprend immédiatement que ce n'est pas simplement un énoncé qui est mis en place, mais une gestualité phrastique. D'où la phrase entre parenthèses « (à l'exception d'Éther et de Jour) » qui découpe le discours pour rappeler l'aspect d'exception de la lignée d'Éther et de Jour. La volonté de garder à toute force cette tension entre les lignées frôle l'obsession. Finalement, le passage se conclut avec une phrase assertive, franche, « Éther et Jour, puissances positives, sont des exceptions de cette lignée et produites par union amoureuse ». Le texte fait de la symétrie un moteur de différenciation, de tension qui doit être maintenue : la différence radicale entre la descendance de *Kháos* (scissipare) et l'exception (amoureuse) de Nuit et d'Érèbe.

Rapidement énoncé *supra*, le champ sémantique de l'univers aquatique revient chez Torrano lorsqu'il dit que la mer est « un être changeant, informe »³⁸⁶, caractérisée par point positif et un point négatif, différemment de *Kháos*, seulement négatif. Dans cette mythologie de l'origine qu'est la *Théogonie*, la Mer ne rencontre pas *Kháos*, quoiqu'on puisse rapprocher quelques-unes de ses lignées au côté négatif de *Kháos*, comme *Thaumas* (l'Épouvante), et d'autres monstres marins (kétos, qui est à l'origine des *cétacés*). Chez Bataille, on voit surgir dans *La Scissiparité* un travail qui tourne autour de la négativité proposée par *Kháos*. Une négativité sous la forme de « glissement » et d'« informe ».

3.4. Glissements

³⁸⁵ Dans l'original « fauces » est un mot savant signifiant le passage de la bouche à la gorge. On retrouve le mot « fauce » en français dans la composition du verbe « suffoquer » : “sub-” indiquant la position intérieure et “fauces”, gorge, gosier. Voir « suffoquer » dans *Dictionnaire* d'Alain Rey.

³⁸⁶ « *Ser mutável e informe* », p. 61.

L'être humain est évidemment l'*amphibie* que, selon Hegel, la « culture spirituelle » a fait de lui : vie partagée entre « deux mondes qui se contredisent » [...]. Mais l'*amphibie* est loin de l'eau profonde³⁸⁷.

L'importance de cette affirmation de Bataille n'est pas fondée sur le fait qu'elle permet d'articuler une pensée autour de l'univers aquatique comme on venait de le dire, mais par ce rapprochement chez l'auteur de l'humain et de l'animal, précisément à l'*amphibie* (accentué graphiquement dans le texte). L'identité de l'amphibie se complète et est partagée par d'autres identités (division intrinsèque de deux mondes, aquatique et terrestre). Le fonctionnement de l'italique, ici, ressemble à l'usage de la majuscule personnalisante, à l'exemple de Jour, comme on vient de voir dans le texte de Torrano. La non-innocence de la métaphore est ainsi mise en relief par l'italique chez Bataille. Ce n'est pas Hegel le « contenu » du passage, mais « amphibie ». Accentuant la métaphore, Bataille fait appel à l'imaginaire du lecteur, puisque toute définition comme métaphore est, elle aussi, une métaphore, c'est-à-dire que la définition est diluée et se fond dans d'autres sens figuratifs. D'où l'importance de la métaphore, car tout appel figuratif « entre » et est « contenu » dans la notion première métaphorisée. Il s'agit d'une image figée, pourtant mouvante, constamment.

L'*amphibie* porte en lui deux mondes (« *amphi* », deux côtés, et « *bio* », la vie). Sa vie n'est pas *divisée* mais *doublée*. « Partagée » dans le texte de Bataille n'est pas une restriction. Dans l'idée de « partage », on n'élimine pas ce qu'on cède. Et on ne cède que parce qu'on reçoit en échange. « Partager » porte une idée positive. Dans *L'Érotisme*, la différence fondamentale entre la reproduction asexuée et sexuée intéresse Bataille en ce que, dans cette dernière, les êtres sont différents en soi, mais il y a selon lui toujours un instant de fusion entre ces êtres. Et c'est dans cet instant qu'on crée l'autre différent. Cette mythologie d'un instant de continuité est une obsession³⁸⁸ passagère chez l'auteur :

Le spermatozoïde et l'ovule sont à l'état élémentaire des êtres discontinus, mais ils *s'unissent*, en conséquence une continuité s'établit entre eux pour former un nouvel être, à partir de la mort, de la disparition des êtres séparés. Le nouvel être est en lui-même discontinu, mais il porte en lui le *passage [je souligne]* à la continuité, la fusion, mortelle pour chacun d'eux, des deux êtres distincts.³⁸⁹

³⁸⁷ *La Scissiparité*, « Carnet d'Août 1944 », p. 607.

³⁸⁸ Exprimée chez lui dans les termes de la « fascination » : « l'abîme qui nous sépare [...]. Il peut nous fasciner. Cet abîme en un sens est la mort et la mort est vertigineuse, elle est fascinante », puis « l'identité de la continuité des êtres et la mort qui sont l'une et l'autre également fascinantes et dont la fascination domine l'érotisme ». *L'Érotisme*, p. 15.

³⁸⁹ *L'Érotisme*, p. 16.

Ce « passage » est le mot source d'obsession : « mais le passage implique entre les deux un *instant* de continuité » (p. 16), « une nouvelle sorte de passage de la discontinuité à la continuité » (*ibid.*). L'être humain, quoique discontinu d'un point de vue de l'individu, fait appel à un instant de continuité, instant vital, pour sa propre continuité en tant qu'être. Il ne lâche pas pour en prendre une, mais il *vit* deux modes de vies, il « porte en lui le passage », comme l'écrit l'auteur. « Passer » devient aussi le nom de celui qui porte ce qui « passe ». D'où une pensée chez Bataille plutôt circulaire que binaire, même si au départ il fait usage des notions binaires. Sa manière de réfléchir essaie de mettre en tension tout le temps les notions par lui-même employées. Le verbe « porter » est à la source d'expressions du type « mère porteuse », « moustique porteur », « porteur d'un virus » toutes celles-ci impliquent d'une certaine façon l'idée de *vie* comme transmission et possession. Ainsi, « porter » n'est pas « amener à soi » (« *trazer em si* ») comme il a été traduit³⁹⁰. Cette formulation transforme la possibilité de *passage* comme quelque chose d'achevé et qui est amené, qui est donc fini et figé. L'élasticité du verbe « porter » est effacée ainsi que sa notion de mouvement, comme le souligne Alain Rey : le verbe latin « *portare* » « comportait initialement une idée de mouvement, de déplacement »³⁹¹. L'auteur parle aussi de « faire passer », ce qui nous amène à penser au processus de traduction, car comme nous le savons, dans l'archive du mot « traduction », on retrouve la même expression « faire passer »³⁹². La communication entre les idées de scissiparité et de traduction n'existe pas chez Bataille, mais d'après notre point de vue portant sur la traduction de *La Scissiparité*, nous arrivons à un nœud théorique fructueux : comment penser la traduction par le biais de la scissiparité, cet autre qui n'est pas autre ? Le traducteur *force* une scissiparité ? Mais le texte traduit continue aussi le texte « source » (même si l'idée de source n'est ni valable ni possible dans la pensée de la scissiparité, car tous les êtres sont des sources *et des résultats en même temps*).

Dans la conférence du 4 juillet 1939 au *Collège de Sociologie*, Bataille affirme que l'homme est une « absence d'unité de l'être »³⁹³ ; que certains animaux peuvent être coupés en morceaux et que « ces tronçons forment deux animaux entiers et distincts l'un de l'autre » (*ibid.*). Cette réflexion amène à méditer sur les « habitudes de pensée », qui sont « si bien établies qu'il demeure difficile à chacun de nous de se représenter dédoublé, l'un voyant l'autre, l'aimant ou le fuyant. » (*ibid.*). « Dédoublé », l'idée hante Bataille. La pensée de la scissiparité configure une volonté de penser l'homme en référence à son côté biologique,

³⁹⁰ « Mais il porte en lui le passage », traduit par « *mas traz em si a passagem* », *O Erotismo*, p. 38.

³⁹¹ Alain Rey, entrée « porter ».

³⁹² « TRADUIRE, v. tr., est emprunté (1480) avec francisation au latin *traducere* « conduire au-delà, **faire passer**, traverser » (je souligne) in Alain Rey, *op. cit.*, « Traduire ».

³⁹³ Denis Hollier, *Collège de Sociologie, 1937-1939*, Paris, Gallimard « Folio essais », 1979 [1995], p. 804.

animal. La littérature pour Bataille est ce lieu où cette volonté de se représenter dédoublé est possible. La littérature n'est pas une valve échappatoire mais elle appelle le sujet lorsqu'il se trouve à ce moment critique où le sujet empirique ne répond pas au sujet du poème. Si ici la question est posée dans le cadre d'un propos de philosophe (Bataille dit « l'homme »), elle le dépasse pour atteindre le social (« les habitudes », comme on dit « les mœurs », « les manières », c'est-à-dire ce qui est radicalement social puisqu'il ne peut pas en avoir un singulier). Cependant, cette tension (au sens de ce qui se *tend*) n'est possible que par la littérature (et l'Art), car elle seule permet le « dédoublement » du sujet en tant que déplacement et constante mise en question de celui-ci.

Dans la suite de sa conférence au Collège, Bataille approche la « scission » de la « blessure » (p. 806). Il est troublant et intéressant en même temps de voir que pour penser selon « le point de vue sociologique » (*ibid.*), Bataille se lance dans des considérations d'ordre *biologiques*. Selon lui, nous sommes des êtres discontinus parce que nous portons une « déchirure » dans la « chair ». L'unité de la personne « se déchire » (p. 807). L'accouplement est le moment où deux êtres discontinus, par leurs blessures, se nouent (p. 806). Communiquer est *s'ouvrir*, en se *fendant* comme l'a dit Torrano. *La Scissiparité* contredit toute idée de communication du point de vue de la communion.

La Scissiparité comme mise en question – et en pratique – d'une communication dans ce qui se *fend* aura plus de points en commun avec *L'Érotisme* que le simple et rapide rappel du champ sémantique de la biologie. Les deux textes se rencontrent en ce qui concerne l'étude de la vie, qui est à « la base de toutes les formes de vie »³⁹⁴. « Toutes formes de vie » nous concerne, car elle, la vie, est aussi la nôtre, puisque l'homme, lorsqu'il exerce son savoir s'installe comme sujet mais également comme objet de ce qu'il fait. *Porter un regard sur* est nécessairement *regarder comment on le porte*. Il ne s'agit cependant pas de logique narcissique, du miroir. Celui-ci n'est que la répétition du même sans questionnement. Tout ce qui n'est pas ce *même* ne le concerne pas. C'est un mode d'installer une division aveugle du monde. Alors que, le sujet portant un regard sur, c'est-à-dire s'installant comme sujet, ne s'installe que lorsqu'il pose aussi la possibilité de l'autre, tout autre, car son regard n'est pas en rupture avec le monde dans lequel il vit. Or, dans ce sens, rien ne lui est *étranger* mais *affilié*. L'autre n'est pas un négatif, mais un complément, dans le sens de ce qui permet d'augmenter, pas de remplir un manque. Il n'y a pas de manque, puisque ce même autre est

³⁹⁴ *L'Érotisme*, p. 16.

lui aussi autonome et plein. Plénitude qui n'a lieu que dans la communication au sens de Bataille. Dans *La Scissiparité* ces deux logiques sont présentes. La glace interroge le sujet :

Un soleil de fête inondait la chambre. Je me rasais nu devant la glace, limitée par un cadre aux dorures ouvragées. Debout, je tournais le dos au disque solaire, mais la glace, sur ma tête, en reproduisait l'image. Qui suis-je ? J'aurais pu sur le verre ensoleillé tracer mon nom, la date, en lettres de savon : j'aurais cessé d'y croire et n'en aurais plus ri. Cette aisance avec moi-même, ce mensonge de la glace, l'immensité de la lumière, dont je suis l'effet ?³⁹⁵

Tourner le dos à la glace ne suffit pas à nier sa force critique puisque ce qui n'est pas « sujet », dans le passage le « soleil », revient mais non comme une simple répétition – reflet – d'un même. La « glace » n'est pas le beau « miroir » de *Blanche-Neige*, et dans le passage la rime « glace-image » dit davantage à propos de cette mise en échec de l'autonomie égocentrique solipsiste qu'est le sujet face à soi-même face au miroir. La glace chez Bataille dit le mensonge, « le mensonge de la glace », c'est-à-dire, c'est « glace » la créatrice de l'idée de mensonge, en même temps qu'elle peut le renvoyer vers celui qui la regarde. Il n'est pas énoncé dans l'extrait, mais nécessaire pour la compréhension dialectique, « miroir » remet directement au discours du reflet idéal, de l'image comme idéal de soi. Le terme a ses origines obscures malgré la connaissance d'une source latine « *mirari* », *regarder attentivement*. En portugais, le mot « *espelho* », équivalent à la fois de « glace » et de « miroir » est précisément une traduction de « miroir » dans le sens que lui donne Alain Rey lorsqu'il rapproche ce dernier du « *speculum* » latin. « *Speculum* » est un mot théologique, remontant « sans doute à [...] un passage de Saint Augustin disant que l'Écriture renvoie à chacun son image »³⁹⁶. Enfin, de « mirer », on a gardé en portugais le sens disparu en français actuel comme « viser avec une arme ». Lorsqu'on admire, qu'on vise de près, on vise soi-même comme image.

Dans le passage, « mais » est un pivot, il marque le moment de basculement du récit. Jusqu'à « mais », on lit une banalité, pourtant « mais » précise le début du questionnement existentialiste « Qui suis-je ? ». Si le nom peut représenter un port, un abri inébranlable du *sujet*, ici, la rime, à nouveau, nous donne des pistes critiques : « nom-savon ». L'idée d'éphémérité métaphorisée par les « lettres de savon » sur le « verre » rend éphémère le noyau dur de l'identité qu'est un nom. L'éphémère n'est pas le « savon », mais le surgissement du *doute*, mis en scène par les deux questions, mais aussi par l'arrivée consécutive des phrases marquées par le conditionnel « aurais » : « J'aurais pu », « j'aurais cessé », « [je n'] aurais plus ri ». La question « qui suis-je ? » rappelle la suite des questionnements qui arrive à la fin

³⁹⁵ *La Scissiparité*, p. 598.

³⁹⁶ Alain Rey, « Mirer ».

de *Madame Edwarda* émise par le *je* de l'écriture à propos de son récit : « Continuer ? », « tout serait-il absurde », « y aurait-il un sens ? » (2 fois), « un sens caché ? », « mais s'il est un sens ? », « demain ? Que sais-je ? », « serait-ce là justement "le sens" ? », et en dernier :

« Mais DIEU ? qu'en dire, messieurs Disert, messieurs Croyant ? – Dieu, du moins, saurait-il ? DIEU, s'il "savait", serait un porc. Seigneur (j'en appelle, dans ma détresse, à "mon cœur") délivrez-moi, aveuglez-moi ! Le récit, le continuerai-je ?³⁹⁷ »

Les phrases interrogatives ne suffisent pas à rapprocher les deux passages des deux récits. Mais leurs structures, celles de l'interrogation avec inversion du sujet (« saurait-il ? », « suis-je ? », « que sais-je ? »), au-delà d'un simple *style* écrit « littéraire » forment un discours où la question n'est pas systématiquement une demande de réponse ou une requête. L'inversion modifie l'accentuation du terme sur lequel on appuie la question. Dans « que sais-je ? », par exemple, « savoir » n'est pas le centre de la question mais il *articule* le travail d'un sujet qui questionne un mode de *savoir*. La réponse à la question ne sera pas une suite de *savoirs*, mais une discursivité comme mode de mise en place de ce même sujet questionnant. Le point de vue se place sur le *sujet*. L'inversion, malgré la présence d'un /e/ muet dans l'exemple, met en place une accentuation qui n'est pas possible dans le cas habituel du discours, car « je » n'est pas accentué dans la question directe : « je sais ? ». Dans le passage, les italiques sur « savait » renvoient à l'hésitation quant à l'usage du terme, mais accentuent graphiquement et en même temps le mot sur lequel porte l'hésitation. On fait donc ressortir l'hésitation par sa mise en place, ce qui revient à dire que le vrai problème, la phrase « DIEU, s'il "savait" » est « savoir », et non « Dieu ». Bataille se demande ainsi ce qu'on sait lorsqu'on affirme qu'on sait. L'extrait de *La Scissiparité* « qui suis-je », quoique le verbe en question soit « être », le questionnement contenu dans « qui suis-je » se dirige vers un exercice du *savoir* : « qui suis-je » revient à vouloir savoir qui est celui qui questionne à soi-même. « Évidemment, je le sais bien », écrit Bataille dans un feuillet³⁹⁸ qui reprend et développe quelques idées du passage ici en question.

Il n'est donc pas absurde de lire dans ces « lettres de savon » cette volonté d'une « dépossession de la sagesse » (*ibid.*), comme l'écrit l'auteur. Ce qui nous amène à créer un lien *arbitraire* entre ce « savon » et un éventuel « savons » du *savoir*. Dire que ce rapprochement a du *sens*, c'est dire qu'on a du *sujet*. Il s'agit ici d'un rapprochement sémantique créant un rapprochement prosodique *possible*. « Les lettres de savon » permettent donc de penser, à la manière d'un conflit, au propos latin « *verba volant, scripta manent* », les

³⁹⁷ *Madame Edwarda*, p. 338-339.

³⁹⁸ *La Scissiparité* [Feuillets isolés], p. 612.

mots dits s'envolent, ceux écrits restent. Ce qui reste est le geste, qui n'est pas le mot écrit, mais le corps *dans* l'écriture. Ce n'est pas un savoir qui reste, mais un sujet. Lorsqu'une écriture n'est plus le mot qui reste, c'est-à-dire lorsqu'elle devient geste et corps, elle passe de mémoire en mémoire. Chez Bataille, l'écriture ne *fonde* pas, n'est pas une « demeure ». Elle devient l'interprétant *permanent* de l'œuvre, parce qu'elle est lue par une société. C'est elle qui cherche ses lecteurs pour se réénoncer.

Dans *La Scissiparité*, le sujet est mouvant. Le rythme entendu comme mouvement du sujet dans sa parole n'arrête pas le signe mais passe par lui, critiquement. L'intérêt de l'étymologie ne s'établit pas en ce qu'elle serait la source d'un sens, mais justement dans la lecture qu'elle rend possible des *parcours* que tout sens passe nécessairement. Un sens se construit sans arrêt. Le mot cité *supra* « glace » remet dans un premier abord à la dureté de l'eau glacée laisse entrevoir, à contresens mais en même temps le flux de l'eau, laquelle, parce que limpide et translucide transforme parce qu'elle est polie – au sens de lustrée – la glace (eau) en glace (miroir). Elle est dure tant que ça dure. Ce parcours étymologique permet de lire sous l'angle d'un oxymore le dessin qui se construit de cette « glace » qui « reproduit l'image » du « soleil ».

L'étymologie raconte ses glissements des sens dans le sens où elle aussi est un récit des termes desquels elle raconte l'histoire. Le travail de traduction devrait prendre en compte plus sérieusement ses récits, ses archives des mots qui racontent davantage ce que les mots « transparents » semblent être des traductions naïves et insoucieuses. Or, un glissement comme mouvement a été négligé par le traducteur brésilien de *La Scissiparité* lorsqu'il traduit « glissement » par « déplacement » (« *deslocamento* »). Le texte dit ceci : « j'aimerais oublier l'insaisissable glissement de moi-même à la corruption »³⁹⁹. En portugais, on a le mot « *deslize* », qu'est le fait de glisser. Bataille n'introduit pas l'échange de structures que le mot « déplacement » propose, mais au contraire, la porosité, le non-contrôle de soi. Glisser ne veut pas dire aller sûrement d'un point à un autre, mais d'un avancement sans départ programmé. Le lieu où et vers où on glisse ne sera appris qu'à la fin du glissement. Il n'y a donc pas de tracé avant, mais c'est le passage en glissant du sujet qui dessine *a posteriori* son trajet, comme un fleuve dont le cours n'existe que dans son flux.

3.5.

« Fleuves », ou traduire n'est pas faire passer

³⁹⁹ *La Scissiparité*, p. 597.

Le passage cité « l’obscénité donne un moment de fleuve au délire des sens » (p. 598) nous servira de pont à la fois vers l’étude de la traduction proposée par Alexandre da Costa, vers la *nôtre*, ainsi que vers les commentaires de nos décisions au cours de ce travail de traduction.

Il attire notre attention sur le fait que le mot « fleuve » est carrément effacé par da Costa. Il est tout à fait possible et cohérent que le traducteur n’ait pas eu accès au texte de la note que porte le mot « fleuve » dans la « Pléiade »⁴⁰⁰. Gilles Ernst, l’auteur de celle-ci, développant l’idée de « fluidité » chez Bataille, parle d’une certaine « métaphore aquatique pour la déstructuration »⁴⁰¹. Or, il est curieux que dans l’exemple de la note – à savoir, un passage de *Ma mère* « Tu sais peut-être maintenant que le désir nous réduit à l’inconsistance » (p. 776), sauf erreur de lecture, on n’y trouve pas de « métaphore aquatique ». Est-ce « aquatique » ce qui est « inconsistant » ? L’« inconsistance » n’est synonyme ni de « déstructuration » ni d’« aquatique »... si cela est le cas, la démarche proposée par Ernst nous jette dans un univers de parole où on aurait la liberté de prendre un mot pour un autre, c’est-à-dire, ou la possibilité de *vivre dans le langage* serait réduite au troc. Le traducteur da Costa vit dans cet univers-là, car « fleuve » est la *même chose* que « long » (comme on pourra le dire, en passant, « donner » c’est aussi « offrir ») : « l’obscénité offre un **long** moment au délire des sens »⁴⁰², « *A obscenidade oferece um **longo** momento ao delírio dos sentidos* ». On peut se poser la question sur la formulation « moment de fleuve », mais on ne peut surtout pas effacer les termes ! « Fleuve » est le terme employé par Bataille. Si on l’efface, ce n’est pas un *mot* qui est éliminé, mais au contraire, un *geste d’écriture*. Geste qui, comme on le sait, est la marque d’un travail de subjectivation dans la *parole*, ce qui veut dire qu’on efface doucement un sujet *fait de parole*.

Comme on a vu, dans l’exemple de *Ma mère*, on ne trouve pas de « fleuve ». Pourtant, l’œuvre comme son interprétant, si on tient cette formulation à l’esprit, nous montre des chemins possibles, comme c’est le cas, ici, d’un passage de *Madame Edwarda* :

La jouissance d’Edwarda – fontaine d’eaux vives – coulant en elle à fendre le cœur – se prolongeait de manière insolite : le flot de volupté n’arrêtait pas de glorifier son être [...] ; du fond de ma tristesse, je sentis le torrent de sa joie se libérer.⁴⁰³

⁴⁰⁰ Comme nous avons indiqué, le texte de base pour la traduction de da Costa est celui des *Œuvres complètes*. Le texte est le même, mais les notes, bien entendu, comprises dans l’édition de la Pléiade ne figurent pas dans les *Œuvres complètes*.

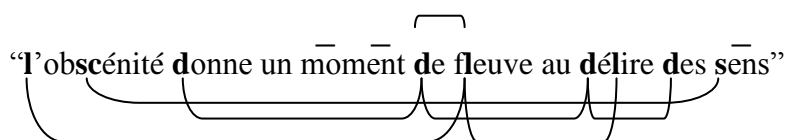
⁴⁰¹ Notes et variantes, p. 1254.

⁴⁰² Ce texte est ma traduction en français du texte en portugais.

⁴⁰³ *Madame Edwarda*, p. 338.

Or, dans l'extrait on ne lit pas « fleuve », mais on a « flot », « fontaine d'eaux », « jouissance [...] coulant » et « torrent ». Cela ne veut pas dire que, parce que « fleuve » appartient à un même champ sémantique, du ressort notamment de l'imaginaire aquatique, qu'on fait de « fleuve » une monnaie d'échange par rapport aux autres termes de ce même champ. On cherche ici à démontrer que c'est le champ *lexical* qui fait appel à un champ *sémantique*. Ce dernier champ est modulé par le premier. Ernst essaye de faire le chemin contraire : à partir d'un champ sémantique posé, c'est-à-dire, *imposé*, conçu arbitrairement par le chercheur, sans aucun rapport avec l'œuvre, il cherche à faire rentrer un lexique dans ce champ sémantique préétabli. D'où le rapprochement « moment de fleuve » comme mise en scène d'un moment de jouissance. Ce n'est pas l'« inconsistance », terme faisant appel par dénévation à « consistance », mais l'*écoulement*. La jouissance *coule*. « Ce qui coule (*rein*⁴⁰⁴), c'est le fleuve » affirme Benveniste dans son étude. « La mer ne “coule” pas » (*ibid.*), ce qui vient rectifier l'emploi erroné de *rhythmos* comme « mouvement des flots », car *rhythmos*, dans l'Antiquité, « ne signifie jamais “rythme” [...] ; il n'est jamais appliqué au mouvement régulier des flots » (p. 332). La jouissance coule, et ne peut être un mouvement régulier. La jouissance se libère en « torrent », sorte de cours d'eau « à débit très irrégulier »⁴⁰⁵. Le champ sémantique de l'eau se construit dans la spécificité de ce qui est puissant et non stagné. De ce qui ne se contrôle pas, qui avance. Ce *topos* n'est donc pas un *locus amoenus*.

Rythmiquement parlant, le terme « fleuve » se détache dans l'énoncé où il s'inscrit, comme nous voyons dans le schéma ci-dessous :



Le syntagme « de fleuve » peut être césuré en deux (« de [pause] fleuve »). Ceci parce que la préposition « de » entre en rapport prosodique en /d/ avec le verbe « donner », lui apportant donc une accentuation. Cette légère pause crée ainsi un contre-accent (noté avec la ligature supérieure), car « fleuve » se transforme en termes d'ouverture de phrase, et donc, reçoit un accent. De la même façon que « de » est en rapport prosodique avec « donner », « fleuve » se lie par le phonème /l/ à l'ouverture de l'extrait « l'obscénité ». En outre, le groupe « moment de fleuve », qui se présente comme complément direct du verbe « donner », fait de « fleuve » une clause de ce groupe syntaxique logique, car « moment de fleuve » pourrait se décliner

⁴⁰⁴ En grec dans l'original. Voir La notion de “rythme” dans son expression linguistique », dans Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, « Tel » 1966, p. 328.

⁴⁰⁵ <http://www.cnrtl.fr/definition/torrent> [consultation en juillet 2018].

autrement : moment de « joie », de « gloire », de « délire », etc. Ce qui suit « fleuve » confirme cette identité comme un nœud rythmique, car une articulation entre les deux parties de l'énoncé s'initie juste après le terme. On se retrouve face à un renvoi en /s/ d'« **obscénité** » et « **sens** », en /l/ de « **l'**obscénité », « **f**leuve » et de « **dé**lire », et en /d/ de « **d**onne », « **d**e », « **d**élire » et « **d**es ». Les trois phonèmes de la première partie (/e/, /s/ et /d/) se retrouvent dans la deuxième partie.

Après avoir identifié ce travail rythmique du passage, nous l'avons traduit de la façon suivante :

“A obscenidade dá um momento rio ao delírio dos sentidos”

Comme nous le savons, « fleuve » renvoie à une modalité de la pensée de Bataille, notamment celle de la non-fixité, du « glissement », terme cher à l'écrivain. On ne pourra pas penser « fleuve » sans ce champ lexical qui embrasse l'idée d'un mouvement de fluidité, d'inconsistance. Dans le passage, « délire » entre dans ce même paradigme. Il n'est pas possible de remplacer un mot par un autre simplement parce qu'il appartient à un « même » champ lexical. Un tel remplacement doit être *justifié*. Dans notre traduction, le mot « fleuve », « *rio* » /x'i.ʊ/⁴⁰⁶, n'a pas été effacé, ce qui n'est pas le cas de la préposition « de ». Dans les deux langues, d'un point de vue syntaxique, le syntagme « de fleuve » peut être remplacé par d'autres, comme on l'a dit « de délire », etc. Cette possibilité de substitution nous ouvre l'horizon de la métaphore, car si on remplace « de fleuve » par, imaginons, « de magie », par exemple, ce dernier pourrait être paraphrasé comme « moment magique ». Or, si on fait le chemin inverse, un « moment de fleuve » serait donc un « moment fluvial ». Mais Bataille n'écrit pas « fluvial », ce qui nous donne la possibilité de créer un « moment fleuve » comme si ici « fleuve » était le nom adjectivé. On ne peut pas maintenir la même racine du mot en portugais pour « fleuve » et « fluvial » (« *rio* » et « *fluvial* »). Le plus « correct » serait un néologisme « *rial* », qui serait une sorte de « fleuvial », pour référer ainsi à « *rio* » et garder l'adjectif issu du nom.

La notation rythmique de notre traduction se présente ainsi :

“A obscenidāde dá um momēnto rīo ao delīrio dōs sentīdos”

⁴⁰⁶ Pour toute transcription phonétique du portugais brésilien, nous avons établi comme « norme » celle de São Paulo, standard donnée par le *Portal da Língua Portuguesa*, <http://portaldalinguaportuguesa.org/index.php?action=fonetica&®ion=spx&page=main> [consultation en juillet 2018].

Comme dans l'original, « fleuve » se trouve rythmiquement au centre de l'énoncé dû à la structure figée de l'expression « moment de », qui accentue ce qui la suit. Mais aussi parce que l'impossibilité de liaison entre le /v/ de « fleuve » et le /o/ de « au délire des sens » décroche cette dernière phrase et la transforme en expression autonome. Dans notre traduction, nous avons voulu garder cette place de « fleuve », « *rio* », au centre, détachée. On pourrait représenter la pause dans l'énoncé de la manière suivante : « *A obscenidade / dá / um momento / rio // ao delírio dos sentidos* », où les deux barres représentent une pause plus longue. Si la préposition « de » était maintenue, la pause serait effacée et ne participerait pas à l'accentuation de « fleuve ». On aurait donc « *A obscenidade / dá / um momento de rio // ao delírio dos sentidos* ». Cette légère pause entre « moment » et « fleuve » doit être maintenue. Son mécanisme de disjonction se rapproche de cette rythmique de l'oralité où on comprend immédiatement la différence entre « donne-moi un euro ! » et « donne-moi *un* euro ! ». Dans le premier énoncé, il s'agit de n'importe quelle somme d'argent. Dans le deuxième, il est question d'exactly *un* euro, ni moins ni plus. « Fleuve » reçoit un accent comme dans ce dernier exemple.

Nous savons, comme dans d'autres langues latines, que le portugais, différemment du français, comporte une accentuation de mot⁴⁰⁷. La syllabe tonique peut se déplacer dans un même mot pour faire la différence de deux énoncés, comme « *pāra!* » /p'a.ra/ « arrête ! » et « *parā!* » /pa.r'a/, nom d'un état du nord du Brésil. La traduction nous a permis de mettre en place un système rythmique proche de l'original, mais aussi neuf, n'existant qu'en portugais, comme on notera dans les voyelles accentuées « i » de « *rio* », « *delírio* » et « *sentidos* ». Dans le texte de Bataille, la consonne d'attaque /d/ joue, comme on l'a vu, ce rôle d'accentuation sur « **d**onne », « **d**élire » et « **d**es ». Nous avons gardé ce travail dans « *obscenidade* » « *dá* » « *delírio* » et « *dos* ». Il faut lire aussi que le mot « *delírio* » contient graphiquement le mot « *rio* », ce qui permet de charger davantage la signification du passage, car le graphisme du mot renvoie à l'énonciation de « *rio* », puisque la lecture graphique est aussi une forme réénonciation. Nous avons pu traduire également le rôle accentuant du phonème [s] d'« **obsc**énité » et « **s**ens » par « *obscenidade* » et « *sentidos* ». Il est important de rappeler qu'on prononce en français et en portugais le /s/ final de « sens », sans pour autant créer une marque d'accentuation : le /s/ final de « *sentidos* », dans le parler quotidien est faible, presque inaperçu et ne tient pas comme marque de pluriel. Comme en français, c'est la préposition « des », en portugais « *dos* », qui joue ce rôle. D'où, par exemple, un énoncé

⁴⁰⁷ Pour ne pas confondre avec le symbole (¯) servant à noter l'accent de groupe du français, nous avons opté pour ¯.

courant en portugais brésilien, *sans la marque de pluriel et sans ambiguïté*, « *isso é dos menino[Ø]* », « ça c'est des garçons ».

Sans le dire directement, une analyse du travail et des centres d'intérêt du traducteur da Costa (quoique rapide évidemment) nous montre une lecture de Bataille qui expose ses armes et ses faiblesses. Le texte traduit en portugais ne suit pas la structure de son original : trois sections forment la première partie dans l'original, alors que la traduction en crée une de plus. Au premier abord, l'aspect formel qui attire le plus l'attention se concentre sur les temps verbaux. À plusieurs reprises le traducteur se trompe, traduisant par exemple le futur simple (« je me supprimerai ») par le conditionnel présent (« je me supprimerais » – « *eu me suprimiria* »), ou s'embrouille avec la notion de temps chez Bataille : « Retrouvé Mme E... à Paris. Nous partons demain » se traduit par « rencontre avec Mme E... à Paris. Nous partons le matin »⁴⁰⁸. L'idée de départ semble offusquer la lecture du traducteur, comme on voit le lorsqu'il traduit « Nous prenons dans deux heures le train de Rome » par « Nous avons pris à deux heures [ou à quatorze heures ?] le train pour Rome »⁴⁰⁹. Or, il est déjà assez complexe de cerner le déroulement du temps dans le récit de Bataille. Si on se donne la liberté de traduire à la manière prétendument fautive de la liberté que l'auteur aurait pu prouver pendant son écriture, le résultat, au contraire de ce qu'on pourrait imaginer, ne se manifesterait pas dans un rapprochement du « style » Bataille mais d'un fort manque de sérieux côtoyant une imitation de qualité médiocre. Au lieu de nous approcher d'un mode d'écriture, on s'approche d'un mode de lecture tout à fait éloigné d'une écriture de l'auteur traduit. La traduction en portugais, même si elle semble plus claire, plus fluide, ne donne pas du *Bataille* à lire, mais autre chose, elle donne un texte « bataillien » sans Bataille, un texte *mort*, pas parce qu'on a tué l'auteur, mais parce qu'on a tué un sujet d'écriture. Le problème se pose quand – et là c'est le cas – le traducteur ne cerne pas ce problème et croit « faire passer » *du* Bataille. La logique du transfert de connaissances, comme il a été annoncé *supra*, survole cette traduction aussi. Pourtant, le plus grand problème ici repose sur la mauvaise interprétation des temps verbaux⁴¹⁰ révélant soit un manque de logique pour leur application, soit une absence de volonté d'établir une directive de traduction lorsqu'un problème concernant un temps verbal aurait lieu. En bref, c'est une traduction qui efface le travail du traducteur pour imposer un texte qui devrait tenir debout simplement par l'autorité de son *auteur*.

⁴⁰⁸ « *Encontro com Sra. E... em Paris. Partimos de amanhã para Roma* », p. 14.

⁴⁰⁹ « *Pegamos às duas horas o trem para Roma* », p. 15.

⁴¹⁰ On se demande même s'il y a une connaissance claire entre l'imparfait et le passé composé, l'imparfait et le conditionnel, le futur simple avec le présent.

Pour le contexte, dans le dernier passage cité, le personnage *va prendre dans deux heures* un train qui part *de Rome*. La différence est très importante puisque, dans la traduction proposée en portugais, l'action est déjà passée... un saut dans le temps qui n'a pas lieu dans le récit. Il est intéressant de voir ce travail portant sur le temps présent (« Nous partons » et « nous prenons »), où le verbe au présent renvoie au *futur*. L'idée de partir est pensée au présent, et que même si on reste dans son présent, on peut tout à fait partir. Ce n'est pas un futur du présent, mais un futur *dans* le présent, le présent comme porteur et source d'un avenir. On voyage sans se déplacer *dans le temps*, mais surtout *dans le rapport* qu'on peut avoir avec le temps. « La pensée circulaire est la seule plausible. Être avec son temps est tout simplement être un pantin »⁴¹¹ « **T**emps » et « **p**an**t**in ». Le texte fait ce qu'il dit. Les mots s'aiment. Bataille ne confond pas les temps verbaux mais met en question nos rapports avec les temps que ces mêmes temps verbaux peuvent nous limiter. Ce qui est limité est de dire que l'auteur prend à la légère toute relation logique. Ce qui est léger est souvent ce qu'on ne voit pas.

Le phrasé de Bataille peut poser divers problèmes pour la traduction si on essaie de le caler par le biais d'un sens, caché, suggéré, sous-entendu... C'est le cas d'un passage comme « Ce matin, tombant, un couteau aiguisé à la main, je me suis ouvert un doigt »⁴¹². Le traducteur propose une *paraphrase* : « Ce matin, lorsque je suis tombé avec un couteau aiguisé à la main, j'ai coupé un doigt »⁴¹³. Or, le texte ne s'articule pas autour d'une *coupure*, mais d'une *ouverture* (« je me suis *ouvert* » le doigt et non « j'ai coupé un doigt »). Il est clair que d'un point de vue empirique, *ouvrir*, dans ce contexte signifie *couper*. Il est pourtant important de penser à la place qu'occupe le terme « ouvert » chez Bataille. On pense à « l'image ouverte »⁴¹⁴ du supplicé chinois, que, parce qu'il est ouvert, qu'il permet la manifestation d'une pensée enfermée jusqu'au moment de la venue de cette image. C'est ce moment que Bataille nomme « horreur », car l'image force à voir ce qu'on ne se savait pas jusqu'alors capable de penser. Cette idée d'horreur revient dans *Les Larmes*, comme on l'a déjà mentionné, par la critique du terme de « *horripilation* » utilisé par Georges Dumas. Dans *Le Coupable*, les *liens de l'amitié*, une déclinaison du mouvement de communication chez l'auteur, se fait dans l'*ouverture* de soi. Il n'est pas étonnant que le souvenir du Chinois revienne à ce moment du texte : « À ce malheureux [le supplicé chinois] j'étais lié par les liens de l'horreur et de l'amitié » p. 283. Le passage des *Larmes* porte aussi sur « le monde lié à l'image... » L'écriture de Bataille « recoud » le Chinois déchiqueté et immortalisé ainsi par l'image photographique. « Image » et « lien » reviennent ensemble lorsqu'il est question

⁴¹¹ « Notes – Conférences », *OC VIII*, p. 574.

⁴¹² *La Scissiparité*, p. 599.

⁴¹³ *Esta manhã, ao cair com uma faca afiada na mão, cortei um dedo*, p. 14

⁴¹⁴ *Les Larmes d'Éros*, p. 120.

d'« horreur », c'est-à-dire de se laisser ouvrir à son propre inconnu : « J'avais décidé d'aller jusqu'au bout de ce désir [“un violent désir sexuel”] en “*méditant*”⁴¹⁵, sans horreur, les images auxquelles il se liait »⁴¹⁶. Cette réflexion qui se construit ici donne la possibilité d'ajouter un élément de complexification : l'image du « boucher », des « abattoirs » chez Bataille font appel à l'horreur parce qu'il n'est pas question d'une coupure, mais d'ouverture, c'est-à-dire de faire sortir ce qui s'était enfermé en nous, partout. Or une coupure est involontaire, alors qu'une ouverture demande un travail, une « méditation ». Si l'abattoir « relève de la religion »⁴¹⁷, les bouchers ne sont pas des bourreaux, mais des sanctificateurs. C'est la problématique révélée par l'article « Abattoir » ; dans lequel Bataille affirme que si les abattoirs devenaient quelque chose de « maudit », les premières « victimes de cette malédiction » n'étaient pas les « bouchers » ou les « animaux »,

mais les braves gens eux-mêmes qui en sont arrivés à ne pouvoir *supporter que leur propre laideur*, laideur répondant en effet à un besoin maladif de propreté, de petitesse bilieuse et d'ennui : la malédiction (qui ne terrifie que ceux qui la profèrent) les amène à végéter aussi loin que possible des abattoirs, à s'exiler par correction dans un monde amorphe, où il n'y a plus rien d'horrible (*ibid.*).

Le boucher, pour Bataille, représente donc celui qui donne la possibilité d'ouverture (de soi, et de soi à partir de l'ouverture de l'autre, comme dans le sacrifice). Il joue un rôle divin. Ce type de déplacement de regard (quoi de plus « ordinaire » qu'un boucher ?) se construit dans un champ sémantique spécifique ne permettant pas de confondre « couper » avec « ouvrir ». Chez Bataille, comme on l'a vu dans le passage ci-dessus, le « couteau » *ouvre*. On ne confondra « boucher » et « bouche », mais, l'article de même nom « *Bouche* » paru aussi dans *Documents* permet de lire ce déplacement du regard propre à Bataille. L'article reprend l'idée de l'ambiguïté de l'homme. Selon l'auteur, « la bouche est le commencement ou la proue des animaux », elle est la partie la plus vivante et la plus terrifiante chez les animaux. L'homme n'a gardé qu'une seule caractéristique de cette bouche animale. « Toutefois, la signification violente de la bouche est conservée à l'état latent ». La haine, la colère, les pulsions violentes se concentrent « encore bestialement dans la bouche ». Et l'homme dans ces états de colère place la bouche « autant que possible, dans le prolongement de la colonne vertébrale, c'est-à-dire dans la portion, qu'elle occupe normalement dans la constitution animale ». Bataille présente la révélation de la bête humaine lorsqu'il s'agit de laisser sortir nos pulsions animales. La bouche est ainsi identifiée à un point à travers lequel l'homme *laisse d'être*, sans

⁴¹⁵ Je souligne. L'idée qu'une méditation semble déplacée pour Bataille, mais cette hésitation portant sur l'emploi du mot *a contrario* met en relief la justesse du mot par rapport à une autre conception de la méditation comme travail, comme possibilité d'ouverture de soi *partant de soi*. Méditer n'est pas une passivité. Les guillemets écartent l'idée d'une méditation vue sous l'angle d'une passivité.

⁴¹⁶ « Le Coupable », *OC V*, p. 269.

⁴¹⁷ « Abattoir », *OC I*, p. 205.

se quitter. Par où on rejette une tout autre sorte de contenu excessif propre à nous. Quand on *perd la tête*, il ne nous reste que la bouche comme expression animale et humaine. La bouche nous ouvre « comme s'il » s'agissait d'une soupape de sécurité ; elle est cet « orifice des impulsions physiques profondes »⁴¹⁸. Bataille ne le dit pas, mais le travail du boucher, c'est d'*ouvrir*, comme la bouche nous ouvre. Par la découpe, le boucher ouvre des bouches d'où il serait possible de laisser jaillir directement du corps nos impulsions les plus profondes. Humaines quoique bestiales.

La proposition de traduction donnée en portugais par da Costa révèle la nécessité d'expliquer le texte, pourtant, ce qu'elle transmet est justement le manque de compréhension de son traducteur, qui n'arrive pas à lire un phrasé. En portugais, la phrase suit sans les pauses dues aux virgules de l'original. On dirait à tort qu'elle est plus « lisible » dans la traduction. Le traducteur opte pour remplacer une « difficulté » par une « facilité », qu'est le besoin de remplir un doute, une hésitation par la langue. Si on lit le phrasé de Bataille, le discours complète ce qui au niveau de l'énoncé semblerait étrange, même en portugais. C'est cette hésitation qu'il fallait traduire. Comme cela ne se fait pas, on lit une traduction qui ajoute un autre discours pour effacer les faiblesses du traducteur, car ce même traducteur croit qu'hésiter signifie ne pas savoir. Il est plus digne d'éloges d'assumer une posture que d'en cacher une sous le maquillage d'une deuxième... À titre indicatif, une phrase en portugais du type « *Esta manhã, caindo, uma faca afiada na mão, abri um dedo* », qui serait pour un grand nombre de lecteurs une traduction littérale de l'extrait de Bataille, sonne bizarrement.

Cependant, ce type d'écriture qu'on nomme ici « restrictive » est un des traits caractéristiques d'un auteur brésilien très important et très peu connu à l'étranger : Dalton Trevisan⁴¹⁹. Le *Vampire*, comme on le connaît au Brésil s'est démarqué sur la scène littéraire brésilienne par son écriture concise, brute, crue, presque sans détour où le récit cède sa place à la *manière*. « Manière », car on reconnaît Trevisan dans son écriture, qui a fait école. On trouve au Brésil des « trevisaniens » partout, ou, pour faire bref, des auteurs qui veulent écrire « à la manière de », démarche qui confirme l'invention d'une signature dans le langage. Trevisan suggère à son lecteur de remplir les vides de la langue par le continu du discours, comme dans un passage caractéristique d'« Une bougie à Dario » : « personne n'a porté Dario au-delà du coin de la rue ; la pharmacie au bout de la rue et, à part ça, trop lourd. Lâché devant la porte d'un

⁴¹⁸ Toutes nos citations sont dans « Bouche », *OCI*, p. 237-238.

⁴¹⁹ Le seul texte publié connu à présent : Dalton Trevisan, *Le vampire de Curitiba* : nouvelles /; trad. du portugais, Brésil, par Geneviève Leibrich et Nicole Birois, Paris, Métailié, 1998 [1985].

poissonnier »⁴²⁰. La littérature brésilienne nous montre qu'il est possible de traduire un phrasé concis tout en gardant à la fois une étrangeté en portugais et une manière de l'original. Pour le lecteur de Trevisan, la traduction qu'on propose de l'extrait de Bataille n'est pas du tout littérale, mais littéraire, puisqu'elle fait appel à une connaissance de la langue rendue possible grâce à l'écriture d'un autre auteur. Cette approche permet des rapprochements inusités entre les œuvres, car au Brésil, on ne va pas penser à l'articulation Bataille-Trevisan une fois que leurs univers « thématiques » sont éloignés. Pourtant, si nous regardons ce que chacun des deux écrivains *fait* – on n'affirme pas ici que Bataille écrit *toujours* concisément, mais que celle-ci a une place majeure dans sa manière – on rapproche les écrivains par leur travail. C'est justement ce travail d'écriture qui les rend *écrivains*. On passe alors d'une simple comparaison à une *manière continuée* même si celle-ci n'est expressément justifiée par aucun des auteurs en question. C'est nous qui la certifions. Il y a un côté magique dans cette continuation où des œuvres créent leurs vases communicants. La justification dans ce type de démarche comparatiste vient du « comparateur ». À la manière d'un chasseur (de trésor), il est fort probable qu'il y a plus de « Bataille » là où *on ne sait pas voir* que chez qui on le voit trop.

Une traduction littérale signifie prendre le mot à la lettre, comme le fait le traducteur brésilien, qui traduit « loup » (masque) par « loup » (animal). Cela nous donne une bizarrerie au niveau du récit : « un loup fut acheté pour Mme E... »⁴²¹. Or, il est vrai que, si on s'arrête à l'énoncé, *La Scissiparité* est difficile à saisir. Une telle difficulté peut être une échappatoire pour traduire ce qu'on veut justement. Comme s'il était possible de marquer son territoire de traducteur là où on ne comprend pas. On entend presque l'argument, facile, « c'est surréaliste » pour justifier l'absurdité de traduction. En outre, le traducteur change souvent le temps verbal : le participe passé de l'original, « acheté », devient en portugais une voix passive, « fut acheté ».

Finalement, la traduction proposée par da Costa *traverse* le texte de Bataille sans le rencontrer, c'est-à-dire sans aller vers un sujet d'écriture qui s'installe dans ses propres hésitations, qui fait de l'idée de glissement un principe de vie ; et qui propose de repenser les faux synonymes, comme « ouvrir » et « couper ». La traduction doit rencontrer le sujet d'écriture, le faire *vivre* dans la langue traduite comme il vit dans sa langue, qui est son *faire*. En ce sens, traduire relève davantage du *faire vivre* que du *faire connaître*. Notre proposition

⁴²⁰ « Não carregaram Dario além da esquina; a farmácia no fim do quarteirão e, além do mais, muito pesado. Foi largado na porta de uma peixaria », in : Trevisan, Dario. « Uma Vela para Dario » dans *Em Busca de Curitiba perdida*, Record, 2003, je traduis.

⁴²¹ « Um lobo foi comprado para a Sra. E... »

de traduction n'est pas simplement une négation de celle produite par da Costa, mais sa critique, c'est-à-dire une réflexion qui naît à partir de ce qu'elle critique. Comme pensée, une traduction n'est pas une théorie simplement, mais une pratique : il faut la faire pour la théoriser. D'où une théorie qui va et qui s'invente en même temps qu'on traduit. Dans les pages suivantes, on lit notre travail, mais le plus important n'étant pas le résultat, mais la « cuisine », c'est-à-dire, la fabrique de la traduction comme objet de réflexion incessante. Ce qui explique le nombre important de notes de bas de page. On a voulu rendre transparente la pensée derrière toute prise de position, tout *choix*. Traduire se montre finalement comme une manière privilégiée d'entrer dans le laboratoire de la pensée de l'autre, de ce qu'on traduit. Traduire est ainsi un chemin cherché vers l'autre, vers le sujet de l'écriture.⁴²²

⁴²² Vous trouverez dans les annexes l'original du texte comme il se présente dans les Éditions de la Pléiade ainsi que la traduction de da Costa publiée dans la revue *Polichinello*.

4.

A Cissiparidade (traduction de *La Scissiparité* vers le portugais du Brésil)

A CISSIPARIDADE – Georges Bataille

I

Tomado de raiva e de raiva.⁴²³
A cabeça?⁴²⁴ Uma unha, uma unha⁴²⁵ de novo-nato⁴²⁶.

*

Grito⁴²⁷. Ninguém me ouve. A opacidade, a eternidade, o silêncio vazios — evidentemente de mim.⁴²⁸

Eu me suprimirei esgoelando: tal convicção é digna de louvor⁴²⁹.

*

Comerei, b...⁴³⁰, escreverei, riréi, mentiréi⁴³¹, duvidarei da morte, ficarei pálido⁴³² com a ideia de me torcerem as unhas⁴³³.

⁴²³ Dès le départ, l'idée de reprise marque ce texte (rage / rage, un ongle / un ongle). La reprise est ensuite présente dans le texte sous différentes formes : reprise lexicale, prosodique, phrastique... comme nous le verrons au cours des commentaires.

⁴²⁴ Au lieu de traduire mot pour mot « ma tête », « minha cabeça », nous avons traduit « la tête ? », car en portugais « minha cabeça ? », dans ce contexte, représenterait une glose trop longue. En français, nous avons deux syllabes /ma tet/. En portugais, nous en avons traditionnellement quatre, mais nous pouvons tout à fait n'en compter que trois, puisque la syllabe tonique /be/ de /ka.b'e.sa/ rend « muet » le /sa/ final, à la manière d'un « e » muet français. Résultat : /a ka.b'e.sə/.

⁴²⁵ En portugais, le /u/ se nasalise lorsqu'il est proche de /m/, /n/ ou /ɲ/. Ainsi, on a pu maintenir un rapprochement prosodique avec « Uma unha » /'u.mə.'u.ɲə/ et « un ongle » /'ɛn ðɔŋl/.

⁴²⁶ On ne dit pas « novo-nato » en portugais, mais « recém-nascido ». Cette traduction « mot pour mot » nous a semblé pertinente pour garder en portugais la prosodie en /n/ de « nouveau-né » ; le /v/ d'attaque a pu aussi être gardé en portugais : /n'o.vu n'a.tu/.

⁴²⁷ Comme en portugais le « je » n'est pas une marque obligatoire, on l'a souvent supprimé au début de phrase. Ici, il est particulièrement intéressant de laisser simplement « cri » « grito », car il reste ambigu en portugais « je crie » et le « cri ».

⁴²⁸ Le /mã/ de « m'entend » et d'« évidemment » a été réinventé en portugais avec des renvois prosodiques en /v/ (« ouve », « vazios », « evidentemente ») mais aussi en /m/ (« me », « evidentemente », « mim ». Il est important de voir qu'en français, le /mã/ d'« évidemment » ne reçoit pas d'accent de « dernière syllabe » du mot. C'est l'appui mutuel de la prosodie en /m/ de « m'entend » qui permet de dire que ce /mã/ ici est accentué ; en portugais, l'équivalent de /mã/, /m'ɛj/ de « evidentemente » /e.vi.dẽ.te.m'ɛj.tʃi/ porte aussi un accent, mais contrairement au français, qui a une accentuation de groupe, celle de la langue portugaise porte sur les mots. Les rimes (« opacité », « éternité ») ont été maintenues aussi (« opacidade », « eternidade »).

⁴²⁹ Normalement on aurait traduit « éloges » par le pluriel « louvores » /low.v'o.res/, mais, lorsqu'on garde le singulier, « louvor », /low.v'or/, on perd une syllabe, mais on gagne en écoute, puisque ce raccourcissement permet d'entendre plus clairement la prosodie en /dʒi/ de « digna de » /dʒ'i.gə.n'a. dʒ'i/ qui le précède. L'ajout d'une syllabe à la fin du passage avec « louvores » jouerait un rôle de bruit. Ainsi, on a pu maintenir non pas un contre-accent, mais un système prosodique similaire à la prosodie en /d/ de l'original : « digne d'éloges ». Ce même principe explique le choix de « tal » /t'aw/ pour « cette » et non « esta » /ɛs.tə/.

II

Gostaria de resistir⁴³⁴ à ideia cortante de mim mesmo, elevando no ar minha cabeça enrugada e negando o odor⁴³⁵ da morte.

*

Gostaria de esquecer o inapreensível deslize⁴³⁶ de mim mesmo para⁴³⁷ a corrupção.

⁴³⁰ Comme il a été déjà annoncé, il est difficile d'inférer une traduction pour ce « b... ». Dans la séquence, rien ne prouve que « b » signifie « baiser », comme l'a traduit da Costa. On peut tout à fait imaginer l'ellipse du verbe « boire », par exemple, donnant aussi un « b » (beber) en portugais. L'important ici c'est de maintenir un mystère suggéré mais pas résolu.

⁴³¹ Contrairement à ce que propose da Costa, les temps verbaux sont maintenus dans la traduction : le futur simple devient un futur simple, et non un conditionnel. Dans le texte, la force du futur simple renvoie à l'idée de certitude dans l'avenir, une sorte de futur prophétique. Dans l'original, « mangerai » et « mentirai » font revenir la prosodie en /mã/ annoncée au début du texte. En portugais, on n'a pu garder que les rimes des verbes finis en «-rai ». Cependant, si nous élargissons l'analyse prosodique, la consonne d'attaque /m/ de « mangerai », « comerei » /ko.me.r'ej/, de « mentirai », « mentirei » /mẽ.tʃi.r'ej/ et de « mort » « morte » /m'ɔr.tʃi/ reste présente dans la traduction tout en gardant le même rôle prosodique de créatrice d'un système de renvoi entre les termes du texte. La traduction « fonctionne » en portugais comme dans la construction originale.

⁴³² Malgré l'existence du verbe « pâlir » en portugais, son usage, ici, ajouté au temps du futur, relèverait d'un pédantisme inapproprié au texte : « empalidecerei » /ĩ.pa.li.de.se.r'ej/ = 5 syllabes. On a opté par la locution verbale « devenir pâle », « ficarei pálido » /fi.kə.r'ej. p'a.li.dɔ/, qui, si on s'arrête à la syllabe tonique /pa/ de « pálido », comporte quatre syllabes au total, puisque les deux finales sont faibles. La locution choisie, plus particulièrement le terme « ficarei » permet de créer davantage de chaînes prosodiques, notamment en /k/ avec le mot « com » /kɔ̃/. Dans le passage, nous avons une rime en /e/ dans « pâlirai » /palire/ et « l'idée » /lide/, un renvoi prosodique en /r/ dans « pâlirai » et « retourne » et enfin trois renvois en /l/ toujours dans « pâlirai », « l'idée » et « les ». Le /l/ des « ongles » est entendu mais ne porte pas d'accent.

⁴³³ Da Costa se trompe et traduit « revenir aux ongles », « retornar às unhas », c'est-à-dire, il crée l'idée d'un sujet qui revient *aux ongles* comme s'il revenait à ses origines. « Retourner » n'est pas « revenir ». Eliane Robert Moraes m'a proposé le verbe « tordre » « torcer » dans le sens de « tourner » lorsqu'on dit « j'ai tourné la cheville », qu'en portugais on utilise le verbe « tordre ». En outre, « tordre » garde l'archive sémantique de la torture, car « torturer » et « tordre » viennent du verbe latin *torquere*, qui signifie exactement « tordre et torturer ».

⁴³⁴ « M'en tenir » a été traduit par « résister » dans le sens de s'efforcer pour « tenir », pour « soutenir » une idée. Da Costa traduit le sens inverse, celui d'« adhésion », « adérer ». « Aimerais » est traduit par « voudrais » « gostaria », car le verbe « aimer » en portugais relève de l'« amour » et non d'un « souhait ».

⁴³⁵ « Odeur », « odor ». Ce choix semble littéral, mais nous avons voulu garder la chaîne prosodique en /l/ de « niant l'odeur de la mort », créée en portugais avec la consonne /d/ « negando o odor da morte » /ne.g'ɔ̃.dɔ.o.d'ɔr.da.m'ɔr.tʃi/. En français, le deuxième /d/ dans l'expression (« de la ») n'est pas accentué, mais le fait d'être proche d'un /d/ en position d'attaque consonantique lui donne une force d'accentuation. C'est cette proximité, comme s'il s'agissait d'un contre-accent, qui est la suite consécutive de deux accents « odeur de », qui permet d'« entendre » une micro chaîne prosodique en /d/. La traduction en portugais la rend plus flagrante.

⁴³⁶ Nous avons déjà commenté la traduction de da Costa à propos du mot « glissement ». « Deslize » /dʒiz.l'i.zi/ c'est le fait de glisser. « Glissement de terre », « deslize de terra ». Nous avons en portugais le mot « escorregar » /is.ko.xe.g'a/. Un sol glissant c'est un « chão escorregadio ». En outre, le mot « lisse » trouve son équivalent en portugais « liso ». Mais, « un sol lisse » n'est pas un « chão liso ». « Liso » /l'i.zu/ est aussi ce qui glisse.

⁴³⁷ Nous avons traduit « vers la corruption », car, le sujet glisse vers quelque chose et non « devant » la « corruption » comme le traduit da Costa. Dans l'original, on a une chaîne prosodique intéressante en /s/ dans « insaisissable glissement » et « corruption ». Si nous ne comptons que la consonne en position d'attaque, la traduction a gardé cette prosodie dans « esquecer » /is.ke.s'e/, « inapreensível » /i.na.pri.ẽ.s'i.vew/ et « corrupção » /ko.xu.pə.s'ɔw/.

*

Tenho a náusea do céu cuja cintilante⁴³⁸ doçura tem a obscenidade de uma “garota”⁴³⁹ adormecida.

*

Penso numa linda puta, elegante, nua e triste na sua alegria de porquinho.⁴⁴⁰

*

Um sol de festa inundava o quarto. Eu me barbeava nu frente ao espelho, limitado por uma moldura dourada trabalhada. Em pé, dava as costas ao disco solar, mas o espelho, sobre minha cabeça, reproduzia sua imagem. Quem sou? Poderia até no vidro ensolarado traçar meu nome, a data, com letras de sabão⁴⁴¹: teria cessado de crer naquilo e não teria mais rido. Essa

⁴³⁸ Bataille pense la « douceur » comme *lumière*. La traduction de da Costa fait penser à du « bruit » (« estridente » /is.tri.d'ěj.tʃi/), « strident ». Nous avons traduit par « scintillante ». La douceur scintille.

⁴³⁹ « Garota » /ga.r'o.tə/ est aussi « fille », mais comme nous le savons, chez Bataille, le terme signifie prostituée. Ce qui est obscène est le fait de voir dormir la prostituée. C'est l'idée du contraire d'un imaginaire, car, le lit est le lieu *d'action* et non de détente. Il s'agit d'un passage mettant en tension ces deux univers. Le mot utilisé en portugais fait appel au terme « garota de programma », synonyme de prostituée. Les guillemets de l'original jouent ainsi un rôle parfait pour dire autre chose tout en gardant un même énoncé.

Un dernier commentaire à propos du dernier mot du passage, « adormecida » /a.dor.me.s'i.də/ : l'association n'est pas directe, mais pour le public brésilien, l'image d'une femme *adormecida* peut faire appel à celle de la *Belle au bois dormant* (« A Bela adormecida », littéralement « la belle endormie », en portugais), précisément à cause du terme employé *adormecida*. L'usage du gérondif « dormindo », « dormant » est plus courant pour désigner quelqu'un qui dort. Le choix du terme « adormecida » est justifié aussi par la prosodie en /s/ qu'il permet de maintenir-crée dans la traduction : « céu », « cintilante », « doçura », « obscenidade », « adormecida ». En français, on a « ciel », « douceur » et « obscénité » en /s/, mais aussi « douceur » et « endormie » en /d/.

⁴⁴⁰ Ce passage pose un problème concernant l'expression « petit porc ». On ne sait pas s'il s'agit d'un « cochon de lait », d'un cochon de petite taille ou d'un cochon « mineur », d'un niveau plus bas que d'autres cochons : « petit porc » serait alors utilisé dans ce dernier cas comme lorsqu'on dit un « petit café », qui veut dire un café ordinaire, simple, mais qu'il peut tout à fait être en grande quantité. Nous avons traduit par l'affectif « porquinho », ce qui permet de garder l'idée ambiguë d'une petite taille, mais aussi d'une *valeur* mineure. Contrairement à da Costa, l'accord au féminin n'est pas fait « porquinhoa ». C'est bien la « gaité de » qui exprime ce qui dispose à la légèreté, au sourire, « gaité de petit porc » devient ainsi une forme spécifique de *gaité*.

La présence des chaînes prosodiques très marquées dans ce passage, comme en /z/ « j'imagine une jolie », en /p/ « putain », « petit porc », en /t/ « putain », « triste », « gaieté » et le renvoi en /g/ que ce dernier fait au terme « élégante » nous a imposé de créer en portugais un système de sens qui soit aussi fort qu'en français. Ainsi, nous avons au départ une prosodie en /p/ dans « penso », « puta », « porquinho », ce qui nous a semblé très intéressant dans la mesure où l'on peut rapprocher « imaginer », « putain » et « petit porc ». Ce type d'assemblage prosodique permet de garder un *faire* de Georges Bataille en portugais. Un « imaginer » qui soit pensé en même temps avec l'idée de « putain » et de « porc » devient une forme de signature de son auteur. En ce sens, ce moment de la traduction est tout à fait *bataillien*.

On a pu maintenir, comme en français, le renvoi en /g/ de « elegante » /e.le.g'ẽ.tʃi/ et « alegria » /a.le.gr'i.jə/ (gaité). Deux particularités du portugais chargent ce passage d'une force discursive-prosodique : le mot « triste », équivalent dans les deux langues, communique avec « gaité », « alegria », par le renvoi prosodique en /r/, créant ainsi une tension sémantico-prosodique très parlante pour un texte de Bataille. Cette tension est proche de l'usage fréquent de l'oxymore. Le mot « nue », « nua » /n'u.ə/, par son accent tonique sur le /u/, vient entrer en rapport avec « puta » /p'u.t.ə/. Dans ce cas, on n'a pas la même consonne d'attaque jouant le rôle de liaison prosodique, mais la même voyelle accentuée. « Nua » vient ainsi s'ajouter au système créé autour de /p/.

⁴⁴¹ Toute la mythologie créée à partir de l'idée de l'*effacement* (rappelons que Bataille écrit « oublier ») du nom aurait pu être signifiée dans ce passage comme une sorte de confirmation aveugle, puisque les lettres au savon ne se conservent pas, s'effacent.

desenvoltura comigo mesmo, essa mentira do⁴⁴² espelho, a imensidão da luz⁴⁴³, da qual sou o efeito ?

*

Teria de mim mesmo uma ideia sublime: para isso, tenho a força necessária⁴⁴⁴. Igualaria o amor (o indecente corpo a corpo) ao ilimitado do ser — à náusea, ao sol, à morte. A obscenidade dá um momento rio ao delírio dos sentidos.

*

O que⁴⁴⁵, em meu caráter, é o menos acusado (mas enfim...): o lado *gustavo*⁴⁴⁶ (ou *porco*).

*

III

CARTA DO AUTOR A SRA. E...

Recebido de Monsenhor um telegrama:

“Êxito. Venha. Situação difícil”.

Eu longamente⁴⁴⁷ me olhei no espelho e tinha medo de rachar de rir⁴⁴⁸.

A duplicação⁴⁴⁹ de Monsenhor me irrita⁴⁵⁰ até⁴⁵¹ perder a cabeça.

⁴⁴² Ceci est un exemple d’une erreur classique : il s’agit d’un mensonge *de la* glace et non *de* glace, comme il a été précédemment traduit. On crée avec « mensonge de glace » une catégorie de mensonge, alors que dans l’original, c’est la glace qui ment.

⁴⁴³ Comme dans « l’éclatante douceur », (« éclat », partie d’un corps brisé) ici la lumière garde un aspect « physique » pouvant être « mesurée ».

⁴⁴⁴ On ne comprend pas pourquoi on a traduit « pour cela » par « en vérité »... puis, le présent « j’ai la force » a été traduit par « j’aurais la force ». Quand il s’agit de traduire le conditionnel, le traducteur le néglige, alors que face à du *présent* il le traduit par du conditionnel... Cela revient à introduire une obscurité inutile.

⁴⁴⁵ Traduit par da Costa comme « celui qui ».

⁴⁴⁶ On a adapté le mot *gustave*, au terme « gustavo » /gus.t'a.vu/ afin de créer une rime entre les termes « acsado » /a.ku.z'a.du /, « lado » /l'a.du/ et « gustavo ». En français, on a la rime « accsé » « coté », mais aussi une chaîne prosodique en /k/ dans « qui », « caractère », « accsé », « coté » et « cochon ». Dans la traduction, « que » /ki/, « carâter » /ka.r'a.ter/ et « acsado ».

Il est vrai qu’on pourrait penser à associer « gustave » *Gustave Flaubert*, comme le propose le texte de la note 4 de la « Pléiade ». Coïncidence ou pas, on connaît dans *La Tentation de Saint Antoine*, 1896, le rôle central, et ironique, jouant le personnage du *Cochon* dans la pièce. On pourrait aussi penser à l’étymologie scandinave du nom, c’est-à-dire celui qui « prospère » et, par extension, celui qui est « protégé par les dieux », Götstaf. Voir : www.nordicnames.de/wiki/Götstaf . [consultation en juillet 2018].

⁴⁴⁷ Nous avons voulu garder les adverbes de manière tels qu’ils sont puisqu’ils occupent une place centrale dans la poétique de Bataille. Toute objectivité est diluée dans le regard de l’écrivain. Cette poétique de la modélisation, comme nous avons déjà pu le démontrer auparavant, devient une des marques de l’installation d’un sujet dans le langage. En portugais, l’usage commun cherche à dévier les adverbes de manière pour, à leur place, inscrire une paraphrase : « d’une façon longue », ou « pendant longtemps », notamment.

⁴⁴⁸ Da Costa traduit « rire aux éclats » par « rire à gorge déployée », « gargalhada » /gar.ga.ʎ'a.da/. Notre solution, « rachar de rir » /xa.ʃ'a.di.x'i/, littéralement « se briser de rir » permet d’inventer une prosodie en /x/ et de garder l’idée d’éclats, c’est-à-dire, de parties de quelque chose qui se casse. Je ris jusqu’à éclater.

⁴⁴⁹ Dans un autre moment du texte, da Costa traduit ce terme par « dépliement ».

*O que ele deixa entrever é o fundo das coisas e isso é decididamente trapaça*⁴⁵².

CARTA DA SRA. E... AO AUTOR

*... finalmente,*⁴⁵³ *tenho um nó na garganta. O estado em que sua palavra me deixou é o mais enervante*⁴⁵⁴ *que já conheci. Alguns momentos*⁴⁵⁵, *racho de rir. E acho que, daqui em diante, este riso de louca*⁴⁵⁶ *não cessará*⁴⁵⁷. *Cessa, e neste momento, sinto o sentimento*⁴⁵⁸ *penoso, mas voluptuoso*⁴⁵⁹, *de ser ré*⁴⁶⁰, *e feita*⁴⁶¹ *como um rato...*

IV

⁴⁵⁰ Dans l'original, « agace » communique avec « glace ». Nous n'avons pas pu garder une telle rime, mais le mot « irrita » /i.x'i.tə/ entre en rapport avec « rire aux éclats » par la prosodie en /x/. Comme dans « triste » et « gaieté », la traduction crée des nœuds sémantiques propres à Bataille.

⁴⁵¹ Da Costa traduit « jusqu'au point de », cela veut dire que le sujet arrive au seuil de perdre la tête mais ne dépasse pas ce seuil.

⁴⁵² « faux », selon da Costa. « Triché » a été notre solution pour maintenir le champ sémantique du jeu.

⁴⁵³ La virgule ici, effacée par da Costa, est importante puisqu'elle évite de lire le segment comme une seule phrase, ce qui donnerait l'idée d'avoir la gorge serrée. Le texte de Bataille fait l'inverse. La gorge serrée n'est pas un résultat, mais plutôt un accident inévitable : malgré tout ce qu'il s'est passé auparavant (les points de suspension avant « finalement » révèlent cette idée de continuité), j'ai la gorge serrée, c'est-à-dire que le sujet ne peut pas faire autrement.

⁴⁵⁴ Ce terme est très critiquable par son pédantisme et son côté « à la lettre » : « énervant » ↔ « enervante ». Mais, ce qui justifie son usage ici, c'est que Bataille ne fait pas d'« énerver » un synonyme d'« agacer », ni de « gêner », termes présents quelques lignes au-dessus. Or, on ne peut pas mêler les mots et imposer une synonymie inexistante dans l'original. Cela montrerait un problème, ou un manque d'écoute du texte.

⁴⁵⁵ Comme la rime en « -ment » « finalement » et « moment » n'était pas possible en portugais, nous avons voulu garder une résonance en /m'ēj/ entre, « finalmente » /fi.naw.m'ēj.tʃi/ et « momentos » /mo.m'ēj.tos/. Da Costa traduit par « parfois », « às vezes » /as.v'e.zis/.

⁴⁵⁶ C'est bien un « rire de folle » qui est en question. Da Costa traduit par un « rire de folie »

⁴⁵⁷ Le mot de Bataille est « cesser » et non « arrêter », comme le traduit da Costa. Le temps verbal est le futur simple, et non le futur proche « va s'arrêter », « vai parar ». Le traducteur brésilien ajoute une information : il traduit la négation « ne... pas » par « plus », ce qui nous donne « ne va s'arrêter plus ». Avec cette information, l'idée donnée est que le sujet externalise un rire au moment où il parle, alors que dans l'original, le rire est « intérieur », il est dans la parole mais pas dans l'oralité empirique de la parole. Ce fait est essentiel, car chez Bataille le rire est plus que le nom d'un phénomène physique et humain, il est un mode de prise de parole et d'articulation de la pensée. Le choix de « cessará » /se.sa.r'a/ relève aussi d'une écoute de la rime /ra/ de « cessera » et « rat », ceci, le dernier mot du passage. Nous avons travaillé en portugais avec la résonance en /R/ de « rato » /x'a.tu/ et « cessará » /se.sa.r'a/.

⁴⁵⁸ Les rimes comme dans l'original « moment » et « sentiment », « sentimento » /sẽ.tʃi.m'ēj.tu/, « momento » /mo.m'ēj.tu/ ont été oubliées dans la traduction de da Costa.

⁴⁵⁹ Pas de rime dans l'original, mais on s'accorde avec le propos de da Costa, à savoir les rimes « penoso » /pe.n'o.zu/ et « voluptuoso » /vo.lu.pə.tu.'o.zu/.

⁴⁶⁰ Dans l'original, le lien prosodique entre « mouchée » et « rat » n'est pas évident. Les deux termes se trouvant en fin de groupe, leur point commun repose sur la seule accentuation de fin de groupe rythmique. Dans la traduction, nous avons accentué ce lien par la consonne d'attaque /x/ de /x'ε/ et /x'a.tu/.

⁴⁶¹ Da Costa traduit par « fait », changeant ainsi le genre du sujet de l'énoncé.

Encontrei Sra. E... em Paris. Partimos amanhã para Roma, onde nos espera Monsenhor. Monsenhor ou melhor...

Ópera. Grande música. Quantidade de álcool.

Esta manhã, caindo, uma faca afiada na mão, abri um dedo. Sra. E... riu bem alto de me ver caído, mas o sangue que abundava e por ter rido tão alto a incomodaram⁴⁶². E, rindo, terminei de incomodá-la: eu estava doce⁴⁶³, flutuante, adorável: ela dissimulada, pálida e voluntariamente indecente⁴⁶⁴.

*

Se a inteligência é mulher...⁴⁶⁵

... Gostaria que num movimento resolutivo a minha se pareça com uma mulher ímpia⁴⁶⁶.

Existe uma conjugação dos verbos de⁴⁶⁷ carne,⁴⁶⁸ da qual a canção cômica é a desinência.

Cantarei até a vergonha numa⁴⁶⁹ mesa de banquete:

Ravadja la mouquère

Ravadja bono

e a violência do canto, acima de mim, fora de mim, ressoaria⁴⁷⁰:

⁴⁶² « Gênerent ». On a traduit par le verbe « incomodar » /ĩ.ko.mo.d'a/, comme da Costa, sauf que sa traduction change le temps verbal : du passé simple il passe à l'imparfait.

⁴⁶³ Le groupe rythmique « gêner » et « gentil » est très important dans le sens où il crée une tension au niveau du sens. C'est un court-circuit signifiant. Notre effort a été de garder ce travail, ce qui explique le mot « doce » /d'o.si/ « doux », étant donné sa possibilité de résonner avec « incomodaram » et « incomodá-la ». Dans les deux cas, la syllabe tonique s'ouvre avec un /d/, comme dans /d'o.si/. Dans le langage courant, en portugais du Brésil, une personne « douce » est aussi « gentille ».

⁴⁶⁴ Autre tension gardée en portugais autour de la prosodie en /d/: « adorable » et « indécente » et « sournoise », « dissimulada ». On constate que *La Scissiparité* est le texte de la tension à partir de l'*union* et non, comme on pourrait le pré-supposer, de la coupure, de la scission.

⁴⁶⁵ « femme » est traduit par « féminine » par da Costa.

⁴⁶⁶ « ... Je voudrais qu'en un mouvement résolu la mienne ressemble à une femme impie ». Cette phrase trouble da Costa, puisqu'il lit et traduit autre chose que ce qu'elle dit. Il enlève deux mots, « en » et « résolu », ce qui transforme toute la phrase : dans l'original, le sujet est « l'intelligence ». Dans la version de da Costa, « ma ressemblance » devient le comparé du comparant « femme impie », traduit par « mulher ímpia », et non « l'intelligence ».

⁴⁶⁷ Bataille ici invente une catégorie assez bizarre : ce « de » fait qu'on pense à « chair » comme une catégorie de verbes, comme on connaît les verbes de perception, notamment. Plus loin, on verra que ce type de formulation revient sous sa plume.

⁴⁶⁸ Cette virgule ici peut paraître bizarre en portugais, mais on l'a gardée pour sa fonction rythmique de césure. Elle crée au moins une phrase assertive, la première, tout en communiquant avec ce qui suit comme s'il ne s'agissait que d'une seule phrase. Il ne s'agit pas ainsi d'une virgule logique mais d'un geste de langage.

⁴⁶⁹ Notre culture associe cette scène à l'individu qui chante *sur* la table. Nous avons gardé cette ambiguïté supposée dans la traduction lorsqu'on a remplacé la préposition « à » par la contraction de la préposition « em » + l'article indéfini « uma ». Garder seulement la préposition « à », en portugais, signifierait enlever l'ambiguïté et élever le niveau de langue, car cette formulation « à table » « à mesa » relève d'un langage soutenu.

⁴⁷⁰ Da Costa traduit « rebondirait » par « sauterait » et change aussi le conditionnel présent par l'équivalent en portugais du subjonctif imparfait « saltasse » « sautât ». Comme il s'agit d'un *chant* qui rebondit, nous avons traduit par « résonner » et non par « re-sauter », « éclater », etc.

*Molhe⁴⁷¹ o teu cu⁴⁷² na molheira
E verás se está quente.*

Se ela não fosse até o *ravadja*⁴⁷³ a mulher ímpia não teria o poder de apodrecer tão resolutamente a luz, nem de ser tão resolutamente⁴⁷⁴ bela: podridão e raio⁴⁷⁵ do sol. Mas é o meu modo de amar Sra. E..., de rir, e finalmente, de raciocinar.

*

Visita de Alexandrette às 2 horas. Eu tremia (o álcool da véspera?). Ele tinha o ar odioso daquelas minúsculas gaiolas de moscas que eu, criança, enchia⁴⁷⁶ de insetos odiosamente vivos. Ele foi embora e nós ficamos, Sra. E... e eu, num deserto de f...⁴⁷⁷ Sob o assalto⁴⁷⁸ das estrelas, num movimento de grandiloquência. Pegamos daqui duas horas o trem de Roma⁴⁷⁹.

⁴⁷¹ « Trempé » est traduit par da Costa comme « plongé ». Nous avons opté pour « mouillé » « molhe » /m'o.ʎi/ pour maintenir un débit de lecture proche de l'original « molhe o teu cu », cela fait quatre syllabes, alors que dans « trempe ton cul » on n'en a que trois. Le contre-accent en /t/ n'a pas été maintenu, en revanche, nous avons remplacé le mot « soupière » par « saucière », « molheira » /mo.ʎ'ej.rə/. Ainsi, nous avons créé un rapport prosodique entre le verbe « mouiller » et l'ustensile « saucière ».

⁴⁷² On sait qu'en français le mot « cul » peut vouloir dire simplement les fesses, comme le mot « cu » /cu/ dans le portugais européen. Au Brésil, sans ambiguïté, « cu » est l'anus. Et sa charge de vulgarité est plus grande qu'en français et en portugais du Portugal.

⁴⁷³ Da Costa met une virgule syntaxique ici, dans un souci de « clarté » textuelle.

⁴⁷⁴ Le mot « résolument » apparaît deux fois consécutives. On ne comprend pas pourquoi une fois il est d'abord traduit par « résolument », puis par « décidément » chez da Costa... En effet, ce type de « souci » de la répétition vient d'une tradition d'écriture à l'américaine, où on ne peut pas répéter les termes trop rapprochés, faute de vocabulaire. C'est une *esthétisation* de l'écriture, problématique volontairement niée par Bataille *dans sa manière*.

⁴⁷⁵ Dans l'original, « pourriture et rayon » met en place une prosodie en /r/ qui sera reprise dans « rire » et « raisonner ». En portugais, le /r/ en début de mot n'est pas le même phonétiquement parlant que celui de milieu de mot, c'est pour cela que dans « pourriture et rayon », « podridão e raio » nous avons /po.dri.d'õw/ et /x'aj.jõ/. En revanche, « rire » et « raisonner », « rir » et « raciocinar » donnent /x'i/ et /xa.si.o.si.n'a/ maintiennent la prosodie en /R/. Ici, comme nous l'avons déjà mentionné, le rapport entre l'idée de « rire » et la « raison » est plus accentué, même si, du point de vue de l'énoncé, ce rapport n'est pas tout à fait logique. L'important est de voir que dans l'écriture de Georges Bataille, la prosodie en /r/ détient une place fondamentale, puisqu'elle appartient à l'écriture des questionnements centraux de l'auteur, comme le rayonnement (du soleil), la raison, le rire, l'érotisme, la transgression, la mort, le sacrifice, les rats (Histoire des).

⁴⁷⁶ Le sujet du verbe est bien « je » et non « les enfants » comme le traduit da Costa.

⁴⁷⁷ Da Costa ne traduit pas ce « f... », comme il l'avait fait auparavant avec « b... ».

⁴⁷⁸ Nous avons voulu garder l'idée d' « assaut » parce qu'elle contient celle du « saut ». Ainsi, le mot « assalto » /a.s'aw.to/ permet de donner à lire un mouvement d'infériorité et de supériorité, de positionnement par rapport à la nature. Il s'agit d'un saut qui ne pousse pas vers le haut, mais vers le bas : « l'assaut des étoiles » est aussi une métaphore en français.

⁴⁷⁹ Cette phrase, dans le contexte, est une signature de Bataille. Il s'agit d'une introduction brusque d'une voix. Stylistiquement parlant, il est question de discours indirect libre, mais ce qui nous intéresse c'est que ce genre d'introduction arrive soudainement et ne reste pas dans le déroulement du récit. Ici, on ne peut pas savoir qui énonce cette phrase. On ne peut affirmer qu'il y a une voix qui « surgit » pour « être » à ce moment, et pas un autre. Anonyme, elle peut revenir partout, et elle appartient à tous. Ce « nous » englobe ainsi le lecteur dans son acte de réénonciation qu'est la lecture. Nous pouvons, sans doute, affirmer que *La Scissiparité* est un récit où ce type de formulation se trouve comme un fondement d'écriture. La segmentation du texte permet de lire chaque segment comme un texte à part entière. Le texte est ici compris comme une discursivité dont le but est d'être une

*

Música ontem à noite de estourar a cabeça⁴⁸⁰. De chorar, de vomitar alegremente. Enxurradas desgrenhadas. Refinamento da Sra. E... Decote, boa educação, mas que indecência!⁴⁸¹

V

Quando faço amor, hoje, minha felicidade⁴⁸² não é mais roubada pelo sentimento de que vai acabar – e que morrerei sem tê-la agarrado. Ocorria comigo em felizes⁴⁸³ excessos que o prazer ardente se anulasse, como num sonho: imaginava um tempo onde eu não teria mais meios para renová-lo. Faltava-me o sentimento de exuberante riqueza da festa, a malícia pueril e o riso que iguala Deus!⁴⁸⁴ A força é ela mesma fugaz⁴⁸⁵, certo: é de mesma natureza que a dor. Eu me abandono a seu humor? E logo, dou-me a um impossível e gozo como um monstro morre⁴⁸⁶.

*

Roma, um veículo, Sra. E... Violenta iluminação elétrica. Chuva⁴⁸⁷ e lua nas ruas brancas de ópera-cômica: pinheiros⁴⁸⁸, delícias e indolência.⁴⁸⁹

parole qui s'annonce, et qui n'a de vie que le temps de son énonciation. Pourtant, le poids de la cohérence, de la logique du récit nous impose de vouloir prendre une « suite » pour un « développement ».

⁴⁸⁰ Le « goir à gaüter la tête », où la prosodie en /s/ et en /t/ est marquée, a été traduit par « noite de estourar a cabeça » /n'oj.tʃi.dʒ'is.to.r'a. r'a ka.b'e.sa/, où /t/ et /r/ font le travail d'enchaînement prosodique. Il y a aussi l'accentuation sur la voyelle /a/, reprise trois fois de suite, dont deux accentuées en tant que syllabe tonique : /r'a. r'a ka/.

⁴⁸¹ L'ensemble est indécent. Le phrasé ici crée une énumération : « politesse », « décolleté », « bonne éducation ». C'est pour cela qu'on a traduit « décolleté » par un substantif et non par un verbe. Mme E porte un décolleté, mais on ne la qualifie pas comme une « décolletée ». Le sujet regarde l'ensemble parce qu'il voit une succession de parties d'un tout.

⁴⁸² Bataille utilise « gaieté », « plaisir » et « joie » et c'est cette contrainte autour du champ sémantique de la « satisfaction » qu'on a respectée lorsqu'on propose « felicidade » /fɛ.li.si.d'a.dʒi/ pour « joie ».

⁴⁸³ Les trois occurrences du terme « heureux » dans le récit ont été ici traduites par « feliz » pour maintenir la distinction des mots du champ sémantique de la satisfaction.

⁴⁸⁴ Cette formulation de Bataille est très importante ! Da Costa ne voit pas la subtilité entre « égale Dieu » et « s'égale à Dieu », comme il traduit « se iguala a Deus ». Bataille fait du « rire » le seul outil capable de faire radicalement table rase sans même laisser à Dieu la possibilité d'échapper. On ne sait pas par où on nivellement, si l'homme « monte » ou si Dieu « descend », l'important est que tous soient au même niveau que celui qui parle. Dans ce que propose da Costa, le sens est le contraire : le rire est un moyen d'atteindre Dieu, c'est-à-dire qu'il garde sa position élevée et l'homme, qui reste soumis, a l'opportunité d'égaliser Dieu par le rire. Dans le texte de Bataille, le discours est d'égalité, dans la traduction de da Costa, il se présente dans un rapport de souverain et de sujet.

⁴⁸⁵ « Puissance » « fuyante », « força » /f'or.sə/ « fugaz » /fu.g'as/.

⁴⁸⁶ On ne comprend pas bien pour quelle raison da Costa traduit ce passage par « un monstre qui meurt ».

⁴⁸⁷ On a suivi la proposition de da Costa d'écrire « pluie » au singulier. Ainsi, on a une suite rythmique plus efficace : « chuva e lua » /ʃ'u.və.i.l'u.ə/, où les syllabes toniques se construisent autour de /u/.

⁴⁸⁸ « Pins » est traduit par da Costa par « désirs »... Dans le contexte du récit, les références au théâtre, à la musique et à l'opéra permettent de dire que le mot « pins » fait probablement allusion à l'œuvre *Pins de Rome* (*Pinheiros de Roma*), poème symphonique d'Ottorino Respighi composé en 1924.

*

Aceito a vida com uma condição.

Através do sublime, da eternidade, da mentira, aos gritos cantar⁴⁹⁰, acompanhado por um coro de teatro⁴⁹¹.

*

Comprada uma máscara para Sra. E... Aposto, sedento de insolência⁴⁹², nas festas de Monsenhor.

*

Embriagarei num passo insólito.

Cantar o quê pra massa senão o que a embriaga?

Dez mil olhos na noite são o céu estrelado⁴⁹³.

*

O mais angustiado, o mais afortunado⁴⁹⁴ dos homens.

Invocar a morte, gritar para ela:

“Segure tuas facas de comédia⁴⁹⁵, amole-as nos dentes dos teus⁴⁹⁶!”

A dama de decote (indecente, eu disse, profundamente): seu decote na medida da morte, a morte na medida do decote⁴⁹⁷.

⁴⁸⁹ Ce passage montre ce dont on parlait lorsque nous évoquions l'écriture de Bataille comme une suite de voix éphémères. Dans ce sens, ces inserts fonctionnent comme des cadres d'une séquence cinématographique. C'est la suite qui crée l'idée d'ensemble, qui fait sens.

⁴⁹⁰ Cette formulation, étrange en portugais, est une tentative de rupture rythmique comme dans l'original : « à tue-tête / chanter » « aos gritos / cantar » /'a.os.gr'i.tos / kã.t'a/.

⁴⁹¹ En français on a « port^é » et « th^éâtre ». En portugais, on a voulu faire ressortir l'accentuation de mot sur la même voyelle : « acompanh^{ado} » /a.kõ.pa.n'a.dũ/ et « te^{at}ro » /tjĩ.'a.tɾu/.

⁴⁹² « Assoiffé d'insolence » a été traduit par « sedento de insolência » /se.d'ẽj.to.dʒĩ.so.l'ẽj.sjã/. Remarquons que le /s/ non accentuant à la fin d'« insolence » revient en portugais d'une manière assez proche puisque, comme on l'a déjà mentionné, la dernière syllabe en portugais est faible quand elle est non accentuée. Ici, la charge accentuante que porte la syllabe /l'ẽj/ atténue davantage la dernière syllabe du mot /sjã/. En français, la dernière syllabe est /lãs/.

⁴⁹³ Remarquons ici la singularité de la prosodie en /s/ établie entre le verbe être « sont » et « ciel étoilé » qui sera « reprise » dans la formulation « être étoilé », quelques lignes plus bas. Les « yeux » ici forment le « ciel », mais dans quelques phrases, on parlera des « cieux ». Le texte imite un dédoublement constant.

⁴⁹⁴ On n'a pas traduit par « feliz » comme le suggère da Costa parce qu'on maintient le système sémantique du bonheur développé sous différents termes.

⁴⁹⁵ « Couteaux de comédie », comme « verbes de chair » sont des formulations de Bataille capables de créer des catégories inhabituelles : un couteau *de* comédie, comme nous avons un couteau *de* chef, *de* boucher, *de* chasse, etc.

⁴⁹⁶ En français, « aiguise-les sur les dents des tiens » met en jeu une accentuation sur « les » qui sera reprise comme départ d'une suite de quatre accents « les dents des tiens », dont trois prosodiques et un, le dernier, de groupe. Dans la traduction, l'expression « dentes dos teus » /d'ẽj.tjĩs.d'us.t'ews/ essaie de maintenir ce travail prosodique autour de /d/ et /t/.

Farsa⁴⁹⁸ de vilarejo!

Diante da embalagem⁴⁹⁹ e da piratagem, a decisão que tomei de tudo reunir *na noite*⁵⁰⁰, de não mais dizer o que nos ocupa, é a única de acordo com meu plano. Que é necessário ir longe... Ser estrela⁵⁰¹ e desonrar o topo dos céus. Não ouvir nada, gritar ou discorrer em solidões de céu. Telefono a Monsenhor.

*

⁴⁹⁷ Le parallélisme du phrasé original met en rapport direct « décollété » et « mort » aussi à cause de leur place en fin de groupe : « son décollété à la mesure de la mort, la mort à la mesure de son décollété ». En portugais, ce rapport est d'abord intensifié par l'accentuation syllabique retombant sur la voyelle /ɔ/ de « morte » /m'ɔr.tʃi/ et « decote » /de.k'ɔ.tʃi/, mais aussi par la reprise « muette » de /tʃi/ à la fin des mots en question. On aurait perdu cette relation avec le mot « decotada » /de.ko.t'a.də/, « décollétée ».

⁴⁹⁸ Traduit par « village du mensonge » « aldeia da mentira » par da Costa. Le mot « farce », ici, renvoie au théâtre comme nous pouvons le constater notamment avec le terme, plus bas, « Jezabel » renvoyant à « Athalie » de Racine. Le champ sémantique de la mise en scène (théâtre, opéra) revient à tout moment dans ce texte de Bataille.

⁴⁹⁹ Traduit par « carton » par da Costa. Le mot « papelão » /pa.pe.l'ãw/, « carton » dans le texte de da Costa renvoie, en portugais, à l'idée de comportement idiot, honteux. On a interprété « cartonnage » par le sens d'emballage en papier. Ainsi, on a pu créer en portugais une rime « embalagem » « piratagem », comme le suggère le texte de Bataille par la place de /k/ dans « cartonnage » et « contrefaçon ». On se demandera pourtant si « cartonnage » ne ferait pas référence à l'action de faire des « paquets » lorsqu'on déménage. On aurait en portugais, dans ce cas, « pacotes », qui maintiendrait le rapport en /p/, mais on perdrait la rime. « Caixas » « boîtes » aussi est possible, mais on s'éloignerait de la manière dont ce texte s'écrit.

⁵⁰⁰ Italiques négligés par da Costa. « Nuit » dialogue directement avec « réunir ». La prosodie est aussi maintenue en portugais avec « reunir » /xe.u.n'i/ et « noite » /n'oj.tʃi/ où /n/ apparaît en position d'attaque dans les deux langues. Une subtilité, due au déplacement du terme « tout » dans la traduction de da Costa, nous paraît importante : au lieu de traduire, comme dans l'original, « tout réunir », il écrit « réunir tout ». Or, dans le texte de Bataille, « tout » propose qu'on ne sait pas d'avance quels sont les éléments qui seront réunis. Ce qu'on sait, c'est que malgré leur hétérogénéité, ils seront, de toute façon, réunis. En portugais, le sens est tout à fait différent une fois qu'on effectue un déplacement du terme : face à l'affirmation « réunir tout », on se demande : tout, mais quoi ? La nécessité du référent est plus importante dans ce type de formulation. « Tout réunir » l'attitude est celle d'un « brassage », d'une sorte d'amalgame sans critère justement parce que ce qui compte est de « réunir » et non ce qu'on va réunir. Ce type de *détail* porte une critique très puissante à la manière dont on lit Bataille, puisqu'il faut, dans ce sens, lire, non pas les éléments détachés, mais le mouvement global d'une parole-écriture qui invente un brassage comme mode d'expression. Les lectures *esthétisantes*, fragmentaires de Bataille cherchent à « séparer » des éléments (une thématique, un mot, etc.) pour après revenir à l'œuvre. Or, la visée d'ensemble développée par Bataille donne les directives de lectures : le travail à réaliser se présente donc dans le sens inverse, c'est-à-dire que c'est l'ensemble qui va créer des éléments identifiables, mais, une fois détachés du « brassage », ces éléments n'appartiennent plus à Bataille, mais à tout le monde, c'est-à-dire à personne. On perd donc la chance de travailler sur la spécificité de l'œuvre pour retomber sur le conglomérat.

⁵⁰¹ Comme il a été annoncé, « ser estrela » /s'e.ris.tr'e.lə/ rejoint prosodiquement le verbe « être » « ser » à « étoile », « estrela ». Détachés d'un contexte énonciatif, le verbe « ser » et « estrela » n'ont rien en commun, mais dans la suite, le /r/ de « ser » s'attache à la voyelle /i/ de « estrela ». Le /r/ muet de « ser » gagne la force d'une consonne d'attaque, comme le /r/ de la syllabe /tr'e/. Visuellement, mais pas du point de vue de la prosodie, « **ser es**-trela » se regroupent en « seres », pluriel d'« être » en portugais, terme « miroir » (ou palindrome), puisqu'on peut le lire dans les deux sens. En français, les deux termes, détachés de leur contexte, n'ont rien en commun prosodiquement. Ce sont les points de suspension qui précèdent « être » qui « accentuent » la voyelle /ɛ/. Il s'agit d'un coup de glotte, car les points de suspension créent une forte pause avant « être », ce qui lui donne une force énonciative. On note cette attaque vocalique ainsi : /ʔɛtr/. Le /ɔ/ muet d'« être » s'attache au /e/ prononcé d'« étoile ». Comme expliqué dans le cas en portugais, ici, « être » et « étoile » forment une seule groupe énonciatif : /ʔɛtrɛtwal/, mais /tr/ attaquent /e/ permettant de créer ainsi une chaîne prosodique en /t/. Les trois syllabes du groupe sont accentuées « **ê-tre é-toile** ».

E nós nos veremos⁵⁰² daqui uma hora.

Alfa, Beta (assim distingamos os sócias saídos⁵⁰³ de uma duplicação⁵⁰⁴), Sra. E... e eu.

*

Como eu, Sra. E..., no veículo descoberto, bêbada sem álcool, e rindo baixinho⁵⁰⁵:

“Mas quem atendeu? Alfa? Beta?”

A confusão dava a seus traços uma convulsão lenta e voluptuosa.

*

O prelado descendo a escada de pedra veio até nós, estendendo as mãos⁵⁰⁶.

Sra. E..., incomodada, disse-lhe com um riso de menina:

“Olá⁵⁰⁷, Beta!”

*

O que, quando Sra. E disse: “Olá Beta!” me chocou (eu provava então como feliz menos a escada ensolarada do que os painéis onde deusas de vestidos arregaçados ofereciam, como uns potinhos de especiarias, uma dissimulada homenagem ao prazer) foi a vulgaridade⁵⁰⁸ de minha amiga. Ela beijou, curvando-se, o anel episcopal e esse humilde movimento, como no instante anterior o seu riso canalha, acusou sua natureza, sob o *tailleur*⁵⁰⁹ de cidade, deixando

⁵⁰² Da Costa lit et traduit « arrivons ».

⁵⁰³ « Sosies issues ». La prosodie en /s/ « ficelle » l'idée d'une séparation, comme si on sortait sans quitter. « sócias saídos » /s'õ.zjas.sa.'i.dõs/ garde cette collision du sens.

⁵⁰⁴ Da Costa traduit par « dépliement », ce qui pose un problème, car « desdobramento » ne garde par le fait de dissocier pour démultiplier. Cette idée est celle du développement par scissiparité : l'être augmente en se divisant, ce qui peut paraître, d'un point de vue logique, contre-intuitif, car, « diviser » signifierait « réduire ». C'est cette manière de croître tout en gardant une idée de « perte » qui attire l'attention de Bataille. Le terme proposé par da Costa met en relief le fait qu'un être puisse occuper déjà sa « taille » développée, mais qu'il se retrouve replié sur soi, amoindri. C'est l'opposé de la scissiparité. Le « développement » par « dépliement » doit s'arrêter à un moment donné, lorsqu'il n'y a plus de pli, alors que celui de la scissiparité ne sait pas d'avance où il s'arrêtera. Il continue jusqu'à la saturation.

⁵⁰⁵ « Riant sourdement ». La résonance en /ã/ des fins des mots est rendue approximativement en portugais par « rindo baixinho » /x'i.do.baj.'i.nõ/ où l'accentuation tonique des mots retombe sur /i/ et /i/.

⁵⁰⁶ Ce type de formulation elliptique de phrase est un exemple d'une écriture faite en tant que rythme de la parole et non simplement comme une suite logique et syntaxique. « Nous tendant les mains » devient le centre de l'information de l'énoncé, alors que théoriquement il s'agit ici d'un « complément ». La virgule avant « nous » impose un arrêt, ce qui accentue la suite. Ce décrochement déplace l'information et, *parce qu'elle se déplace*, la modifie. « Tendre les mains » se transforme en information fantasmagorique, comme ce qui va « gêner » le personnage dans la suite du récit. Le prélat est identifié par cette action. Celle-ci, comme on peut le lire dans la suite, force le court-circuit de la « fille » qui s'incline devant le prêtre, mettant en tension dans une seule et unique action le religieux et l'obscène. « Tendre les mains » permet à Mme E. de « baiser »... les mains.

⁵⁰⁷ Ceci montre que « bonjour » n'est pas littéralement « bom dia », car, ici, « bonjour » est une forme de salutation, et non de souhaiter à son interlocuteur qu'il passe une bonne journée. On ne sait pas si l'action se déroule, avant midi, ce qui justifierait, théoriquement, la traduction par « bom dia », puisque, en portugais, on fait la différenciation entre un « bonjour » *avant* midi et *après* midi (« boa tarde »).

⁵⁰⁸ La « vulgarité » est en même temps sa façon de saluer le prélat, son comportement « vassal », et son « histoire » (elle est une « fille »).

supor o animal. Eu me lembrava de que se via de costume⁵¹⁰ na Sra. E... só a “garota” e, nessas riquezas irreais, eu estava feliz que essa miséria verdadeira respondesse minhas paixões.

*

Sem transição, o momento se tornava grave.

De repente, soube que no topo da escada, numa desordem obscena, eu verei⁵¹¹ a outra *vertente*.

*512

Desses palácios de tragédia que parecem vazios, porque a soleira não é mais sangrenta, e que deles os cães de Jezabel fugiram, entendi que apesar de uma⁵¹³ aparência agradável, eles permanecem favoráveis aos votos mais devassos.

O que me choca num palácio, – como numa transição repentina de teatro, – é o ódio dos homens entre eles⁵¹⁴. O topo da escada monumental que Monsenhor e Sra. E... subiram rindo não me atraía⁵¹⁵ somente como a soleira⁵¹⁶ de um reino horrível⁵¹⁷. Eu não podia me impedir de ver em contraste, – naquele momento de triunfo da Sra. E..., sua alta estatura e seus ares⁵¹⁸, ousados demais, de grande dama enobrecida por esta moldura de pedra, – o quadro da mulher lapidada. Não que então eu tenha visto algo além de uma entrada real. Eu não *via*⁵¹⁹ minha

⁵⁰⁹ Dans la traduction brésilienne, on a gardé le mot « tailleur » tout en y ajoutant une note explicative pour éviter de confondre le vêtement avec l’ouvrier, comme le fait da Costa.

Tailleur: conjunto feminino composto de casaco e saia (ou de casaquinho e saia) feitos do mesmo tecido e com corte justo.

⁵¹⁰ Da Costa fait un lapsus ici, traduisant « habitude » par « attitude ».

⁵¹¹ Le temps verbal est important. Da Costa traduit le futur simple par le conditionnel « verrais ». Ce futur, ici, montre une certitude du sujet, c’est-à-dire toutes les fois où on verra, dans le contexte du récit, un prélat, on verra l’autre « sosie issu » aussi. C’est un futur de la certitude absolue. « *L’autre versant* », comme l’écrit Bataille, c’est le résultat de la scissiparité, c’est un autre qui est aussi un même. Da Costa ne voit pas du tout cela et traduit « versant » par « côte », « pente », ou « versant d’une montagne »... La bizarrerie de l’histoire racontée fait appel à une articulation des temps verbaux inhabituelle effleurant le non-sens.

⁵¹² À partir de ce moment, le texte de da Costa gagne une division inexplicable, différente de l’original.

⁵¹³ L’ajout d’« une » (apparence) est justifié par un souci de « clarté » de lecture, car il serait possible de créer une ambiguïté dans le texte en portugais inexistante dans l’original : celle de rattacher « ils demeurent » à « chiens ». C’est ce que propose da Costa.

⁵¹⁴ Da Costa montre comment inclure le lecteur dans l’énonciation du texte lorsqu’il traduit « entre eux » par « entre nous ».

⁵¹⁵ Da Costa enlève la négation et propose l’inverse de ce que dit le texte.

⁵¹⁶ Comme dans « seuil » et « sanglante », ici « seulement » et « seuil » entrent en rapport prosodique en /s/. Nous avons gardé ce travail dans les deux cas : « soleira » et « sangrenta », « somente » et « soleira ».

⁵¹⁷ La suite prosodique en /R/ de « royaume affreux » devient plus marquée dans la traduction : « reino horrível » /x’ej.no.x’i.vew/. Dans la traduction de da Costa, on trouve cette prosodie, mais une faute de frappe déplace l’attention de la lecture : « une terrible royaume », « uma terrível reino ».

⁵¹⁸ Da Costa voit dans « airs » des mélodies.

⁵¹⁹ Imparfait traduit par le passé simple par da Costa.

amiga⁵²⁰ humilhada, no sangue, na lama, no tumulto⁵²¹ imundo da massa. (O teto não sugere o corpo esmagado mas dá⁵²² vertigem).

*

Raramente, o desejo de minha amiga⁵²³ apanhou-me de modo mais bestial. Um calor num sentido glacial tomou-me. Tive o sentimento da massa lapidadora⁵²⁴, que odeia como sua⁵²⁵.

Que não pode esperar um instante.

Sra. E... rapidamente atravessa a soleira.

Alfa abria⁵²⁶ a porta dupla.

⁵²⁰ « Amie terrassée », la concordance est claire, pourtant, da Costa traduit par « ami terrassé ».

⁵²¹ Nous ne pouvons pas rendre ici l'idée de « boue » et du « bruit » comme dans l'original, cependant, le mot « tumulte » /tu.m'uw.tu/, sans perdre l'idée de « bruit », rend possible le rapport avec « immonde », « imundo » /i.m'ũ.du/ ainsi qu'avec « foule », « massa » /m'a.sə/. La prosodie en /m/ est la porteuse de cette communication. Nous gardons, déplacée ainsi, l'idée de « saleté » et de « bruit » de la foule.

⁵²² Bataille montre que « donner » n'est pas « suggérer », nous redonnons donc la force que détient ce verbe dans la poésie de l'auteur, comme nous l'avons développé auparavant. Da Costa ne comprend pas le passage et enlève carrément le verbe « donner ».

⁵²³ *Idem* pour « amie terrassée ».

⁵²⁴ On dirait que da Costa a eu affaire à un autre texte à ce moment : il traduit « foule lapidatrice » par « foule louable ».

⁵²⁵ On a ajouté une note explicative ici parce que le verbe suer en portugais peut se confondre avec l'adjectif possessif « sa ». Le mot « transpirer » aurait supprimé ce doute, cependant, « transpirer » n'est pas « suer » comme l'écrit Bataille.

Do verbo *suar*.

⁵²⁶ L'infinif de cette fin de texte crée l'attente d'une suite. On attend que le récit continue, ce qui n'arrive pas. Si on croit à la note explicative, une phrase biffée s'ajoutait à cette fin de récit, sans pour autant la rendre plus claire. L'aspect important repose sur cette hésitation entre l'achèvement du texte et la fin du récit. Entre ce qui est *fini* et ce qui est *fait*, à la suite de Baudelaire.

QUATRIÈME PARTIE :

Les voix des autres comme des voix autres

1.

William Blake, l'inconnu

Pour Georges Bataille, William Blake est le nom de l'ouverture vers l'altérité, vers l'inconnu. On connaît la force attractive de Nietzsche, de Sade, de Baudelaire, mais celle de Blake reste mal exploitée, se trouvant écartée des centres d'intérêt. À titre d'introduction, l'auteur anglais est le seul qui donne l'opportunité à Bataille de s'aventurer véritablement dans la traduction. L'hétérogénéité comme mode de construction du savoir chez Bataille est un chemin connu. En ce sens, le fait que le poète anglais *se détache* de l'amalgame de la pensée de Bataille par la voie de la traduction (voie unique) mérite attention. Pourtant, l'intérêt ici est de comprendre comment Blake *entre* chez Bataille et ce que l'auteur en même temps va « chercher » et « découvrir » chez le *poète*.

Bataille est convaincu que la « conscience humaine [doit] cesser d'être compartimentée »⁵²⁷, d'où l'idée d'une pensée construite dans les divers rapprochements des savoirs. Il est connu que Bataille a essayé diverses voix au long de sa carrière : la voix d'un écrivain littéraire (*Histoire de l'œil, Madame Edwarda...*), la voix du critique littéraire (*La Littérature et le mal*), du penseur de l'« économie » (*La Part maudite*). Avec Blake, l'auteur cherche à construire la voix du *traducteur littéraire*, plus précisément, la voix du traducteur de poésie.

Bataille s'est aventuré dans la traduction dès les années 1920, lorsqu'il rencontre l'écrivain russe Léon Chestov qui le pousse à lire Dostoïevski, Tolstoï et Nietzsche. De cette rencontre, en 1925 vient au jour l'œuvre *L'Idée de bien chez Tolstoï et Nietzsche*⁵²⁸. Il s'agit du seul travail de traduction publié par l'auteur de son vivant. Le processus de traduction donnait à Bataille davantage la place d'un correcteur du texte en français qu'un vrai travail avec les deux langues (Bataille ne connaissait pas le russe). Le propos de Bataille pour la traduction de Blake est tout autre : il est davantage rattaché au propre *besoin* de Bataille de *communiquer*.

⁵²⁷ Georges Bataille, entretien au *Figaro littéraire*, 17 juillet 1947, cité par Surya, in *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1992, p. 450.

⁵²⁸ Léon Chestov, *L'Idée de bien chez Tolstoï et Nietzsche (Philosophie et prédiction)*, traduit du russe par T. Beresovski-Chestov et Georges Bataille, (introduction de Jules de Gaultier), Paris, Éditions du Siècle, 1925, 255 pages.

Si pour notre auteur le savoir est une composition collective, l'autonomie de sa voix est ainsi la mise en place d'une collectivité. Le mouvement de la pensée est double, car on construit un savoir alors qu'on reconstruit *son propre* savoir. Ce qui nous pousse à dire que l'idée même de savoir n'est pas stable, car elle ne se manifeste que dans la communication. Pour Bataille, « savoir » n'est pas une source, mais un *mécanisme* toujours en marche.

L'idée de « traduction » représente bien ce *faire* instable, car la critique l'utilise pour explorer des champs de recherche très divergents. On voit le mot « traduction » servir d'outil d'interprétation des textes sans qu'on se pose la question sur ce qu'on entend par « traduction ». Cette pratique suggère un exercice de réflexion remarquable, car quoiqu'on ne conceptualise pas l'idée de traduction lorsqu'on l'emploie, *parce qu'on l'emploie*, on réinvente l'idée de traduction. La critique italienne Laserra, à propos du rapport entre Nietzsche et Bataille, affirme qu'on y est face à « la traduction d'une philosophie d'un esprit à l'autre dans une sorte de communauté intellectuelle dans laquelle on dirait que la parole fonctionne comme une hostie sacrée »⁵²⁹. Ici, « traduction » joue le rôle d'un *transfert*, à la manière de Gilles Ernst, comme il a été énoncé *supra*, qui parle, à propos de *La Scissiparité*, de « sa première vraie traduction dans la fiction »⁵³⁰. Comment rester « le même » tout en étant « autre » ? C'est l'idée développée dans *La Scissiparité*. S'il y a une « fiction » dans la « traduction », comme suggère le renvoi prosodique de l'énoncé de Ernst, on va se demander : est-ce inapproprié de considérer *Sur Nietzsche* comme une *traduction* ? Pour y répondre, il faut reconsidérer l'idée de traduction. On serait face, chez Bataille, à un texte « d'arrivée » sans un « texte source ». C'est l'œuvre de Bataille qui devient ainsi la « source » pour aller vers Nietzsche. C'est dans cette optique qu'on aborde William Blake.

La métaphore de l'hostie proposée par Laserra n'est pas juste une image illustrative mais un discours trouvé dans *L'Histoire de l'œil*, dans la scène où Simone trouve les *hosties* du prêtre Don Aminado et immédiatement après, Sir Edmond lui explique que « ces hosties [...] sont le sperme du Christ en forme de petits gâteaux »⁵³¹. Or, on pourrait inférer que, de la même manière que Nietzsche devient l'hostie mangée par Bataille, Blake ferait le même pacte. Cependant, la perspective religieuse de la métaphore nous propose de penser à une particularité : l'hostie est toujours *donnée* par un représentant du corps du Christ représenté,

⁵²⁹ Annamaria Laserra, *William Blake, Selected Poems*, Scelta dei testi e traduzione francese di Georges Bataille; versione italiana di Giuseppe Ungaretti, A cura de Annamaria Laserra, Torino, Einaudi, 1996. « *La traduzione di una filosofia da una mente all'altra in una sorta di comunione intellettuale in cui si direbbe che la parola abbia funzione di ostia consacrata* » (p. 198). Sauf indication contraire, je traduis.

⁵³⁰ *Romans et récits*, p. 1247.

⁵³¹ Georges Bataille, *Madame Edwarda, Le Mort, Histoire de L'œil*, Paris, UGE 10/18, nouvelle édition, 1994, p. 160.

lui, par l'hostie... L'univers de la représentation a donc une place fondamentale. Dans la lecture de Nietzsche et de Blake par Bataille, on n'a pas un troisième élément qui fait passer le corps de l'autre à l'autre. Si un apport entre deux *sujets* se dit par le mot « traduction », on comprend la place majeure de l'idée d'intermédiaire : le traducteur comme celui qui sert d'intermédiaire. Idée vieille de la traduction en tant que transport. Mais, dès qu'on supprime l'intermédiaire, on est en rapport *direct* entre deux *sujets sans* « assujection ». Aucun des deux ne « donne » et ne « reçoit ». Tout est continué et circule dans un seul mouvement porté par la parole. L'idée de corps dans la métaphore de l'hostie est celle où deux modes d'être dans le langage se rencontrent *corps à corps*. Il est remarquable que le discours de Laserra sur Blake se construit presque avec les mêmes termes de celui sur Nietzsche : un parallélisme qui, outre le fait de mettre en évidence une communauté triptyque Nietzsche-Bataille-Blake, se montre comme un mode de dire de la critique italienne, dans lequel *confondre* signifie *être juste* dans son propos :

Sa traduction poétique se présente comme le résultat d'un processus de suture de la pensée dans lequel, loin de trahir la parole de Blake, la voix du traducteur devient, par moments, tellement fidèle jusqu'à se confondre avec elle⁵³²

Le travail inachevé de traduction de Blake se révèle important, car on peut s'y approcher au plus près de la *main* de Bataille. Il n'est pas certain d'affirmer une certaine vision « esthétique » de la traduction dans le travail de Bataille, car la liberté de parole est maximale et aucun cadre ne s'y établit. Ce qui nous permet d'affirmer que la puissance du texte du poète se montre comme celui qui ne peut pas se réduire aux jeux complexes de l'intellect. La meilleure façon de « traduire » ce qui nous échappe est de se laisser « porter ». Ceci est le pacte signé par Blake et Bataille. Dans le vieux couple « traduire-trahir », Bataille « trahit » l'idée de traduction selon laquelle on serait capable « d'inventer le texte que l'auteur lui-même aurait écrit si sa langue maternelle était l'autre »⁵³³. Le travail de traduction de Bataille nie l'idée du traducteur *hanté* par l'obligation de faire parler l'autre dans sa langue. Loin de là, la traduction est communication où celui qui se met au premier plan est le traducteur : il est *sa* mise en question.

Le lecteur familiarisé avec le texte de Bataille sera étonné face à la biographie fantastique du poème « Chagrin d'enfant » :

⁵³² « *La sua traduzione poetica si presenta come il risultato di un processo di sutura del pensiero nel quale, lungi dal tradire la parola di Blake, la voce del traduttore diviene a tratti talmente fedele da confondersi con essa* », p. 198.

⁵³³ « *Di inventare il testo che l'autore stesso avrebbe scritto se la sua lingua materna fosse stata l'altra* », p. 199.

Ma mère gémit, mon père pleura;
Je sautai dans ce monde dangereux,
Désarmé, nu, pépianant à tête-nue
Comme un démon caché dans un nuage.

*My mother groan'd, my father wept;
Into the dangerous world I leapt,
Helpless, naked, piping loud,
Like a fiend hid in a cloud.*

Me débattant dans les mains de mon père
Me démenant dans mes langes
Ficelé et las, je préférais
Bouder sur le sein de ma mère.

*Struggling in my father's hands
Striving against my swaddling bands,
Bound & weary, I thought best
To sulk upon my mother's breast.*

Quand je vis que la rage était vaine
Que bouder ne servirait de rien
Après bien des espiègleries et des ruses
Je commençai à m'apaiser et à sourire.

*When I saw that rage was vain,
And to sulk would nothing gain,
Turning many a trick & wile
I began to soothe & smile.*

Je m'apaisai de jour en jour.
Le moment vint où je tins debout sur le sol
Et je souris nuit par nuit
N'ayant de but que le plaisir.

*And I sooth'd day after day
Till upon the ground I stray;
And I smil'd night after night,
Seeking only for delight.*

*And I saw before me shine
Clusters of the wand'ring vine,
And many a lovely flower & tree
Stretch'd their blossoms out to me.*

*My father then with holy look,
In his hands a holly book,
Pronounc'd curses on my head
And bound me in a myrtle shade*

On peut supposer combien le poème a directement parlé à l'auteur, mais rien ne justifie de son choix. Non plus s'explique pourquoi il opte pour sa traduction d'une version élargie du poème. Quelques variations importantes sont présentées, comme l'expression « My Father », sujet du premier vers de la sixième strophe remplacé par « A Priest ». Un autre changement évident se trouve à la dernière strophe⁵³⁴ :

« *Songs of Experience* »

*My father then with holy look,
In his hands a holy book,
Pronounc'd curses on my head
And bound me in a myrtle shade.*

« *Rossetti Manuscript* »

*But a Priest with holy look
In his hands a holy book
Pronounced curses on his head
Who the fruits or blossoms shed*

Bataille traduit la version de *Songs of Experience* :

Mon père alors avec les yeux d'un saint
Un livre saint dans les mains
Prononça des malédictions sur ma tête
Et me lia à l'ombre d'un myrte (*ibid.*).

⁵³⁴ Exemples retirés de Laserra, p. 200. (Je souligne).

Dire que l'« œil » n'est pas un terme transparent, et qu'il fait partie de la mythologie personnelle de l'auteur n'apporte rien de nouveau. Mais c'est l'œuvre de Bataille qui fait que ce terme est un rappel d'elle vers elle-même même quand il s'agit de l'écriture de l'autre, qu'est la traduction. Le mot « yeux » laisse ainsi entrevoir l'activité d'écriture de Bataille. Il représente une faille par où se rencontrent deux sujets de parole, Bataille et Blake. Cette communication n'est pas à voie unique, puisque d'une manière plus habituelle on est censé lire, dans l'exemple, *du Bataille chez Blake*, c'est-à-dire, de la lecture de l'écrivain français chez l'auteur anglais, pourtant, il est nécessaire de voir aussi en quoi cette lecture change celui qui est lu. De quelle manière, notamment peut-on lire des « yeux » chez Blake ? Autrement dit, comment Bataille continue et change l'œuvre de Blake ? Est-ce possible de créer un imaginaire poétique dans lequel la transfiguration métonymique du père soit réalisée par le terme d'« yeux » aussi chez Blake ? Il est fort probable que ces questionnements ne s'appliquent pas directement tels quels, mais que le fait de les poser puisse donner des chemins à suivre. Ainsi, avec l'introduction du terme « yeux », Bataille s'impose sur le texte et s'y inscrit.

Rien d'innocent donc dans cette intrusion explicite, puisque « *holy look* » se traduit « facilement » par « regard d'un saint » ou « avoir l'air d'un saint », ou encore d'autres. Mais la facilité de choisir un sens parmi d'autres empêche l'auteur d'y inscrire son histoire. S'éloigner d'un sens du texte de Blake pour y inscrire son histoire avec toute son historicité et sa charge théorique (c'est-à-dire, tout son *corps*), rapproche Bataille de l'accomplissement de sa recherche de la voix de traducteur. Car une voix ne s'invente que dans le *corps qui se donne* en entier. La traduction est ce corps qui se donne en entier, car, pour faire vivre le poème, il faut le *vivre*.

Le poème « À l'ombre d'un myrte » forme une sorte de continuation de « Chagrin d'enfant », tout d'abord parce qu'il se place dans la suite de celui-ci, mais surtout parce que son titre est exactement le dernier vers de « Chagrin ». Si on considère le titre comme partie intégrante du poème, la continuité entre les deux textes se fait de manière importante, car notre lecture change dès qu'on lit « À l'ombre d'un myrte ». Donc, la séquence imaginée par Bataille lui donne un sens particulier, puisque, si tel était le cas d'être détaché de cet agencement textuel, le poème, au niveau de l'énoncé, suggérerait au lecteur une idée bucolique, enfantine. Or, dès son titre, le poème, *parce qu'il vient dans la séquence donnée par Bataille*, souligne la perspective d'une lutte contre l'idée de contrainte. La disposition des textes choisis par Bataille accentue le propos d'une *inscription* du sujet dans la parole de l'autre. Et l'interprétation qu'il donne au texte – par sa disposition – crée aussi une *parole* chez Blake :

en ce sens, c'est l'auteur français qui prête l'oreille au *dire* du poète, qui n'existe que parce que Bataille l'écoute (le geste de mise en disposition des textes *est* une manière d'écouter ces textes).

La fin de la lutte contre la contrainte est la mort. Laserra attire l'attention sur la traduction proposée par Bataille où on voit, selon la critique, une volonté de faire « une symbolique vengeance contre le père »⁵³⁵. Car « abattre », « amplifie légèrement le sens de “to smite” » du vers « *so I smote him, and his gore* »⁵³⁶. Voici la dernière strophe du poème :

Ainsi je l'*abattis* et son sang
Colora les racines issues du myrte.
Mais le temps de la jeunesse a fui
Et les cheveux gris couvrent ma tête.⁵³⁷

So I smote him, and his gore
Stain'd the roots my Myrtle bore.
But the time of youth is fled,
*And grey hairs are on my head.*⁵³⁸

Laserra souligne qu'en français, « abattre » est plus approprié dans le contexte végétal, *abattre un arbre*, ou animal, *abattre un cheval*. Elle insiste sur l'idée qu'on n'abat que ce qui est malade, ce qui annonce la mort. Mis à part toute réification ou animalisation de la figure paternelle, il faut noter que « abattre » n'est pas un terme clairement chargé comme celui de l'« œil ». Malgré cela, on se souviendra de l'article « Abattoir », dans lequel la force de l'ironie de Bataille trouve une de ses meilleures expressions, notamment lorsque le texte se conclut avec une forte critique à la société française comme ceux qui sont « réduits à manger du fromage »⁵³⁹. Bataille critique ainsi l'idée de « besoin maladif de propreté », celui où abattre ce qui est malade sert à « nettoyer », c'est-à-dire sélectionner les meilleurs et exclure le reste. Idée à fort contenu esthétique, car le « sélectionné » renvoie à l'hygiénisme et à l'effacement de la possibilité d'avoir du *reste*. L'hygiénisme a comme but de transformer tout *reste* en *déchet*. Bataille cherche à redonner les titres de noblesse aux abattoirs. « Abattre » devient donc un geste *élevé*, comme un acte proche du sacrifice où l'abattu devient sacré (comme l'indique l'étymologie : *sacrum fare*, « faire le sacré »). L'auteur cherche le reste.

On ne s'attend pas à une sacralisation de la figure du père chez Bataille. Cependant, l'œuvre tout entière donne aussi cette voie de lecture subtile mais présente. Cette figure n'est pas exclue du discours littéraire de l'auteur : il la prend, la retravaille sans cesse, pose les problèmes par elle suscités, les questionne, fait et refait des va et vient. Il n'y a pas de

⁵³⁵ « *Una simbolica vendetta sul padre* », p. 203.

⁵³⁶ « *Amplifica leggermente il senso di 'to smite'* », (*ibid.*).

⁵³⁷ (Je souligne). Nous donnons également aux annexes l'intégralité du poème et son original anglais.

⁵³⁸ William Blake, *The Note-book of William Blake, called the Rossetti Manuscript*, edited by Geoffrey Keynes. London, Nonesuch Press, 1945, p. 10.

⁵³⁹ « Abattoir », *OCI*, p. 205.

« hantise » du « père », mais un constant questionnement. Il est partie intégrante de la parole de l'auteur. Le geste de traduire rejoint l'acte d'abattre dans le sens où on n'abat pas celui qui est exclu d'une question. Dans l'écriture, Bataille *pose* ce qui dérange, mais pas pour faire le ménage, mais pour *l'entretenir*, le faire vivre, le comprendre, l'entendre, et pour ouvrir de nouveaux axes d'écriture. Ce mouvement circulaire se montre puissant en ce qu'il fait de l'œuvre son propre déploiement.

Dans un passage de « Visions des filles d'Albion », Bataille traduit « *delight* » par « plaisir », mais ce qui nous intéresse est à la fois sa liberté et ce qu'on a pu dire de cette liberté.

Over the waves she went in wing'd exulting swift delight.

Au-dessus des vagues, elle partit exultante et rapide, portée par le plaisir ailé⁵⁴⁰

Laserra se montre très enthousiaste lorsqu'elle commente cette traduction de Bataille. Selon elle, Bataille crée un effet suspensif lorsqu'il introduit une virgule entre « *delight* » et « elle » (Oothon), ce qui permet de faire de l'attribut d'Oothon un élément de sa constitution : le plaisir devient un être ailé. Celui-ci est « le vrai moteur du vers »⁵⁴¹. La critique italienne se montre très efficace lors de son hermétisme explicatif, permettant de lire la traduction de Bataille comme simple recherche d'un sens. La qualité de la traduction, à son égard, repose sur les jonglages du traducteur. Pourtant, la lecture du commentaire de Laserra montre qu'il porte en lui ce même jonglage, qui valide en retour l'authenticité de son commentaire. Ni Bataille ni Laserra ne voient *comment* se construit l'extrait de Blake. De dix mots qui composent le vers, quatre entrent en rapport prosodique direct (« *waves* », « *went* », « *wing'd* », « *swift* »), sans compter la similitude de « *over* » /'əʊvə/ et « *wave* » /weɪv/ porté par /v/. Dans l'original, « *delight* » clôt le phrasé tout en « s'écartant » de son contexte d'énonciation, ce qui lui donne une place accentuée par contraste : il n'entre pas dans le mouvement créé prosodiquement. C'est cette position, bien qu'elle ne soit pas *vue* par Bataille, qui déclenche une démarche cherchant à *isoler* « *delight* ». La traduction de Bataille *écoute* le texte de Blake sans qu'elle soit dite expressément. L'introduction de la virgule en est un exemple. Après avoir lu la traduction de Bataille, on lit Blake autrement. Cela revient à

⁵⁴⁰ Laserra, p. 211.

⁵⁴¹ « Bataille spezza la triade qualificativa che nel testo inglese accompagna il lessema “*delight*”, riferendo a “*elle*” (Oothon) i primi due aggettivi che compongono la sequenza (“*exultante*, e “*rapide*”), e soltanto il terzo, “*ailé*”, a “*plaisir*”. Isola inoltre mediante una virgola quest'ultimo lessema, e crea così un effetto sospensivo sulla sua comparsa. Al fine poi di dare il massimo spicco alla qualità concettuale da esso implicata, personalizza il termine “*plaisir*” e ne fa, grammaticalmente, un complemento di causa efficiente. Ottiene così il risultato di uno sdoppiamento tra Oothon e quello che è il suo maggiore attributo⁵⁴¹, e fa del piacere stesso un essere alato generato da lei : il vero motore del verso », p. 212.

dire que le poète anglais est aussi ce que son traducteur a pu écouter. Mais Blake chez Bataille n'est pas simplement la traduction des proverbes comme on le verra dans un chapitre à part.

La traduction de Bataille gagne en valeur lorsqu'il se laisse porter par Blake de manière discrète, car on voit dans ce cas du corps dans le langage prendre de la place. Un *corps* qui ne se résume pas à *faire passer* sa vision du monde et sa théorie. Un *corps* comme tout ce qui échappe à la « volonté » de la raison. Enfin, un *corps* comme la seule manière de prendre la parole lorsque la raison n'a plus sa place. On peut dire que sa traduction devient toujours plus efficace dans ces circonstances spécifiques.

Dans *La Littérature et le mal* Bataille cite un passage du *Mariage* dont la traduction était celle proposée par Cazamian : « *Energy is Eternal Delight* », « L'Énergie est Délice Éternel »⁵⁴². Dans son recueil des poèmes de Blake, Bataille traduit « Délice » par « Joie », « L'Énergie est la Joie Éternelle »⁵⁴³. Il change significativement la suite de la traduction en y ajoutant un long passage qui ne figure pas dans l'original. Celui-ci porte davantage l'aspect d'une note de l'auteur, ou une sorte de rappel qu'il aurait oublié d'effacer du texte traduit :

Ceux qui répriment le désir le font parce que le leur est si faible qu'ils le peuvent réprimer, et la répression, ou la raison, usurpe sa place et gouverne sans accord. (*ibid.*).

Puis, il revient à l'original : « Et réprimé, le désir, par degrés, devient passif, ce n'est plus à longue que l'ombre du désir » (*ibid.*)⁵⁴⁴.

Le commentaire de Bataille est une *traduction* dans le sens où *Sur Nietzsche* est aussi une traduction, c'est-à-dire, un texte qui se construit sous l'angle d'un *libre-penser* porté par le *libre-écrire* qui se manifeste dans la lecture de l'autre, de Nietzsche en l'occurrence. L'élan du *libre-écrire* est ce moment où le discours prend vie au-delà des mots qui, *a priori*, le renferment. *Sur Nietzsche* est ainsi une *traduction* dans le sens où la *force* d'un *dire* est si puissante qu'elle ne s'exprime qu'en dehors de la contrainte des « mots ». C'est la force de la transsubjectivité comme articulation d'un besoin *vital* de parole qui a lieu dans – et seulement – dans la parole de l'autre. *Parole*, et non « mots ». Les « fautes » de traduction de Bataille révèlent cette instauration d'une transsubjectivité, dans laquelle, *dire* signifie *sortir*.

⁵⁴² *La Littérature et le mal*, OC, IX, p. 231.

⁵⁴³ « Dossier William Blake », OC IX, p. 388.

⁵⁴⁴ « *And being restrained, it by degrees becomes passive, till it is only the shadow of Desire* », cité dans Laserra, *op. cit.*, p. 22.

Bataille prend un soin particulier envers les mots comme « désir », « joie », « délice ». Ces termes ne lui sont chers que parce que son œuvre les revendique. En regardant de près le dire de Blake, il retrouve la possibilité de réinventer ainsi sa mythologie personnelle, ou au moins de la regarder en face. C'est pour cela que lorsqu'il voit un « œil » chez Blake – et que pour nous il s'agissait plutôt d'un « regard » – cela veut dire qu'il *existe* bien un « œil », car c'est Blake qui lit Bataille, qui fait dire ce qu'il voit. Venus en florilège, les termes chers à Bataille ne sont pas des concepts exclus de leur contexte, mais ils constituent un mode de *dire* de l'œuvre. Insérés dans un contexte énonciatif, chacun de ces « mots » réactualise Bataille et nous donne toujours un nouvel élément, une nouvelle porte d'entrée vers sa *poétique*. L'écriture de Bataille peut, bien sûr, renvoyer à une thématique, mais l'œuvre ne se fait pas avec de thématique. Le *dire*, qu'est ce moment où on reconnaît l'auteur par son œuvre, c'est-à-dire là où la *voix* s'installe et rejoint le *kairos*, ce *dire* a le pouvoir d'englober, toujours, le *dit*. Une thématique se construit sur le *dit*. En ce sens, lorsque Bataille échappe au *dit* et se dirige vers l'écriture et non vers la composition d'un savoir savant, il invente sa *voix*, et signe ce qu'il dit : ce qu'il fait, c'est *du* Bataille.

Nous ne partageons pas le point de vue de Laserra sur la *transparence* de la traduction de Bataille. Selon l'auteure italienne, « les interventions de Bataille sont toujours motivées par la sauvegarde du sens »⁵⁴⁵, puis complète avec une affirmation fort critiquable selon laquelle, toujours du point de vue de la sauvegarde du sens « l'auteur de *L'Impossible* s'émerveille, se montrant un traducteur étonnamment cartésien »⁵⁴⁶. Or, il faut comprendre d'abord ce que Laserra veut dire par « sens ». Si « sens » signifie l'interprétation faite d'un texte, le traducteur ne pourra jamais être cartésien, puisque son interprétation se trouve au milieu de toutes les autres interprétations possibles. Ce qui permet alors de laisser une place importante à la subjectivité de la lecture. « Sens », ainsi, va ensemble avec l'énoncé du texte, avec *un* « dit ». On ne peut être « cartésien » qu'au moment où on définit précisément ce « dit ». Et nous savons que cette démarche de la recherche de la précision est fort étrangère à l'auteur de *L'Impossible*. Laserra semble essayer de créer une situation où « l'auteur de *L'Impossible* » serait ravi de prouver, de découvrir son « côté » « logique »... Les préoccupations de Bataille sont très éloignées de ces propos. L'auteure italienne se réjouit de voir rapprochés ces deux travaux très distincts, pourtant elle ne voit pas que l'élément « logique » de cette dialectique c'est elle-même. Ce type de démarche revient très couramment dans la critique de Bataille.

⁵⁴⁵ « Gli interventi di Bataille sono sempre motivati dalla savanguardia del senso », p. 206.

⁵⁴⁶ « L'autore dell'Impossible ci meraviglia, dimostrandosi traduttore sorprendentemente cartesiano » (*ibid.*).

Pour la critique italienne, la *transparence* est le fait de clarifier le *sens*. La traduction du *sens*, fait le chemin contraire : traduire le *dit* c'est obscurcir le *dire*, qu'est un sujet fait de *langage*. Le langage ne sert pas à *dire*. Dans un système de discours, le mot et le concept qu'il porte peuvent « aveugler le regard clair du sens. La poésie est l'aveuglement pour ceux qui ne voient que le "sens" »⁵⁴⁷. L'effacement d'une rime est-il une volonté de transparence du sens ? La proposition de Laserra suit l'idée selon laquelle « embellir » le texte (l'usage des rimes, les renvois prosodiques) sert à obscurcir le *sens* que, autant pour elle que pour Bataille, rendraient opaques les images de Blake (p. 206). Or, le travail de Bataille n'est ni d'embellir ni d'obscurcir, mais *d'entrer* dans une nouvelle discursivité qu'est le poème de Blake. Et pour entrer, l'auteur « ajoute », fait ce qu'il veut parce que c'est Blake en tant qu'œuvre qui lui donne la liberté de *faire*. Bataille n'est pas un calque. Il est dans la création *à partir* de la traduction : il est toujours chez Blake même quand il semble s'en éloigner. Il part sans quitter. C'est pour cela qu'on trouve *du* Bataille chez *le* Blake de Bataille. Par conséquent, on lira, dorénavant, *du* Bataille à chaque lecture de Blake. L'idée de « transparence » n'est ainsi que la levée de tout obstacle lorsqu'il se trouve, dans et par l'écriture, devant Blake. Pourtant, le fait qu'il se laisse porter par la volonté de garder un sens du texte n'est qu'une *impression*. La valeur de toute impression ne se trouve pas dans la conséquence, mais dans la cause, et ici, c'est le texte qui se plie vers lui-même :

Oothon shall view his delight (« *Les visions des filles d'Albion* »)
« Oothon regardera le délice de *Theotormon* »

Then Theotormon broke his silence, and answered
« Alors *Theotormon* rompit le silence *qu'il observait*, et répondit » ;

A dead body revenges not injuries (« *Mariage* »)
« Un cadavre ne se venge pas des torts *qui lui sont faits* »⁵⁴⁸

L'exemple suivant est aussi tiré du « *Mariage* »⁵⁴⁹.

*Then the perilous path was planted,
And a river and a spring
On every cliff and tomb,
And on the bleached bones
Red clay brought forth ;*

Alors le dangereux sentier verdoya,
Un ruisseau s'écoula et une source jaillit
De chaque rocher et de chaque tombe
Et sur les os blanchis
L'argile rouge enfanta ;

⁵⁴⁷ Texte d'Yves Bonnefoy, pour le catalogue William Blake. *Le Génie visionnaire du romantisme anglais*. Sous la direction de Michael Phillips. Catalogue de l'exposition William Blake (1757-1827) au Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la ville de Paris (2 avril-28 juin 2009), p. 29.

⁵⁴⁸ Les deux premiers vers sont tirés page 208 et le dernier, page 210 de Laserra, *op. cit.*

⁵⁴⁹ « Dossier William Blake », *op. cit.*, p. 287.

Le but de Bataille n'est donc pas une fidélité à l'original, mais la recherche d'une parole qui s'invente sans repos. On peut affirmer que traduire Blake signifie trouver un mode de trucage littéraire pour faire du sabotage culturel. Changer un petit quelque chose d'un vers de Blake pour le signer, pour obtenir une autorité d'auteur. Bataille apprend avec le poète comment « fabriquer » des images sous les moules d'une mythologie personnelle. Ce qui fait une très forte critique de l'académisme qui travaille avec des formes préétablies : une fois qu'on a une forme, on a une valeur. Par la traduction, Bataille détourne cette idée : la valeur est dans le détournement. Ce qui nous mène à penser à l'art en général, car l'art ne crée aucune *zone*, ni *d'accès* ni *d'interdiction*. Si Bataille apprend à reconstruire la fabrique d'images, c'est-à-dire s'il continue à la manière de Blake, il pense à ce moment dans l'écriture où une chose en convoque une autre. Quand on fabrique des représentations du monde, immédiatement on fabrique des *présentations*, des évidences présentées. Le risque dans cette démarche est de prendre en main le sens du monde, puisque le monde est de l'ordre de l'évidence et de la convenance. Mais toute présentation est une manipulation. Aristote parle précisément de la convenance logique. Mais les écrivains débloquent l'imaginaire, à la manière d'Apollinaire : « Les souvenirs sont cors de chasse / Dont meurt le bruit parmi le vent ».⁵⁵⁰

Laserra a raison quand elle expose le travail de Bataille et attire l'attention vers possibilités équivoques du français, notamment dans le proverbe « *He who desires but acts not, breeds pestilence* ». Ce qui devient chez Bataille « Qui désire et n'agit pas engendre la peste ». Gide traduit d'une manière explicative : « le Désir non suivi d'action engendre la peste »⁵⁵¹.

On connaît la seule fois où Bataille commente linguistiquement une traduction. Il défend le traducteur des poèmes de Nietzsche, G. Ribemont-Dessaignes⁵⁵² tout en critiquant André Gide :

Yvon Belaval [...] a signalé les inexactitudes et les négligences de cette traduction. [...] c'est en principe très justifié. Mais il me semble que [...] Belaval exagère l'importance relative de ces négligences, dont les meilleures traductions ne sont pas exemptes (Gide lui-même, dans *Le mariage du ciel et de l'enfer* de Blake, ne traduit-il pas, six ou sept fois à la suite, *fool* par *fou*, ce qui donne, en plus d'inexactitudes, un non-sens caractérisé ?)⁵⁵³

Ce « non-sens caractérisé » importe en ce qu'il est un *quelque chose* qui remet à l'œuvre, mais qu'on ne sait pas quoi. Ce n'est pas une idée négative. On sait simplement que cela ne

⁵⁵⁰ « Cors de chasse », in *Alcools*.

⁵⁵¹ Laserra, p. 210.

⁵⁵² Friedrich Nietzsche, *Poésies complètes*, texte allemand présenté et traduit par G. Ribemont-Dessaignes, Paris, Seuil, 1948.

⁵⁵³ « Nietzsche / La théologie et la folie de William Blake », *OC XI*, p. 426.

peut être autre chose de Blake (ou de Gide, le passage n'est pas clair). De toute façon, le point de vue retombe sur le sujet et non sur l'objet en question. On bascule l'objet en sujet.

En effet, la prise de position de Bataille est moindre quant aux questions de traduction, mais elle se centre plutôt sur l'inévitable glissement de tout traducteur, car la traduction de Gide est, selon ses mots une des « meilleures traductions ». Bataille ne veut pas pointer du doigt Gide, mais assurer aussi sa place en tant que traducteur, donc ouvert à tout glissement.

Dans une note à la traduction du proverbe de Blake « *The hours of folly are mesur'd by the clock, but of wisdom no clock can measure* », traduit par Bataille par « les heures de la stupidité sont mesurées par l'horloge, mais celles de la sagesse ne sont à la mesure par aucune horloge ». L'insistance de Bataille dans une fausse explication – du fait qu'aucune horloge ne peut mesurer la *stupidité* – nous pousse à tourner le regard vers un autre problème : aucun système formel, représenté ici par « horloge » ne peut accueillir la « stupidité », comme il le traduit. D'où l'écart de la possible image « horloge de la stupidité ». La seule manière pour « mesurer » la stupidité est d'inventer de nouveaux outils – en accord avec la stupidité –, car ceux de la logique formelle, du « savoir » sont inadaptés. C'est la force de la *contradiction permanente* du monde du calcul et celui de la « stupidité » qui trouve sa place dans les centres d'intérêt de Bataille. La « stupidité » n'est pas une transgression dans le sens d'une rupture, mais une force capable de faire bouger les bases solides du *savoir savant*. La « stupidité » est déplacée vers le paradigme du savoir, elle n'est pas écartée comme négation du savoir. Cela est un geste courant chez l'auteur. Dans son écriture, il essaie de re-donner la place à tout ce qui a été philosophiquement écarté au profit d'une autorité (*un* savoir, ou même son déguisement pluriel *des* savoirs). Ce n'est pas vouloir voir les deux côtés des choses, mais démontrer que ces *choses* portent en elles tous les discours contradictoires qu'on puisse faire. Comme on l'a déjà dit, c'est la force de ce « tout » dans la phrase emblématique « La littérature [...] peut tout dire »⁵⁵⁴. Ce n'est pas la revalorisation d'*un* aspect, mais une globalité oubliée.

Si Bataille critique Gide à partir d'un commentaire de traduction, son argumentation théorique échappe dans un moment crucial de sa pensée : précisément, dans *La Folie de Nietzsche*, Bataille traduit le proverbe de Blake « *If others had not been foolish, we should be so* » par « Si d'autres n'avaient pas été fous, nous devrions l'être » laissant ainsi libre passage à la « mauvaise » version de *fool*. Nous sommes donc face à une contradiction naissante, qui

⁵⁵⁴ *La Littérature et le mal, OC IX*, p. 182.

peut affaiblir sa propre vision de la folie, c'est-à-dire, la puissance pouvant briser toute logique. L'auteur, dans son recueil sur Blake, corrige le proverbe utilisé auparavant dans l'argumentation de Nietzsche et donne cette fois-ci « si d'autres n'avaient pas été stupides, il nous faudrait l'être ». Il nous reste alors à nous demander pourquoi Bataille n'a pas voulu corriger rétrospectivement le proverbe dans le discours sur Nietzsche. Laserra regarde ce fait comme une énorme faute et un manque de sérieux. Elle trouve étrange que la longue note que Bataille insère dans le début du chapitre sur Blake de *La Littérature et le mal* – moment où l'argumentation théorique se place *contre* l'idée de folie de Blake – ne conteste pas cette folie. Elle affirme que Bataille aurait pu amplifier jusqu'à Blake le même discours réparateur déjà fait à propos de Nietzsche. Et affirme que, puisqu'il ne le fait pas et qu'il aurait pu le faire « de l'intérieur de sa propre poétique [celle de Blake], se penchant sur ses propres *Proverbs* »⁵⁵⁵, Bataille s'accuse lui-même, et cette accusation rend possible l'invalidation d'un des meilleurs exemples choisis comme argument en faveur de Nietzsche. Mais cette « erreur » de Bataille n'est pas tellement grave, parce que, justement, il s'agit de *deux* discours sur la folie : la folie physique et empirique de Nietzsche, et la folie dans l'écriture. Nietzsche est l'exemple d'un corps habité par son faire, car, c'est la folie de l'écriture qui prend le corps physique. Chez Blake, on a voulu voir à tout prix l'arrivée de la folie artistique dans le corps du poète, ce qui n'est pas arrivé. « Il n'était pas fou », répète Bataille dans *La littérature et le mal*. La folie chez Blake est transsubjective : elle peut rendre fou son lecteur. Le mot « fou » du proverbe utilisé dans l'argumentation en faveur de Nietzsche est le signe de la folie physique. On comprend donc qu'il n'est pas question de « sottise ». Ce qui permet de revenir à son commentaire sur Gide et de le repenser, car un même mot, par la force du discours, engendre des contextes énonciatifs parfois contradictoires. Ce qui fait du traducteur un « spécialiste » des *discours*, et non d'une langue. Même un proverbe, dont le côté *statique* est très important par sa forme figée notamment, *change* quand il se trouve réénoncé. La fermeté de la forme figée court-circuite, elle entre en conflit avec toute discursivité qui, elle, ne l'est pas, et ne peut s'installer dans des formes. « Foolish » chez Blake n'est et ne pourrait même pas être le « foolish » chez Nietzsche.

Avec Blake, Bataille veut créer une image de soi comme « avant-gardiste » dans le sens spécifique de celui qui prend connaissance avant les autres. Oui, le fait d'être bibliothécaire lui donne un avantage : les informations concernant les publications récentes lui arrivent plus rapidement. Mais il n'est pas seul lorsqu'il s'intéresse à William Blake.

⁵⁵⁵ « dall'interno della sua [de Blake] stessa poetica, appoggiandosi proprio sui suoi *Proverbs* », p. 215.

Dans les années 1920, Blake reste peu connu en France. Cette situation change sensiblement pendant les travaux d'André Gide et pendant les événements historiques importants comme la Grande Guerre. Même si dans son pays, l'auteur, dès les années 1860, retient l'attention d'importants poètes et critiques, comme Alexander Gilchrist, les Rossetti ou Swinburne,⁵⁵⁶ en territoire français, le poète y accède difficilement : en 1900, Charles Grolleau réalise la première traduction de Blake : *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer* ; celle-ci est rapidement effacée par celle d'André Gide en 1923. Un peu avant, en 1906-1907, Pierre Berger lui consacre une longue étude, *William Blake, mysticisme et poésie*, reçue par la critique française et anglaise comme « le meilleur ouvrage jamais publié sur Blake » (p. 190).

On ne peut nier l'importance véritable d'André Gide en tant que déclencheur de la curiosité par le poète. Quand il a publié en 1923 la re-traduction du *Mariage*, la bibliographie sur le poète anglais croît rapidement : sur sept traductions disponibles en français en 1947, année de la rétrospective « William Blake, 1757-1827 » présentée à Paris par le British Council et la galerie Drouin, six se sont parues entre 1923-1934, la dernière étant celle de Grolleau. Sur douze « ouvrages français » répertoriés, sept datent des années 1920 (p. 191.). Philippe Soupault en collaboration avec sa femme, en 1927, année du centenaire de la mort de Blake, traduit *Les Chants d'innocence et d'expérience*. Le poète surréaliste, publie aussi une biographie de Blake l'année suivante. Selon Mansanti, cette reprise du poète anglais doit beaucoup au « traumatisme de la Grande Guerre », amplifiée par le bergsonisme et le surréalisme qui voient en lui un génie rebelle (*ibid.*). *Le Mariage* semblerait ainsi l'œuvre par excellence où on trouve l'esprit de révolte. Il est également important de remarquer que l'auteur ne cite jamais Georges Bataille dans aucun cas, ni comme lecteur ni comme traducteur. On sait bien que Bataille traduit quelques poèmes de Blake *en retard*, si on compare avec la vague « blakéenne » des années 20-40. « Dans les années 1930 et 1940, Blake devient un “classique” » selon la formule utilisée par Mansanti (*ibid.*).

Deux dernières informations sont importantes : l'indication de la parution de l'anthologie de *Poèmes choisis*, publiée par Madeleine Cazamian en 1943, et l'exposition d'aquarelles de Turner et de gravures de Blake, en 1937, organisée par la Bibliothèque nationale. Il faut rappeler que Bataille travaillait à la BNF dans cette période. Alors, il est évident qu'il a pris connaissance de l'exposition. Dans une réponse à une lettre d'Allemagne de janvier 1956, dans laquelle il demandait des renseignements pour une notice dans le « Lexicon der Literatur

⁵⁵⁶ Toutes les citations sont de Céline Mansanti, *La réception de l'œuvre de Blake en France, de 1868 à 1947*. In William Blake, *Le Génie visionnaire du romantisme anglais*, sous la direction de Michael Phillips, catalogue de l'exposition William Blake (1757-1827) au Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la ville de Paris (2 avril-28 juin 2009), p. 190.

der Gegenwart », Bataille avoue dans ces termes sa prise de connaissances de Blake : « J'ai connu l'œuvre de Nietzsche en 1923, [...]. Celle de Sade en 1926. Celles de Blake et de Kafka vers 1935 »⁵⁵⁷, cependant le catalogue d'emprunts de l'auteur dans la Bibliothèque nationale, l'item 688⁵⁵⁸, montre qu'effectivement, en 1936, Bataille emprunte pour la première fois à la BNF le *Mariage* traduit par Grolleau.

Les *Poèmes choisis*, publiés par Madeleine Cazamian, sont aussi repris par Bataille lorsqu'il écrit l'article *William Blake* paru en 1948. Bataille cherche une édition bilingue, à savoir la seule qui existait à ce moment pour juger de près le travail de la traductrice. À ce moment-là, l'auteur avait déjà en tête la lecture des autres traductions ainsi que les originaux.

Selon Jean Lescure, « Blake était à la mode »,⁵⁵⁹ raison pour laquelle, en 1939, l'auteur consacre le premier numéro de la revue *Messages* au poète anglais. Dans cette revue, déjà en 1942, Bataille, ainsi que Michel Leiris, publiait des articles. De même, c'est en 1944 qu'elle reçoit *L'Archangélique*, recueil des poèmes de Bataille. Il existait chez Bataille une volonté d'approximation : il voulait s'approcher de la pensée et de l'écriture de William Blake pour qu'elles, la pensée et l'écriture, communiquent avec sa pensée et son écriture respectivement. Même si une telle approximation, dans *Messages*, reste implicite ou « géographique » (poèmes de Bataille et poèmes de Blake dans la même revue). En tout cas, le *hasard* n'est pas responsable de cette présence de Bataille au sein d'une revue dont le premier numéro est dédié au *poète* anglais. *Poète*, car c'est le *poète* qui intéresse Bataille. Une question de mode, comme le suggère Lescure, reste une voie de lecture rapide et simpliste. Il faut savoir qu'« inconnu en France en 1921, Blake est à la fin des années 1930 un artiste reconnu par la culture française »⁵⁶⁰. De l'« inconnu » au « reconnu », cette trajectoire passe aussi par Bataille. Dès la fin des années 20, début des années 30, William Blake entre dans l'imaginaire des quelques écrivains, parmi eux Bataille et son ami Michel Leiris.

1.1. **Revue *Messages*, un lieu de passages**

La participation de Leiris et Bataille dans *Messages* n'est pas affaire de simples liens d'amitié. Leurs points communs dépassent toute amitié empirique. Ils se construisent en tant que pensées qui se croisent. Des pensées qui se rejoignent chez les sujets de ces mêmes pensées. La pratique de l'écriture poétique et la pensée en tant que questionnement d'une pratique est

⁵⁵⁷ « Notes – Annexes », *OC VII*, p. 615.

⁵⁵⁸ Voir : « Emprunts de Georges Bataille à la B.N. (1922-1950), *O.C. XII*, p. 606.

⁵⁵⁹ Jean Lescure, *Poésie et liberté, histoire de « messages » 1939-1946*, Paris, IMEC, 1998, p. 26.

⁵⁶⁰ Mansanti, *op. cit.*, p. 191.

un des liens qui unissent les deux écrivains. Ils se sont retrouvés aussi dans *Messages*, dont le contexte de création et publication doit être ici mentionné.

L'idée initiale de Lescure était celle de « joindre à la poésie, la poétique, ou comme on se risquait à le dire, le poïétique, la philosophie de la poésie »⁵⁶¹. Cette volonté n'était qu'un réflexe de la société, des gens qui s'intéressaient beaucoup « aux poètes dont l'œuvre pouvait passer pour présenter un aspect philosophique » (p. 26). Les chemins du rapport entre la poésie et la philosophie étaient à ce moment encore mal explorés. Blake était à la mode pendant « aucun ouvrage ne se trouvait à la librairie » (*ibid.*). Comme on a vu, selon Mansanti, on comptait sept traductions disponibles en français, et entre celles-ci, six sont parues entre 1923 et 1934. Même avec le *boom* des traductions après Gide, trouver les ouvrages de Blake restait assez difficile, ce que confirme Lescure : « si tout le monde parlait de Blake, à peu près personne ne l'avait lu » (p. 27). Les gens en parlaient sans connaître, et reproduisaient les commentaires entendus. On aimait Blake par ouï-dire. Comme on aime les dictons. Lescure veut toutefois faire croire qu'il a créé la revue où ne se trouvent que des *vrais* lecteurs de Blake. Lui-même bien sûr entre dans le groupe. C'était un différentiel d'époque. Ses remarques concernant spécifiquement le langage de Blake *montrent* cette hypothèse :

Parmi les raisons qui ont présidé au choix de William Blake [...] il en est une sur laquelle nous voudrions attirer l'attention ici même. C'est le rapport qui unit le poète à son langage [...] Par l'usage de sa parole, chaque individu, et singulièrement le poète, se crée au sein d'une langue un langage constituant un monde plus au moins cohérent de relations. (p. 369).

Lescure s'engage à donner une vision de Blake, celle d'un poète qui n'est pas satisfait avec la réalité visible « de ce monde, de cette vie » (p. 370). Le poète est ainsi quelqu'un qui dépasse « l'actuelle apparence des choses concrètes » (p. 369), qui déforme la réalité et par le langage force le réel à se manifester (p. 369). C'est un regard de philosophe. Comme si l'écriture avait la force d'aller au-delà d'une « réalité ». Le dépassement de cette réalité n'est possible que par un *moi* dépourvu d'une volonté consciente. La volonté chez Blake, selon Lescure « est toujours mauvaise » parce qu'elle est soumise aux lois de la réalité empirique : « à ce respect de la loi, Blake substituait une apologie du désir, de l'énergie, de quelque chose que nous pourrions appeler l'*inconscient*. » (p. 370). Dans les mots utilisés par Lescure, il est évident que son discours s'approche des idées surréalistes – quoiqu'il ne s'engage pas à alimenter cet argument –, principalement quand il utilise la formule « dépasser l'actuelle apparence » comme synonyme de « surréalité » (p. 369). L'effet de mode est aussi un *reflet* inattendu. L'historicité passe par l'individu malgré lui. L'apologie de l'inconscient en tant que lieu d'où

⁵⁶¹ Lescure, *op. cit.*, p. 24.

sortent l'énergie, le désir et les manières de faire face aux lois de la réalité sont des discours proches de ceux d'André Breton. Mais d'un Breton philosophe.

Georges Bataille échappe au oui-dire de Blake. C'est un vrai lecteur. Il se sentait un peu *en retard* par rapport à la « mode Blake », commencée depuis les années 1920 avec l'entreprise de Gide surtout. Cependant il va le lire calmement, attentivement. La frénésie n'habite pas Bataille. De sa lecture naissent ses traductions, travail qui devrait venir au jour, mais qui ne s'accomplit pas. Il « augmente » Blake en voulant le traduire, c'est-à-dire en augmentant son lectorat. Sa seule réussite dans cette affaire a été la publication de ses comptes rendus qui en 1957 seront repris sous la forme d'un chapitre dans *La Littérature et le mal*. Bataille lit l'œuvre de Blake aussi bien que sa critique plus contemporaine. Contrairement aux autres écrivains et lecteurs de Blake, Bataille fait un travail de recherche moins euphorique, moins sur la vague de la mode, mais beaucoup plus intense et ciblé. Malgré toutes ces qualités de lecteur attentif de Bataille, la rencontre Lescure-Bataille ne s'est pas produite grâce à Blake. Lescure finit par dire que « il n'y eut pas entre nous une vraie rencontre » (p. 180).

Lescure se montre assez froid en relation à Bataille. Et cette position distanciée est importante pour tout penseur *de* Bataille :

Je vois bien que je ne suis pas parvenu à pénétrer dans une œuvre qui suscite aujourd'hui tant de fascination... je crains de ne pouvoir pas même m'émouvoir du tragique de son érotisme (p.180).

Les raisons qui ont mené Bataille à publier dans *Messages* ne sont pas toujours très claires, mais on sait qu'il n'est pas question de mode par Bataille, vu qu'il a publié dans les trois années successives après la reprise de la revue en 1942. Cette année-là, quatre sont les cahiers qui paraissent ; le quatrième, daté de décembre, dont le titre est *Exercice du silence* nous intéresse plus précisément. À cause de la guerre et de la possibilité d'être censuré, l'indication *Messages* disparaît et son impression est faite hors de la France (à Bruxelles, à l'occasion). Parmi les auteurs qui y ont été publiés, on trouve Bachelard, Queneau, Sartre, Leiris et Bataille, dont le texte publié s'intitule « *Le rire de Nietzsche* », que l'on trouve aujourd'hui dans les *Œuvres complètes*⁵⁶². On voit bien que le discours porté dans le premier *Messages* change considérablement à ce moment précis, après que la guerre a éclaté. Le discours politico-libertaire règne au sein de la revue. Lescure lui-même donne à *Messages* une fonction de résistance : « il souffrirait de montrer que notre adhésion à la Résistance était fondée à l'identité que nous reconnaissons entre liberté et poésie, de sorte que l'une n'allait pas sans

⁵⁶² Voir : « Le Rire de Nietzsche », *OC VI*, p. 307-314.

l'autre »⁵⁶³. On a du mal à comprendre la place du discours poétique dans ce texte de Bataille. Il n'y a qu'un passage où on lit une allusion directe à la poésie. Les similitudes entre *Le rire de Nietzsche* et la composition de *L'Expérience intérieure* sont évidentes : « je dirai que l'extase, le sacrifice, la tragédie, la poésie, le rire sont des formes où la vie se met à la mesure de l'impossible »⁵⁶⁴. Simplement, on y identifie presque avec les mêmes mots un passage de *L'Expérience intérieure* : « De la poésie, je dirai maintenant qu'elle est, je crois, le sacrifice où les mots sont victimes »⁵⁶⁵. Mettre le sacrifice à côté de la poésie – « le sacrificateur, le poète » (p. 172) n'est, selon Bataille, que dégager les mots de leurs possibilités. On sacrifie les mots pour *aller vers*. Sans complément.

Bataille commence la rédaction de *L'Expérience intérieure* vers 1941 ; en 1943 il le publie aux éditions Gallimard⁵⁶⁶. Ce qui justifie les résonances thématiques, mais aussi la façon d'écrire. L'écriture concomitante permet des communications inattendues, qui se produisent malgré le pouvoir d'un « moi » de l'écrivain. Elles deviennent en même temps une réflexion ciblée sur ce qu'il est en train de faire. Le cas de la poésie est le plus flagrant : en 1943, Lescure crée une « anthologie » de la poésie contemporaine. Un ouvrage de plus de 400 pages comportant plusieurs poètes (André Gide, Valéry, Paul Claudel y côtoient Sartre, Camus et Michaux notamment). Cette édition de *Messages*, intitulée *Domaine français* et imprimée en Suisse, a connu sous le titre *La douleur* – connu aujourd'hui sous le titre *Le Tombeau* – un recueil de poèmes qui plus tard formera en 1944, *l'Archangélique*. C'est la première et presque l'unique participation de Bataille au sein d'une revue en tant que *poète*. Cette participation servira comme une présentation pour le nouveau cahier qui, dès le début de 1943 est en préparation : *Sources de la poésie*, contrairement au *Domaine français*, ne rassemblera qu'un seul poète : *Bataille*. Regrouper un grand nombre de poètes prenait du temps, ainsi Lescure décide, afin de ne pas interrompre longtemps le travail de *Messages*, de publier, dans les deux éditions suivantes, des livres d'un auteur seul. Dans ce contexte, Bataille publie *L'Archangélique*, tel qu'on le connaît aujourd'hui. Ce livre, écrit en cinq mois seulement⁵⁶⁷ est la seule tentative pour une écriture majoritairement « poétique », dans le sens restreint, c'est-à-dire faux, de textes en vers. Ces poèmes sont une sorte d'initiation à la pensée du poème fait à partir de l'écriture en vers. Ce qui ne garantit pas la dénomination « poèmes ». Bataille cherchait par là un *déclencheur* de la pensée. De cette façon, sa *poésie* devenait un recueil de la pensée – ce qui renferme le poème dans le langage philosophique, au sens d'une

⁵⁶³ Lescure, *op. cit.*, p. 276.

⁵⁶⁴ « Le Rire de Nietzsche », *OC XII*, p. 310.

⁵⁶⁵ « Digression sur la poésie et Marcel Proust » dans *L'Expérience intérieure*, *OC V*, p. 156.

⁵⁶⁶ Voir : Surya, *op. cit.*, p. 656-658.

⁵⁶⁷ *Idem*, p. 659.

raison portée sur quelque chose. Raison qui sera l'objet des critiques de Bataille, car c'est elle qui justement encombre tout poétique. C'est dans l'autre sens que Bataille se retrouve : sans que cela soit une restriction, le poétique chez lui passe par sa façon de « bricoler » la pensée et la « méthode » philosophiques. Son langage devient une *manière* quand il propose davantage une méditation sur la pratique d'un *ici et maintenant* : « Ce que je suis ici et maintenant est sommé d'être possible », dit-il dans *Le rire de Nietzsche*. L'usage des déictiques chez Bataille révèle le chemin de la construction d'un système de sens propre à son œuvre qu'on peut appeler *poétique*, qui dépasse les textes en vers, qui dépendent donc l'idée de « poème ». La méditation comme écriture chez Bataille cherche à rendre visible ce travail. Il cherche des liens pour qu'on en voie. C'est plus un exercice d'éclatement de liens qu'une herméneutique. Francis Marmande affirme que « Bataille n'hésite pas une seconde à mettre [...] ses acquis théoriques en jeu »⁵⁶⁸. Les liens sont soulevés, sont créés. Il rassemble tout et tous – l'« exubérance des cruautés » continue l'*Exubérance est Beauté* de Blake. L'*Aurore* de l'*Archangélique*, continue l'aurore d'*Ainsi parlait Zarathoustra*. La solidarité entre les textes de Bataille est un accomplissement historique et personnel.

La participation de Bataille dans *Messages* n'est pas un moment toujours souligné par la critique. Mais elle est importante lorsqu'on cherche à la voir comme un fil conduisant la pensée de la poésie vers celle de la philosophie. Bataille s'est toujours intéressé à tout ce qui lie à la philosophie par un côté pas toujours très clair. *Messages* est un passage par où Bataille fait des allers-retours. Où la philosophie, la poésie et le politique se retrouvent dans les débuts de la revue. Rappelons que Lescure employait le mot « poïétique » pour faire référence à *Messages*. On peut même dire que les revues sont des territoires prisés par Bataille pour toute exploration nouvelle, ce qui explique notamment son besoin d'en créer quelques-unes comme *Documents* et *Critique*.

1.2. Moins noble pourtant humain

En ayant Georges Bataille en tant que secrétaire général, on trouve dans le premier numéro de la revue *Documents* (1^{er} avril, 1929), un des premiers articles publiés par l'auteur : *Le cheval académique*. Dans l'article, Bataille montre que tout effort d'organisation progressive de la méthode rationnelle ne veut que résoudre le tumulte de la vie en mettant en relief l'aspect « noble » de cette vie. La propre idée de vie est attachée à un règlement auquel elle est originellement soumise. La règle devient la chose réelle. Bataille soulève le côté bas de la vie,

⁵⁶⁸ Francis Marmande, *Georges Bataille politique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985, p. 130.

non pour y aller aveuglément, mais pour *ne pas* aller en sens inverse. C'est dire qu'il possède une réflexion transversale où règne la vraie vie, avec ses incohérences, où règne la vraie force tumultueuse des choses. C'est à partir de cela que l'on comprend sa vision lorsqu'il écrit que « la nature, procédant constamment en opposition violente [...] devrait être représentée en constante révolte avec elle-même »⁵⁶⁹. La nature humaine et la Nature ne forment qu'un corps unique chez l'auteur. Car l'homme réfléchissant la Nature s'y inscrit nécessairement et devient cette même Nature. La culture fait une division qui n'est ainsi qu'un effort de la pensée pour créer une séparation forcée.

Bataille n'a jamais fait « profession de ne vouloir considérer au monde que ce qu'il y a de plus vil, de plus décourageant et de plus corrompu », selon la formule idéaliste de Breton⁵⁷⁰. William Blake, qui fait partie du recueil de *La Littérature et le mal*, n'est pas simplement le poète du *Mal*. Ce n'est pas parce qu'il y est présent qu'il en est un *représentant* du *Mal*. Pour Bataille, Blake serait une personnalité qui traduit la nature humaine. Celle-ci ne peut être représentée que par quelqu'un qui *représente* ou qui comprend qu'elle est toujours une constante révolte. Blake passe de l'écriture des textes *simples*, angéliques, aux *Proverbes de l'Enfer*, qui sont des textes verts, acides. *Le Mariage du ciel et de l'enfer* est une cosmologie, une vision de monde crue, troublante parce qu'humaine. Georges Bataille apprécie chez Blake ce courage de représenter, c'est-à-dire de penser l'humain dans ce qu'il y a de moins noble mais qui reste humain.

Toujours dans cette première édition de *Documents*, un proverbe de Blake (« yeux, de feu ; narines, d'air ; bouche, d'eau, barbe, de terre ») apparaît en épigraphe dans l'article de Michel Leiris, *Notes sur deux figures microcosmiques des XIV^{ème} et XV^{ème} siècles*. Dans l'article, Leiris expose le sentiment de la fragilité de l'homme moderne qui, s'éloignant de l'anthropomorphisme, tombe sur une disharmonie. Chez l'homme primitif tout était équilibre et le rapport homme-monde était à hauteur égale. L'auteur cherche les dernières demeures où il est encore possible de trouver cette harmonie et, selon lui, elles sont du côté des « sciences occultes qui en constituent la dernière expression actuellement vivante en Occident »⁵⁷¹. Le renvoi à l'occultisme était un lieu commun et un manière de démarrer une pensée « étrangère ». Dans le *Second manifeste surréaliste*, qui date de 1930, Breton, quelques lignes avant d'exposer son discours ayant Bataille comme cible, cite une expression en capitales :

⁵⁶⁹ « Le Cheval académique », *OCI*, p. 162.

⁵⁷⁰ André Breton, *Second manifeste du surréalisme in Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1988, p. 824.

⁵⁷¹ Michel Leiris, « Notes sur deux figures microcosmiques des XIV^{ème} et XV^{ème} siècles », *Documents*, n°1, 1^{er} avril 1929, p. 48.

JE DEMANDE L'OCCULTATION PROFONDE, VÉRITABLE DU SURREALISME⁵⁷². Nous savons que l'auteur était bien conscient de l'aspect ambigu de l'expression et que la présence de l'occultisme et de l'ésotérisme dans le *Second manifeste* « se réfère à leurs aspects poétiques, non à leurs contenus »⁵⁷³. Tout cela pourrait nous porter à utiliser la citation de Blake comme un simple ajout à cet esprit d'occultisme qui régnait à ce moment-là. Pourtant, le suivi de l'article propose une autre vision plus pertinente. Michel Leiris cite l'*Elucidarium* d'Honorius d'Autun selon lequel « l'homme corporel se compose des quatre éléments, d'où son nom de microcosme ou monde mineur. Il tire sa chair de la terre, son sang de l'eau, son souffle d'air, sa chaleur du feu »⁵⁷⁴. Conformément au proverbe de Blake, nous trouvons ici une reprise de la même idée présentée par le poète. De ce fait, Blake représente, selon Leiris, une dernière demeure de l'équilibre que nous trouverions chez l'homme primitif, de l'homme en tant que microcosme. Dans une phrase, le poète anglais concentre l'essentiel de la réflexion de Leiris : le proverbe initial devient un type d'*aphorisme*.

D'après Bataille, en 1929 on n'avait pas encore pris connaissance formellement de William Blake. Toutefois nous imaginons que, dès les premiers écrits publiés dans *Documents*, le contexte intellectuel était une sorte d'*ambiance* favorable au rapprochement de Blake à la pensée de Bataille notamment. D'un point de vue thématique, il est assez facile de voir, par contraste, une approximation entre ce qu'écrit Bataille à propos des monnaies chez les Gaulois et Leiris à propos de la perte de l'équilibre de l'homme moderne. L'intérêt des deux écrivains consiste à mettre en évidence une transgression à un *statu quo* : le cheval-monstre *versus* le cheval académique ; l'homme moderne déséquilibré *versus* l'homme primitif en harmonie avec la nature. Blake, plus qu'une simple exception à la règle de l'homme moderne, représente un équilibre dans le chaos, il représente celui qui englobe toutes les réalités possibles de l'humain. Il est le représentant de la mythologie de l'homme en tant qu'incessant combat contre lui-même. Idée chère à Bataille et que l'auteur a portée pendant toute sa carrière : « JE SUIS MOI-MÊME LA GUERRE », écrit-il⁵⁷⁵.

« *Les tigres de la colère sont plus sages que les chevaux de l'instruction* », écrit Blake dans la traduction de Bataille⁵⁷⁶. Or, ce sont les chevaux monstres des Gaulois qui sont donc plus sages que les chevaux de l'instruction des Grecs. Mais à partir de Blake, l'humain est représenté par ces deux chevaux. Dans la traduction de Bataille des *Proverbes de l'Enfer* un détail attire notre attention : le fait qu'il n'y a que trois proverbes séparant ce dernier de celui-

⁵⁷² Breton, *op. cit.*, p. 821.

⁵⁷³ Breton, *op. cit.*, « notes et variantes » n°6, p. 1619.

⁵⁷⁴ Michel Leiris, *op. cit.*, p. 48.

⁵⁷⁵ « La Pratique de la joie devant la mort », *OC I*, p. 557. Les capitales sont de l'auteur.

⁵⁷⁶ *Proverbes de l'Enfer*, dans « Dossier William Blake », *OC IX*, p. 391.

là utilisé par Leiris dans son article. Ces coïncidences artificielles ou forcées ne peuvent pourtant pas effacer les résonances et points communs qui existent et qui sont partagés par les deux écrivains et amis proches qu'étaient Bataille et Leiris.

1.3.

« Exubérance est Beauté » : *La Part maudite* et la valeur d'une épigraphe

Publié en 1949 aux Éditions de Minuit (collection « L'usage des richesses ») et réédité en 1967 (collection « Points »), *La Part maudite* est un important travail de Bataille pour deux raisons particulières : on trouve ici en détail la pensée sur la notion de *but* et de *dépense*, deux points d'extrême importance au cours de sa réflexion ; la deuxième raison réside dans l'étrangeté de cet ouvrage. C'est Bataille *économiste*, penseur critique de l'économie qui parle et cela est particulier chez lui. Avec *La Part maudite*, il ose la voix de l'économiste.

La rédaction de *La Part maudite* commence en 1946 avec un recueil de notes préparatoires intitulé « L'économie à la mesure de l'univers » aujourd'hui consultable dans les *Œuvres complètes*⁵⁷⁷, pourtant il faut signaler que dans l'avant-propos du livre, Bataille laisse au lecteur la possibilité de situer le début de sa composition dans les années 30 (« en dix-huit ans que ce travail m'a demandé » (p. 52)⁵⁷⁸. Dans sa préface pour *La Part maudite*, Jean Piel affirme que pour comprendre la rédaction du texte, il faudrait :

remonter plus loin [...] et coïncider avec la période de la fin des années 20, où, sans doute à l'instigation d'Alfred Metraux, il [Bataille] prit connaissance de la théorie du « potlatch » exposé par Mauss dans son *Essai sur le don, forme archaïque de l'échange*, paru dans « l'année sociologique » de 1925. Cette découverte semble être à l'extrême origine de l'intérêt qu'il devait porter [...] à l'ethnologie [...] et de plus en plus, aux faits économiques (p. 14).

Faire remonter plus loin la rédaction de *La Part maudite* est important pour comprendre qu'elle se place dans les turbulences de la vie de l'écrivain. Que ce moment-là est marqué par la diversification des centres d'intérêts. Et que chez lui, les intérêts communiquent incessamment. C'est une pensée effervescente qui va de pair avec l'idée très personnelle de vouloir « se représenter le monde comme animé d'une ébullition » (*ibid.*). La pensée est l'historicité qu'elle représente.

⁵⁷⁷ « L'Économie à la mesure de l'univers. Notes brèves, préliminaires à la rédaction d'un essai d' "économie générale", à paraître sous le titre : *La Part maudite* », *OC VII*, p. 7-16.

⁵⁷⁸ Georges Bataille, *La Part maudite*, précédé de *La Notion de dépense*, introd. Jean Piel, Paris, Minuit, « Critique », 1967, (réimpression 26/09/2010), p. 52.

Ce déplacement temporel montre que pendant de longues périodes, Bataille observait l'œuvre avant son achèvement. Ainsi, lorsqu'une œuvre entrait dans un processus de *vieillesse*, d'autres étaient initiées ou reprises. Ce qui explique qu'on trouve constamment des rapports entre les écrits de Bataille, même s'ils sont infiniment déplacés temporellement et thématiquement. Ces rapports, selon Marmande, « Bataille [les] nomme la profonde "solidarité" de tous ses textes »⁵⁷⁹, car souvent « l'écriture romanesque et l'écriture théorique croisent leurs fonctions » (p. 130). La relation que Bataille entretient avec la théorie, principalement la théorie scientifique, plus que double, est *trouble*. Toujours selon Marmande, la science, pour Bataille, « reste un acquis fondamental non pour ce qu'elle fixe [...], mais pour ce qu'elle délie » (p. 132). La science sert à défaire toutes sortes d'*immédiatismes* de la pensée. Chez Bataille, c'est cette mise en garde constante que la science propose, qui la différencie de la philosophie notamment. Le discours scientifique est en ce sens plus violent psychiquement parlant. Il est moins paresseux. C'est un discours plutôt terre à terre, direct, une guerre contre le *statu quo* :

Je me représente un mouvement et une excitation humains dont les possibilités sont sans limite : ce mouvement et cette excitation ne peuvent être *apaisés* que par la *guerre*⁵⁸⁰.

Francis Marmande recueille les points qui lui sont étonnants dans l'avant-propos de *La Part maudite* et attire alors l'attention sur l'épigramme de Blake (« Exubérance est Beauté ») utilisé par Bataille. Pourtant, l'auteur se contente de recueillir, de dire implicitement que cette épigramme est source (pour lui) d'étonnement. Son étonnement retombe sur nous, lecteurs, qui restons sans aucun développement de sa pensée, sans la moindre possibilité de recomposer un lien qui semble évident pour Marmande. Grâce à cet étonnement maladroit, notre attention se dirige tout droit vers Blake, vers l'épigramme de l'avant-propos. Il faut signaler aussi un problème dans l'édition que nous utilisons : l'épigramme, au tout début du texte, avant l'introduction de Jean Piel, est mal placée, car elle devient ambiguë. Elle perd sa fonction d'élément inhérent au texte *La Part maudite*. Nous avons donc la possibilité de penser que l'épigramme appartient au livre entier, ce qui n'est pas le cas. Dans l'édition des *Œuvres complètes*, l'épigramme est, au contraire, placée correctement. Quelle est la valeur d'une épigramme ? Sans approfondir le rapport entre Blake et *La Part maudite*, l'épigramme n'est pas un hors-texte, n'est pas un élément négligeable, et n'est pas un caprice d'auteur. C'est parce qu'elle est ambiguë, parce qu'on ne sait pas quoi faire et quelle valeur lui attribuer qu'elle gagne en force, qu'elle devient intéressante parce qu'elle pose un problème concernant la

⁵⁷⁹ Francis Marmande, *Georges Bataille politique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985, p. 135.

⁵⁸⁰ « La Pratique de la joie devant la mort », *OCI*, p. 557.

valeur. Sa valeur n'est pas d'échange, n'est pas dans le nom de l'auteur cité, parce que, en tant qu'épigraphe, on cite souvent un auteur sans donner aucune indication. On peut même *forcer* un rapport avec le texte en question. Ou on peut aussi faire semblant de maquiller quelque chose, de faire passer une épigraphe par un caprice, par quelque chose d'inattendu. Ou de simple « dépôt » du répertoire de lecture de l'auteur. En un sens, l'épigraphe est un lieu critique, lieu des discours. Rien que pour cela, elle ne peut être négligée, ou vue comme un détail sans intérêt. Comme lieu des discours elle porte des voix qui entrent et sortent d'un texte *a priori* hiérarchiquement « supérieur », puisque c'est ce texte qui lui donne la possibilité d'apparaître comme épigraphe. Voici donc un élément spécifique : toute épigraphe n'est épigraphe *que* parce qu'elle se place dans un endroit appelé « épigraphe ». Il n'y a donc pas d'essence d'épigraphe, pas de formule. Mais elle est toujours une extraction, parce qu'elle est une partie d'un tout plus grand, d'une œuvre de laquelle elle est extraite. Toujours exclue de son contexte d'énonciation, l'épigraphe représente en mode *exhibitionniste* la logique de la citation, mais l'effort intellectuel qu'elle impose à son lecteur est plus important, d'où la négligence. Elle est une greffe sans laquelle la plante qui la reçoit n'aurait pas de fruit, comme une aberration *fructueuse*. On va ici essayer de reconnaître quelques *fruits* que cette greffe nommée Blake donne à son « porteur » Bataille.

Pour un stylisticien, l'épigraphe fait partie d'une zone du texte qui est en même *temps hors et dans* le texte⁵⁸¹, un point de passage qu'il faut nécessairement prendre pour accéder au texte. Ce point est, de façon contradictoire, à la fois le début de ce qu'on va lire et son introduction. Cette zone de transaction ne marque pas bien l'extériorité ni l'intériorité, la frontière est floue parce qu'il n'y a simplement pas de frontière. Sûrement, Bataille n'avait pas en tête toute cette complexité d'une épigraphe lorsqu'il a mis Blake en ouverture de son texte. La voix du poète est pertinente dans le propos de Bataille, rompant ainsi avec une pratique du début du XIX^{ème} siècle, selon laquelle le choix de l'auteur pour l'épigraphe était plus significatif que les textes mêmes de l'épigraphe⁵⁸². Blake *parle* et il est *dans* le texte de Bataille. Selon Genette, l'épigraphe porte une charge négative, vue que celle-ci « souvent est aléatoire » (p. 161). L'épigraphe est ainsi un *plus* qui, en vérité, est un superflu sans réelle valeur. Mais chez Bataille, les termes « exubérance » et « beauté », ensemble, ne forment pas qu'un ajout quelconque. C'est du *Blake*. Ce n'est pas n'importe quelle *exubérance* et n'importe quelle *beauté*, c'est une *exubérance* et une *beauté de* et *chez* Blake. Les fruits thématiques du proverbe dans *La Part maudite* se nomment *tigre, soleil, dépense, consommation*. Des mots de

⁵⁸¹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, « Points », 1987, p. 11.

⁵⁸² Voir Gérard Genette, *op.cit.*, p. 147-148.

Bataille mais qui sont aussi et en même temps de Blake. L'épigraphe une fois gardée en tête devient une couche de sens non négligeable.

Au moment où Bataille examine la différence de « dilapidation d'énergie » chez les végétaux et chez les animaux, il fait référence au tigre comme un gros consommateur d'énergie. Le tigre de Blake est le seul renvoi manifesté directement dans le texte de Bataille : « William Blake demandait au tigre : “En quels abîmes, en quels cieux lointains le feu de tes yeux s'est-il embrasé ?” » (p. 72)⁵⁸³. Le tigre « brûle », mais il « brûle » et « brille », brille *parce* qu'il brûle : c'est le sens du tigre de Blake que Bataille a voulu récupérer. Tout ce qui prend une « folle exubérance » (p. 71) est le résultat d'une « luxueuse dilapidation d'énergie » (*ibid.*). Selon Bataille, l'exubérance, comme le soleil, ne doit rien recevoir en contrepartie.

L'utilisation de la formule *dilapidation d'énergie* entre dans le paradigme de la notion de dépense ; ce n'est pas qu'on va pouvoir inter-changer les notions, mais Bataille avance parfois dans l'ajout, dans la superposition des notions. Dans la *Notion de dépense*, texte de 1933, Bataille explique justement cette idée de « dépense », notion qui est un point de controverse parmi les lecteurs de Bataille. Selon l'auteur, l'activité humaine ne se résume pas à deux mouvements, celui de la production/conservation et celui de la consommation. C'est dans l'aspect « consommation » que Bataille porte une attention plus ciblée – « la consommation doit être divisée en *deux parts distinctes* » (p. 28) – pour développer l'idée de dépense. Et c'est dans la seconde part que se caractérise la « dépense », ou

les *dépenses dites improductives* : le luxe, les deuils, les guerres, les cultes, les constructions des monuments somptuaires, les jeux, les spectacles, les arts, l'activité sexuelle perverse (c'est-à-dire détournée de la finalité génitale) représentent autant d'activités qui, tout au moins dans les conditions primitives, ont leur *fin en elles-mêmes*. Or, il est nécessaire de réserver le nom de *dépense* à ces formes improductives, à l'extension de tous les modes de consommation qui servent de moyen terme à la production (p. 28).⁵⁸⁴

La « définition » de « dépense », selon Bataille est plurielle, car il n'existe pas une activité caractéristique de *la* dépense. La dépense est *des* dépenses, plurielle. Le texte représente cette pluralité dans son phrasé concaténé : luxe, deuil, guerres, etc. La séquence des exemples des dépenses pourrait continuer à l'infini. « Dépense », ainsi, le nom de ses activités. Et en tant que telles, chacune portera ses spécificités, ce qui fait que toute notion de dépense doit être

⁵⁸³ Bataille fait allusion au poème *The Tyger*, dont les premier vers dans l'original sont ainsi : *Tyger! Tyger! burning bright / In the forests of the night, / What immortal hand or eye / Could frame thy fearful symmetry?*

⁵⁸⁴ (Je souligne, à l'exception du mot *dépense*).

rapprochée de son contexte d'énonciation, c'est-à-dire, de son contexte d'activité en tant que dépense. Ce n'est pas une essence, ce n'est pas un outil d'analyse.

Une bête sauvage (le tigre, en l'occurrence) a une énorme nécessité d'énergie pour vivre. D'où une nécessité de dépense équivalente. L'animal doit nécessairement *dépenser* une grande partie de sa propre énergie pour donner suite à sa vie. C'est *un* sens de la dépense. La recherche effrénée des sources d'énergie donne à voir l'effervescence de la vie. Plus une bête sauvage est un prédateur, plus elle fait éclater la vie. La beauté des bêtes sauvages se mesure selon leurs dépenses d'énergie, ou leurs besoins de dépense qu'elles laissent entrevoir. Une beauté mesurée dans les termes de la dépense sera toujours exubérante, car excessive : elle dépasse le cadre de la mesure justement. L'exubérant est toujours au-delà d'une fin.

Dans la suite de la réflexion, Bataille introduit un discours sur la guerre et la nécessité que les gens ont eue, dûe à la disette, de manger des pommes de terre. Ce discours sert de contre-exemple à celui du tigre et de la dépense. Ici, la question est l'économie d'énergie :

Si l'on cultive des pommes de terre ou du blé, le rendement d'une terre en calories consommables est bien plus important que celui des troupeaux en lait et en viande pour une terre équivalente en prairie (p. 71-72).

Le passage est étrange surtout d'un point de vue thématique. Toutefois, il faut considérer que justement parce que la vie végétale est moins onéreuse, le luxe ne peut être représenté que par le côté *onéreux*, c'est-à-dire animal. La vie végétale est infiniment contraire à la dépense solaire : l'effort pour son développement se résume dans l'attente du rayonnement du soleil ; cette forme de vie est en elle-même *économique*, accumulatrice.

Les trois aspects du rapport entre la dilapidation de l'énergie, la dépense et l'acquisition d'énergie se résument dans un soleil toujours en ébullition, source éternelle de vie, qui se place au sommet ; le tigre comme représentant de toute force dévastatrice est un reflet du soleil, d'où sa beauté mesurée par son exubérance. En dernier, les végétaux ne dépensent presque rien et ne sont pas un reflet du soleil, mais la transformation de l'énergie solaire en but existentiel.

Blake transformé en épigraphe rayonne dans le texte de Bataille dans les termes d'*exubérance* et *beauté*. Mais cette dissémination sémantique n'apparaît effectivement que dans cette partie dédiée à l'étude de la dépense et de la consommation. L'épigraphe communique donc avec le texte « proche ». Il est probable que Bataille a refait la première partie du texte tout en ayant

en tête la fraîcheur de la phrase de Blake, car en 1948, quelques mois avant la publication de l'œuvre, il écrit aux Éditions de Minuit disant qu'il manquait encore l'introduction et la conclusion du livre. Bataille nomme avec raison le premier chapitre « Introduction théorique », c'est-à-dire que l'introduction est temporellement plus proche de nous et plus proche du moment où Bataille produisait les articles sur Blake pour *Critique*. Le premier article date de septembre 1948, la même année et le même mois que la lettre de Bataille aux Éditions de Minuit⁵⁸⁵. Tout l'argumentaire à propos de la dépense, notion chère à Bataille, doit nécessairement passer par l'imaginaire proposé par Blake *via* l'épigraphe. Penser la dépense est penser l'exubérance, terme de Blake mais devenu aussi celui de Bataille. La beauté selon Bataille-Blake voisine avec le sublime, puisqu'elle est excessive, qu'elle excède les catégories du jugement. Elle est l'au-delà de l'utilité. Cette beauté pensée dans les mots de dépense et consommation n'est pas synonyme de *parfait*, car ce qui est parfait est ce qui a atteint les limites d'une échelle de valeurs. Le sublime dépasse toute échelle. C'est une idée essentialiste.

Le mot *exubérance* et ses variations apparaissent de l'avant-propos à la fin de l'« Introduction théorique », 8 fois. Pourtant, trois occurrences attirent notre attention par le ton d'insistance choisi par Bataille :

J'insiste sur le fait qu'à la liberté d'esprit la recherche d'une solution est une exubérance, un superflu : ceci lui donne une force incomparable (p. 53).

Plus loin,

J'insisterai seulement sur un fait d'importance décisive : l'énergie solaire est le principe de son développement exubérant » (p. 66).

Puis,

J'insiste sur le fait qu'il n'y a pas généralement de croissance, mais seulement sous toutes les formes une luxueuse dilapidation d'énergie ! L'histoire de la vie sur la terre est principalement l'effet d'une folle exubérance » (p. 71).

Or, à ce moment du texte, on commence à se méfier de ce qui se dit, car l'insistance est un signe d'inconsistance. Bataille use d'un surinvestissement de soi pour insister sur ses affirmations. L'insistance se répète, l'exubérance se répète. Un exhibitionnisme de soi se met en place pour défendre une idée, et c'est à ce moment où on *insiste* qu'on crée le doute sur ce qu'on dit. Dans ce point de vue, la notion d'exubérance comme moteur discursif devient

⁵⁸⁵ Les informations sur cette lettre ont été tirées des *Œuvres complètes VII*, p. 470.

forcée et faussée. Mais si elle est forcée, on aura du mal à savoir ce qu'elle cache réellement. Si on peut se méfier de ce qui se dit, on ne peut pas lire sans le moindre doute ce qu'on nous cache. Les jeux des masques se multiplient. François Noudelmann dans *Le Génie du mensonge* écrit qu'« insister, répéter, marteler sont des gestes langagiers suspects qui révèlent une inquiétude inverse à l'assurance exposée par l'énonciateur »⁵⁸⁶. De quoi Bataille n'est-il pas sûr ? L'articulation entre une pensée aujourd'hui centrale dans l'œuvre de Bataille, qu'est la notion de dépense, et une phrase de poète n'est pas, dans le contexte d'un texte qui veut être l'exposé raisonné d'une économie générale, un argument convaincant. Mais l'important n'est pas la vérité en soi, la vérité de ce qui se dit, mais de *dire*, de jouer les masques pour ne pas jouer le rôle anodin de celui qui dit la vérité, tel le signataire d'un contrat. C'est le propos provocateur de Nietzsche :

Pourquoi dans la vie de tous les jours, les hommes disent-ils la plupart du temps la vérité ? [...] parce que c'est plus commode ; car le mensonge réclame invention, dissimulation et mémoire [...]. Parce qu'il est avantageux, quand tout se présente simplement, de parler sans détour : je veux ceci, j'ai fait cela, et ainsi de suite ; c'est-à-dire parce que les voies de la contrainte et de l'autorité sont plus sûres que celles de la ruse.⁵⁸⁷

Comme héritier de Nietzsche, Bataille n'est pas un menteur mais un *rusé*. L'idée d'une écriture contre toute zone de confort, comme invention et comme engagement de soi fait de Bataille l'opposé du franc-parleur. Si les philosophes sont des « affirmateurs », dans ce sens précis, parce que dans l'affirmation tout le sujet s'engage, Bataille est philosophe. Mais il n'est pas dans le combat pour la vérité. Son combat est pour l'invention. Et faire entrer Blake dans l'ouverture d'un texte portant sur l'économie est une invention qui doit être forcée pour qu'elle passe. D'où son investissement. Si cela passe, on pourra, pour penser l'économie se servir des poètes. C'est ce monde-là que Bataille veut montrer : un monde où la poésie se trouve au même niveau que toute autre forme d'expression des valeurs contemporaines.

Ces notions (exubérance et beauté) réapparaissent sous la plume de Bataille comme des mots fétiches :

La limite de la croissance atteinte, la vie sans être en chaudière close, entre du moins en ébullition : sans exploser, son extrême exubérance s'écoule en un mouvement toujours à la limite de l'explosion (p. 68).

⁵⁸⁶ François Noudelmann, *Le Génie du mensonge*, Paris, Max Milo, 2015, p. 17.

⁵⁸⁷ Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, aphorisme 54, in *Œuvres philosophiques complètes III*, éd. Giorgio Colli et Mazzino Montinari, trad. Robert Rovini revue par Marc B. de Launay, Gallimard, 1988, p. 74-75. Cité par Noudelmann, *op. cit.*, p. 44-45.

Puis, « s'il faut répondre à l'exubérance : il est possible sans doute de l'*utiliser* à un accroissement. Mais le problème posé l'exclut » (p. 69). Comme le propose son idée de dépense (une fin en elle-même), l'exubérance n'a qu'une fin : d'être exubérante, c'est-à-dire *beauté*. La condition de *beauté*, selon la vision de Bataille, est de ne pas laisser perdre l'énergie vers autre chose qui ne soit pas la beauté elle-même. La beauté se fait dans l'effort d'être ce qu'elle est. C'est un tourniquet tautologique sans fin. Son sens est d'être cette spirale, qui est une métaphore de la pensée-écriture de Bataille.

Les reprises sont une constante chez lui, mais si nous gardons l'idée de la *dépense*, chaque répétition est une nouvelle énonciation et une nouvelle forme trouvée par l'auteur pour donner cours à son besoin d'écriture. Le message n'est pas l'objectif de son écriture, ce qu'exposent ces pages du chapitre « Le monde bourgeois » de *La Part maudite* dans lesquelles le mot *chose* (toujours en italique) est repris sans cesse et sous plusieurs formes, à l'exemple de : « monde des *choses* », « l'autonomie de la marchandise – de la *chose* », « réduit l'humain à la *chose* », « nous n'avons saisi que la *chose* », « problèmes posés par les *choses* », « les *choses* seules étant du ressort de l'activité », « que des *choses* », « *l'ordre des choses* »⁵⁸⁸. L'écriture est donc un *faire* : elle fait ce qu'elle dit et dit ce qu'elle fait dans un continu du langage qui met en relief une poétique propre à la pensée insistante de Bataille. L'insistance est aussi le nom du sujet Bataille.

⁵⁸⁸ Toutes les citations se trouvent dans les pages 165, 166. On n'en a livré que quelques-unes pour exemplifier.

2.

Les entrées du texte

Bataille, traducteur de Blake. Étudier un auteur en considérant la traduction nous montre que « traduire » relève d'un processus de double introduction : celle d'un sujet d'un *faire autre*, et celle de ce *faire autre* dans ce sujet. Cette réciprocité annule certains discours opposables, comme ceux de « marge » et de « centre », « exclu » et « inclus ». C'est dans ce sens que notre attention est attirée par le titre donné par Roland Barthes à son étude sur Bataille⁵⁸⁹. Or, on le sait, ce titre est un appel *immédiat* à une façon de procéder, celle où on prône la liberté d'aller au-delà d'un texte pour en réfléchir. Donc, pour le rencontrer, il faut sortir. Quoique, on peut comprendre une *sortie* dans le sens de *s'en sortir*, créant ainsi une voie d'échappement, un évitement. Une « sortie du texte » signifie aussi lire le résultat d'un processus de création que le texte seul rend capable, à savoir la création des « sorties » possibles : on n'évite pas que l'œuvre – plus qu'un texte – nous *lise*. « Texte » ainsi est le sujet, il crée des « sorties », mais qui reviennent vers lui. D'où l'idée selon laquelle la liberté de « sortir » est déjà contenue dans le texte. Il faut comprendre comment se construit la possibilité de suivre un appel faussement venu d'un hors-texte. Un *ailleurs* qui reste un *ici*. Comme le carnaval, qui est créé par le législateur et qui sert à justifier son pouvoir par cette sortie « encadrée » du cadre. Le *cadre* qui invente la *sortie*. Mais c'est ce côté *libertaire* de « sortie » qui nous intéresse, car dans *Le Plaisir du texte*, ouvrage dans lequel Bataille est constamment mentionné, Barthes revient à cette sorte de balade intellectuelle parmi les sentiers proposés par ses souvenirs de lecture... ces sorties des textes finalement. On connaît le passage :

[le texte] produit en moi le meilleur plaisir s'il parvient à se faire écouter indirectement ; si, le lisant, je suis entraîné souvent à lever la tête, à entendre autre chose.⁵⁹⁰

Il est curieux que le moment précieux de la lecture d'un texte soit l'instant où on lève la tête... car on pourrait être amené à penser qu'on sort du texte, ce qui n'est pas le cas. C'est exactement *parce qu'on est dedans* qu'on est « entraîné » à « entendre autre chose », comme l'affirme Barthes. C'est parce qu'on est pris, qu'on entend un texte, qu'on est dans sa parole, qu'on peut vouloir sortir, prendre l'air disons, pour entendre autre chose. C'est un rappel que l'œuvre fait du monde et non l'inverse.

⁵⁸⁹ Roland Barthes, « Les sorties du texte », in *Le Bruissement de la langue*, « Essais critiques IV », Paris, Seuil, 1984, p. 289-301.

⁵⁹⁰ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, « Essais », 1973, p. 36.

Or, si l'œuvre est comprise comme du corps dans le langage, elle ne peut pas « sortir », car elle ne peut qu'« entrer », ou mieux, « faire entrer » de nouveaux regards *vers* elle. Ainsi, elle ne commence nulle part mais de toutes parts :

c'est l'espace du *n'importe où* ; on ne peut y reconnaître un sens qu'au prix d'une opération violente : subjective-collective ; le sens surgit grâce à l'intrusion d'une valeur⁵⁹¹.

Barthes est conscient qu'il n'y a pas un sens à « trouver » chez Bataille mais « un sens » à *créer*, c'est-à-dire le faire « surgir ». Il s'agit d'une opération subjective, qui est collective, personnelle et partielle qui fait « surgir » du sens, bien que le verbe « surgir » implique que « quelque chose » existe déjà là et qu'elle va apparaître brusquement. Avec « surgir », on s'approche d'une phénoménologie, de l'*apparaître* de l'*être* : ce qui *surgit* est ce qui *est*, ce qui se *révèle*. Mais pour *faire surgir*, cela implique qu'il faut mettre en œuvre une *action*, qui peut être celle de *s'introduire* dans l'œuvre, un corps, pour parler de sens. Un sens ne peut sortir que par l'entrée d'un *sujet*. Le sens est le sujet *dedans*. D'où l'idée d'une sortie pensée avec celle d'une entrée. Toute entrée révèle alors des « sorties du texte » possibles, mais le chemin inverse ne fonctionne pas. Voir des « sorties », des appels à se laisser « balader » signifie aboutir dans un mouvement subjectiviste qui n'engage pas des *sujets*. Alors que, si on « entre » pour inventer des « sorties », on introduit un rapport de transsubjectivité. Ce qu'on lit n'est possible *que* parce que *l'autre nous lit*. Tout en détournant le principe de l'impenétrabilité, dans l'œuvre on n'y habite que si on y fond. Rien ne sort, sauf si la démarche est d'y entrer armé de ses « outils ». Dans ce cas, plus on « pioche » l'œuvre, plus on fait sortir « un sens », mais ce « sens » reste toujours extérieur à celui qui le fait sortir. Il appartient à ce « je » qui « pioche ». C'est le système de défense de l'œuvre. On ne rencontre le sujet de l'œuvre qu'en se laissant désarmer. On l'accueille parce qu'elle nous accueille. La réciprocité de la transsubjectivité demeure la seule manière d'*agir* de l'œuvre face aux lectures qui en sont faites *en tant que sujet*. En deux mots : façon d'entrer, façon d'être.

La façon dont Barthes *présente* Bataille est déjà un mode de lecture. La présentation du *Gros orteil* est un rapprochement de sa manière de lire Bataille, à savoir une manière qui prétend « éviter toute rhétorique du “développement” » (p. 289), où des « fragments seront en état de rupture » (*ibid.*). Cette lecture prend de la valeur en ce qu'elle est une rénonciation de Bataille. Ainsi, le propos de Barthes cherche aussi à « ébranle[r] le “cela va de soi” », (p. 291), et cherche tout en partant de l'auteur de son *dictionnaire* à la fin des *Documents*⁵⁹² une

⁵⁹¹ Roland Barthes, « Les sorties du texte », *op. cit.*, p. 293.

⁵⁹² Voir Bernard Noël, « Quelques sorties », dans *Le Dictionnaire critique*, Orléans, L'Écarlate, 1970.

« écriture [qui] tient en échec “les arrogances scientifiques” » (p. 292). Ce « dictionnaire » met en échec l'idée courante de « dictionnaire » compris comme ordre du savoir, ou, dans ses mots, comme « ordre privé de sens » (p. 289). Bernard Noël affirme que

ce qu'on désigne dans tous les dictionnaires comme une « entrée » devient, chez Bataille, une « sortie » : très exactement l'échappée à travers laquelle tout ce que nous réfrénon⁵⁹³ trouve une chance de se précipiter.

Le problème chez Bernard Noël consiste à voir ces « entrées » comme des « sorties », à garder un sens dualiste, car comme il le dit, si on laisse la bête qui existe dans chaque homme, « l'homme, alors, tombe mort provisoirement » (p. 10). Mais Bataille ne fait pas des jeux dualistes pour enfin promouvoir un élément de ce même dualisme. S'il le fait, il le fait pour rappeler qu'on est ce dont on est capable de parler. Pour Bataille, l'homme qui laisse la bête sortir n'est pas moins *homme* que celui qui la tient en laisse. Pourquoi tomberait-il « provisoirement » ? D'où naît cette notion chronologique ? Si l'homme meurt une fois la bête dehors, quand elle revient – c'est ce que « provisoirement » veut dire – que devient-il ce même *homme* ? Il n'y a pas de sortie de l'humain chez Bataille. Pas d'évitement.

Il y a un exhibitionnisme de soi chez Barthes déguisé en volonté d'être un réceptacle de l'autre. Pourtant, malgré cette posture narcissique, l'auteur est très précis quand justement il lâche son *soi* et affirme à deux reprises que « le texte de Bataille apprend » (p. 293). Cela montre la mise en scène du mode par lequel Barthes *entre* dans le texte, car le texte de Bataille *parle*, « le texte de Bataille répond » (p. 299). Il se pose en soi et donne ses entrées. Il invite, il fait la cour. Suivre une telle invitation, c'est se montrer *dans* le texte, et par conséquent, dans ce moment fort où deux continuités subjectives communiquent.

L'autre comme force de l'inconnu est ressenti sous la plume de Barthes comme le montre l'usage fréquent du terme « certain » : « une certaine forme du présent » (p. 289), « une certaine forme du passé » (*ibid.*), « une *certaine* subjectivité » (p. 299), « certains mots, certains termes, certains vocables » (p. 300). Ce positionnement d'une parole comme modulation *affaiblit* la puissance d'un propos très fort comme l'idée, chez Bataille, d'« un certain erratisme des mots » (p. 301). Si toute *lecture* ne peut être qu'une *certaine* lecture, la modulation doit être utilisée comme un mode de dire, et non comme simple rhétorique d'un bien dire. Sans prise de risque, ou quand cette prise de risque est maquillée, on ne sait ni où se placer, ni si on « prend » ce qui nous est donné. Deux possibilités se présentent : soit on assume ce qu'on dit, soit on ne le dit pas. Car, toute lecture étant déjà un port ouvert aux

⁵⁹³ Bernard Noël, *op. cit.*, p. 10.

critiques, la modulation augmente le doute, ce qui signifie mettre en place un dispositif de protection à toute lecture critique de ce qui s'écrit, puisqu'on peut ne pas assumer ce qu'on écrit... à l'exemple des usages fréquents du conditionnel. Barthes le reconnaît, il reformule « il faudrait » par « il faudra », comme on voit ci-dessous.

« L'erratisme des mots » mène Barthes à la question des « vocables » chez Bataille. Mais il complique le discours avec l'idée selon laquelle « les vocables sont des mots sensibles, des mots subtils, des mots amoureux » (p. 300), et complète la mystification avec le *concept* de « mots-valeurs » : « Il faudrait sans doute – il faudra un jour – une théorie des mots-valeurs (des vocables) (*ibid.*). Barthes procède par *ajout* : lorsqu'il écrit « vocable » il ajoute une suite conceptuelle qui servirait *a priori* à cerner l'idée de vocable, à savoir de « *mots-numen*, de mots-signes, de mots-avis » (*ibid.*). Cependant, « vocable » est brouillé par d'autres concepts, tels que « mots-valeurs », ceux-ci pensées dialectiquement par rapport aux « mots-savoir » (*ibid.*). Barthes, en ajoutant des suites conceptuelles, n'accroît pas la puissance conceptuelle d'une idée de départ, mais collabore à son affaiblissement par excès : plus on ajoute, plus on s'en éloigne.

Malgré l'absence de développement de cette idée de « mot-valeur », le geste de Barthes compte beaucoup, parce qu'il est une *passé* permettant de « goûter » la force que l'écriture de Bataille exerce chez lui. Force gestuelle, qui demande en retour un geste, en l'occurrence de création. Une voix qui s'invente, appelle l'invention d'un nouveau mode de *dire* cette parole. Le geste chez Bataille, selon Barthes, on le voit dans les italiques, qui sont « la trace de la pression subjective qui est imposée au mot » (p. 300). L'idée de « pression » est très juste et fait partie d'un champ sémantique à la fois de la *force* (haute pression) et du *geste* (pressurer). En même temps, cela permet de convoquer une sorte de « sensible », de « palpable », car « le “style” est plus palpable qu'on ne croit » (p. 301). Pourtant, Barthes ne sort jamais de l'idée de *mot*. Ce n'est pas le « mot » qui reçoit une « pression subjective », mais le discours que ce *mot* porte. La « pression » se dirige vers le *discours*, car on ne peut pas imprimer une subjectivité avec des *mots*, mais notamment avec des *phrases*, qui sont du *discours*. L'auteur pousse sa pensée, essaie d'aller au-delà d'une linguistique structuraliste, mais la pression du cadre culturel où il s'insère reste trop importante. Comme le rappelle Saussure, on ne pense pas différemment avec les mêmes concepts. Malgré l'effort, l'idée de « mot » reste, et les mots « servent moins à un sens qu'à une « brillance » (p. 301), et leur rôle est celui de « couper la phrase » (*ibid.*). Barthes effleure la possibilité de penser la *phrase* comme unité du discours, mais, encore, il ne peut l'avancer car l'idée de « mot » fait obstacle – obstacle inaperçu par lui. Une phrase coupée ne peut être qu'une phrase dont la conception

ne soit ni lexicale ni syntaxique, mais *rythmique*. Le discours se « coupe » pour en faire d'autres. On l'a dit, Bataille n'est pas l'écrivain d'un florilège des mots, mais d'un incessant croisement des discours divers venus de toutes parts tout le temps. C'est dans ce sens qu'on peut parler efficacement de « pression subjective », puisque ce qui *gère* une phrase rythmique est le mouvement d'une parole, portée par et dans le discours. L'idée de mot nous empêche d'aller vers ces considérations.

3. « Valeur » et paradigme ternaire

La valeur n'est jamais un élément esthétique. Même quand on est face à une pensée esthétique, elle est toujours historique. Elle est un engagement du *sujet* dans son histoire, à laquelle notamment il ne peut pas échapper. Dans ce sens, le propos Baudelaire, qui cherche à faire une « théorie rationnelle et historique du beau »⁵⁹⁴ est exemplaire, montrant la place du sujet lors de sa conceptualisation. Car le beau est « double », « éternel, invariable », « relatif, circonstanciel » (*ibid.*) comme l'histoire est double, puisqu'elle est écrite par l'homme qui la vit. L'histoire se vit *en nous*. L'*absolu* est historique.

Pour Barthes, la « valeur » se définit négativement. Elle « n'est pas ce qui méprise, relativise ou rejette le savoir, mais ce qui le désennuie »⁵⁹⁵. Son rôle « n'est pas un rôle de destruction, ni même de dialectisation, ni même encore de subjectivisation » (*ibid.*). La valeur, c'est la « vie », dans le sens de Deleuze lorsqu'il regrette le travail de certains philosophes qui ne s'efforcent pas de donner une nouvelle vie à des concepts qui sont en train de mourir. Ce qui signifie redonner de la responsabilité au sujet : lui seul est *responsable* de l'avenir des idées. Il doit *revigorer* ce qu'il critique. Un propos est un pas en plus, non un arrêt. Pour reprendre tout en le déplaçant le mot de Barthes, l'« ennui » est *l'arrêt du sens*, le consensus, la sédentarisation. L'ennui est le mot central dans l'interview de 1958 (*Lecture pour tous*), dans lequel Bataille parle du fait que la littérature devient rapidement « ennuyeuse » si elle se sépare du mal. Ainsi, le « mal » n'est pas un négatif – il n'efface pas, ne tue pas – mais une négativité comme processus de remise en cause, ce qui permet de redémarrer ce qui s'endort. Bataille, qui dans son écriture *déplace* les savoirs, les replace, c'est-à-dire les fait vivre dans d'autres environnements où, pour survivre, il faut gérer de l'énergie, qui est même un angle de l'idée de *dépense*. « Vie » ainsi est ce qui se replace constamment. Barthes affirme que dans la démarche de Bataille « l'appareil du sens n'est pas détruit [...] mais il est excentré,

⁵⁹⁴ Charles Baudelaire, « Le Beau, la Mode et le Bonheur », dans la section « Le peintre de la vie moderne », in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « la Pléiade », vol. II, 1976, p. 685.

⁵⁹⁵ Roland Barthes, « Les sorties du texte », *op. cit.*, p. 293.

rendu boiteux » (p. 298). Jean-Luc Nancy utilise le même modèle de formulation lorsqu'il écrit que l'œuvre de Bataille « *écrit* le sens, tout autant qu'elle inscrit des significations »⁵⁹⁶. Mais Nancy reste dans le binarisme forme/sens (inscrit/excrit) qui s'annule quand on entre dans le détail de l'écriture de Bataille. Le déplacement d'un « contraire attendu »⁵⁹⁷, comme le rappelle Barthes se fait par l'introduction d'un troisième élément qui vient faire basculer un paradigme. D'où un système faussement ternaire, car chez Bataille on ne sait pas quel élément sert d'articulation aux deux autres, contrairement à ce que propose Barthes : noble – *bas* – ignoble ; pudeur – *rire* – exhibitionnisme (p. 297). Or, naturellement on aurait tendance à penser par binôme « positif » / « négatif » et à y introduire un troisième terme – ici le terme « bas » – qui devrait être « neutre » – comme le propose Barthes – parce que « bas » n'est ni « régulier », ni « neutre », ni « noble », ni « ignoble », ni « mixte », mais c'est bien un « terme indépendant, plein » (p. 297-298). Cependant, Bataille suggère que les *trois éléments* comportent ainsi toutes les particularités de chacun des autres éléments du paradigme. De cette manière, la logique ici fonctionne davantage à la façon d'un système de *rime*, qu'à celle d'un système d'axes syntaxiques et paradigmatiques dans lequel une ligne tangentielle serait ce troisième élément.

La force de basculement chez Bataille vient de sa capacité de critiquer l'inverse du « cela va de soi ». Si dans l'idée de « noble » on pose que l'auteur irait chercher l'« ignoble » pour le saluer, le mettre en valeur, on comprendra qu'à la place d'un simple paradigme dialectique, l'introduction d'un troisième élément dans le paradigme prend de la valeur dans le sens où il vient brouiller, gêner le repos de la pensée bercée par la polarité. Bataille propose plutôt de faire l'expérience de la logique de la *mouche dans la soupe*. Que faire ? Laisser passer inaperçu cet élément « inapproprié » ? L'enlever et goûter la soupe comme si de rien n'était ? Ne rien faire, rester bloqué ? Rire ? S'enrager ? Les « solutions » intéressent moins que la création et la réaction à ce trouble. « C'est la fatalité d'un paradigme intraitable » [...], particulier, anomique, parce que ternaire » (p. 297). Si nous considérons que par principe tout système de sens est au minimum binaire, dans l'écriture de Bataille, cette logique est critiquée de son intérieur dans la figure même de celui qui doit s'y introduire en tant que *troisième élément* pour repenser cette même logique. Bataille essaye d'établir une pensée nouvelle qui dépasse la dialectique, parce qu'il vise un système où chaque élément se définit dans les passages de l'un vers l'autre. Un système fonctionnant tel un carrefour dans lequel à chaque croisement une nouvelle définition de l'idée même de « carrefour » serait née.

⁵⁹⁶ Jean-Luc Nancy, *Une pensée finie*, Paris, Galilée, 1990, p. 61.

⁵⁹⁷ Roland Barthes, « Les sorties du texte », *op. cit.*, p. 298.

4. Bataille « linguiste »

Lorsque Barthes se trouve face à l'article « Informe » de Bataille, qui débute par ces mots : « un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besoins des mots »⁵⁹⁸, il affirme que « c'est une idée très linguistique » (p. 301) et sans développer, il donne entre parenthèses les noms de Bloomfield et Wittgenstein. Son intérêt n'avance pas au-delà du terme « besoins », et à l'idée que ce terme permet d'aller plus loin dans la considération des « mots ».

[« besoins »] c'est d'ailleurs un mot-valeur) ; nous passons de l'*usage*, de l'*emploi* (notions fonctionnelles) au travail du mot, à la jouissance du mot : comment le mot « farfouille », dans l'inter-texte, dans la connotation, agit en se travaillant lui-même », (p. 301).

La notion d'*utilité* est questionnée dans le développement de Barthes, et ici, si on suit la formule, « mot-valeur » fonctionne en dialogue avec l'idée de « mot-outil ». Les italiques de l'auteur créent un mouvement de complémentarité entre les termes « usage » et « emploi ». Ce système joue, par parallélisme, aussi avec « jouissance » et « travail », que dans ce cas « jouissance » complète tout en étant son contrepied : un travail qui jouit, une jouissance qui travaille. C'est une formulation selon laquelle le lecteur est porté à *accepter* les parallélismes (« dans l'inter-texte, dans la connotation »). Le « passage » que le texte de Bataille suggère à son lecteur est ainsi accentué dans l'écriture de Barthes. Ce qui est significatif pour un linguiste évoquant cette idée « très linguistique » comme il l'affirme. Il s'agit donc d'une métadiscursivité qui n'a lieu que dans le contact avec une autre discursivité, qu'est celle de l'écriture de Bataille. L'idée d'« inter-texte » écrit par Barthes agit davantage dans sa manière que dans le plan de l'idée. Le trait d'union d'« inter-texte » sépare malgré l'effort de les penser ensemble, l'objet du sujet, le « texte » de l'« autre-texte ». Il est vain de supposer une « influence » de Bataille sur Barthes, pourtant, ce dernier rend possible de penser à deux modes d'être dans le langage qui se travaillent. La force du texte de Barthes repose davantage sur cet « effort » que sur ses résultats, idée qui nous renvoie à la dialectique « besoins » / « usage » « emploi ». Savoir comment Bataille lui parle, c'est lire comment Barthes le *re-dit*. En ce sens, Bataille est poète là où les lectures philosophiques ne voient qu'une « philosophie ».

⁵⁹⁸ « Informe », *O C I*, p. 217.

Une philosophie littéraire qui se contenterait de mots-outils, se rend elle-même aveugle à un Bataille plus transgressif, un *sujet du poème* qui se place dans le *dire* du texte. Un aveuglement qu'est aussi un effacement puisqu'on efface le travail d'une parole pour repérer des « notions ». Et on oublie que, toujours, *ce qu'on dit qu'un texte dit* est forcément à l'intérieur d'un *dire*, qu'est un phrasé. Tout « dit » est ainsi inséparable de son « dire ». L'idée « très linguistique » de Bataille englobe cette place importante du corps dans le langage contenue dans le mot « besogne », mais surtout dans les passages aujourd'hui célèbres, notamment « l'érotisme est l'approbation de la vie jusque dans la mort »⁵⁹⁹. Ce n'est pas le « sens » de la phrase qui est « très linguistique » mais son travail, ce qu'elle a rendu possible de travailler à *partir* d'elle. Seule une analyse rythmique de ce passage peut montrer comment et pourquoi elle se construit comme « phrase modèle ». Et pour reprendre les mots de Barthes, pourquoi et comment lorsqu'on lit cette phrase on sait qu'on est face à cette « pression subjective » connu sous le nom de *Bataille*. C'est son travail à l'intérieur de l'œuvre qui fait sa spécificité, pas son sens. Par ailleurs, il nous reste à construire (toujours) comment ce qui devient « modèle » – comme les « notions » travaillées par Bataille et *conceptualisées* par les lectures qui s'ensuivent – le *devient*. Précisément, car tout modèle ne naît pas modèle. Il est *en devenir* incessamment. Il est donc judicieux de penser dans quel parcours il (le modèle) s'installe, et de quelle manière. Ce qui revient à dire qu'on ne peut pas effacer le travail d'un sujet de parole de son historicité. Un « modèle » est une piste, non une direction. « Piste », car il nous dit d'aller et nous montre *comment* aller, mais il ne dit pas *par où* aller. Synthétiquement, la *contribution* de Barthes est d'une extrême valeur en ce qu'elle nous donne des pistes pour *lire* une signature dans le texte de Bataille, même s'il ne le fait pas. Mais il a créé les possibilités.

5. La suppression

Il est d'usage de faire appel au signe [...] (points de suspension entre crochets) pour mettre en évidence la suppression d'un texte lors d'une citation. Il s'agit, comme on le sait, d'un geste de lecture, mais également d'un geste de parole double : celui qu'on lit « parle » à partir de ce qu'on lui fait dire, et les [...] montrent donc une manœuvre entre deux paroles. Dans *Romans et récits*, cette formule [...] apparaît, sauf erreur, une seule fois dans une ébauche⁶⁰⁰, et pourtant, on n'est pas sûr qu'il s'agisse d'un geste de Bataille ou des organisateurs de « La Pléiade ». Même quand l'auteur en voit la nécessité, il a recours, lors d'une citation

⁵⁹⁹ « Introduction » de *L'Érotisme*, Paris, Minuit, « Reprise », 1957 [2011], p. 13.

⁶⁰⁰ Voir Autour de *L'Abbé C.*, « V. ébauches de « la conscience », dans *Romans et Récits*, p. 738.

simplement aux guillemets suivis des points de suspension (« ...), comme dans ce passage à propos de Proust, ou nous lisons « Mais l'épuisant effort s'étant révélé vain : « ... cette beauté qu'en pensant aux années successives où j'avais connu Albertine [...] »⁶⁰¹, puis, la parole de Proust *continue* dans les vingt lignes qui suivent le texte. C'est l'ambiguïté de l'usage de ce mécanisme d'attribution de parole qui nous a poussé à relire un commentaire de Philippe Sollers. Dans un texte intitulé *Le Coupable*, l'auteur écrit, tout en citant Bataille :

Le développement du langage en tant que pensée... est nécessairement dialectique. Les propositions du langage se produisent de façon contradictoire : leur fixité s'éloigne du réel, et seul leur développement contradictoire a chance de s'y rapporter. Seule une « dialectique » a le pouvoir de subordonner le langage — ou le royaume de l'irréel — à la réalité qu'il évoque.⁶⁰²

Le premier problème à relever se trouve dans les points de suspension après « pensée », car, dans la façon dont écrit l'auteur, on ne sait pas s'il s'agit d'une rupture discursive de *Bataille* ou de *Sollers*. On attire l'attention à la quantité importante de coquilles dans ce numéro de *Tel Quel* (« nitroduction », « Batrille »), réajustées dans l'édition en ligne trouvée dans le site de l'auteur⁶⁰³. Pourtant, l'édition « révisée » ne change pas le passage « pensée... est », ce qui nous permet d'affirmer que Bataille *aurait écrit* cela tel quel. Mais ce n'est pas le cas. Dans le texte de Sollers, le lecteur doit inférer que les passages sont du *Coupable*, car on n'y trouve ni source, ni référence aux pages. Comme le but ici est de voir une manoeuvre mettant en jeu des *voix*, une façon de « légitimer » ce qu'on a à *dire* se place justement dans le fait de gommer l'autre par la stratégie de la confusion. Dans la présentation du texte de Sollers en ligne, on lit que « Lacan a publié les *Écrits* en 1966 mais, curieusement, Bataille est absent de l'index des noms cités) : il faut aussi s'en démarquer » (*ibid.*). Or, la démarche de Sollers va dans le même sens, même s'il est évident que son texte s'appuie sur Bataille. La confusion semble s'installer aussi dans la citation, car Bataille dit : « les propositions du langage se produisent *d'une façon* contradictoire »⁶⁰⁴, et non « de façon », comme l'écrit l'auteur. Ce type de subtilité marque la lecture qu'on fait de Bataille, car notamment, « d'une façon » porte l'attention sur la manière particulière d'accomplir un geste. On ne saura pas de quelle façon il s'agit, mais on sait qu'une de ses caractéristiques est d'être « contradictoire ». Alors que, « de façon », l'accent est porté sur ce qui va suivre, c'est-à-dire, sur « contradictoire ». « D'une façon » met donc l'accent sur *comment* se réalise une telle chose, et « de façon » sur *ce qu'est cette chose*.

⁶⁰¹ *L'Expérience intérieure*, OC V, p. 159.

⁶⁰² *Tel Quel*, n° 45, 1971, p. 97.

⁶⁰³ <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article511> [consultation en juillet 2018].

⁶⁰⁴ « Le Coupable », OC V, p. 379. (Je souligne).

Mais la suppression la plus remarquable est celle effectuée par les points de suspension, car Sollers enlève une partie de la *parole* de Bataille (alors vue comme *partie sans importance*). Dans l'original, « le développement du langage en tant que pensée, c'est-à-dire en tant que forme de l'être, est nécessairement dialectique » (*ibid.*). L'objectif n'est pas de s'aventurer dans ce que l'auteur aurait voulu dire avec la suppression, mais simplement de voir ce geste anodin comme forme de prise de parole fortement critiquable. Anodin mais pas naïf. En effet, Sollers permet de repenser à la pratique courante du découpage – surtout dans la recherche universitaire – lorsqu'on cède la place à la voix de l'autre. Or, tout découpage est un effacement et une nouvelle mobilisation de la parole, puisqu'on replace ce qui a été dit auparavant dans un nouveau contexte. Nouveau contexte, nouveau texte, c'est-à-dire nouveau mode de dire. D'un point de vue discursif, ce qu'on enlève, qu'on écarte et ce qu'on prend, qu'on écrit d'une parole a le même niveau d'importance pour le sujet d'écriture. Il n'y a donc pas des zones plus ou moins nobles, écartables ou prisables. C'est le regard qu'on y porte qui rend ceci ou cela noble ou pas. On peut tout à fait « découper » tout un texte, à la manière de Gilles Philippe, qui écrit ceci :

On notera tout d'abord que le début de *Ma mère*, tel que nous le lisons, est rythmé par une succession d'inserts, bref textes hors récit, généralement en capitales, suffisamment mystérieux pour sembler de clés de l'œuvre (p. 1296).

Ceci met l'accent sur la place élevée du récit. Écrits postérieurement et « hors-récit », ces bouts de textes ont tout pour être vus comme des détails *méprisables* – qu'on ne prend donc pas – sauf qu'ils fabriquent une situation étrange : celle des textes qui sont des *hors-textes* ; ils appartiennent au texte, ils le fondent, mais sont classés hiérarchiquement inférieurs. Ainsi, si on ne tient compte que le récit, ce qui ne serait pas « récit », n'y entre pas. Ces textes, selon la critique, ne servent qu'à « raccorder les deux textes » (il parle de *Madame Edwarda* et *Ma mère*). Ils sont tellement des « hors-textes » qu'ils profitent de leur liberté pouvant jusqu'à enjambrer d'autres textes. Ce qui saute aux yeux ici est un principe de la critique littéraire fondée sur *la critique pour « critiquer »* négativement une œuvre : puisqu'elle se place « hors », elle n'entre pas, (bien qu'elle le pense entrer). Et une fois à l'extérieur, tout ce qui est importé importe. Cette façon d'agir est l'inverse de la démarche fondée sur le discours poétique que nous essayons ici de mettre en œuvre.

Le critique complète : « ces inserts ne rythment que la première moitié du texte » (p. 1297). Si le critique croit à une valeur de ces textes, cette valeur n'existe que dans la première partie de *Ma mère*. C'est une autre façon d'exposer une pensée *marginalisante*.

Poser sa parole, marquer son départ dans un énoncé hors contexte, comme l'avait fait Sollers (le texte publié dans *Tel Quel* a été d'abord une intervention de l'auteur à Orléans, selon le texte de présentation en ligne) c'est aussi créer un problème dans la logique du *hors-texte*. *Le Coupable* de Sollers « commence » par un extrait de Bataille (sans contexte, évidemment, parce que, s'il l'a choisi, c'est que cela s'explique tout seul), qui sert d'appui, mais dès que l'auteur revient sur sa parole, on ne sait pas notamment de quel « sujet » il est question : « le dépassement du discours où le sujet s'expose comme contradiction insoluble » (p. 97)⁶⁰⁵. Le mot est dit comme une évidence, comme ce qui permettrait de réfléchir au passage de Bataille dans lequel il est question de « mise en scène de soi », de « je », de « souci de l'individualité », mais aucunement de « sujet ». Ce type d'agencement mène la réflexion à des pièges comme la confusion portant sur ce que *Lacan* va dire à propos de « sujet » et ce que Bataille va dire. Les mots sont ici les mêmes, mais les objets de travail se distancient, parce que, il faut insister, ce n'est pas le mot qui fait l'objet, mais le point de vue. Et Lacan n'est pas Bataille. Ce n'est pas parce qu'il est écrit « sujet » chez Lacan et chez Bataille qu'ils parlent d'un même objet théorique. La question à se poser n'est donc pas de savoir ce qui est commun ou non commun chez l'un et l'autre mais de voir si la lecture de l'un permet de *lire autrement* l'autre, c'est-à-dire de faire démarrer d'un point de vue nouveau un nouveau questionnement. Redémarrer la machine de sens, qu'est l'œuvre en entier, doit être le point à ne pas perdre de vue dans tout rapprochement. C'est pour faire vivre l'autre qu'on s'en approche. C'est l'unique point de départ.

À propos de redémarrage, Bataille a fréquemment quelque chose à *ajouter* lorsqu'il parle de « littérature », de « poésie ». *Ajouter* dans le sens où les ajouts sont représentés ici par un phrasé de l'ordre de la reprise, du décrochage et recrochage, à l'exemple de ce passage « la littérature (la malhonnêteté littéraire) »⁶⁰⁶. Ce *dire en plus* – qui est aussi une manière de déclencher l'activité du discours – souligne une forme de tâtonnement, une parole qui vient accentuer la force que ces termes exercent chez l'auteur. Chez lui, parler de « littérature » ne va pas de soi. La nécessité d'*ajouter* est plus qu'un simple redémarrage de la machine discursive, mais une recherche incessante. Ce qu'il cherche est *dire*. Ce qui signifie que « littérature », « poésie » se placent dans l'ordre du *discours*, et non de l'énoncé. Le mot « littérature » détient ainsi *tous les discours* qu'il peut susciter. C'est sa force. Bataille nous montre que pour *parler de* « littérature », il ne faut pas des mots, mais des *discours*. « Littérature » se place du côté du dire. Ce propos revient à établir son idée d'écriture comme

⁶⁰⁵ *Tel Quel*, n° 45, 1971.

⁶⁰⁶ « Le Coupable », *OC V*, p. 344.

un *dire* constant, qui s'invente tout le temps, sans s'arrêter dans le signe qui *définit* le mot même de « littérature ».

Lorsque qu'on lit *Le Coupable*, on comprend comment Bataille écrit, une manière qui ne tient pas compte de la *dissertatio*. Elle se construit dans des reprises de termes, échelon après échelon. Une phrase suit l'autre tout en prenant appui sur la précédente, comme dans une écriture en escalier où chaque pas s'inscrit dans ce qui le précède. Ce n'est pas une écriture argumentative.

Ce n'est pas en tant que chose définie que l'homme se heurte à la nature (et ce n'est pas non plus en tant que chose définie que la nature est en opposition avec l'homme).
C'est comme effort d'autonomie.
Cet effort a lieu dans un sens ou dans l'autre suivant les positions éventuelles (p. 376).

Quelques lignes plus bas, à propos de « la nature humain », Bataille conclut qu'elle doit

se rapporter à des moyens termes idéaux comme Dieu ou la raison.
Dieu ou la raison sont des moyens termes en ce sens que l'un et l'autre se rapportent à l'enchevêtrement quoi qu'on veuille, à l'ordre saisissable à l'intérieur de l'enchevêtrement. (*ibid.*).

Cette manière d'écrire dévoile que l'auteur ne cherche pas à distinguer l'écriture littéraire de celle de l'essai. On serait tenté de nommer *essayage* ces reprises de Bataille (si on lit attentivement le premier passage, on aperçoit un couplage pour presque chaque expression utilisée, comme « ce n'est pas », « en tant que chose définie », « l'homme », « la nature », « effort », et d'un point de vue prosodique, les débuts des phrases « c'est » et « cet »). Or nous sommes donc face à un *dire* qui ne l'est que, *et parce qu'il crée* cette complétude dans un *dire* autre. Dans *Ma mère*, le *dire* d'un personnage se complète dans le *dire* de l'autre avec qui on entre en communication. Mais le point fondamental se trouve là où cette « communication » devient une « laisse », un relai disproportionné de temps de parole : l'autre n'a que le discours pour se poser, comme dans ce passage emblématique (déjà cité) « — Maman, lui dis-je, ce sont des larmes de bonheur, je crois... je ne sais plus... / — Tu n'en sais rien. Laisse-moi parler [...] »⁶⁰⁷, où le besoin de la parole qualifie le personnage davantage comme un *mode de dire* qu'un simple élément du récit. En ce sens, la figure de la mère dans *Ma mère* n'est pas une figure contraignante, mais elle incarne la mise en place d'un mode de dire, qui est un mode d'écriture et de construction d'une pensée, critique chez Bataille. Critique parce qu'il intervient aussi, comme on le souligne ici, dans d'autres moments de son œuvre, et qui *définissent même une manière* chez Georges Bataille. L'auteur parle ainsi à propos

⁶⁰⁷ La suite est donnée dans son intégralité page 142-143.

d'« interférences » comme étant le fondement de toute philosophie et de l'idée d'homme, car « interférence est un moyen terme entre l'homme et la nature »⁶⁰⁸, parce que « par des interférences, les hommes tentent de retrouver l'accord avec la nature » (*ibid.*). La dialectique est évidente (nature/culture), pourtant, Bataille ne s'arrête pas là. Tout d'abord on lit « l'homme », puis « les hommes », ce qui ne veut pas dire la même chose, puisque, dans le premier cas, il est question de la nature de l'homme, de l'« homme » comme essentialisation. Alors que « les hommes » est un propos d'« anthropologue », car ici il est question d'individuation. Ce « mélange » – comme le dit Bataille « (tout se mêle sans cesse. Serais-je, d'ailleurs, ce théoricien acharné si rien ne subsistait en moi de l'attitude coupable ?) » (p. 386) – se trouve de partout dans l'œuvre de l'auteur, et c'est ce qui la « définit » même. Or, on le sait bien, « définir » ici veut dire ce qui porte une marque repérable comme étant du Georges Bataille. Ce qui se mélange, n'est pas des savoirs hétérogènes, c'est bien son mode d'écrire qui rend possible l'idée de mélange. Une interférence n'a pas lieu toute seule, sans un « agent ». C'est cette volonté portée par un travail de négativité comme « double mouvement de mise en action et de mise en question » (p. 384) qui fait que la « littérature », mot lourd dans le discours de Bataille, est dispersée mais *présente* à tout instant. Comme toute théorie s'écrit, la manière *est* la théorie Il n'y a donc pas d'écart ou de rapprochement. Les « supports » théoriques de Bataille ne sont mis en avant dans son mode de dire *que* parce que ce qui compte n'est pas le support, mais *ce qu'on en fait*. Son point d'appui ne s'installe pas sur d'autres discours mais sur sa propre recherche, d'où l'idée d'une écriture en échelle, qui avance tout en s'appuyant sur elle-même. Bataille le sait bien, cette démarche est critiquable, mais elle a la force d'être spécifique : car, comme le rappelle Henri Meschonnic, une théorie est la recherche de la théorie. Pour le *chercheur* qu'est Bataille, l'outil commun est *l'écriture*. Outil double puisqu'il se développe au fur et à mesure qu'il est *usé*. La théorie n'a lieu qu'en tant qu'écriture qui se cherche en premier.

Ainsi, en se cherchant, l'œuvre devient tous les discours qu'on puisse faire d'elle. Elle se transforme sans cesse en observatoire pouvant accueillir ceux qui veulent y entrer. Si une théorie (une écriture) rencontre une autre théorie (autre écriture) à propos d'un point en commun, cela n'est pas la *fin* de la théorie « seconde » pour la gratification de la première. Cette rencontre est la constatation que l'œuvre étudiée dit à de différents sujets l'idée même de *rencontre*. La possibilité de la rencontre devient donc un aspect jusqu'alors négligé de l'œuvre. Elle s'agrandit parce qu'elle ne se restreint pas. Les discours se rencontrent parce que l'œuvre les accueille, *tous*. Et toujours. Cependant, ce qui est très particulier et mal compris est que « rencontrer » ne signifie pas « dire la même chose ». Or, comme il est

⁶⁰⁸ « Le Coupable », *OC V*, p. 384-85.

toujours question d'au moins deux points de vue, deux objets faits de parole, l'œuvre comme lieu de rencontre est en même temps un lieu de divergence radical. Il n'y a donc pas de « discours premier », cette idée habituelle, hiérarchisante, qui veut faire de celui qui a dit le premier certaines choses le détenteur *ad aeternam* d'une sagesse. Prendre l'œuvre du côté du discours signifie s'appliquer à redonner à l'œuvre sa force théorique comme transsubjectivation : le lecteur, cet autre qui a vu « la même chose » que moi, a la capacité de me montrer celui (un sujet de l'œuvre) que je n'aurais pas rencontré s'il n'avait pas dit ce qu'il a dit. Il crée une absence dans le présent de la rencontre. Le royaume du signe sous la forme de la synonymie des discours tombe à l'eau dès qu'on parle de « discours » et de « subjectivité » dans le langage. Pourquoi ce qui est écrit fait dire ce qu'on dit à propos de cela ? C'est la question à poser à ceux qui s'identifient à la logique de la synonymie.

6. Le « souci de l'avenir » et l'« instant présent »

Il est probable que Bataille et Benveniste se sont croisés lors des séminaires de Kojève à l'École Pratique des Hautes Études, de 1933 à 1939. On suspecte que le linguiste était auditeur de Kojève, mais il ne figure pas sur les listes d'auditeurs. Sans doute parce que, étant enseignant à l'École, il n'avait pas d'obligation de remplir un formulaire d'inscription. En revanche, la feuille d'inscription de Bataille se trouve dans les archives de l'École⁶⁰⁹. Mais cela n'est pas suffisant pour motiver une rencontre. Ce qui nous motive, c'est Hegel.

Gérard Dessons nous montre que pour *le* Hegel de Kojève, « je » et « moi » sont substituables⁶¹⁰. Et cela est très problématique car il nous montre l'effacement d'une ambiguïté significative existante en allemand (*ich* étant « je » et « moi »). Sans s'en rendre compte, Kojève fait passer ainsi une lecture déplacée de Hegel justement sur des points critiques, notamment lorsqu'il parle du « je » de l'écriture et non du « moi » transcendantal (*ibid.*). Mais Hegel pointe le problème selon lequel dire « je » et dire « moi » ne sont pas des synonymes. Chez *le* Hegel de Kojève, la transcendance du « moi » sur le « je » est remarquable, car le « moi » se *révèle* par la parole. La position de Benveniste est inverse, puisque chez le linguiste le « moi » n'est pas *révélé* par la parole, mais en est un *effet*. Comme le montre Gérard Dessons, ces divergences s'accroissent quant à l'indifférenciation, chez Hegel, entre « maintenant », parole dite, et « *le* maintenant », objet d'une problématisation (p.

⁶⁰⁹ Informations gentiment accordées par Chloé Laplantine, auteure d'*Émile Benveniste, l'inconscient et le poème*, Limoges, Lambert-Lucas, 2011.

⁶¹⁰ Cf. Gérard Dessons, *Émile Benveniste, l'invention du discours*, Paris, In Press, 2006, p. 156.

154). Ces subtilités sont passées inaperçues par la lecture de Kojève qui finit par confondre un *mot* avec une *essence*. Chez Benveniste, cette confusion n'existe pas.

Lorsque Bataille fait ses premières lectures de Hegel vers 1925, la traduction de Jean Hyppolite n'a pas encore vu le jour (celle-ci apparaîtra en 1939, mais le travail continue jusqu'à 1941). Il est donc fort possible que les confusions de lecture de Kojève soient transmises à Bataille spécifiquement lors de ses séminaires.

Cette non-conceptualisation de « je » est ressentie par Bataille justement dans la place qu'il accorde au dialogue comme forme de repérage de « je », à la manière dont pense Benveniste, comme le souligne Dessons :

Je, Benveniste l'a montré, n'est pas un concept [...], c'est-à-dire qu'il n'est définissable que comme fonctionnement et non comme concept-*eidos*, avec un « contenu » idéal, une essence. Son « universalité » vient de ce qu'il se vérifie comme déictique dans ses réalisations singulières, au sein d'un dialogue où chaque interlocuteur réénonce pour son propre compte le marquage-repérage énonciatif (p. 161).

Le « je » est ainsi un lieu de *mouvement* constant par où passent des interlocuteurs, et où des interlocuteurs s'identifient à « je ». Pour qu'il y ait ce fonctionnement, il faut compter au moins deux composants pour qu'on prenne le « je » tout en définissant ainsi un « tu ». Étant définitoire de « je », le dialogue fait tomber « les vieilles antinomies du « moi » et de l'« autre », de l'individu et de la société »⁶¹¹. Bataille s'identifie à ce fonctionnement selon lequel *ego* et *tu* sont complémentaires et se définissent mutuellement, tout en gardant leurs spécificités. Étant donné que « je » est une forme « vide » que le langage offre à tout locuteur, il appartient à tout le monde, et on s'en approprie pour « définir » la personne en même temps que « tu ». Le langage montre de ce point de vue que l'égotisme n'est qu'une illusion d'optique. « C'est le fait de dire *je* qui fonde "*ego*" » (p. 160). Il faut donc prendre la parole, c'est-à-dire créer une place à « tu » dans le système du discours dialogique, même si l'autre ne parle pas – mais *est* présent en tant que « tu » – pour faire exister « *ego* ». Benveniste rappelle qu'« en dehors de cette activité empirique de dire, *ego* est, comme dans la phénoménologie, un sujet transcendantal. » (*ibid.*). Ce qui signifie que, pour le linguiste, il n'y a pas de transcendantalité d'« *ego* ».

La transcendantalité d'« *ego* » s'approche de l'idée de souveraineté chez Bataille mais d'un point de vue *linguistique*, selon lequel, le souverain n'est pas le transcendant mais celui qui

⁶¹¹ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, « Tel » 1966. p. 260. Dorénavant je raccourci la citation de l'ouvrage en *PLG I* ou *PLG II*.

détient la parole, c'est-à-dire qui est « sujet » parce qu'il ne s'assujettit pas. La souveraineté *est dans la parole* : il faut *dire* pour l'instaurer, et la littérature comme mode d'organisation du discours comme mode de prise de parole se révèle exemplaire. Car le « je » empirique du discours se fonde dans la virtualité de « je » linguistique. Tout discours est indissociablement une « actualisation » et une « subjectivation » permanentes du monde (p. 155). Ce qui rend à la subjectivité la capacité de redéfinir le monde par le discours. La parole est pouvoir de création et de gestion du monde. Elle permet d'aller là où « je » empirique ne le peut pas. La recherche constante des « savoirs » hétéroclites chez Bataille résume bien cette démarche du dialogue comme forme d'*avancée*. C'est une pensée du langage qui se trouve derrière sa pratique constante du rapprochement avec d'autres pratiques d'écriture (conférences, essai philosophique, poèmes, pensée du poème, écriture sur la peinture, « dictionnaire » dans *Documents*). Cette multiplicité des voix trace, sans jeu de mots, des voies qui partent d'un seul corps, et qui redéfinissent sans arrêt l'idée même de ce « corps ». Si toute une écriture finit par être un « je », elle ne fait que renvoyer à « je ». « Écrire » du point de vue de « je » signifie donc qu'il se « réfère à l'acte de discours individuel où il est prononcé, et il en désigne le locuteur » (p. 261). Il peut paraître simpliste d'affirmer qu'une écriture se réfère au moment où l'acte de discours commence, car si on la considère ainsi, dans un récit, ce qui est raconté (l'histoire) importe moins que cette action d'un « je » en train de mettre en acte un discours. Comme le dit Benveniste, dans le récit, le présent de la chose décrite « coïncide [...] avec l'instance de discours qui le décrit »⁶¹². L'émergence de la subjectivité ne se fait que dans le discours, dans l'appropriation des formes « vides » que le langage propose. C'est parce que c'est « vide » que cela appartient à tout le monde. Le signe, étant une forme « pleine » (fermée dans *un* sens), ne permet pas de subjectivation. Il a son « maître » quelque part. Débarrassés du « plein » d'un récit (un sens), on est face à tout un autre monde dans lequel, pour y entrer, il faut aussi se débarrasser de ses « pleins », qui sont ces outils, ces concepts prêts à l'emploi, pour ainsi pouvoir inventer ses propres outils. On ne peut « prendre » l'autre si on lui donne la chance de nous *surprendre*, c'est-à-dire, de nous « prendre » tout en entier pour devenir ce sujet, qui n'est qu'un transsujet. En bref, nous sommes toujours les premiers concernés dans ce mouvement d'aller vers l'autre.

Dans ce mouvement de mise en question du maintien de l'ordre, qui est effectivement aller vers l'autre, l'« artiste », ici compris d'abord comme une *posture* et non comme une étiquette, (poète, philosophe, linguiste) se met en question au premier plan, car la critique de l'état du monde, c'est avant tout la critique de cet individu qui se trouve dans *ce* monde : « le penseur

⁶¹² *PLG I*, p. 262.

se trouve nécessairement pris comme objet de son propos, étant tout à la fois un individu du monde et celui qui réfléchit aux modes mêmes de l'individuation »⁶¹³. On entre ainsi dans ce tourbillon d'enfer dans lequel penser signifie ne pas sortir. On y plonge verticalement, ce qui est faire la critique de la pensée horizontale comprise comme hétéroclitisme conceptuel.

Bataille sait qu'il est l'objet de ses propos. Son œuvre en est la manifestation. Il nous a fait voir, par le biais de Baudelaire, ce désir de problématiser le *présent*, sous forme de « la création d'une œuvre durable »⁶¹⁴. L'écriture qui « fait voir » est un propos de linguiste si nous nous remettons à ce que dit Benveniste : le « langage fait voir, dans la mesure où il institue en *présence* les choses vues qui, dès lors, apparaissent comme des extensions du présent du discours »⁶¹⁵. Le langage *ne montre donc pas*, car ce qui est montré est, en quelque sorte, déjà là, mais pas encore vu. Pour Bataille, *faire voir* c'est « dire », car ce n'est pas le sens qu'on voit mais une *voix*, une parole dans son activité. « Dire » dans le sens d'une révélation d'un sens est son inverse, c'est un aveuglement face à un sujet de parole.

Dans une longue remarque à propos de Blake, un « je » entre remarquablement en plein milieu du commentaire, ouvre des parenthèses et clôt le discours ainsi : « (Ce que je dis est encore un obstacle, qu'il faut lever si l'on veut *voir*⁶¹⁶ [...] ». Puis, une aussi longue note de bas de page suit cette apparition de « je ». C'est le fait de venir en puissance dans le discours qui révèle la force et la place de « je ». Son sens est de *jaillir*, comme si « je » pouvait être jusqu'alors retenu. Il s'exhibe, se montre, car c'est cela qu'il *faut voir*. « Voir », terme extrêmement critique chez l'auteur, a la valeur de *dépasser le commentaire*. C'est *voir avec* l'autre, c'est rendre présent deux (ou des) réalités. Si on fait appel à Benveniste, « ce qui est *praesens* s'applique à ce qui est “sous les yeux, visible, immédiatement présent” »⁶¹⁷. On peut ainsi déplacer toute la mythologie de l'œil chez Bataille pour la replacer sous l'angle d'une pensée du moment présent, d'une pensée déictique. Tout ce que le terme « œil » et ses dérivations font chez Bataille est de rendre contemporain le surgissement d'un « je » du discours dans le présent de la parole qui raconte quelque chose. D'où l'idée que le but d'une parole ce n'est pas « quelque chose », mais simplement d'être ce qu'elle dit au moment où *ça* se dit. Dans le sens de Benveniste, Bataille est obsédé par la présence. C'est ce sujet de langage dont le nom est aussi « Bataille » qui se présente à nous « en foule », dans le sens de

⁶¹³ Gérard Dessons, *La Manière folle*, p. 187.

⁶¹⁴ *La Littérature et le mal*, p. 47.

⁶¹⁵ Émile Benveniste, *l'invention du discours*, p. 206-207.

⁶¹⁶ *La Littérature et le mal*, p. 73.

⁶¹⁷ Émile Benveniste, « Le système sublogique des prépositions en latin », in *PLG I*, p. 135.

Rousseau⁶¹⁸. Dans cette optique, tout subjectivisme interprétatif de Bataille s'anéantit pour laisser place à une rythmique de la voix comme posture d'un sujet cherchant à s'installer comme parole. On ne sait pas à qui cette parole s'adresse, mais on sait qu'elle ne s'« adresse pas aux philosophes »⁶¹⁹, ce qui signifie critiquer un mode de lecture comme mode d'absence d'écoute, puisque toute voix *parle*.

Toute réactualisation – qui est également une subjectivation – se fait « dans le *présent* de la parole d'un individu singulier »⁶²⁰. Or, Bataille propose « le principe de la jouissance de l'instant présent » (p. 107) contre « le souci de l'avenir »⁶²¹. Mais, avec « le plaisir [répondant au souci] de l'instant présent » (p. 41), nous voyons que « souci » s'installe autant du côté de l'avenir que de l'instant présent. Il faut noter que « souci » n'est pas l'équivalent, malgré son usage courant, de « problème ». « Temps présent » n'équivaut pas non plus à « instant présent », ni « futur » à « avenir ». Ces questionnements configurent une situation d'angoisse, comme le suggère l'intitulé des *VIII^{èmes} Rencontres internationales de Genève* « L'angoisse du temps présent et les devoirs de l'esprit »⁶²². Dans les notes de ses conférences lors des *Rencontres*, nous lisons que « la littérature est la plus grande valorisation de l'instant »⁶²³. Son modèle est Proust : « toute l'œuvre de Proust est une tentative de récupération de l'instant présent » (p. 240). L'appel à l'auteur de la *Recherche* autour de la problématique du temps revient sans cesse chez Bataille :

La misère de la tradition est de s'appuyer sur la faiblesse, qui engage le souci de l'avenir. Le souci de l'avenir exalte l'avarice ; il condamne l'imprévoyance, qui gaspille. La faiblesse prévoyante s'oppose au principe de la jouissance de l'instant présent.⁶²⁴

Les reprises, qui sont une manière d'augmenter le texte et non de le retoucher, de l'améliorer, sont constantes chez Bataille. Ici on lit des groupes presque identiques (« le souci de l'avenir », « la faiblesse », « prévoyante » en lien avec « imprévoyance »). Il importe également d'écouter la résonance qui se met en place entre « avenir » et « avarice ». L'idée développée dans le passage est négative. Chez l'auteur, l'avenir est avare dans le sens où, pensés ensemble, les deux relèvent de la restriction. La restriction est double et n'appartient pas simplement à un élément de cette dialectique. Idée qui s'oppose à la « jouissance de l'instant présent », passage dans lequel les renvois prosodiques en /*ã*/ appuient, accentuent

⁶¹⁸ Voir note 106, p. 60.

⁶¹⁹ En note de bas de page dans *Méthode de méditation*, OC V, p. 194.

⁶²⁰ *Émile Benveniste, l'invention du discours*, p. 156.

⁶²¹ *La Littérature et le mal*, p. 106.

⁶²² « L'Angoisse du temps présent et les devoirs de l'esprit », OC VIII, p. 234.

⁶²³ « Notes – Conférences », OC VIII, p. 579.

⁶²⁴ « Proust », *La Littérature et le mal*, p. 106-107.

l'idée d'un primat du présent jouissif au contraire, dans ce passage, d'un avenir avare. Il faut garder à l'esprit que chez Bataille on ne trouve pas une formulation du type « souci présent » ou « instant » liée directement à « avenir ». « Souci » s'ajoute à « avenir » et « instant » à « présent », avec des renvois propres (en /i/ et en /ã/ respectivement). L'« avenir » peut notamment créer une chaîne prosodique en /v/, comme dans le passage « l'action et l'avenir en vue »⁶²⁵. L'idée n'est jamais séparée du phrasé qui l'accompagne et la *définit*.

S'il y a un problème chez Bataille, il se pose à partir d'un champ sémantique de la temporalité (psychique et chronologique) représenté par ce lexique qui travaille sous le biais de la *proximité*. Celle-ci n'est qu'une autre façon d'identifier des particularités parmi les éléments en question. Le présent d'une parole n'est pas nécessairement le *temps présent*. Proust vient s'ajouter naturellement à tout discours chez Bataille englobant la pensée de la poésie et du temps. Il est curieux que Bataille, comme nous le savons, dans *L'Expérience intérieure*, appelle *Digression sur la poésie et Marcel Proust* ses réflexions à propos de l'auteur. Car, cette « digression » n'est pas une sortie de l'« expérience ». Il se trouve dans ce moment du texte un passage devenu presque un slogan actuel : « de la poésie, je dirai maintenant qu'elle est, je crois, le sacrifice où les mots sont victimes »⁶²⁶, phrase souvent reprise et retouchée de laquelle on ne retient que la simple idée selon laquelle *la poésie est le sacrifice des mots*. Lecture « effaçante » car on n'écoute pas Bataille, qui est l'auteur de la modulation : « je dirai maintenant qu'elle est [virgule] je crois [virgule] ». Le texte *dit* autre chose que son sens. Il dit l'hésitation comme mode de réflexion. Bataille n'est pas un auteur de la phrase assertive, franche. Il s'inscrit dans la nuance, dans la modulation, qui est une manipulation. Ce qui s'exprime n'est pas une pensée, mais *la pensée en train de se faire*. Son écriture rend présent le présent de la pensée. C'est en ce sens qu'elle est une écriture de la *présentation*. On est en présence constamment d'un corps de langage davantage que les sens que ce même corps aurait éventuellement à dire. Ici, on n'oublie pas le corps.

Le mot « poésie » du titre de la section sur Proust est ambigu et n'est pas, il faut s'y attendre, stable. « Poésie » est ici aussi les discours poétiques tenus par les surréalistes, qui ont essayé à toute force de détacher la « raison » de la « poésie ». Bataille au fond sait que « vouloir » la poésie c'est déjà l'encadrer, lui faire assouvir un désir de la raison, celui d'un accomplissement. Ce qui est avare, car on impose, c'est-à-dire on restreint. « Poésie » est

⁶²⁵ « Notes – Conférences », *OC VIII*, p. 577.

⁶²⁶ « Digression sur la poésie et Marcel Proust » dans *L'Expérience intérieure*, *OC V*, p. 156.

aussi le terme définitoire de « littérature » : « la littérature n'[est] rien si elle n'est poésie »⁶²⁷. Pourtant, Bataille est conscient que sa première vision de la poésie est « une forme étroite – le simple holocauste de mots » (p. 158). Double sens de cette expression, car en même temps qu'on fait un massacre (un sacrifice, pour paraphraser la phrase connue) *des* mots, ce sont les mots aussi qui sont les acteurs de l'holocauste : la poésie serait donc aussi des mots qui massacrent. Que massacrent-ils ? Que tuent les mots ? « Holocauste » est un terme biblique, synonyme de « sacrifice ». Dès les années 1950, le terme renvoie au massacre nazi des juifs⁶²⁸. Selon Jon Petrie, ce serait la traduction de cette phrase de la préface de Mauriac en anglais qui aurait redonné en anglais un sens « sacrificiel » au mot usé « *holocaust* », employé pour désigner toute catastrophe, grande ou petite⁶²⁹.

En même temps que le poète est le sacrificateur chez Bataille⁶³⁰, qui se place du côté de la *dépense*, l'idée d'image poétique pour l'auteur renvoie à « un "je" rapportant tout à lui », (p. 165), c'est-à-dire à un pouvoir de subjectivation comme puissance de concentration. Le poète "accumule" tout en dépensant. Il devient le propriétaire du monde. La connaissance est de l'ordre de l'appréhension, chez lui, dans le sens d'une *prise* : « le discours, les mots qui nous permettent d'atteindre aisément des objets » (p. 162). Sa vision est binaire, constamment mise à l'épreuve. Il divise le monde en deux « réalités », celle du langage et celle matérielle des objets. « La manie discursive de connaître ! » (*ibid.*) renvoie à cette place du discours comme mode de prise de la réalité. Ce type de vision tranchante s'égare rapidement sous la plume de Bataille : « La poésie n'est qu'un ravage réparateur. Elle rend au temps qui ronge ce qu'une hébétude vaniteuse lui arrache, dissipe les faux-semblants d'un monde rangé » (p. 169). La poésie est un mal nécessaire dont la force redonne l'ordre du monde. Elle n'est pas du côté de l'ordre, du « monde rangé ». En ce sens, elle dérange, elle « ravage » ce qui « ronge ». Elle refait l'ordre. Dans la suite de *L'Expérience intérieure*, il est intéressant de noter que le mot « ravagé » revient au moment où il est question de parler d'un type de résultat, de conséquence que le corps physique de l'artiste (Rembrandt, Beethoven) reçoit. Le terme, ainsi employé, fait appel à la spécificité d'un mal artistique. Souvenons-nous que le titre que Bataille donne à ce moment du texte (toujours à propos de Proust) s'intitule « Mise à mort de l'auteur par son œuvre ». On conclut que « ravager » renvoie à la force artistique,

⁶²⁷ Le passage complet dit ceci : « Ce qu'on ne saisit pas : que la littérature n'étant rien si elle n'est poésie, la poésie étant le contraire de son nom, le langage littéraire [...] est la perversion du langage ». *L'Expérience intérieure*, OC V, p. 173.

⁶²⁸ Voir François Mauriac, *Bloc-Notes*, 1958. Voir aussi François Mauriac, *Le Figaro littéraire*, 7 juin 1958, p. 4.

⁶²⁹ Voir « The French "h/Holocauste", the Greek *holokauston*, the Hebrew *olah*, and "pagan sacrificial holocausts" » dans <http://www.berkeleyinternet.com/holocaust/> [consultation en juillet 2018].

⁶³⁰ Il écrit : « Le sacrificateur, le poète » dans *L'Expérience intérieure*, OC V, p. 172.

poétique dans le sens de Bataille, force qui finalement met à mort le sujet empirique au profit de l'œuvre.

Le poète selon Bataille « enrichit l'héritage des hommes » (p. 170), ce qui est faire un avenir à partir de l'idée de passé. Le poète se place dans la construction d'une archive de l'humanité. Il est acteur, dans son présent, du passé et du futur : ce qu'il fait maintenant change ce qui est venu avant lui. Il travaille dans la constitution d'une archive *actuelle*. L'héritage est ce qui reste et qui se projette dans l'avenir. Il y a donc une valeur positive intrinsèque – le poète « enrichit ». Ce que le poète fait, reste. Mais c'est le fait d'être poète qui fait que ce qu'il fait *reste*. C'est le monde qui s'enrichit par son faire. Il est donc un faiseur des mondes. « Le poète [...] se fatigue vite d'enrichir un trésor littéraire » (p. 172).

Mais Bataille constate dans le faire poétique un aspect qui ne concerne que le poète :

Le poète sent qu'il s'éloigne lentement des autres. Plus il entre dans les secrets *qui sont ceux des autres comme les siens* et plus il se sépare, plus il est seul. Sa solitude au fond de lui recommence le monde, mais ne le recommence que pour lui seul (p. 174).

Pourtant, Bataille ne voit pas que le monde où le poète vit, qu'il « recommence », est ce même monde de tout le monde, où chaque individu « recommence » le monde dans chaque prise de parole. C'est un propos ambigu, car le monde que le poète enrichit est aussi celui des autres, mais qui lui appartient, puisque c'est lui l'« auteur » du monde. L'idée d'héritage fait appel à *un autre*, ce n'est donc pas une idée égotique. Même l'idée de « trésor » ne peut être solipsiste. Un trésor, comme un héritage, n'a de valeur que dans un *rapport* au moins double, entre deux sujets. Un trésor est souvent « trouvé », c'est-à-dire que quelqu'un est engagé nécessairement, alors qu'un héritage est aussi, mais différemment, un fait engageant un autre qui le « reçoit ». Le sort du poète, selon Bataille, est dans l'idée d'un « lointain », puisqu'« il lui faut s'en aller toujours un peu plus loin, c'est là son seul pays » (p. 174). On retrouve ici l'idée d'errance dans l'écriture de Bataille, ce vouloir aller plus loin sans s'arrêter nulle part par le seul désir de continuer. L'avenir du poète est le pays de *Nod*. Ce n'est pas une idée géographique. Le poète habite son errance.

Dans la suite de Proust, le texte littéraire chez l'auteur joue un rôle important pour penser à la question de la re-valorisation de l'instant, car la littérature permet d'expérimenter l'*instant*, de le *maintenir*. C'est la force de l'épigraphe de Hegel dans *Madame Edwarda* : « la mort est ce qu'il y a de plus terrible et maintenir l'œuvre de la mort est ce qui demande la plus grande

force »⁶³¹. Écrire pour Bataille est entretenir l'œuvre de la mort, la *maintenir*. L'écriture *tombe* sur la feuille blanche, comme la nuit « tombe »⁶³², parce qu'elle puise sa force dans la puissance de mort, dans le « *cadere* », qui est la chance, mais aussi le cadavre qui ne peut que tomber. La chance que l'écriture donne est de maintenir debout ce qui cède, tombe, ce qui permet de restreindre l'étymologie de « chance » à « *cadere* ». On laisse la chance, on laisse tomber les dés sur table, comme on le lit dans *L'Expérience intérieure*. C'est cette lutte (*agon*) constante d'une force vers le bas qui fait écrire Bataille et qui fait, paradoxalement, tenir à la longue, la pensée de l'auteur. Ce qui est *maintenu* est *présent*.

C'est cet instant (*kairos*) auquel s'intéresse Bataille. L'idée de transgression n'est qu'une remise en question constante de la tentative de maintenir cet instant intense de la force qui pousse vers le bas. Pourtant, même si cette idée semble bien bâtie, *parce qu'elle est établie*, l'auteur la remet en cause lorsqu'il avance l'idée selon laquelle l'acte de l'écriture est déjà une perte en partie de la pulsion de cet instant. Dans l'article *La folie de Nietzsche* rendu à la revue *Acéphale*⁶³³, Bataille affirme que :

Si un homme commence à suivre une impulsion violente, le fait qu'il l'exprime signifie qu'il renonce à la suivre au moins *pendant le temps*⁶³⁴ de l'expression. L'expression demande que l'on substitue à la passion le signe extérieur qui la figure. Celui qui s'exprime doit donc passer de la sphère brûlante des passions à la sphère relativement froide et somnolente des signes.

Cependant, cette idée a dû être écrite pour qu'elle nous soit parvenue. La rime dans le passage (« expression »/« passion ») dénonce le point faible de l'affirmation. La rime, qui traverse et englobe le signe dit davantage ici que l'énoncé. Ce qui nous fait lire un passage où ce qui se dit n'est pas ce qui se fait. Mais nous ne sommes pas sûr que « expression » veuille dire simplement « écrire ». « Parler » serait-il plus adapté à « expression » ? La somnolence des signes, ici, révèle davantage un propos d'écrivain que d'orateur, quoiqu'on puisse dire que dans tous les cas on utilise des signes comme outil d'expression. C'est même le fait d'être un « outil » qui pousse Bataille à mépriser le terme de « signe » comme s'il ne pouvait que « servir à » quelque chose mais pas *être* quelque chose. L'exercice d'écriture chez Bataille sert, avant tout, à *être*. L'« outil » entre dans le paradigme de l'utilité chez l'auteur comme attitude subordonnée à un résultat. Cette même idée est suggérée dans le passage « le désir

⁶³¹ Georges Bataille, *Madame Edwarda*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, « 10/18 », p. 11.

⁶³² « La nuit achevait de tomber », *Madame Edwarda*, p. 329.

⁶³³ *Acéphale*, n° 5, juin 1939, p. [I]-8, *OCI*, p. 548.

⁶³⁴ Je souligne.

satisfait (la possession) n'est-il pas la mort du désir ? »⁶³⁵. Tout ce qui est dans la durée « méconnaît » (*ibid.*) l'instant.

Dans l'écriture, Bataille passe d'un discours à un autre sans réticences, ni contraintes. Comme celui porté sur l'acte d'écrire à celui-ci sur l'érotisme. Évidemment, le même acte d'écrire, instant où on renoncerait momentanément à une pulsion violente, nous permet de indiquer quelques considérations sur le poétique dans la vision de Bataille. À propos de Baudelaire, l'auteur écrit :

Nous pouvons définir en effet le poétique, en ceci analogue du *mystique* de Cassirer, du *primitif* de Lévy-Bruhl, du *puéril* de Piaget par rapport de *participation* du sujet à l'objet. La *participation* est *actuelle* : nous n'avons que faire pour la déterminer d'un *futur* escompté.⁶³⁶

La démarche est curieuse en ce que, pour penser le « poétique », Bataille doit passer par la philosophie, l'anthropologie et la psychologie. Trois manières de penser à la « participation » du sujet à son objet, idée chère à l'auteur et qui se place au centre de sa vision poétique. La « participation », chez Bataille, est un effondrement, une fusion entre deux entités, et non simplement un passage, ou d'une part une invitation, comme peut le suggérer le terme de « participation ». Faire appel à d'autres savoirs pour « définir » le poétique n'est pas nouveau, sauf que, ce qui est intéressant de souligner est le mot « analogue ». Terme qui impose, à rebours, de garder la différence des savoirs. Le « poétique » chez Bataille n'est donc pas un « mixte » de mysticisme, de primitivisme et d'enfantillage. À l'image d'un « carrefour » (à la Deleuze), ce sont les passages qui le définissent. Pour Bataille, « poétique » est un mot « vide », dans le sens de Benveniste, pouvant accueillir tout ce qui passe *par* lui. De même, l'œuvre de Bataille accueille tout comme une écoute active.

Dans le passage cité *supra*, apparu d'abord dans *Critique*, une note, enlevée pour l'édition de *La Littérature et le mal* expose une brève réflexion de l'auteur sur la problématique du discours « non-poétique » et de l'« instant » :

la pensée discursive manque nécessairement la poésie. Elle ne dispose que des flèches indiquant la route, de routes indiquant la ville, de villes indiquant la rue, la maison, la chambre, etc. Chacun des termes auxquels elle se confie est déterminé par un futur. (p. 166).

Selon Bataille, la pensée discursive, selon lui la raison, qui s'oppose à « poésie » se construit dans une suite logique du type cause-conséquence. Ce qui suit est réglé donc par une idée de

⁶³⁵ « Notes – Conférences », *OC VIII*, p. 577.

⁶³⁶ *La Littérature et le mal*, p. 34. Je ne souligne que les mots *actuelle* et *futur*.

futur, puisque ce qui *vient* est nécessairement un « après », définitoire d'un « avant ». Le phrasé du passage se construit dans les rebonds (route => routes => ville => villes => rue, maison, chambre, etc.). Un phrasé qui mime l'idée de suite logique, de concaténation d'idées, ce qui n'est pas une spécificité du discours non-poétique puisqu'on peut trouver cette logique dans le discours poétique, peut-être moins évident, dans une suite « logique » prosodique par exemple où c'est la prosodie qui gère la syntaxe⁶³⁷. « Etc. » est très significatif parce qu'il « finit » une suite qui ne se conclut pas. Elle peut continuer à l'infini, et c'est cette continuation qui est critiquée chez Bataille (« etc. » est un répulsif, alors que d'éventuels points de suspension n'en sont pas). L'« explication » qui suit « chacun des termes... » est redondante une fois que l'écriture expose – et accentue – ce qu'elle énonce.

Le discours poétique, *a contrario*, ne se justifie pas par *ce qui sera*. Son seul but est de dire, d'*être* dans l'instant. La notion de *but* chez Bataille est une critique pugnace du monde prosaïque (son lexique le dit « la route », « la ville », « la rue », « la maison », « la chambre ») qui ne peut pas échapper à l'enchaînement. N'oublions pas que « discours » a un sens très restreint chez l'auteur, moins linguistique qu'il paraît, attaché davantage au monde du quotidien du travail. C'est de là que se lève la force du discours poétique, comme critique et échappatoire du monde réglé par l'idée d'enchaînement. Cette vision d'une poétique comme une sorte de « sortie » crée en même temps l'image classique du poète comme celui qui est « à part ». C'est justement dans ce sens qu'une *poétique* de Georges Bataille s'élabore en force lorsque son écriture n'est pas dans l'argumentation mais dans le *faire*. Ici, Bataille argumente ce qui, à son sens, signifie le *discours poétique* et le *discours non-poétique*. Sa vision est classique, mais ce qui nous intéresse n'est pas sa vision ni son métatexte, mais comment ce qu'on pourrait affirmer à son propos ne s'achève pas dans ce qu'il fait. La souveraineté *du* poétique est d'être « libre », dans le sens où il ne dépend pas d'une introduction pour se présenter. Le poète comme représentant de la force du discours poétique est « à part » parce qu'il est partout. Chez Bataille, « poésie » est cause *et* conséquence de ce qu'elle-même devient. L'« instant » est le nom, chez l'auteur, de la force déictique du discours poétique.

Si le discours non poétique est synonyme de tout ce qui n'appartient pas au monde du travail, on comprend l'insistance de Bataille sur le *souci du lendemain*. L'authentique poète (Baudelaire en l'occurrence) est celui à qui on ne peut pas confier le gouvernement des affaires du monde du travail, car « le travail répond au souci du lendemain, le plaisir à celui

⁶³⁷ On trouve dans *L'Abbé C.* plusieurs exemples : « elle avait le sens de la grâce. / Je me sentis glacé ». « La vérité de ma fièvre [...] la vérité de mon frère dans ma fièvre ». Les deux exemples se trouvent page 689.

de l'instant présent »⁶³⁸. Ce qui rapproche pourtant la poésie du monde du travail est le fait d'être une « activité » (p. 42). Bataille garde la tension dans son discours, il critique l'idée de monde du travail par la voie d'une poétique qui sort de ce monde, mais qui maintient un rapport intrinsèque avec celui-ci. En bref, la posture du poète n'est pas ainsi juste une question de « choix » (*ibid.*), comme le pense Sartre – un « choix » n'engage pas une *décision* –, mais de *réponse* à ce « problème crucial » (*ibid.*). Lorsqu'on voit un « souci » de son intérieur, qu'on le vit, on est face à un « problème ». Le mot est fort : « crucial » parce que décisif, alors que le simple choix n'amène pas le sujet vers une décision radicale. Le poétique s'accorde à cette « pensée » de Nietzsche qui « vient quand "elle" veut et non quand "je" veux »⁶³⁹, parce que le discours poétique *prend* le sujet, l'engage dans toute sa globalité, mais la discursivité au sens de Bataille *est pris[e] par le sujet*. La discursivité est assujettie, elle se présente quand « je veux », pour reprendre les mots de Nietzsche. Sartre analyse Baudelaire de l'extérieur, scientifiquement, philosophiquement, et ne voit pas que le poète est le champ d'un problème. Bataille le voit, rapidement, mais le voit.

Cet intérieur se met en place dans le rapport de participation du sujet et de l'objet, participation toujours « actuelle » (p. 34). La manière dont les déictiques temporels (*aujourd'hui, demain, ...*) prennent forme dans l'écriture de Bataille renvoie à cette pensée inséparable d'un faire littéraire et d'une argumentation. L'effet du discours poétique existe seulement dans un faire, qui est un *ici maintenant*, où « sujet » et « objet » participent dans le présent. Ce « primat du présent » justifie toute participation, et ne justifie ni le passé ni le futur. En poésie, ce n'est ni le départ ni l'arrivée qui donnent le sens au voyage. C'est l'acte de voyager qui contient et construit *l'idée de voyage*. L'œuvre de Bataille comprise comme un acte de voyager, c'est-à-dire comme un tout où tout communique, l'hétérogénéité et le dynamisme pluridisciplinaire ne sont que des *impressions* d'un seul mouvement, d'une œuvre qui vit dans le présent de son énonciation. L'hétérogène est là, mais il ne *fait* pas l'œuvre. « Si la modernité », comme le précise Gérard Dessons, « peut être taxée de n'importe quoi, de démente, c'est qu'elle représente l'*en-train-de-se-faire* de la valeur, qui échappe nécessairement aux grilles d'appréciation en vigueur »⁶⁴⁰.

L'« *en-train-de-se-faire* de la valeur » est aussi la valeur en train de faire quelque chose. Et cette activité (poétique, comme le suggère Bataille) *est déjà une valeur*. En tant que mouvance, la « valeur » n'est pas un parking du savoir. La « valeur » critique ce qui est en

⁶³⁸ *La Littérature et le mal*, p. 41.

⁶³⁹ « *Ein Gedanke kommt, wenn „er“ will, und nicht wenn „ich“ will* » dans Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, Paris, Aubier, « collection bilingue », 1978, paragraphe 17, p. 49.

⁶⁴⁰ *La Manière folle*, p. 32.

« vigueur », pour s'imposer, pour entrer en vigueur. « Valeur » et « vigueur », qui marchent prosodiquement ensemble constituent même la démarche de ce qui est en train de se faire. Et Bataille cherche à rester dans une zone où tout est « *en-train-de-se-faire* », et qui se fait lorsqu'on le continue avec la recherche, la lecture, la mise en action d'une pratique. Il peut être très tentant de vouloir justifier n'importe quelle « difficulté » trouvée dans l'œuvre de Bataille par la notion d'« *en-train-de-se-faire* », ce qui serait une solution paresseuse. Le faire entrer à tout prix dans un *a priori*, dans un tiroir de la pensée, c'est devenir sourd à cette voix qui est un « *en-train-de-se-faire* ». Le problème consiste de lire comment cette voix *se fait*. La ranger dans une notion revient à faire le chemin inverse d'un travail d'écoute. C'est même l'effacement d'un sujet de langage, car on ne vit pas dans le cadre, mais on l'insère dans un mode de vie, qu'est une manière de se construire en tant que *parole*.

CONCLUSION

Travailler à partir de Bataille sous l'angle d'une poétique non rhétorique, donc *discursive*, m'est apparu comme un chemin nécessaire à parcourir. Avec Bataille, on ne peut plus confondre les termes « négation » et « négativité », car la négativité transite dans son écriture sous différents angles. Elle n'est pas simplement un savoir qui sait ce qu'il ne sait pas. Bataille est un affirmateur de la dénégation, et lorsqu'il écrit, il écrit toujours malgré quelque chose. Mais on ne peut pas rester au niveau de l'énoncé chez lui, car l'énoncé importe moins que le geste, que l'acte d'écriture. Le présent travail propose des chemins que l'on peut emprunter lorsqu'on veut lire le geste chez Bataille, geste que j'appelle « voix ». J'ai voulu montrer que pour entendre une voix il faut aussi avoir un geste nouveau de lecture, puisque l'idée de voix est d'emblée un renvoi à ce qu'on fait de l'autre. Il ne serait donc pas possible d'entreprendre ce travail dans la logique de la dissertation, si on la comprend simplement comme l'exposé d'un problème suivi d'une argumentation et débouchant sur une conclusion. Mes analyses prosodiques du texte permettent de *vivre le langage* de l'intérieur, d'écouter le texte comme il se présente, à l'instar de l'écoute de *Ma mère*. Bataille a un champ lexical restreint, ce qui rend son usage de la langue plus accentué. L'écriture est de l'ordre de la force, de la saturation et non de la multiplicité, du florilège lexical. Bataille est synonyme d'écriture restrictive. Les reprises du syntagme « ma mère » dans le roman construisent un texte sous le signe de la saturation et de la nécessité de relancer une parole. Le fait qu'il n'y a pas de mot « inceste » dans *Ma mère* reste toujours un mystère, alors que ce texte est obscène parce qu'il est incestueux. L'analyse prosodique de *Ma mère* que je propose montre que, même si on ne trouve nulle trace chez l'auteur d'un discours sur la prosodie, l'analyse peut révéler d'autres modes de lecture, qui sont donc d'autres voix d'un même auteur. C'est notamment le cas dans *Ma mère*, où le phonème /m/ joue un rôle central, comme lorsqu'on cherche à étudier la complicité chez des personnages. Cette dernière est de l'ordre de la parole, d'une parole reprise par l'autre et elle s'installe sous l'angle du fonctionnement de la rime notamment. En somme, une démarche dans laquelle la prosodie est l'élément déclencheur, alors que Bataille ne parle pas du tout de phonème, et ne prête pas attention expressément à la prosodie de la langue.

Il y a un côté naïf dans l'écoute, qui est en même temps l'exposition et l'invention d'une voix : naïf non parce qu'on va « s'imaginer que », comme si on pouvait jouer un rôle, mais parce qu'elle rend l'évidence évidente. L'évidence de la subjectivité inhérente à toute analyse. Je regarde l'œuvre à partir de ma situation, donc l'œuvre est toujours située et faite de

présent. La force de cette poétique est dans cette naïveté qui nous dit qu'on est toujours dans cet *instant*. Qu'on est donc *concerné* par ce qu'on fait, dans ce qu'on fait. J'écris par des sauts, dans une sorte de généalogie qui s'installe sans cesse. Des rapports qui se construisent tout le temps parce que j'écris *à partir de* et non *sur* Bataille.

En ce sens, la prosodie, que l'on considère comme *un* élément d'analyse de la poétique, permet d'entendre le « chant à côté du texte ». Il est à côté, c'est-à-dire qu'il est toujours là ! Mais la culture fabrique des évidences (le sens en est une, et la plus perverse) dont elle-même parvient à effacer les traces. Si je me place toujours un peu à côté c'est pour mieux voir, et pour mieux entendre les voix qui sont aussi les sens qu'on attribue aux écrits de Bataille. J'ai voulu montrer qu'aucun sens n'est retenu par le seul énoncé d'un texte, que croire à cela c'est croire, naïvement mais d'un point de vue négatif, aux mots. Croire à ce qu'ils disent, alors qu'ils ne disent que ce qu'on est *capable* d'entendre. Pour regarder Bataille il faut porter un regard diagonal, pour ainsi créer un nouveau point de vue, c'est-à-dire un nouvel objet, comme le suggère Saussure. Comment ne plus considérer l'usage rythmique des adverbes chez Bataille, notamment ceux en « -ment » ? Car, rythmiquement, ils jouent un rôle de régulateur du débit de la parole dans la phrase, parce qu'ils ont une force disjonctive. Ils découpent la phrase pour y imposer une lenteur dont la nécessité nous est révélée par le texte lors de sa lecture. Ceci explique l'intérêt que nous portons aussi aux pauses dans l'écriture de Bataille. Ces principes, qu'on pourrait facilement classer comme superflus, nous montrent que finalement d'un point de vue discursif, il n'y a pas de superflu. Or un adverbe, puisqu'il est un *ajout*, un mot qui *jouste* le verbe, est défini, syntaxiquement, comme une partie neutre, invariable, dont l'usage a besoin d'un support, ce qui fait de son emploi un élément *en plus*. J'ai voulu montrer que cet aspect « accessoire » des adverbes en « -ment » chez Bataille les fait entrer dans le paradigme de la notion de *dépense* créée par lui. Ils sont « inutiles », et c'est pour cette raison qu'ils sont là. Ils montrent au lecteur une échappatoire, qui n'est pas un hors texte, mais une façon de se mettre un peu de côté pour mieux voir.

En effet, l'usage des modulations chez l'auteur rejoint aussi le paradigme de la dépense, car une modulation, comme je l'ai montré, peut être facilement effacée. Mais comment les reconsidérer ? Il n'est pas anodin que les modulations apparaissent fréquemment avant toute affirmation catégorique, car elle est la remise en question de l'affirmation qui va suivre et, dans le même temps, une accentuation de cette dernière. Pourtant, les lectures centrées sur l'idée de sens les effacent, puisqu'elles sont *inutiles*. Les crochets qui découpent le texte en effaçant les modulations, c'est le « sujet Bataille » qui est effacé. Effacer les modulations

revient à vouloir rendre objective son écriture, alors qu'elle n'a pas pour but de l'être. Elle existe pour avancer, par sauts, pour s'exhiber et « communiquer ».

La prosodie est, dans ce sens, une « communication », car elle crée des ponts discursifs qui communiquent. L'idée de communication relève plus d'une posture d'écriture souveraine que d'une posture d'écriture cherchant un but. L'analyse prosodique montre qu'une prosodie n'est jamais un produit, mais une activité inépuisable. Dans le sens de Bataille, ce qui ne peut pas être *usé est dépensé*. Étudier la prosodie chez Bataille montre l'activité de quelque chose qui ne peut être *objectivé* et qui ne peut être effacé. Et cette activité, une fois exposée, *existe* comme appartenant au « sujet Bataille ». La théorie du rythme que propose Henri Meschonnic m'a donné la possibilité et la liberté de créer la théorie de ce que j'écoute, théorie qui se construit lors de la lecture. Il est possible d'appliquer une théorie, sur Bataille, mais dans la thèse j'ai essayé de montrer que lorsqu'on en *applique* une, on perd le poème. Le « poème Bataille » n'est pas une philosophie *sur* Bataille.

Il est vrai que la lucidité est un mythe, mais la chercher peut nous donner le *sentiment* d'au moins faire l'effort d'être conscient de ce qu'on fait. J'ai essayé de ne pas perdre ce principe lors de l'écriture de cette thèse. Sans plaquer une connaissance quelconque, j'ai voulu écouter comment une connaissance s'invente, comment parfois c'est Bataille qui invente la théorie que je suis en train d'écrire. C'est le cas de l'écriture agonique, que je pense n'être qu'un premier pas vers une écoute de l'angoisse chez Bataille. Il y a beaucoup à faire dans ce sens, dans la mesure où l'« angoisse » est une notion formellement travaillée chez lui, mais toujours aussi présente comme mode opératoire de son écriture : ce qui dépasse et échappe à la simple énonciation d'« angoisse » dans *L'Expérience intérieure* notamment. Mais le langage échappe, toujours et heureusement, et on devient aussi cet échappement. Dans ce sens, j'ai voulu montrer qu'on ne peut pas étudier l'« angoisse » chez Bataille sans l'articuler à la spécificité de la conjonction adversative « mais ». Je dirais que « mais » est un élément central, un point par où on peut rencontrer facilement un « sujet Bataille ». Entendre « mais » comme activité d'écriture révèle davantage *du* Bataille que le l'étude de certains thèmes récurrents chez lui peut révéler. L'enjeu est que « mais » est à construire incessamment. L'entendre demande un effort, car les chemins sont à ouvrir. Cela veut dire qu'il y a du Bataille à inventer.

Je n'ai pas essayé de rendre compte de tout, justement parce que « tout » dépend des lectures futures. Si j'ai travaillé sur des questions nouvelles chez Bataille comme la pause, le décrochage énonciatif, ce n'était pas pour faire de l'impressionnisme, mais pour montrer une

voie, pour mettre en lumière certains aspects de sa poétique, qui reste à construire, puisque sa rhétorique est aujourd'hui saturée. On écrit beaucoup *sur* Bataille, mais si on se dirige vers une poétique, son œuvre garde encore beaucoup de mystère. Ce qui est certain c'est qu'on ne peut plus lire Bataille sans la mise à l'épreuve d'une théorie du langage.

À propos de théorie du langage, que faire, par exemple, de *La Scissiparité* ? Ce texte un peu à part dans l'œuvre de Bataille, qu'on ne sait pas bien classer, parce qu'il propose des défis de langue avec des phrases « illogiques » ? Comment lire un texte dont l'histoire n'est ni achevée ni bien comprise ? En somme, *La Scissiparité* est un récit plein de questionnements essentiels pour qui veut analyser Bataille tout en développant une conception du langage à partir de l'auteur. Le travail de traduction entrepris dans ma thèse montre qu'on ne peut pas enfermer Bataille, qu'on ne peut pas bâtir sa tombe, qui, comme le dit Labarthe, « ferme mal »⁶⁴¹. La traduction fait revivre, car comment faire dire Bataille dans une autre langue ? S'il dit dans une *autre* langue, dit-il *autre* chose ? Cette « autre chose » est-elle quand même « Bataille » ? Ces simples questionnements imposent une réflexion sur le langage qu'on voit très rarement à propos de l'auteur. Dans la traduction, j'ai voulu montrer que, pour qu'on lise *du* Bataille en portugais, il faut l'écouter pour le rencontrer, et que la rencontre se fait dans la traduction.

Lorsque Bataille traduit William Blake, c'est le geste qui compte, car traduire c'est entrer. Un geste semblable à celui de son entrée dans Lascaux : il faut voir un parallélisme dans les actions, si différentes pourtant, qu'est le fait que pour entendre, il faut entrer. Lascaux dit ce qu'il écrit, ce qui n'est pas une transcription. Dire, c'est écrire, et traduire c'est dire. C'est parce que Lascaux – et Blake – disent qu'il écrit. Bataille écrit lorsque les choses *disent*, c'est-à-dire qu'il écrit parce que les choses ont la force de dire qu'il écrit. C'est pour cela que l'idée de but dans son écriture a toujours été un problème : le but est d'écrire pour lancer la machine infernale qu'est le fait d'écrire pour ne pas atteindre quelque chose. Le but de la traduction est tautologique : elle a pour but d'être « traduction ».

La volonté de travailler dans une perspective poétique n'est pas une volonté de travailler avec un mot fétiche, un mot passe-partout. Bataille est *poète* dans le sens où son langage poétique est critique. Il critique le point de vue dans une perspective qui regarde le langage ordinaire avec une conception réaliste. Ce qui réduit la langue à une référence, à un but, à un pragmatisme, à la communication comme simple échange. Le langage doit être *dépensé*

⁶⁴¹ « Comment ne pas admirer l'ironie noire qui a baptisé "Œuvres complètes" un ensemble de textes qui célèbre le triomphe de l'inachevé. Dieu merci : cette tombe ferme mal », in André S. Labarthe, *Bataille à perte de vue* (Le carnet), Limelight - Les Éditions Ciné-fils, avril 1997.

puisqu'il est inépuisable. Le réalisme du langage est un regard du dehors, comme le fait bien le structuralisme. Bataille ne veut pas communiquer lorsqu'il écrit. Il n'y a pas de sensualisme dans son écriture, même lorsqu'il affirme le contraire. Il faut toujours se méfier des affirmations « franches », méta-textuelles des auteurs, car eux aussi veulent jouer le rôle du dehors, de celui qui manipule la langue comme on manipule des chiens⁶⁴².

Toute catégorie n'est jamais un absolu chez Bataille. Si Bataille nous intéresse aujourd'hui c'est justement parce qu'il ne peut pas y avoir une confusion entre le sujet empirique, l'individu, et le *sujet du poème*. C'est parce qu'il y a un sujet du poème qu'on peut continuer Bataille ; sujet qui est une activité, une historicité, une manière dont ce sujet *nous lit*. Il faut qu'on s'invente pour voir qu'il nous invente. Bataille n'est pas mort dans les concepts, les notions et les idées travaillées par lui, ce qui est une idée étrange lorsqu'on le lit d'un point de vue strictement « philosophique ». Ce point de vue est un piège inventé par Bataille lui-même. Comme on le dit aussi en portugais, il faut absolument qu'il « se retourne dans sa tombe », et qu'on apprenne, à partir de lui, à lui faire reprendre vie dans l'historicité de nos lectures. Sa destinée n'est pas une *autorité*. La « Destinée » n'est affaire que de *sujets*.

⁶⁴² « handles language very much as the zoölogist handles dogs », Edward Sapir, « *The Grammarian and his Language* » (1924), in *Selected Writings in Language, Culture, and Personality*, édité par David G. Mandelbaum, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 1949, p. 150.

ANNEXES

Original de *La Scissiparité* comme il se présente dans *La Pléiade*, p. 595-603.

LA SCISSIPARITÉ

I

Pris de rage et de rage.
Ma tête ? Un ongle, un ongle de nouveau-né^a.



Je crie. Nul ne m'entend¹. L'opacité, l'éternité, le silence vides² – évidemment de moi.
Je me supprimerai en m'égosillant : cette conviction est digne d'éloges³.



Je mangerai, b..., écrirai, rirai, mentirai, redouterai la mort⁴, et pâlerai à l'idée qu'on me retourne les ongles.

II

J'aimerais m'en tenir à l'idée tranchante de moi-même, élevant dans l'air ma tête ridée et niant l'odeur^a de la mort.



J'aimerais oublier l'insaisissable glissement de moi-même à la corruption.



J'ai la nausée du ciel dont l'éclatante douceur a l'obscénité d'une « fille » endormie.



J'imagine une jolie putain, élégante, nue et triste dans sa gaieté de petit porc.



Un soleil de fête inondait la chambre. Je me rasais nu devant la glace, limitée par un cadre aux dorures ouvragées. Debout, je tournais le dos au disque solaire, mais la glace¹ sur ma tête en reproduisait l'image. Qui suis-je ? J'aurais pu sur le verre ensoleillé tracer mon nom, la date, en lettres de savon : j'aurais cessé d'y croire et n'en aurais plus ri. Cette aisance avec moi-même, ce mensonge de la glace, l'immensité de la lumière, dont je suis l'effet ?



J'aurais de moi-même une idée sublime : pour cela, j'ai la force nécessaire. J'égalerais l'amour (l'indécemment corps à corps) à l'illimité de l'être² – à la nausée, au soleil, à la mort. L'obscénité donne un moment de fleuve³ au délire des sens.



Ce qui, dans mon caractère, est le moins accusé (mais enfin...) : le côté *gustave*⁴ (ou cochon).

III

LETTRE DE L'AUTEUR À MME E...

*Reçu de Monsignor¹ un télégramme :
« Réussite. Accourez. Situation difficile. »*

*Je me suis longuement regardé dans la glace et j'avais peur de rire aux éclats.
Le dédoublement de Monsignor m'agace à perdre la tête.
Ce qu'il laisse entrevoir est le fond des choses et décidément c'est truqué^a.*

LETTRE DE MME E... À L'AUTEUR^b

... finalement, j'ai la gorge serrée. L'état où votre mot m'a mis est le plus énervant que j'aie connu^c. Par moment, je ris aux éclats. Et j'imagine que, désormais, ce rire de folle ne cessera pas. Il cesse, et à ce moment-là, j'ai le sentiment pénible, mais voluptueux, d'être mouchée^d, et faite comme un rat²...

IV

Retrouvé Mme E... à Paris. Nous partons demain pour Rome, où nous attend Monsignor. Monsignor ou plutôt...

Opéra. Grande musique. Quantité d'alcool.

Ce matin, en tombant, un couteau aiguisé à la main, je me suis ouvert un doigt. Mme E... rit très haut de me voir tombé, mais le sang qui abondait et d'avoir ri aussi haut la gênèrent. J'achevai de la gêner en riant : j'étais gentil, flottant, adorable : elle sournoise, pâle et volontairement indécente.



Si^a l'intelligence est femme¹...

... Je voudrais qu'en un mouvement résolu la mienne ressemble à une femme impie².

Il existe une conjugaison des verbes de chair³, de laquelle la chanson comique est la désinence.

Je chanterai jusqu'à la honte à une table de banquet :

*Ravadja la mouquère
Ravadja bono*

et la violence du chant, malgré moi, hors de moi, rebondirait :

*Trempe ton cul dans la soupière
Tu verras si c'est chaud⁴.*

Si elle n'allait jusqu'au *ravadja* la femme impie n'aurait pas le pouvoir de pourrir aussi résolument la lumière, ni d'être aussi résolument belle : pourriture et rayon de soleil. Mais c'est ma façon d'aimer Mme E..., de rire, et finalement, de raisonner.

★

Visite d'Alexandrette^b à 2 heures. Je tremblais (l'alcool de la veille ?). Il avait l'air haineux de ces minuscules cages à mouches qu'enfant j'emplissais d'insectes odieusement vivants. Il s'en est allé et nous restâmes, Mme E... et moi, dans un désert de f... À l'assaut des étoiles, en un mouvement de grandiloquence. Nous prenons dans deux heures le train de Rome.

★

Musique hier soir à sauter la tête. À pleurer, à vomir gaiement. Ruissellements échevelés. Politesse de Mme E... Décolleté, bonne éducation, mais quelle indécence !

V

Quand je fais l'amour, aujourd'hui, ma joie ne m'est plus dérobée par le sentiment qu'elle va finir – et que je mourrai sans l'avoir saisie. Il m'arrivait dans d'heureux excès que le plaisir brûlant s'annulât, comme en rêve : j'imaginai un temps où je n'aurais plus de moyen de le renouveler. Il me manquait le sentiment d'exubérante richesse de la fête, la malice puérile et le rire qui égale Dieu ! La puissance elle-même est fuyante, il est vrai : elle est de même nature que la douleur. Je m'abandonne à son humeur ? Aussitôt, je m'accorde à un impossible et je jouis comme un monstre meurt.

★

Rome, un fiacre, Mme E... Violent éclairage électrique. Pluies et lune dans des rues blanches d'opéra-comique : pins, délices et indolence.

★

J'accepte la vie à une condition.
À travers le sublime, l'éternité, le mensonge, à tue-tête chanter, porté par un chœur de théâtre.

★

Acheté un loup pour Mme E... Je mise, assoiffé d'insolence, sur les fêtes de Monsignor.

★

Je griserais par l'allure insolite.

Que chanter à la foule sinon ce qui la grise ?
Dix mille yeux dans la nuit sont le ciel étoilé^a.



Le plus anxieux, le plus heureux des hommes.
Invoquer la mort, lui crier :
« Saisis tes couteaux de comédie, aiguise-les sur les dents des tiens ! »
La dame en décolleté (indécente, je l'ai dit, profondément) : son décolleté à la mesure
de la mort, la mort à la mesure du décolleté.

VI

Farce de village !
Devant le cartonage et la contrefaçon, le parti que j'ai adopté de tout réunir *dans la nuit*, de ne plus dire ce qui nous occupe, est seul à la mesure de mon dessein. Qu'il est nécessaire d'aller loin... Être étoile et déshonorer le haut des cieux. N'écouter rien, crier ou discourir en des solitudes de ciel. Je téléphone à Monsignor.



Et nous nous verrons^a dans une heure.
Alpha, Bêta (ainsi distinguons-nous les sosies issus d'un dédoublement), Mme E... et moi.



Comme moi, Mme E..., dans le fiacre découvert, ivre sans alcool, et riant sourdement :
« Mais qui t'a répondu ? Alpha ? Bêta ? »
Le trouble donnait à ses traits une convulsion lente et voluptueuse.



Le prélat^b descendant l'escalier de pierre vint à nous, nous tendant les mains.
Mme E..., gênée, lui dit avec un rire de fille :
« Bonjour, Bêta ! »



Ce qui, quand Mme E... lui dit : « Bonjour Bêta ! » me frappa (j'éprouvais alors comme heureux moins l'escalier ensoleillé que les panneaux où les déesses en robes troussées^c rendaient, comme des cassolettes d'épices, un sournois hommage au plaisir) fut la vulgarité de mon amie. Elle baisa, s'inclinant, l'anneau épiscopal et cet humble mouvement, comme l'instant d'avant son rire canaille, accusa sa nature, sous le tailleur de ville, laissant deviner l'animal. Je me rappelais qu'on ne voyait d'habitude en Mme E... que la « fille » et, dans ces richesses irréelles, j'étais heureux que cette misère vraie répondît à mes passions^d.



Sans transition, le moment devenait grave.

Soudain, je sus qu'en haut de l'escalier, dans un désordre obscène, je verrai *l'autre versant*.



De ces palais de tragédie¹ qui semblent vides, parce que le seuil n'en est plus sanglant, et que les chiens de Jézabel² les ont fuis, je compris qu'en dépit de leur apparence agréable, ils demeurent favorables aux vœux les plus débauchés^e.

Ce qui me frappe dans un palais, – comme en un coup de théâtre soudain, – est la haine des hommes entre eux. Le haut de l'escalier monumental que Monsignor et Mme E... gravirent en riant ne m'attirait pas seulement comme le seuil d'un royaume affreux. Je ne pouvais m'empêcher de voir en contraste, – à ce moment de triomphe de Mme E..., sa haute taille et ses airs, trop hardis, de grande dame ennoblie par ce cadre de pierre, – le tableau de la femme lapidée. Non qu'alors j'aie vu rien de plus qu'une entrée royale. Je ne *voyais* pas mon amie terrassée, dans le sang, dans la boue, dans le bruit immonde de la foule. (Le toit ne suggère pas le corps écrasé mais donne le vertige.)



Rarement, le désir de mon amie me prit de façon plus bestiale. Une chaleur en un sens glacée me saisit. J'eus le sentiment de la foule lapidatrice³, qui hait comme elle sue.

Qui ne peut attendre un instant.

Mme E... rapidement franchit le seuil.

Alpha ouvrait la porte à deux battants^f.

A CISSIPARIDADE

Georges Bataille

Tradução:
Alexandre Rodrigues Da Costa

I

Tomado de raiva e de raiva.
Minha cabeça? Uma unha, uma unha de recém-nascido.

Eu grito. Ninguém me entende. A opacidade, a eternidade, o silencio esvazia – evidentemente de mim.

Eu me suprimiria me esganiçando: esta convicção é digna de louvor.

Eu comeria, f..., escreveria, riria, mentiria, temeria a morte, e ficaria pálido diante da ideia de retornar às unhas.

II

Eu amaria me aderir à ideia cortante de mim mesmo, elevando no ar minha cabeça enrugada e negando o cheiro da morte.

Eu amaria esquecer o inatingível deslocamento de mim mesmo ante a corrupção.

Eu tenho a náusea do céu cuja doçura estridente tem a obscenidade de uma “filha” adormecida.

Eu imagino uma linda puta, elegante, nua e triste na sua alegria de porquinha.

Um sol de festa inundava o quarto. Eu me barbeava nu diante do espelho, limitado por um quadro de molduras douradas. De pé, eu virei as costas ao disco solar, mas o espelho, sobre minha cabeça, reproduzia a imagem. Quem sou eu? Eu poderia, sobre o vidro ensolarado, traçar meu nome, a data, em letras de sabão: eu cessaria de acreditar nisso e não mais riria. Este desembaraço comigo mesmo, esta mentira de espelho, a imensidade da luz, da qual eu sou o efeito?

Eu teria de mim mesmo uma ideia sublime: na verdade, eu teria a força necessária. Eu igualaria o amor (o indecente corpo a corpo) ao ilimitado do ser – à náusea, ao sol, à morte. A obscenidade oferece um longo momento ao delírio dos sentidos.

Esse quem, no meu caráter, é o menos acusado (mais enfim...): o lado *gustave* (ou *porco*).

III

Carta do autor a Sra. E...

Recebi de Monsenhor um telegrama:

"Êxito. Venha. Situação difícil."

Olhei por muito tempo no espelho e tinha medo de gargalhar.

A duplicação de Monsenhor me irrita a ponto de perder a cabeça.

O que ele sugere é o fundo das coisas e isso é definitivamente falso.

Carta da Sra. E... ao autor:

...finalmente estou com nó na garganta. O estado em que vossa palavra me encontrou é o mais irritante que eu já conheci. Às vezes, eu gargalho. E eu acho que, a partir de agora, esse riso de loucura não vai parar mais. Ele para, e então eu tenho o sentimento penoso, mas voluptuoso de ser assoada, e feito como um rato...

IV

Encontro com Sra. E... em Paris. Partimos de amanhã para Roma, onde nos espera Monsenhor. Monsenhor ou melhor...

Ópera. Grande música. Quantidade de álcool.

Esta manhã, ao cair com uma faca afiada na mão, cortei um dedo. A Sra. E... riu muito alto ao me ver cair, mas o sangue que jorrava e o riso muito alto a incomodavam. Eu acabei por incomodá-la rindo: eu era gentil, flutuante, adorável: ela dissimulada, pálida e voluntariamente indecente.

Se a inteligência é feminina...

... Eu gostaria que um movimento fizesse da minha semelhança uma mulher ímpia.

Há uma conjugação de verbos da carne da qual a canção cômica é a desinência.

Cantarei até a vergonha em uma mesa de banquete:

Ravadja la moukère

Ravadja bono

e a violência do canto, apesar de mim, fora de mim, saltasse:

Mergulhe teu cu na tigela

Tu verás se está quente.

Se ela não estava indo ao *revadja*, a mulher ímpia não teria o poder de apodrecer resolutamente a luz, nem de ser tão decididamente bonita: podridão e raios do sol. Mas esta é a minha maneira de amar a Sra. E..., de rir e, finalmente, de raciocinar.

Visita de Alexandrette às duas horas. Eu tremia (álcool de ontem?). Havia o ar rancoroso dessas gaiolas minúsculas para moscas, que as crianças enchiam de insetos odiosamente vivos. Ele partiu e nós ficamos, Sra. E... e eu, em um deserto de f... Ao ataque das estrelas, em um movimento de grandiloquência. Pegamos às duas horas o trem para Roma.

Música na noite passada saltando na cabeça. A chorar, a vomitar alegremente. Fluxos desordenados. Cortesia de Sra. E... Decote, boa educação, mas que indecência!

V

Quando eu faço amor, hoje, minha alegria é roubada pela sensação de que isso vai acabar – e que morrerei sem ter convulsão. Acontecia-me de, no excesso de felicidade, o prazer escaldante se anular, como em um sonho: eu imaginava um momento em que eu não teria mais meios de renová-lo. Eu perdia a sensação de riqueza exuberante da festa, a malícia ingênua e o riso que se iguala a Deus! O poder em si é fugidio, é verdade: é da mesma natureza que a dor. Eu me abandono ao seu humor? Imediatamente, eu me dou ao impossível e gozo como um monstro que morre.

Roma, uma carruagem, Sra. E... Violenta iluminação elétrica. Chuva e lua nas ruas brancas da ópera cômica: desejos, delícias e indolência.

Eu aceito a vida sob uma condição.

Através do sublime, a eternidade, a mentira, deitado, cantar com toda força, apoiado por um coro de teatro.

Um lobo foi comprado para a Sra. E... Eu me coloco em jogo, ávido de insolência, nas festas de Monsenhor.

Eu me embebederei pela velocidade insólita.

Cantar para a multidão senão aquela que se embebede?

Dez mil olhos na noite são o céu estrelado.

O mais ansioso, o mais feliz dos homens.

Invocar a morte, gritando para ela:

– Agarre tuas facas de comédia, afie-as em teus dentes!

A dama de decote (indecente, eu já o disse, profundamente): seu decote na medida da morte, a morte na medida do decote.

VI

Aldeia de mentira!

Diante do papelão e da falsificação, tomei a atitude de reunir tudo na noite, de não mais dizer o que nos ocupa, é a única medida do meu desejo. É necessário ir muito longe... Ser estrela e desonrar o alto dos céus. Não escutar nada, gritar ou discorrer nas solidões do céu. Eu telefonei ao Monsenhor.

E nós, nós chegamos em uma hora.

Alpha, Beta (assim distinguimos nossos sócias resultantes de um desdobramento), Sra. E... e eu.

Como eu, Sra. E... na carruagem aberta, bêbado sem álcool, e rindo baixinho:

– Mas quem te respondeu? Alpha? Beta?

A perturbação dava aos seus traços uma convulsão lenta e voluptuosa.

O prelado desce as escadas de pedra e vem até nós, segurando nossas mãos.

Sra. E..., embaraçada, disse com um riso de menina:

– Bom dia, Beta!

Aqui, quando Sra. E... disse: “Bom dia, Beta!” bateu-me (senti-me então feliz como os painéis menos ensolarados onde deusas em vestidos levantados rendiam, como cassolettes de especiarias, uma dissimulada homenagem ao prazer) foi a vulgaridade de meu amigo. Ela beijou, curvando-se, o anel episcopal e esse movimento humilde, como o instante antes de seu riso canalha, acusou sua natureza, sob o alfaiate da vila, deixando entrever o animal. Lembrei-me de ver na atitude de Senhora E. .. apenas a “menina” e, nessas riquezas irrealis, eu estava feliz que a miséria verdadeira respondesse às minhas paixões.

Sem transição, o tempo tornava-se grave.

De repente, eu soube que no topo da escada, em uma confusão obscena, eu veria *a outra encosta*.

Dos palácios de tragédia que parecem vazios, porque a entrada não é mais o sangramento, e os cães de Jezebel fugiram, percebi que, apesar de sua aparência agradável, eles continuam a ser favoráveis aos desejos mais debochados.

O que surpreende em um palácio – como em uma rápida transição de teatro – é o ódio dos homens entre nós. O topo da escada monumental, que Monsenhor e Sra. E... subiram rindo, me atraía como se fosse o limiar de uma terrível reino. Eu não podia deixar de ver em contraste – o momento de triunfo da Sra. E..., sua medida e suas melodias, muito ousadas, de grande dama enobrecida pela moldura de pedra – o quadro da mulher lapidada. Então vi nada mais do que uma entrada real. Eu não *vi* o meu amigo pavimentado no sangue, na lama, no ruído imundo da multidão. (O telhado não sugere o corpo esmagado, mas a vertigem.)

Aos poucos, o desejo do meu amigo me tomou da maneira mais bestial. Um calor em um sentido gracioso me prendeu. Eu tinha a sensação da multidão louvável, que sabe como odiar.

Que não pode esperar um momento.

Sra. E... rapidamente atravessa o limiar.

Alpha abria as portas duplas.

Este texto foi publicado originalmente, em 1949, em Les Cahiers de la Pléiade. A nossa tradução se baseia no texto encontrado no terceiro volume das Obras Completas de Georges Bataille, editado pela Gallimard, em 1971.

INDEX DES NOMS

- Abastado, 49
- Andrade, 171
- Apollodore, 17, 318, 320, 335
- Aragon, 183
- Arbex, 195, 322
- Aristote, 78, 79, 80, 98, 129, 245, 318
- Artaud, 21, 184
- Barthes, 4, 196, 197, 264, 265, 266, 267,
268, 269, 270, 271
- Bataille, 3, 4, 7, 11, 18, 20, 21, 22, 23, 24,
25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37,
38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50,
51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 60, 61, 62, 63,
65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 80,
81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91,
92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101,
102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110,
112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120,
121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128,
129, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 137,
138, 140, 141, 145, 146, 147, 148, 150,
154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161,
162, 163, 164, 165, 166, 169, 170, 171,
172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179,
180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187,
188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195,
196, 197, 198, 199, 200, 201, 204, 205,
206, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 214,
215, 216, 217, 218, 219, 221, 223, 224,
225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232,
233, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241,
242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249,
251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258,
259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266,
267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274,
275, 277, 278, 280, 281, 282, 283, 284,
285, 286, 287, 288, 290, 291, 292, 307,
308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315,
321, 325, 333, 334, 339, 340
- Baudelaire, 19, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65,
68, 69, 71, 82, 135, 136, 162, 184, 187,
233, 235, 268, 280, 286, 287, 315, 319,
331
- Beethoven, 283
- Benveniste, 3, 13, 49, 82, 160, 212, 277,
278, 279, 280, 281, 286, 315, 316, 317
- Berger, Pierre, 248
- Bertrand, Aloysius, 43, 44
- Blake, 4, 106, 150, 172, 181, 235, 236,
237, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245,
246, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 254,
255, 257, 258, 259, 260, 262, 264, 280,
307, 311, 319, 320, 321, 324, 331, 332,
333, 339
- Blanchot, 20, 313
- Bloomfield, 270
- Bonnefoy, 244
- Bonvicino, 169, 172, 175, 178
- Breton, 21, 199, 251, 254, 255
- Cachin, 35
- Caillois, 25, 310
- Camus, 150, 252
- Carrière, 17
- Casa Nova, 195, 198, 307, 322
- Cassin, 137
- Cassirer, 286

Cazamian, 242, 248, 249
 Char, 69, 70
 Chestov, 235, 321
 Cohen, Marcel, 75
 Contador Borges, 180, 185
 Cornille, 31
 Crevel, 171, 183
 D'Alembert, 61
 Da Costa, 197, 198, 211, 215, 218, 219,
 220, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228,
 229, 230, 231, 232, 233, 298, 307
 Dante, 176
 Davenne, 47
 De Andrade, Mário, 184
 De Foligno, 187
 Deleuze, 268, 286
 Delteil, 135
 Derrida, 161
 Dessons, 4, 6, 11, 14, 48, 49, 50, 61, 68,
 79, 84, 119, 121, 128, 158, 192, 277,
 278, 280, 288, 292, 317
 Diderot, 61
 Didi-Huberman, 195
 Ducrot, 138
 Dumas, Georges, 134, 216
 Durand, 75
 Duras, 32, 34, 79, 80
 Ernst, 27, 30, 47, 56, 171, 200, 201, 211,
 212, 236
 Fares, 189, 307
 Finas, 200
 Fitch, 38
 Flaubert, 71, 224
 Foucault, 191, 196, 305
 Galletti, 148
 Garnier, Joseph, 156
 Genette, 190, 258
 Gide, 245, 246, 248, 250, 251, 252, 319
 Greimas, 47, 48, 171
 Grossman, 129
 Gueunier, 47, 48, 50, 171
 Hegel, 125, 126, 160, 161, 162, 205, 277,
 278, 284, 307, 324, 325, 331
 Hésiode, 202
 Hölderlin, 106
 Hollier, 25, 206, 305
 Hugo, 74, 81, 96, 190, 317
 Humboldt, 49
 Hyppolite, 278
 Jacob, 48, 79, 322
 Jésus, 130, 133, 137, 324
 Kant, 162
 Keynes, 240, 320
 Kojève, 277, 278
 Kristeva, 48
 Labarthe, 292
 Laplantine, 6, 82, 277, 315
 Laserra, 181, 236, 238, 240, 241, 242, 243,
 244, 245, 247, 311
 Laurent, 202, 309, 313, 325
 Lautréamont, 156, 170, 171, 176, 177, 178,
 182, 183, 184, 187, 313
 Lear, 84
 Leiris, 21, 50, 249, 251, 254, 255, 256,
 309, 310
 Lescure, 249, 250, 251, 252, 253
 Lévi-Strauss, 17, 18, 127
 Lévy-Bruhl, 286
 Lise Cohen, 149
 Louette, 30, 37, 38, 41, 43, 82, 83, 112,
 115
 Magritte, 164

Mallarmé, 23, 43, 49, 50, 128, 140, 158,
 316, 318
 Manet, 35, 150, 151, 305
 Mansanti, 248, 249, 250
 Marmande, 253, 257, 306, 311, 312, 314
 Martin, Serge, 22
 Masson, 189, 199
 Massonie, 17
 Mauriac, 283
 Mauss, 256, 324
 Meschonnic, 3, 4, 6, 11, 13, 14, 26, 27, 33,
 49, 59, 64, 65, 74, 75, 81, 96, 114, 117,
 118, 119, 121, 128, 138, 140, 148, 149,
 160, 161, 162, 165, 185, 190, 192, 276,
 316, 318
 Michaux, 164, 184, 193, 252
 Michelet, 150
 Michon, 192
 Moraes, 6, 133, 134, 222, 307
 Moskovitz, 62, 64
 Müller, 202
 Nancy, 269
 Nietzsche, 10, 34, 70, 71, 78, 79, 106, 187,
 200, 235, 236, 242, 245, 246, 249, 251,
 252, 253, 262, 285, 288, 305, 309, 315,
 321, 322, 325
 Noël, 265, 266
 Noudelmann, 262
 Ovide, 64
 Pécora, 173, 177, 178, 182, 184, 185, 186,
 187
 Peignot, 41, 54, 199, 325
 Perse, Saint-John, 81
 Pessoa, 173
 Petrie, 283
 Philippe, Gilles, 139, 273
 Piaget, 286
 Pimentel, 176
 Piva, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176,
 177, 178, 181, 182, 183, 184, 185, 187,
 188, 335
 Platon, 122
 Poccetti, 80
 Proust, 150, 252, 272, 281, 282, 283, 284
 Radouk, 20
 Rembrandt, 283, 322
 Respighi, 228
 Reverdy, 183, 184
 Rey, 48, 68, 155, 180, 185, 201, 204, 206,
 208
 Rimbaud, 133, 176, 184, 191, 192
 Rousseau, 60, 61, 135, 136, 281
 Sade, 97, 180, 235, 249, 319, 329
 Sapir, 291
 Sartre, 162, 251, 252, 288, 309, 310
 Saura, 61
 Saussure, 3, 12, 13, 31, 32, 33, 267, 290
 Scheibe, 189, 192, 194, 195
 Siddheswarananda, 186
 Skira, Albert, 87
 Snauwaert, 164, 336
 Sollers, 4, 272, 273, 274, 311
 Starobinski, 135
 Surya, 162, 163, 166, 235, 252, 306
 Teixeira, 198
 Thévenieau, 37, 306
 Tolstoï, 235, 321
 Tordesillas, 137
 Torrano, 202, 203, 204, 205, 207, 324
 Trevisan, 218, 219
 Twain, 147
 Ungaretti, 181, 236, 311

Veloso, Caetano, 22

Vercel, 52

Vogt, 138

Willer, 176, 182

Windels, 101

Witcutt, 106

Wittgenstein, 270

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages de Georges BATAILLE

BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes*, vol. I-XII, Paris, Gallimard, 1970-1988.

Vol. 1, *Premiers écrits, 1922-1940*, (*Histoire de l'œil, L'Anus solaire, Sacrifices*, articles), Denis Hollier éd., préface de Michel Foucault, 1970.

Vol. 2, *Écrits posthumes 1922-1940*, Denis Hollier éd. 1970.

Vol. 3, *Œuvres littéraires (Madame Edwarda ; Le Petit ; L'Archangélique ; L'Impossible ; La Scissiparité ; L'Abbé C ; L'Être indifférencié n'est rien ; Le Bleu du ciel)*, Thadée Klossowski éd., 1970.

Vol. 4, *Œuvres littéraires posthumes (Poèmes ; Le Mort ; Julie ; La Maison brûlée ; La Tombe de Louis XXX ; Divinus Deus ; Ébauches)*, Thadée Klossowski éd., 1971.

Vol. 5, *La Somme athéologique I (L'Expérience intérieure ; Méthode de méditation ; Post scriptum 1953 ; Le Coupable ; Alleluiah)*, Thadée Klossowski éd., 1973.

Vol. 6, *La Somme athéologique II (Sur Nietzsche ; Memorandum ; Annexes)*, Thadée Klossowski éd., 1973.

Vol. 7, *L'Économie à la mesure de l'univers ; La Part maudite ; La Limite de l'utile (fragments) ; Théorie de la religion ; Conférences (1947-1948) ; annexes*, Thadée Klossowski éd., 1976.

Vol. 8, *L'Histoire de l'érotisme ; Le Surréalisme au jour le jour ; conférences 1951-1953, La Souveraineté ; annexes*, Thadée Klossowski éd., 1976.

Vol. 9, *Lascaux ou la Naissance de l'art ; Manet ; La Littérature et le mal ; annexes*, Denis Hollier éd., avec la collaboration de Dominique Lemann, 1979.

Vol. 10, *L'Érotisme ; Le Procès de Gilles de Rais ; Les Larmes d'Éros*, Francis Marmande éd., avec la collaboration d'Yves Thévenieau, 1987.

Vol. 11, *Articles I : 1944-1949*, Francis Marmande éd., avec la collaboration de Sybille Monod, 1988.

Vol. 12, *Articles II : 1950-1961*, Francis Marmande éd., avec la collaboration de Sybille Monod, 1988.

Autres éditions des livres de Georges BATAILLE

BATAILLE Georges et LEIRIS Michel, *Échanges et correspondances*, (édition établie et annotée par Louis Yvert), « Les inédits de Doucet », Paris, Gallimard, 2004.

BATAILLE, Georges, *Choix de lettres : 1917-1962*, éd. présentée et annotée par Michel Surya, Paris, Gallimard, « Les cahiers de la NRF », 1997.

BATAILLE, Georges, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957.

BATAILLE, Georges, *La Peinture préhistorique : Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, 1955.

BATAILLE, Georges, *La Part maudite*, précédé de *La Notion de dépense*, Minuit, « Critique », 1967, réimpression 26 septembre 2010.

BATAILLE, Georges, *Romans et récits*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.

BATAILLE, Georges, *Madame Edwarda, Le Mort, Histoire de L'œil*, Paris, UGE 10/18, nouvelle édition, 1994.

BATAILLE, Georges, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978.

BATAILLE, Georges, *Les Larmes d'Éros*, Paris, UGE 10/18, 1966, nouveau tirage, novembre 2009.

BATAILLE, Georges, *Ma mère*, Paris, UGE 10/18, 1961, nouveau tirage, janvier 2007.

BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, « Arguments », 1957.

BATAILLE, Georges, *William Blake*, traduit et présenté par Georges Bataille, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2008.

BATAILLE, Georges, *L'Archangélique*, Paris, Gallimard, « poésie », 2008.

BATAILLE, Georges, « Hegel, la mort et le sacrifice », *Deucalion Cahiers de philosophie* (Études hégéliennes), Neuchâtel, n° 5, octobre 1955.

Éditions des livres de Georges BATAILLE en portugais

BATAILLE, Georges, *A Literatura e o mal*, Porto Alegre, LP&M, 1989.

BATAILLE, Georges, *História do olho*, traduit du français par Eliane Robert Moraes, São Paulo, CosacNaify, 2005.

BATAILLE, Georges, *O Erotismo*, Belo Horizonte, Autêntica, « FILÔ/Bataille », 2014.

BATAILLE, Georges, *O Erotismo*, traduit du français par Cláudia Fares, São Paulo, Arx, 2004.

BATAILLE, Georges, *Poemas*, organização e tradução de Alexandre Rodrigues da Costa e Vera Casa Nova, edição bilíngue, Editora UFMG, Belo Horizonte, MG, 2015. Recueil de poèmes de Georges Bataille traduit en portugais du Brésil.

BATAILLE, Georges, *A Parte maldita*, traduit du français par Julio Castañon Guimarães, Rio de Janeiro, Imago, 1975.

BATAILLE, Georges, *A Experiência interior*, traduit du français par Celso Libânio Coutinho, São Paulo, Ática, 1992.

Études sur Georges BATAILLE

ARNAUD, Alain et EXCOFFON-LAFARGE, Gisèle, *Bataille*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1978.

GILL, Carolyn Bailey (dir.), *Bataille : writing the sacred*, London/New York, Routledge, « Warwick studies in European philosophy », 1995.

BAUDRILLARD, Jean, « La mort chez Bataille », in *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

BARTHES, Roland, « La métaphore de l'œil », *Critique*, n^{os} 195-196, août-septembre 1963.

BARTHES, Roland, « Les Sorties du texte », in *Le Bruissement de la langue*, « Essais critiques IV », Paris, Seuil, 1984.

BIZET, François, *Une Communication sans échange. Georges Bataille critique de Jean Genet*, Genève, Droz, 2007.

BLANCHOT, Maurice, *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983.

BORCH-JACOBSEN, Mikkel, « Bataille et le rire de l'être », *Critique*, n^{os} 488-489, janvier-février 1988.

BRUNO, Jean, « Les techniques d'illumination chez Georges Bataille », *Critique*, n^{os} 195-196, août-septembre 1963.

CELS, Jacques, *L'Exigence poétique de Georges Bataille*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, « Culture et communication. Littérature », 1989.

CORNILLE, Jean-Louis, *Les Récits de Georges Bataille, empreinte de Raymond Roussel*, Paris, L'Harmattan, 2012.

CUSSET, Catherine, « Technique de l'impossible », in HOLLIER, Denis (dir.), *Georges Bataille après tout*, Paris, Belin, 1995.

DA COSTA, Alexandre Rodrigues, « A Cissiparidade » in *Polichinello, Revista literária*, Belém, Pará, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Ressemblance informe ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, 1995.

DURANÇON, Jean, *Georges Bataille*, Paris, Gallimard, 1976.

ERNST, Gilles, *Georges Bataille : analyse du récit de mort*, Paris, PUF, 1993.

ERNST, Gilles, « Bataille et le dualisme pulsionnel de Freud, ou la grande différence », in LOUETTE, Jean-François, ROUFFIAT, Françoise, *Sexe et texte : autour de Georges Bataille*, Presses universitaires de Lyon, « Passages », 2007.

ERNST, Gilles et LOUETTE Jean-François, *Georges Bataille, cinquante ans après*, Nantes, éditions Cécile Defaut, 2013.

FAUCHIER, Vanessa, *La Tauromachie comme expérience dionysiaque chez Georges Bataille et Michel Leiris*, Anglet, Atlantica, 2002.

FOREST, Philippe, « De Sartre au Satori, une lecture de *Sur Nietzsche* de Georges Bataille », in *La Beauté du contresens et autres essais sur la littérature japonaise*, Paris, Éditions Cécile Defaut, 2005.

FERRI, Laurent; GAUTHIER, Christophe (Org.), *L'Histoire-Bataille. L'écriture de l'histoire dans l'œuvre de Georges Bataille*, Paris, École de Chartes, 2006.

FEYEL, Juliette, *Georges Bataille : une quête érotique du sacré*, Paris, Champion, 2013.

FITCH, Brian T, *Monde à l'envers, texte réversible. La fiction de Georges Bataille*, Minard, « Situation », n° 42, 1982.

- FOURNY, Jean-François, *Introduction à la lecture de Georges Bataille*, New York, Peter Lang Publishing, 1988.
- FRANCO, Lina, *Georges Bataille, le corps fictionnel*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- GANDON, Francis, *Sémiotique et négativité*, Paris, Didier Érudition, 1986.
- GAUTHIER, Mona, *La jouissance prise aux mots ou la Sublimation chez Georges Bataille*, Paris, L'Harmattan, « Sexualité humaine », 1996.
- GUEUNIER, Nicole, « “L'Impossible” de Georges Bataille, essai de description structurale » in GREIMAS A. J., *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1972.
- HABERMAS, Jürgen, « Entre érotisme et économie générale : Bataille », in *Le discours philosophique de la modernité*, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 1988.
- HAMANO, Koichiro, *Georges Bataille : la perte, le don et l'écriture*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2004.
- HEIMONET, Jean-Michel, *Le Mal à l'œuvre : Georges Bataille et l'écriture du sacrifice*, Marseille, Parenthèses, « Chemin de ronde », 1987.
- HUSSEY, Andrew, *The Inner Scar : the Mysticism of Georges Bataille*, Amsterdam, Rodopi, 2000.
- HOLLIER, Denis, *La Prise de la Concorde : essais sur Georges Bataille*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1974.
- HOLLIER, Denis, *Collège de sociologie, 1937-1939*, Paris, Gallimard « Folio essais », 1979 [1995].
- HOLLIER, Denis, *Les Dépossédés (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre)*, Paris, Minuit, 1993.
- HOLLIER, Denis (org.), *Georges Bataille après tout*, Paris, Belin, 1995.

- ICHIMASHI Akinori, *Le Rôle de la « poésie » dans les textes de Georges Bataille*, Francis Marmande, (thèse), Université de Paris 7, 2000.
- ICHIKAWA, Takashi, *L'Opération fictive et la conception du sujet chez Georges Bataille*, Francis Marmande, (thèse), Université Paris 7, 2001.
- KENJI, Hosagai, « La Valeur de la passivité dans les tentatives de l'expérience intérieure de Georges Bataille : entre la philosophie mystique et la discipline du Zen », *Les Études françaises au Japon*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 2010.
- KLOSSOWSKI, Pierre, « Du simulacre dans la communication de Georges Bataille », *Critique*, n° 195-196, Paris, Minuit, 1963.
- KOCH, Michel, *Le Sacricide*, Paris, Léo Scheer, 2001.
- KRISTEVA, Julia, « Bataille solaire, ou le Texte coupable », in *Histoires d'amour*, Denoël, 1983, rééd. « Folio essais », 1985.
- KRISTEVA, Julia, « Bataille, l'expérience et la pratique », in Philippe Sollers (dir.), *Bataille*, « Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 29 juin au 9 juillet 1972 », Paris, Union générale d'éditions, 1973.
- KRZYKAWSKI, Michal, *L'Effet-Bataille. De la littérature d'excès à l'écriture : Un texte-lecture*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Slaskiego, 2011.
- LABARTHE, André S, *Bataille à perte de vue : le carnet*, phot. Patrick Messina, Strasbourg, Ciné-fils, 1997 [notes prises durant la réalisation du film pour la série « Un siècle d'écrivains »].
- LALA, Marie-Christine, *Georges Bataille, poète du réel*, Peter Lang, « Modern french identities », vol. 52, 2010.
- LASERRA, Annamaria, *William Blake, Selected Poems*, Scelta dei testi e traduzione francese di Georges Bataille ; versione italiana di Giuseppe Ungaretti, A cura de Annamaria Laserra, Torino, Einaudi, 1996.

- LÉTHIER, Roland, « Bataille avec Lacan », *La Part de l'œil*, Belgique, n° 10, « Bataille et les arts plastiques », 1994.
- LIBERTSON, Joseph, « Bataille and communication : savoir, non-savoir, glissement, rire », *Sub-stance*, n°10, 1974.
- LO DUCA, Joseph-Marie, « Préface », in BATAILLE, Georges, *Les Larmes d'Éros*, Paris, Pauvert, 1997.
- LOMBARDI, Jean, « Georges Bataille avec André Leroi-Gourhan, l'art du langage », *La Part de l'œil*, Belgique, n° 10, « Bataille et les arts plastiques », 1994.
- LOUETTE, Jean-François, « Georges Bataille, du dégoût au sublime ? », *Critique*, n° 788-789, janvier-février 2013.
- LOUETTE, Jean-François, *Chiens de plume. Du cynisme dans la littérature française du XX^{ème} siècle*, Suisse, Éditions la Baconnière, 2011.
- LOUETTE, Jean-François, Rouffiat, Françoise, *Sexe et texte : autour de Georges Bataille*, Presses universitaires de Lyon, « Passages », 2007.
- LUKAKER, Maryline, *Maternal fictions : Stendhal, Sand, Rachilde and Bataille*, Duke University Press, 1994.
- LOUVRIER, Pascal, *Georges Bataille : la fascination du mal*, Éditions du Rocher, 2008.
- LUGRIN, Angela, *La Poésie, la haine, l'impossible : la lecture de Georges Bataille*, Francis Marmande, (thèse), Université de Paris 7, 2000.
- MAYNÉ, Gilles, *Georges Bataille : l'érotisme et l'écriture*, Paris, Descartes & Cie, 2003.
- MARMANDE, Francis, *Georges Bataille politique*, Presses universitaires de Lyon, 1985.
- MARMANDE, Francis, *L'Indifférence des ruines. Variations sur l'écriture du Bleu du ciel*, Marseille, Parenthèses, 1985.

MARMANDE, Francis, « Georges Bataille : la main qui meurt », in FERRER, Daniel, LEBRAVE, Jean-Louis, FUCHS Catherine [et al.], *L'Écriture et ses doubles*, Paris, Éditions du CNRS, 1991.

MILLOT, Catherine, « Bataille et la psychanalyse », *Les Temps modernes*, n°602, 1998-1999.

MORAES, Eliane Robert, « Um olho sem rosto », in BATAILLE, Georges, *História do olho*, São Paulo, CosacNaify, 2005.

MORAES, Eliane Robert, *O Corpo impossível, a decomposição da figura humana : de Lautréamont a Bataille*, São Paulo, Iluminuras, 2002.

NOËL, Bernard, *La Maladie de la chair, récit*, Toulouse, Éditions Ombres, 1995.

PÉRIGORD, Monique, « Georges Bataille ou la souveraineté dans l'instant », *Revue de synthèse*, XCVIII, n^{os} 85-86, janvier-juin 1977.

PIC, Muriel, « Georges Bataille. Lisibilité du non-savoir », in CASTIONI, Barbara, PIC, Muriel, VAN ELSLANDE, Jean-Pierre, *La Pensée sans abri. Non-savoir et littérature*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2012.

PIC, Muriel, « Penser au moment du danger », *Critique*, n° 788-789, janvier-février, « D'un monde à l'autre : Georges Bataille », Paris, Minuit, 2013.

PRÉVOST, Pierre, *Georges Bataille, René Guénon : l'expérience souveraine*, Paris, Jean-Michel Place, 1992.

PRÉVOST, Pierre, *Pierre Prévost rencontre Georges Bataille*, Paris, Jean-Michel Place, 1987.

RABATÉ, Dominique, « Le discontinu du récit », in FERRI, Laurent ; GAUTHIER, Christophe, *L'Histoire-Bataille : l'écriture de l'histoire dans l'œuvre de Georges Bataille*, Paris, École de Chartres, 2006.

RADOUK, Fatima, *Pouvoirs et impouvoirs du verbe : le dit, l'inter-dit, le silence dans les œuvres de Georges Bataille et Maurice Blanchot*, (thèse), Université de Montpellier 3, 2001.

RENARD, Jean-Claude, *L'« Expérience intérieure » de Bataille sur la négation du mystère*, Paris, Seuil, 1987.

RISSET, Jacqueline, « Haine de la poésie », in HOLLIER Denis (dir.), *Georges Bataille après tout*, Paris, Belin, 1995.

SANTI, Sylvain, *Georges Bataille, à l'extrémité fuyante de la poésie*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007.

SASSO, Robert, *Georges Bataille : le système du non savoir. Une ontologie du jeu*, Paris, Minuit, « Arguments », 1978.

SOLLERS, Philippe (dir.), *Bataille*, « Colloque du Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 29 juin au 9 juillet 1972 », Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1973.

SOLLERS, Philippe, « Le toit », in *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968.

STEINMETZ, Luc, « Bataille et le Mithriaque », *Revue des sciences humaines*, n°206, 1987.

SULEIMAN, Susan Rubin, « La pornographie de Bataille. Lecture textuelle, lecture thématique », *Poétique*, n° 64, novembre 1985.

SURYA, Michel, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1992.

SURYA, Michel, *Georges Bataille. Une liberté souveraine*, Orléans, Fourbis, 1997.

TEIXEIRA, Vincent, *Georges Bataille, la part de l'art : la peinture du non-savoir*, Paris, L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 1997.

TEIXEIRA, Vincent, « L'œil à l'œuvre : Histoire de l'œil et ses peintres », *Les Cahiers Bataille*, n° 1, Les Cahiers, 2011.

THÉVENIEAU, Yves, *La Question du récit dans l'œuvre de Georges Bataille*, Francis Marmande, (thèse), Université de Paris 7, 1987.

WARIN, François, *Nietzsche et Bataille : la parodie à l'infini*, Paris, PUF, 1994.

WILLEMS, Sandrine, *L'Instant retrouvé. Temps et mouvement dialectique chez Georges Bataille* (thèse), Université libre de Bruxelles, 1994.

ZENKINE, Serge, « Construire un manque : le mythe d'Acéphale », in LÉONARD-ROGUES Véronique et VALTAT Jean-Christophe (dir.), *Les Mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003.

Études sur les problématiques de la linguistique du discours et de la poétique de l'art

BERTRAND, Aloysius, *Œuvres complètes*, Helen Hart Poggenburg (éd.), Paris, Champion, 2000.

BÉDOURET-LARRABURU, Sandrine et LAPLANTINE, Chloé, *Linguistique et Littérature* n°02 : *Émile Benveniste : vers une poétique générale*, PUPPA, 2015.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, « Tel » 1966.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard, « Tel » 1974.

BENVENISTE, Émile, *Baudelaire*, Présentation et transcription de Chloé Laplantine, Limoges, Lambert-Lucas, 2011.

BENVENISTE, Émile, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Minuit, 1969.

BENVENISTE, Émile, *Dernières leçons au Collège de France 1968 et 1969*, Paris, Seuil, 2012.

COHEN, Marcel, « Strophes de chansons françaises », *Europe*, janvier 1949.

COHEN, Marcel, « Récitation et chant », *Le Français moderne*, juillet 1950.

- COHEN, Monique Lise, *Emmanuel Levinas et Henri Meschonnic Résonances prophétiques*, Paris, Orizons, 2011.
- DESSONS, Gérard, *L'Art et la manière, art littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- DESSONS, Gérard, « Le Mallarmé des sixties : L'absente de tout bouquet », *Europe*, « Mallarmé », n^{os} 825-826, 76^{ème} année, janvier-février 1998.
- DESSONS, Gérard, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris, Éditions Laurence Teper, 2005.
- DESSONS, Gérard, *Émile Benveniste, l'invention du discours*, Paris, In Press, 2006.
- DESSONS, Gérard, *La Manière folle, essai sur la manie littéraire et artistique*, Paris, Manucius, 2010.
- DESSONS, Gérard, *La Voix juste, essai sur le bref*, Paris, Manucius, 2015.
- DESSONS, Gérard, *Introduction à la poétique, approches des théories de la littérature*, Paris, Dunod, 1995.
- DESSONS, Gérard, « La phrase comme phrasé », *La Licorne, Revue de langue et de littérature française* (1997), n^o 42 – « La phrase ».
- DUCROT, Oswald ; VOGT, Carlos, « De magis à mais », *Revue de linguistique romane*, n^o 43, 1979.
- DUCROT, Oswald, *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, « Savoir-Sciences », 1991.
- DUCROT, Oswald, *Les Actes du discours*, Paris, Seuil, « Communications », 1980.
- DURAND, Marguerite, « Le bon roi Dagobert », *Le Français moderne*, juillet 1950.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

LAPLANTINE, Chloé, *Émile Benveniste, l'inconscient et le poème*, Lambert-Lucas, 2011.

MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, 1970.

MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique II, épistémologie de l'écriture – poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973.

MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique III, une parole écrite*, Paris, Gallimard, 1973.

MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique IV, écrire Hugo*, 2 vol., Paris, Gallimard, 1977.

MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique V, poésie sans réponse*, Paris, Gallimard, 1978.

MESCHONNIC, Henri, *Politique du rythme. Politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995.

MESCHONNIC, Henri, *Le Signe et le poème*, Paris, Gallimard, 1975.

MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982.

MESCHONNIC, Henri, *La Rime et la vie*, Paris, Verdier, 1990.

MESCHONNIC, Henri, *Modernité modernité*, Paris, Verdier, 1994.

MESCHONNIC, Henri, « Benveniste : sémantique sans sémiotique », in *Émile Benveniste, vingt ans après*, Colloque de Cerisy 1995, Numéro spécial de LINX, Nanterre, 1997.

MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme, des vers et des proses*, (en collaboration avec Gérard Dessons), Dunod, 1998.

MESCHONNIC, Henri, *Spinoza poème de la pensée*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002.

MESCHONNIC, Henri, *Vivre poème*, Paris, Dumerchez, 2006.

MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Verdier, 1999.

MICHON, Pascal (dir.), *Avec Henri Meschonnic : les gestes dans la voix*, La Rochelle, Rumeur des âges, 2003.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, « Grande Bibliothèque Payot », 1967.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Écrits de linguistique générale*, éd. de Simon Bouquet et Rudolf Engler, Paris, Gallimard, 2002.

TORDESILLAS, Alonso, « L'Insistance temporelle dans l'argumentation de la première et de la seconde sophistique : la notion de *kaïros* », in CASSIN Barbara (dir.), *Le Plaisir de parler*, Minuit, « arguments », 1986.

Ouvrages généraux

ABASTADO, Claude, *Expérience et théorie de la création poétique chez Mallarmé*, Archives des Lettres modernes, n°119, 1970.

ANZIEU, Didier, *Le Moi-Peau*, Paris, Dunod, 1995.

APOLLODORE D'ATHÈNES, *Les Trois livres de la Bibliothèque d'Apollodore, ou L'Origine des Dieux*, 1605.

ARENDT, Hannah, *La Crise de la culture*, Paris, « Folio essais », 1989.

ARISTOTE, Aristote, *Rhétorique, livre III*, texte établi et traduit par Médéric Dufour et André Wartelle, « collection des universités de France », Paris, Les belles lettres, 1989.

BACHELARD, Gaston, *L'Air et les Songes*, Paris, José Corti, 1962.

BARBARAS, Renaud, *Introduction à une phénoménologie de la vie*, Paris, Folio, 2008.

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BARTHES, Roland, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978.

BARTHES, Roland, « De l'œuvre au texte », *Revue d'Esthétique*, n°24, repris dans *Œuvres complètes*, édition établie et présentée par Éric Marty, T.II, Paris, Seuil, 1993.

BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.

BAUDELAIRE, Charles, *Critique d'art suivi de Critique musicale*, Gallimard, « Folio essais », août 2011.

BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités esthétiques - L'Art romantique et autres œuvres critiques*, Garnier Frères, 1962.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard « la Pléiade », vol. I, 1975.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard « la Pléiade », vol. II, 1976.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Édition critique, Jacques Crépet, Georges Blin, Paris, José Corti, 1986.

BENJAMIN, Walter, *Baudelaire*, Édition établie par Giorgio Agamben, Barbara Chitussi et Clemens-Carl Härle, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Paris, La Fabrique, 2013.

BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art (première version) », in *Œuvres III*, Folio, 2000.

BERGER, Pierre, *William Blake, Mysticisme et Poésie*, Paris, 1907.

BERGSON, Henri, *La Pensée et le Mouvant*, Paris, PUF, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1969.

BLAKE, William, *Chants d'innocence, Le mariage du Ciel de l'Enfer, Chants d'expérience*, traduit de l'anglais, préfacé et annoté par Bernard Pautrat, Paris, Payot & Rivages, « Rivages poches / Petite bibliothèque », 2010.

BLAKE, William, *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*, traduit par André Gide, Paris, José Corti, « Collection romantique n°2 », 1922.

- BLAKE, William, *Poetry and Prose*, edited by Geoffrey Keynes, London, Nonesuch Press, 1948.
- BLAKE, William, *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*, traduction française avec introduction par Charles Grolleau, Paris, L. Chamuel, 1900.
- BLAKE, William, *Les Chants de l'innocence et de l'expérience*, traduit de l'anglais et présenté par Alain Suied, Paris, Arfuyen, 2002.
- BLAKE, William, *Chanson d'innocence et d'expérience*, traduction française d'Armand Sedaine, Édition bilingue, Perros-Guirec, Anagrammes La Tilv, 2007.
- BLAKE, William, *Œuvres de William Blake (tome I, II, III et IV)*, traduit et présenté par Pierre Leyris, Paris, Flammarion, 1974, 1977, 1980, 1983.
- BLAKE, William (Collectif), *Le Génie visionnaire du romantisme anglais*, Sous la direction de PHILLIPS, Michael, « Catalogue de l'exposition William Blake (1757-1827) » au Petit-Palais, Musée des Beaux-arts de la ville de Paris (2 avril-28 juin, 2009).
- BLANCHOT, Maurice, « La pensée et l'exigence de discontinuité », in *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1995.
- BOIS, Yves-Alain; KRAUSS, Rosalind, *L'informe mode d'emploi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.
- BUTLER, Judith, « Sujets du désir », *Réflexions hégéliennes en France au XX^{ème} siècle*, Paris, PUF, 2011.
- BRETON, André, « Second manifeste du surréalisme », in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1988.
- CARRIÈRE, Jean-Claude et MASSONIE Bertrand, *La Bibliothèque d'Apollodore*, Besançon, Centre de recherches d'histoire ancienne, vol. 104, 1991.
- CAILLOIS, Roger, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2008.

CAILLOIS, Roger, *Le Mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1984.

CAMUS, Michel (org.), *Acéphale*, Paris, Jean Michel Place, 1995.

CASSIN, Barbara, *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Seuil/Le Robert, 2004.

CASTIONI, Barbara; PIC, Muriel; VAN ELSLANDE, Jean-Pierre, *La Pensée sans abri. Non-savoir et littérature*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2012.

CAZAMIAN, Madeleine, *William Blake, poèmes choisis*, Paris, Aubier, 1944.

CHADIEU, Georges, *Boucher – qui es-tu? Où vas-tu?*, Paris, J. Peyronnet et Cie, 1966.

CHAPSAL, Madeleine, *Quinze écrivains*, Paris, Gallimard, 1963.

CHAR, René, « Feuilletts d'Hypnos », in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983.

CHESTOV, Léon, *L'Idée de bien chez Tolstoï et Nietzsche (Philosophie et prédiction)*, traduit du russe par T. Beresovski-Chestov et G. Bataille, (Introduction de Jules de Gaultier), Paris, Éditions du Siècle, 1925.

COCCIA, Emanuele, *La Vie sensible*, Paris, Rivages, 2010.

D'AQUIN, Thomas, *Somme de la foi catholique contre les gentils*, vol. 3, Paris, Louis Vivès, 1856.

DAVENNE, Christine, *Modernité du cabinet de curiosités*, Éditions L'Harmattan, 2004.

DAVIES, John Gordon, *The Theology of William Blake*, Oxford, Clarendon Press, 1948.

DELACROIX, Eugène, *Œuvres littéraires I. Études esthétiques*, Paris, Les Éditions G. Crès & C-IE, 1923.

- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, « Critique », 1991.
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
- DERRIDA, Jacques, *Apories, mourir, s'attendre aux « limites de la vérité »*, Paris, Galilée, 1996.
- DERRIDA, Jacques, *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997.
- DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- DESSONS, Gérard, *Rembrandt, l'odeur de la peinture*, Paris, Laurence Temper, 2006.
- DEWITTE, Jacques, *La Manifestation de soi. Éléments d'une critique philosophique de l'utilitarisme*, Paris, Éditions de la Découverte, 2010.
- DIDEROT, Denis, *Pensées détachées sur la peinture*, Paris, Hermann, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image ouverte*, Paris, Gallimard, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, « La blessure à entendre », *Po&sie* n° 135, Paris, Belin, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Écorces*, Paris, Minuit, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Sobrevivência dos vagalumes*, traduit du français par Vera Casa Nova e Márcia Arbex, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.
- DURAS, Marguerite, *Outside*, Paris, Albin Michel, 1981.
- DURAS, Marguerite *La Couleurs des mots, Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, Paris, Benoît Jacob, 2001.

DURAS, Marguerite, *Le Navire Night*, 1979, Paris, Mercure de France, 1986.

EDON, Georges, *Dictionnaire Français-Latin*, Paris, Eugène Belin, 1973.

ELIADE, Mircea, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1979.

FANON, Frantz, *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 1987.

FARGE, Arlette, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989.

FINAS, Lucette, *La Toise et le vertige*, Paris, Editions des femmes, 1986.

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1989.

FOUCAULT, Michel, *Le Courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II*, Paris, Seuil/Gallimard, 2009.

FREUD, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, traduit de l'allemand par Ch. Et J. Odier, Paris, PUF, 1971.

FREUD, Sigmund, *Abrégé de psychanalyse*, traduit de l'allemand par Anne Berman, Paris, PUF, 1975.

FREUD, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, traduit de l'allemand par Vladimir Jankélévitch, Paris, Payot, 1989.

FROMM, Erich, *La Passion de détruire*, traduit de l'américain par Théo Cartier, Paris, Robert Laffont, 1975.

GARNIER, Joseph, « Sur la propriété intellectuelle, propriété littéraire et artistique et propriété des inventions... », extrait de son *Traité d'Économie Politique*, septième édition, Paris, 1873.

GENET, Jean, *Œuvres complètes IV*, Paris, Gallimard, 1989.

GENET, Jean, *Œuvres complètes V*, Paris, Gallimard, 1979.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, « Points », 1987.

GIL, Fernando, *Mimesis e Negação*, Lisboa, Imprensa Oficial/Casa da Moeda, 1984.

GILCHRIST, Alexander, *The Life of Blake*, 2 vol. 1863, Ed. Graham Robertson, 1906.

GIORGI, Rosa, *Anges et Démons*, Paris, Hazan, 2004.

GROSSMAN, Évelyne, *L'Angoisse de penser*, Paris, Minuit, 2008.

GUITTON, Jean, *L'Amour humain*, Paris, Aubier, « Philosophie de l'esprit », 1948.

HEGEL, G. W. F., *Phénoménologie de l'esprit*, texte, présentation et notes de Bernard Bourgeois, Paris, Vrin, 2006.

HUBERT, Henri, MAUSS, Marcel, « Essai sur la nature et la fonction sociale du sacrifice », in *Mélanges d'histoire des religions*, Paris, Alcan, 1929.

HERKENHOFF, Paulo, *Poéticas da percepção. Questões da fenomenologia na arte brasileira*, Rio de Janeiro, Museu de Arte moderna, 2007.

Hesíodo, *Teogonia, a origem dos deuses*, “Estudo e tradução de Jaa Torrano”, (biblioteca pólen), São Paulo, Iluminuras, (5^a edição), 2003.

HOLLIER, Denis, « Pour le prestige : Hegel à la lumière de Mauss », *Critique*, n^{os} 788-789, janvier-février 2013.

JACOB, André, *Encyclopédie philosophique universelle, les notions philosophiques*, PUF, tome I, 1998.

JANKÉLEVITCH, Vladimir, *L'Irréversible et la Nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974.

JASPERS, Karl, *Les Grands philosophes*, vol. 1 « Socrate, Bouddha, Confucius, Jésus », traduit de l'allemand par Jeanne Hersh, Paris, Plon, 1993.

JENNY, Laurent, « Le principe de l'inutile ou l'art chez les insectes », *Critique*, « Georges Bataille d'un monde l'autre », n^{os} 788-789, janvier/février, Paris, Minuit, 2013.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, Paris, PUF, 1957.

KLOSSOWSKI, Pierre, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1978.

KLOSSOWSKI, Pierre, *Tableaux vivants, Essais critiques (1936-1983)*, Paris, Gallimard, 2001.

KOJÈVE, Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, 1947.

KOLNAI, Aurel, *Le Dégoût*, Paris, Agalma, 1997.

KRISTEVA, Julia, *Les Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Seuil, Paris, 1980.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *L'Imitation des modernes*, Paris, Galilée, 1986.

LAURE, Colette Peignot, *Laure : une rupture 1934*, Paris, Éditions des Cendres, 1999.

LAURENT, J. L. M, *Recherches sur l'hydre et l'éponge d'eau douce : pour servir à l'histoire naturelle des polypiaires et des spongiaires*, Paris, Arthus Bertrand, 1844.

LAUTRÉAMONT, Isidore Ducasse, comte de, *Les Chants de Maldoror, Poésies I et II, Correspondance*, Jean-Luc Steinmetz éditeur, Paris, Flammarion, « GF-Flammarion », 1990.

LEAR, Edward, *Poèmes sans sens, (Nonsense poems)*, édition bilingue, traduit par Henri Parisot, Paris, Aubier-Flammarion, 1974.

LENOIR, Frédéric, *La Rencontre du bouddhisme et de l'Occident*, Paris, Albin Michel, 2001.

LESCURE, Jean, *Poésie et liberté, histoire de « messages » 1939-1946*, Paris, IMEC, 1998.

LEIRIS, Michel, *Fourbis*, Paris, Gallimard, 1955.

LEIRIS, Michel, *Brisées*, Paris, Mercure de France, 1955.

LEIRIS, Michel, « Notes sur deux figures microcosmiques des XIV^{ème} et XV^{ème} siècles », *Documents*, n°1, 1^{er} avril 1929.

LEIRIS, Michel, « L'homme et son intérieur », *Documents*, Paris, Jean-Michel Place, 1998.

LEIRIS, Michel, « Hors de soi », *Documents*, Paris, Jean-Michel Place, 1998.

LEIRIS, Michel, « Métaphore », *Documents*, Paris, Jean Michel Place, 1991.

LEROI-GOURHAN, André, *Le Geste et la parole* (technique et langage), Paris, Albin Michel, 1968.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Regarder, Écouter, Lire*, Paris, Plon, 1993.

LEYENBERGER, Georges, « Pensée, parole et nuit(s) », *Le Portique*, n° 9, 2002.

LLOSA, Mario Vargas, *El placer glacial*, présentation de Llosa à l'édition espagnole d'*Histoire de l'œil*, Barcelona, Tusquets, 1986.

LYOTARD, Jean-François, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

MACIEL, Maria Esther, « Poéticas do inclassificável », *Aletria*, Belo Horizonte, v. 15, 2008.

MALABOU, Cathérine, *La Plasticité au soir de l'écriture*, Paris, Léo Scheer, 2004.

MALLARMÉ, Stéphane, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, « Folio classique », Paris, Gallimard, 1995.

MARCUSE, Herbert, *Éros et civilisation*, traduit de l'anglais par Jean-Guy Nény et Boris Fraenkel, Paris, Minuit, 1971.

MARTIN, Serge, *Poétique de la voix dans la littérature de jeunesse : le racontage de la maternelle à l'université*, L'Harmattan, 2015.

MASSON, André, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Julliard, 1958.

MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF « Quadrige », 1950.

MAURIAC, François, *Bloc-Notes*, tome 2, 1958-1960, Paris, Flammarion, 1961.

MAURIAC, François, *Le Figaro littéraire*, 7 juin 1958.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *La Nature – Notes des cours du Collège de France*, Paris, Seuil, 1995.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 2004.

MERTON, Thomas, *La Sagesse du désert*, Paris, Albin Michel, « Spiritualités vivantes », 2006.

MESCHONNIC, Henri, *Dédicaces proverbes*, Paris, Gallimard, 1972.

MESCHONNIC, Henri, *Dans nos recommencements*, Paris, Gallimard, 1976.

MESCHONNIC, Henri, *Légendaire chaque jour*, Paris, Gallimard, 1979.

MESCHONNIC, Henri, *Voyageurs de la voix*, Paris, Verdier, 1985.

MESCHONNIC, Henri, *Tout entier visage*, Paris, Arfuyen, 2005.

MESCHONNIC, Henri, *Nous le passage*, Paris, Verdier, 1990.

MESCHONNIC, Henri, *Combien de noms*, Paris, L'Improviste, 1999.

MESCHONNIC, Henri, *Je n'ai pas tout entendu*, Paris, Dumerchez, 2000.

MESCHONNIC, Henri, *Puisque je suis ce buisson*, Paris, Arfuyen, 2001.

MESCHONNIC, Henri, *Infiniment à venir*, Paris, Dumerchez, 2004.

MESCHONNIC, Henri, *Tout entier visage*, Paris, Arfuyen, 2005.

MESCHONNIC, Henri, *Et la terre coule*, Paris, Arfuyen, 2006, prix Nathan Katz, 2006.

MESCHONNIC, Henri, *De monde en monde*, Paris, Arfuyen, 2009.

MESCHONNIC, Henri, *Demain dessus demain dessous*, Paris, Arfuyen, 2010.

MESCHONNIC, Henri, *L'Obscur travaille*, Paris, Arfuyen, 2012.

MESCHONNIC, Henri, *Les Cinq Rouleaux (Le chant des chants, Ruth, Comme ou Les lamentations)*, Paris, Gallimard, « Collection blanche », 1970.

MESCHONNIC, Henri, *Lamentations, Paroles du Sage, Esther*, Paris, Gallimard, 1970.

MESCHONNIC, Henri, *Jona et le signifiant errant*, Paris, Gallimard, 1981.

MESCHONNIC, Henri, *Gloires*, traduction des psaumes, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

MESCHONNIC, Henri, *Au Commencement*, traduction de la Genèse, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

MESCHONNIC, Henri, *Les Noms*, traduction de l'Exode, Paris, Desclée de Brouwer, 2003.

MESCHONNIC, Henri, *Et il a appelé*, traduction du Lévitique, Paris, Desclée de Brouwer, 2003.

MESCHONNIC, Henri, *Dans le désert*, traduction du livre des Nombres, Paris, Desclée de Brouwer, 2008.

MICHAUX, Henri, *En rêvant à partir de peintures énigmatiques*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1972.

MICHAUX, Henri, « Les Ravagés », in *Chemins cherchés chemins perdus transgressions*, Paris, Gallimard, « NRF », 1981.

MICHAUX, Henri, *Passages*, Paris, Gallimard « L'imaginaire », 1963.

MICHAUX, Henri, *Plume*, précédé de *Lointain intérieur*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, « NRF », 1963.

MICHAUX, Henri, *Idéogrammes en Chine*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, non paginé, 1975.

MICHAUX, Henri, 2001, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard « La Pléiade », vol. II.

MICHON, Pascal, « Aux origines des théories du rythme. L'apport de la pensée allemande des Lumières au Romantisme », disponible sur : <http://rhuthmos.eu/spip.php?article633> [consultation en juillet 2018]

MORAES, Eliane Robert, *Lições de Sade, ensaios sobre a imaginação libertina*, São Paulo, Iluminuras, 2006.

MORAES, Eliane Robert, *Sade: a felicidade libertina*, Rio de Janeiro, Imago, 1994.

MÜLLER, Johannes, *Handbuch der Physiologie des Menschen für Vorlesungen*, Erster Band, dritte verbesserte Auflage, Coblenz, Verlag von J. Hölscher, 1837.

NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1986.

NANCY, Jean-Luc, *Une pensée finie*, Galilée, 1990.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce homo*, traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémerly, traduction revue, préfacée et annotée par Dorian Astor, Paris, Gallimard, « Folio bilingue », 2012.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce homo, comment on devient ce qu'on est*, traduit de l'allemand par Henri Albert, révisée par Jean Lacoste, dans *Œuvres*, t. 2, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993.

NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà le bien et le mal*, Paris, Aubier, « collection bilingue », 1978

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parla Zarathoustra*, traduit par Hans Hildenbrand, Paris, Kimé, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich, *Poésie complète*, Texte allemand présenté et traduit par G. Ribemont-Dessaignes, Paris, Seuil, 1948.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le Crépuscule des idoles*, traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1974.

NOËL, Bernard, « Quelques sorties », dans *Le Dictionnaire critique*, Orléans, L'Écarlate, 1970.

NOUDELMANN, François, *Le Génie du mensonge*, Chevilly Larue, Max Milo, 2015.

OTTO, Rudolf, *Le Sacré : l'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, traduit de l'allemand par André Jundt, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 1996.

PERSE, Saint-John, « Lettre à Albert Henry », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972-1982.

PIGEAUD, Jackie, *L'Art et le vivant*, Paris, Gallimard, 1995.

PIVA, Roberto, *Um estrangeiro na legião. Obras reunidas*, vol. 1, São Paulo, Globo, 2005.

PIVA, Roberto, *Mala na mão & asas pretas. Obras reunidas*, vol. 2, São Paulo, Globo, 2006

PIVA, Roberto, *Estranhos sinais de Saturno. Obras reunidas*, vol. 3, São Paulo, Globo, 2008.

- PLATON, *L'Apologie de Socrate*, traduction et présentation par Luc Brisson, Paris, Flammarion, [édition corrigée et mise à jour en 2016].
- PLATON. *L'Apologie de Socrate*, édition présentée et traduite par F. Thurot, Paris, Firmin Didot, 1806.
- PLATON, *Le Banquet*, traduit du grec par Paul Vicaire, Paris, Les Belles Lettres, 2010.
- POCCETTI, Paolo, « La réflexion autour de la ponctuation dans l'Antiquité gréco-latine », *Langue française*, 2011.
- QUENEAU, Raymond, « Premières confrontations avec Hegel », *Critique*, n^{os} 195-196, Paris, Minuit, 1963.
- QUESNEL, Michel, *Baudelaire solaire et clandestin*, Paris, PUF, 1987.
- RAINE, Kathleen, *William Blake*, United-Kingdom/United States, Longmans, 1951.
- RAYMOND, Marcel, *Baroque et renaissance poétique*, Paris, José Corti, 1964.
- REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, « Nouvelle édition », édition numérique réalisée en partenariat avec le CNL, Paris, Les Dictionnaires Le Robert-SEJER, 2011.
- RILKE, Rainer Maria, *Élégies de Duino*, Bordeaux, L'Escampette, 2000.
- RIMBAUD, Arthur, *Lettres du voyant* (13 et 15 mai 1871), Genève, Droz, 1975.
- RODRIGUES, Stella, *Nelson Rodrigues, Meu Irmão*, José Olympo, Rio de Janeiro, 1986.
- ROUGEMONT, Denis de, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1979.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Dictionnaire de musique » in *Œuvres complètes*, tome XIII, sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger, Genève/Paris, Slatkine/Champion, 2012.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, tome I, dans *Œuvres Complètes*, sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger, Genève/Paris, Skakine/Champion, 2012.

ROUSSELOT, Jean, « William Blake ou : la perception de l'infini par la voie des sens », in *Présences contemporaines, rencontres sur les chemins de la Poésie*, N. E. D. éditeur, 1958.

ROUSSELOT, Jean, *William Blake*, Paris, Seghers, 1964.

SADE, D. A. F, *Justine ou les malheurs de la vertu*, Paris, Gallimard, 2005.

SARTRE, Jean-Paul, « Un nouveau mystique », in *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947.

STAROBINSKI, Jean, *Le Remède dans le mal, Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 1989.

SIDDHESWARÂNANDA, Swâmi, *La Méditation selon le yoga-vedanta*, Paris, Adrien Maisonneuve, 1945.

SUZUKI, Daisetz Teitaro, *Essais sur le Bouddhisme Zen*, tomes 1, 2 et 3, traduit du japonais par Pierre Sauvageot et René Daumal, Paris, Albin Michel, 1972.

SWINBURNE, A. C, *William Blake : a critical essay*, London, J. C. Hotten, 1868.

TREVISAN, Dalton, *Le Vampire de Curitiba : nouvelles*, traduit du portugais du Brésil par Geneviève Leibrich et Nicole Biros, Paris, Métailié, 1998 [1985].

TREVISAN, Dario, « Uma Vela para Dario » dans *Em Busca de Curitiba perdida*, São Paulo, Record, 2003.

TWAIN, Mark, *The Adventures of Tom Sawyer*, The American publishing company, Hartford, Conn., Chicago, Ill., Cincinnati, Ohio, 1884.

VALÉRY, Paul, *L'Idée fixe*, Paris, Gallimard, 1934.

VAN HOOFF, Henri, *Les Mots de la chose*, Paris, Pauvert, 2003.

VERCEL, Roger, *Capitaine Conan*, Paris, « Bibliothèque Albin Michel », 1988, [1934].

VON KRAFFT-EBING, Richard, *Psychopathia sexualis*, traduit de l'allemand par René Lobstein, Paris, Payot, « Bibliothèque médicale », 1931.

WAHL, Jean, Poésie, « Notes sur William Blake », in *Pensée, Perception*, Paris, Calmann-Lévy, 1948.

WILSON, Mona, *The Life of William Blake*, Londres, Rupert Hart-Davis, Deuxième édition, 1948.

WITCUTT, William Purcell, *Blake / A Psychological Study*, Londres, Hollis and Carter, 1946.

ZIZEK, Slavoj, *Fragile absolu. Pourquoi l'héritage chrétien vaut-il d'être défendu ?* Paris, Flammarion, 2008.

Revue, sites Internet et autres documents

Acéphale, n° 5, juin 1939.

L'Arc, n°32, 1967, « Georges Bataille ».

L'Arc, n° 44, 1971, « Bataille ».

Cahiers Bataille, n° 1, 2,3 Les Éditions Les Cahiers, 2011, 2014.

La Ciguë, n°1, 1958, « Hommage à Georges Bataille ».

Critique, n° 31, décembre 1940.

Critique, n° 7, décembre 1946.

Critique, n° 10, mars 1947.

Critique, n° 13-14, juin-juillet 1947.

Critique, n° 28, septembre, 1948.

Critique, n°30, novembre 1948.

Critique, n° 33, février 1949.

Critique, n° 43, décembre 1950.

Critique, n° 117, février 1957.

Critique, n° 195-196, « Hommage à Georges Bataille », août-septembre, Paris, Minuit, 1963.

Critique, n° 488-489, « Quatre essais sur le rire », janvier-février, Paris, Minuit, 1988.

Critique, n° 788-789, « Georges Bataille, d'un monde à l'autre », janvier-février, Paris, Minuit, 2013.

Documents, n° 3, juin 1929.

Documents, n° 5, octobre 1929.

Documents, 2^e année, 1930.

Magazine littéraire, n°45, octobre 1970, « Georges Bataille, l'érotisme, la mort ».

Magazine littéraire, n°243, juin 1987, « Dossier sur Georges Bataille, la littérature, la mort ».

Revue des sciences humaines, n°206, avril-juin 1987, « Georges Bataille ».

Tel Quel, n° 45, 1971.

La Bible, traduction œcuménique, Paris, Bibli'O – Société biblique française et Editions du Cerf, 2010.

Interview avec Bataille concédé à Dominique Arban, *Figaro littéraire*, 17 juillet 1948.

LABARTHE, André S, *Bataille à perte de vue* (Le carnet), Limelight - Les Éditions Ciné-fils, avril 1997.

VELOSO, Caetano, *Muito (dentro da estrela azulada)*, (disque), Rio de Janeiro, CBD Phonogram, 1978.

PETRIE, Joe, « The French "h/Holocauste", the Greek *holokauston*, the Hebrew *olah*, and "pagan sacrificial holocausts" » Disponible sur : <http://www.berkeleyinternet.com/holocaust/#languages> [consultation en juillet 2018].

BORGES, Luiz Augusto Contador, *O louvor do excesso : Experiência, Soberania e Linguagem em Bataille*, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, [thèse]. Disponible en ligne sur : http://filosofia.fflch.usp.br/sites/filosofia.fflch.usp.br/files/posgraduacao/defesas/2012_docs/2012_tese_luiz_augusto.pdf. [consultation en juillet 2018].

DE ANDRADE, Maria Graciema Aché, *A poesia arcangélica de Georges Bataille*, PUC-Rio, Rio de Janeiro, [mémoire de master]. Disponible en ligne sur : http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0812808_10_pretextual.pdf [consultation en juillet 2018].

PIMENTEL, Gláucia Costa de Castro, *Ataques e Utopias, Espaço e Corpo na obra de Roberto Piva*, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009, [thèse].

Disponible en ligne sur :

<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/93297/275687.pdf?sequence=1>

[consultation en juillet 2018].

SANTOS, Lucas Moreira dos, « A catedral da desordem : o irracionalismo libertário de Roberto Piva ». Disponible en ligne sur :

<http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/viewFile/3860/2865> [consultation en juillet 2018].

<http://acervo.revistabula.com/posts/ensaios/entre-o-mito-e-o-merecimento> [consultation en juillet 2018].

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?33;s=1537509240>. [consultation en juillet 2018].

<http://baixacultura.org/category/comentarios/page/14/> [consultation en juillet 2018].

<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met03/M03-339-510.html> [consultation en juillet 2018].

<http://grupoautentica.com.br/autentica/livros/o-erotismo/896> [consultation en juillet 2018].

<http://portaldalinguaportuguesa.org/index.php?action=fonetica&®ion=spx&page=main> [consultation en juillet 2018].

<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/dias-circulares/>. [consultation en juillet 2018].

<http://revistatrip.uol.com.br> [consultation en juillet 2018].

<http://sibila.com.br/critica/roberto-piva-entre-o-mito-e-o-merito/2712>. [consultation en juillet 2018].

http://ugo.bratelli.free.fr/Apollodore/Livre3/III_5_8.htm. [consultation en juillet 2018].

<http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/library/data/lit17251> [consultation en juillet 2018].

<http://www.berkeleyinternet.com/holocaust/> [consultation en juillet 2018].

<http://www.cnrtl.fr/definition/dehors/substantif> [consultation en juillet 2018].

<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,morre-o-poeta-roberto-piva-aos-72-anos,576216,0.htm>. [consultation en juillet 2018].

http://www.fabula.org/actualites/crises-de-lisibilite-lht-n-16_65781.php [consultation en juillet 2018].

<http://www.fabula.org/lht/4/Snauwaert.html> [consultation en juillet 2018].

<http://www.felipefortuna.com/?s=piva> [consultation en juillet 2018].

<http://www.gutenberg.org/files/74/74-h/74-h.htm>. [consultation en juillet 2018].

http://www.nonfiction.fr/article-6275-valeur_dusage_de_georges_bataille.htm [consultation en juillet 2018].

<http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article511> [consultation en juillet 2018].

http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_159.pdf [consultation en juillet 2018].

<https://www.aelf.org/bible/Lc/22>. [consultation en juillet 2018].

https://www.ibibliotheque.fr/les-confessions-jean-jacques-rousseau-rou_confessions/lecture-integrale/page119 [consultation en juillet 2018].

http://www.necplus.eu/abstract_S0023836811172021 [consultation en juillet 2018].

http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0812808_10_Indice.html [consultation en juillet 2018].

https://books.google.fr/books?id=cYPoJ4hWgsoC&pg=PA50&lpg=PA50&dq=%22j%27ecris+pour+effacer+mon+nom%22&source=bl&ots=duF8fjx-1I&sig=UW3zth3P-JEhYlX_H0uwyu9XcaE&hl=fr&sa=X&sqi=2&ved=0ahUKEwiYuoE05bTRAhXJhRoKHUI8CUUQ6AEILDAD#v=onepage&q=%22j'ecris%20pour%20effacer%20mon%20nom%22&f=false [consultation en juillet 2018].

https://books.google.fr/books?id=dmjqBQAAQBAJ&pg=PT124&lpg=PT124&dq=%22j%27ecris+pour+effacer+mon+nom%22&source=bl&ots=perxBGDDDT&sig=7tp_R0wdeeREgjiPDCZ5VoMrHc&hl=fr&sa=X&sqi=2&ved=0ahUKEwiYuoE05bTRAhXJhRoKHUI8CUUQ6AEILzAE#v=onepage&q=%22j'ecris%20pour%20effacer%20mon%20nom%22&f=false [consultation en juillet 2018].

<http://controverse.mshparisnord.fr/index.html>. [consultation en août 2018].

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	3
Remerciements	9
Introduction	14
Première partie	
Entrer dans les voix	20
1. Sphinx	20
2. L'auditoire	24
3. Le théâtre	26
4. Nudité	30
5. Transposition	33
6. Le parler malade	36
7. Le lit et la littérature	40
8. « Lazare », l'écriture	43
9. Au-delà de l'irrespect de la ponctuation	49
10. L'analyse comme supposition	61
11. Les fins de phrases	74
12. La résistance illisible	84
13. Lascaux ou la naissance d'un point de vue	90
13.1. Un problème de point de vue	90
13.2. Mise au point et point de vue	91
13.3. Le travail	93
13.4. L'usage du monde	98
13.5. Interdits	99
13.6. Une conception de l'art	100
13.7. « Jeu » et « je »	102
13.8. L'entrée dans la salle	103
13.9. Lascaux comme appel au recueillement	109
Deuxième partie	
Écouter la voix, lire la voix	112
1. L'errance comme résistance	112

2. Lente effervescence	115
3. Décrochage énonciatif	119
4. Informe : informer autre chose	128
5. L'écriture agonique	132
6. « Mais, mais »	144
7. Ma mère	152
8. La complicité énonciative	156
9. J'écris pour oublier mon nom	165

Troisième partie

Traduire pour entendre la voix 172

1. Georges Bataille à <i>la Brésilienne</i>	172
1.1. Plus qu'une épigraphe	173
1.2. Vérité, autorité	175
1.3. On hait Bataille	178
1.4. « Traductions »	181
1.5. Passages	185
1.6. L'amitié	188
2. Georges Bataille : ici, là-bas	192
3. La Scissiparité	200
3.1. Présentation générale	202
3.2. Situation de la composition de <i>La Scissiparité</i>	203
3.3. Situation du titre	204
3.4. Glissements	207
3.5. « Fleuves », ou traduire n'est pas faire passer	213
4. <i>A Cissiparidade</i> (traduction de <i>La Scissiparité</i> vers le portugais du Brésil)	224

Quatrième partie

Les voix des autres comme des voix autres 238

1. William Blake, l'inconnu	238
1.1. Revue <i>Messages</i> , un lieu de passages	252
1.2. Moins noble pourtant humain	256

1.3. « Exubérance est Beauté » : <i>La Part maudite</i> et la valeur d'une épigraphe	259
2. Les entrées du texte	267
3. « Valeur » et paradigme ternaire	271
4. Bataille « linguiste »	273
5. La suppression	274
6. Le « souci de l'avenir » et l'« instant présent »	280
Conclusion	293
Annexes	298
Index des noms	307
Bibliographie	311
Table des matières	344