

Université de Montréal

La poétique pathique de Georges Bataille et de Pierre Klossowski

par

Jean-François Chénier

Département de littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences

en vue de l'obtention du grade de Ph.D.

en littérature, option Théorie et épistémologie de la littérature

Avril 2013

© Jean-François Chénier, 2013

RÉSUMÉ- français

L'objectif de la thèse est de montrer en quoi le roman ou la littérature incarne une forme de connaissance qui lui est propre, que Pierre Klossowski appelle la « connaissance pathétique ». Celle-ci fait appel aux passions plutôt qu'à la seule raison et repose sur des percepts et des affects bien davantage que sur des idées et sur des concepts.

L'œuvre romanesque de Georges Bataille et de Pierre Klossowski me servira d'exemple et d'objet d'analyse, dans la mesure où l'écriture fictionnelle y est toujours au service d'une "passion" philosophique, dans laquelle l'auteur entraîne ses personnages en même temps que le lecteur. Cette « connaissance pathétique » que le sujet est amené à vivre passe notamment par les mécanismes d'une écriture qui tente d'énoncer l'innommable. Cette orientation esthétique suit la voie tracée par Nietzsche, et les grandes thématiques associées à ce dernier constituent à la fois, au niveau de l'énoncé, un contenu thématique et diégétique récurrent (par exemple : dans *Le Baphomet*, nous sommes en présence du personnage de Friedrich l'Antéchrist) et, au niveau de l'énonciation, une stratégie narrative qui consiste à piéger le lecteur dans un système d'interprétations ambiguës, contradictoires et provocatrices qui déclenchent chez lui une activité cognitive effrénée, de nature passionnelle ou pathétique (par exemple : Le récit *Les lois de l'hospitalité* commence par un avertissement au lecteur, où on le met en garde contre « l'attrape concertée » que représente le récit).

J'étudierai en détail, sur le plan de l'expression et du contenu, ces stratégies cognitives de la transgression et du simulacre grâce auxquelles l'auteur amène ses personnages et son lecteur à éprouver des pensées comme une forme de passion.

L'analyse de la poétique pathique comme forme privilégiée de l'écriture narrative chez Pierre Klossowski et chez Georges Bataille nécessitera le recours à une analyse de l'œuvre de Nietzsche et de Sade dans un premier temps pour retracer ce qui est l'enjeu de la réception de ces œuvres par les deux auteurs français. Dans un deuxième temps, l'analyse des œuvres de Georges Bataille et de Pierre Klossowski me permettra de comprendre comment elles déclenchent chez le lecteur une expérience pathétique où la difficulté d'atteindre à une connaissance rationnelle univoque déclenche chez le destinataire du texte une activité cognitive complexe de nature proprement littéraire ou romanesque. Enfin, le corpus qui me servira d'exemple dans la description de ces phénomènes sera constitué des principales œuvres discursives de Bataille et de

Klossowski (*L'expérience intérieure, Nietzsche et le cercle vicieux*) ainsi que de leurs œuvres romanesques (*L'histoire de l'œil, Divinus Deus, L'abbé C., La vocation suspendue, Les lois de l'hospitalité et Le Baphomet*).

Mots clés : Friedrich Nietzsche, Georges Bataille, Pierre Klossowski, littérature, réception, connaissance pathétique, passion, épistémologie, valeurs morales, transgression, simulacre.

RÉSUMÉ- anglais

This thesis aims to show how the novel or literature in general embodies its own form of knowledge that Pierre Klossowski names “connaissance pathétique” (pathetic knowledge). This knowledge derives from emotivity rather than reason alone and relies on affects and percepts rather than on ideas and concepts.

The works of Georges Bataille and Pierre Klossowski will serve both as the examples and the objects of this analysis. These two authors’ fictional writings inevitably appeal to a philosophical pathos that implicate the characters as well as the reader. This “pathetic knowledge” that the subject is called to experience comes to be through the literary process seeking to name the unnamable. This particular aesthetic draws upon Nietzsche’s work, the themes of which taken up in Bataille and Klossowski writings and appear on the levels of subject matter and narration. The resulting writing strategy leads the reader along, presenting a system of provocative, contradictory, and ambiguous interpretations that open up an affect-oriented knowing or thinking.

In studying the expression and content of this literary knowing, we will examine how the authors rely on strategies of transgression and simulacra to enable the characters and readers to experience thinking as a form of pathos.

In analyzing this “pathetic” poetics as the privileged form of narration in Bataille and Klossowski, this thesis first examines the works of Nietzsche (and, to a lesser extent, those of Sade) in order to understand their impact on the French authors’ works. The thesis’ second part, which focuses on Bataille’s and Klossowski’s writings, demonstrates how their works provoke in the reader a pathetic experience of knowing, particular to literature, that exceeds the knowing ascribed to rationalism. The corpus explored in this research includes Nietzsche’s *Birth of Tragedy*, *The Genealogy of Moral* and *The Gay Science*; Bataille’s *L’histoire de l’oeil*, *Divinus Deus* and *L’abbé C.*; and Klossowski’s *La vocation suspendue*, *Les lois de l’hospitalité* and *Le Baphomet*.

Key words: Friedrich Nietzsche, Georges Bataille, Pierre Klossowski, literature, reception theory, pathetic knowledge, passion, epistemology, moral values, transgression, simulacrum.

Table des matières

RESUME- FRANÇAIS.....	II
RÉSUMÉ- ANGLAIS	IV
TABLE DES MATIERES.....	V
LISTE DES FIGURES.....	VII
LISTE DES SIGLES ET ABREVIATIONS.....	VIII
REMERCIEMENTS.....	X
AVANT-PROPOS.....	XI
INTRODUCTION.....	1
COMMUNIQUER L'INCOMMUNICABLE.....	1
SOUS L'EGIDE DE NIETZSCHE.....	4
LA PART EPISTEMIQUE DE LA LITTERATURE.....	6
ARISTOTE CONTRE PLATON.....	7
UN RAYONNEMENT DIFFICILE.....	9
NIETZSCHE CONTRE PLATON.....	11
LA SEMIOTIQUE PULSIONNELLE ET LA TENTATIVE DE PARTAGER L'EXPERIENCE	17
PREMIERE PARTIE : PENSER, ECRIRE, SENTIR ET AGIR	31
L'INFLUENCE DE SADE	33
<i>L'opinion publique.....</i>	33
<i>La lutte contre la raison normative préétablie.....</i>	37
<i>L'homogénéité : entre raison normale préétablie, sens commun et communauté sensible</i>	42
<i>L'hétérogénéité.....</i>	48
RECEPTION DE NIETZSCHE	55
<i>Sensibilité et morale.....</i>	62
<i>Le projet d'une transvaluation des valeurs.....</i>	67
COMMUNIQUER PAR ΑΪΣΘΗΣΙΣ (SENSIBILITE).....	73
COMMUNAUTE SENSIBLE, COMMUNAUTE SECRETE OU L'EXPERIENCE SACREE.....	77
LE PROJET D'UNE POETIQUE PATHIQUE CHEZ BATAILLE ET KLOSSOWSKI	82
DEUXIEME PARTIE : L'HYBRIS A L'ŒUVRE CHEZ GEORGES BATAILLE ET PIERRE	
KLOSSOWSKI	101
LES CREATEURS DE SIMULACRES.....	101
BATAILLE ET LE "SYSTEME" DU BOULEVERSEMENT ANALOGUE	105
<i>Le pathos analogue ou sous l'égide de l'éternel retour.....</i>	106
<i>Les fondements-épreuves.....</i>	121
a) L'angoisse comme proto affect.....	128
b) La dissolution du sujet.....	133
c) L'extase	139
d) Les réactions	150
PIERRE KLOSSOWSKI : DU SIMULACRE A LA REVELATION DU SIGNE UNIQUE	159

<i>La vocation suspendue et Le bain de Diane : le simulacre ou la fiction philosophique</i>	159
Le principe du triple regard.....	162
Les épreuves provocations.....	167
Les lois de l'hospitalité ou la monomanie.....	170
<i>Roberte et le signe unique</i>	170
<i>La fonction d'interprétation occultante du stéréotype</i>	176
<i>Le Baphomet : Une parodie de l'éternel retour</i>	186
<i>L'initiation</i>	193
Les complices	197
L'affect réflexif ou la conspiration du silence.....	204
Le perspectivisme des affects	207
CONCLUSION	219
L'APPROCHE HISTORIQUE.....	220
L'APPROCHE THEORIQUE.....	223
LA CONNAISSANCE LITTERAIRE	226
BIBLIOGRAPHIE	230

LISTE DES FIGURES

FIGURE 1- AUX ABATTOIRS DE LA VILLETTE	97
FIGURE 2- CAMPANULE DES AÇORES	98
FIGURE 3 - GROS ORTEIL	99
FIGURE 4 – HISTOIRE DE L’OEIL (1).....	106
FIGURE 5 – HISTOIRE DE L’OEIL (2).....	107
FIGURE 6 - HISTOIRE DE L’OEIL (3)	108
FIGURE 7 - HISTOIRE DE L’OEIL (4)	109
FIGURE 8 - HISTOIRE DE L’OEIL (5)	111
FIGURE 9 - HISTOIRE DE L’OEIL (6)	113
FIGURE 10 - HISTOIRE DE L’OEIL (7).....	114
FIGURE 11 - HISTOIRE DE L’OEIL (8).....	115
FIGURE 12 - M. DE MAX ET Mlle GLISSANT DANS "DIANE ET ACTEON", 1954-1973.....	163
FIGURE 13 - DIANE ET ACTEON, 1954.....	165
FIGURE 14 - PORTRAIT DE LA FEMME DE L’ARTISTE TAPANT A LA MACHINE, 1957	175
FIGURE 15 - LES BARRES PARALLELES, III, 1975	183
FIGURE 16 - LE GRAND RENFERMEMENT II, 1988.....	188
FIGURE 17 - - <i>L’EXTASE DE SAINTE THERESE</i> , 1647-1652	190
FIGURE 18 - LA PALINODIE DE ROBERTE, 1976.....	207

Liste des sigles et abréviations

Pour les textes de Nietzsche, j'ai utilisé la version française : Friedrich Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes*, Paris, Gallimard, 1968 sq. À cette occasion, l'abréviation suivante a été employée :

OPC Friedrich Nietzsche. *Œuvres philosophiques complètes*.

C'est cette version qui a été employée, à l'exception de *La naissance de la tragédie* et de *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, pour lesquels j'ai employé la version dans la collection « Bibliothèque de la pléiade », Paris, Gallimard.

Pour ce qui est des œuvres originales, j'ai utilisé la *Kristische Studienausgabe*, Berlin, de Gruyter et l'abréviation suivante a été utilisée :

KSA Friedrich Nietzsche. *Kristische Studienausgabe*.

Pour les autres abréviations :

OC Georges Bataille. *Œuvres complètes*.

Pour Annie-Claude, Mathilde, Sandrine et Guillaume.

Remerciements

Je tiens à remercier tous ceux et celles qui ont contribué à me rendre le travail agréable, à commencer par Terry Cochran, mon directeur de thèse, dont les conseils judicieux m'ont grandement aidé à préciser ma pensée. Je suis très reconnaissant envers Philippe Despoix, professeur au département de Littérature comparée, pour ses nombreux commentaires. Je tiens également à exprimer ma gratitude envers le Département de littérature comparée de l'Université de Montréal pour l'aide financière sous forme de bourses et de charges de cours. Enfin, je tiens à remercier chaleureusement Philippe Labarre, mon collègue au Collège Ahuntsic, pour son important soutien et ses précieux commentaires.

AVANT-PROPOS

Au commencement, je me suis attardé à la question : qu'est-ce qui différencie la littérature de la philosophie? Peut-on affirmer que la littérature transmet une forme de connaissance?

C'est en lisant le *Zarathoustra* de Nietzsche que je me suis intéressé à la littérature. Toutefois, cette œuvre était présentée au moment de mes études au baccalauréat comme appartenant au corpus philosophique. J'ai alors commencé à cultiver une curiosité envers ceux qui ont été qualifiés par Louis Pinto dans son ouvrage *Les neveux de Zarathoustra de Nietzsche français*. C'est à ce moment que j'ai découvert les œuvres de Pierre Klossowski et de Georges Bataille. L'œuvre de ces deux auteurs possède cette qualité hybride dans laquelle la fiction reste inséparable du théorique et du pictural (ce qui sera expliqué dans le cadre de cette thèse). Guidé par leur lecture de Nietzsche, l'idée d'un *combat contre la culture et contre certaines mœurs* m'est apparue comme étant la ligne directrice qui permettrait de comprendre le rôle de la littérature et son mode de pensée.

Introduction

Communiquer l'incommunicable

Écrire que la présente recherche porte sur la communication de l'incommunicable pourrait porter à confusion. Après tout, n'y a-t-il pas contradiction à chercher à communiquer l'incommunicable? C'est pourtant l'objectif de Georges Bataille et de Pierre Klossowski. Pierre Klossowski disait en entrevue qu'il n'était ni un écrivain, ni un penseur, ni un philosophe, « ni quoi que ce soit dans ce mode d'expression, rien de tout cela avant d'avoir été, d'être et de rester un monomane »¹. En refusant toute catégorie sauf la monomanie, Klossowski semble aller à l'encontre d'un particularisme disciplinaire. Derrière ce refus, ce que Klossowski appelle *monomanie* est l'ensemble de ce qu'il nie. Non, il n'est pas écrivain, ou penseur, ou philosophe, il est tout cela à la fois. Mais qu'est-ce que ce *tout cela*? Pour aborder cette question, il nous faut revenir sur le rapport que ces termes impliquent. En se disant monomane, Klossowski tente de montrer que l'on ne peut pas s'arrêter sur un seul aspect de son œuvre, c'est-à-dire que l'on ne peut pas faire une analyse qui l'amputerait d'une de ces dimensions. En d'autres termes, on ne peut pas tenter d'analyser son œuvre sans tenir compte de ses dimensions littéraire, philosophique et picturale. L'œuvre de Klossowski se dédouble, simule, masque et démasque. Ses récits oscillent entre la théorie et le littéraire (par exemple, dans sa trilogie *Les lois de l'hospitalité*, l'auteur s'explique dans un *avertissement* et une

¹ Pierre Klossowski. *La ressemblance*. p.91.

postface)². Aussi, dans la création artistique de Klossowski, la pensée se dépouille des réalités de la vie, opérant ainsi le renversement du concept au mot et à l'image, ou plus exactement au *simulacre*, soit à *l'image en tant que distincte de ce qu'elle représente*. Tout son œuvre fonctionne alors dans une construction ordonnée³. Il en va de même pour

² Il est toujours difficile de classer en une seule catégorie la production de Pierre Klossowski, car il a travaillé dans plusieurs domaines tels la traduction, l'essai, la peinture et le récit. Issu d'une famille d'origine polonaise, Pierre Klossowski est né le 9 août 1905 à Paris. Sa mère était une élève de l'artiste Bonnard et son père peignait et réalisait des décors de théâtre. Son frère Balthasar, qui sera connu sous le nom de Balthus et qui sera le premier peintre dont les œuvres seront exposées au musée du Louvre du vivant de l'artiste, naît en 1908. Sa famille est proche d'artistes tel que Rilke, lequel suggérera au jeune Pierre d'écrire à André Gide pour qu'il lui serve de tuteur². En 1923, Klossowski devient l'assistant de Gide. Dans l'article de Jean-Claude Bonnet « Gide, « maître Pierre » et « l'adolescent immortel » », dans *Traversées de Pierre Klossowski*, il est fait mention d'une lettre qu'aurait écrite Pierre Klossowski à Gide où il parlerait de son « dépaysement moral ». L'auteur de l'article parle alors de la relation Gide-Klossowski comme relevant du couple antique du pédagogue et du disciple, appelé pour la circonstance l'« *eros paidikos* ». En 1934, il déménage sur la rue de l'Estrapade où il fait la rencontre de Bataille, Masson, Caillois et Maurice Heine. Ensemble, ils ont collaboré aux revues *Contre-attaque* et *Acéphale*. Klossowski a longtemps pensé avoir une vocation religieuse, mais il se marie néanmoins en 1947 à Denise Marie Roberte Morin-Sinclair. Il s'agit du début de sa vie laïque qui coïncide avec la parution de *Sade mon prochain*. Dans cet essai, Klossowski tente de montrer que l'œuvre de Sade ne s'attaquait pas à la religion, mais plutôt à la *morale du sens commun*. La version originale de 1947 sera complètement remaniée en 1967, où certains passages disparaissent complètement. Dans l'*Avertissement* au début de l'essai, Klossowski ne fait aucune mention des raisons du retranchement des chapitres « Éléments d'une étude psychanalytique sur le Marquis de Sade », « Don Juan selon Kierkegaard » et « Le Corps du Néant ». En plus d'un *Avertissement*, cette nouvelle version est augmentée d'un texte ayant pour titre « Le philosophe scélérat ». En 1950 paraît *La vocation suspendue*, son premier récit. Il s'agit de l'histoire de Jérôme, le personnage principal, qui doit choisir entre une vocation religieuse et une vie laïque. Pour plusieurs commentateurs de l'œuvre de Klossowski, il s'agissait d'une transposition des vicissitudes de la crise religieuse de l'auteur. Par la suite, en 1956 paraît *Le bain de Diane*, un récit décrivant la métamorphose d'Actéon alors qu'il observe la déesse Diane prenant son bain. Cependant, l'œuvre romanesque la plus marquante de Klossowski reste la trilogie *Les lois de l'hospitalité* publié en 1965 et réunissant *La révocation de l'Édit de Nantes*, 1959, *Roberte ce soir*, 1954, et *Le souffleur*, 1960. Cette trilogie sera augmentée d'une préface et d'une postface dans les rééditions par Gallimard dans la collection *L'imaginaire*. Durant la même année paraîtra *Le Baphomet* qui obtiendra le prix des Critiques. À la remise du prix, Roger Caillois démissionne du jury du prix des Critiques, puis recense dans un article du *Monde* les fautes de français de l'ouvrage. Bataille et Blanchot se placeront du côté des défenseurs de l'œuvre de Klossowski.

³ Pierre Klossowski écrivait dans la revue *L'arc* no 43: « C'est ainsi que les œuvres d'« imagination » sont inséparables de leur instrumentation, tandis que les œuvres « conceptuelles » sont à leur tour inséparables des premières dans la mesure où elles articulent l'instrument sur leur originalité même. » p.10.

Georges Bataille. Ce dernier écrit dans son essai *Sur Nietzsche*⁴ : « Me servant de fictions, je dramatiserai l'être : j'en déchire la solitude et dans le déchirement je communique »⁵. L'œuvre littéraire est communication et dans son adresse elle crée un lien entre l'auteur et le lecteur. Ce lien est considéré par Klossowski comme une forme de *complicité* alors que pour Bataille, il s'agit d'une forme de *communauté*. Dans un cas comme dans l'autre, il ne s'agit pas d'une fusion dans laquelle l'être perd son individualité au profit d'une collectivité, mais plutôt d'une ouverture de l'individu à l'autre. Cette ouverture se fait au prix d'une remise en question de sa propre individualité, car pour qu'il y ait communication, il faut être prêt à *s'investir*, ou, pour utiliser un vocabulaire bataillien, avoir recours à une *volonté de chance*. S'investir dans une œuvre, c'est laisser tomber toute emprise sur le réel et entrer dans le monde de la fiction, dans sa logique et dans sa déraison, bref s'en remettre à la chance, au hasard. Ce qui en résulte n'est pas une compréhension, ni une leçon de vie, mais un savoir, une connaissance autre. Bataille et Klossowski traitent de cette *connaissance autre* dans leurs articles, leurs essais, sans pour autant réussir à la communiquer. Bataille parle d'une « expérience intérieure », d'un « non-savoir » ou encore du « sacré », alors que Klossowski s'interroge sur ce qu'est une connaissance qui rit et qui pleure, « une connaissance pathétique? », offre-t-il en guise de réponse dans un article portant sur *Le Gai savoir* de Nietzsche. Cependant, la réponse qu'il en donne est sous forme d'interrogation, peut-être parce que cette connaissance dépasse le cadre conceptuel. C'est pour échapper aux concepts englobants et rationnels que les deux auteurs français se sont tournés vers l'art. Leurs œuvres littéraires partent d'une préoccupation épistémologique que seul l'art et plus particulièrement la littérature peut résoudre. Ce faisant, leurs œuvres littéraires ne peuvent se comprendre qu'en rapport avec certains éléments théoriques ou philosophiques. Toutefois, il ne fait aucun doute que les récits de ces auteurs constituent

⁴ Il est à noter que Bataille n'avait encore publié aucune œuvre de fiction autre que sous un pseudonyme. Seul un court texte d'à peine six pages et publié en 1931, *L'anus solaire*, était signé de son nom. Bataille était surtout connu à cette époque pour ses articles et son essai *L'expérience intérieure*.

⁵ Georges Bataille. *Sur Nietzsche* in *OC*, VI, p.130.

des œuvres littéraires pleines et entières, et que leurs écrits théoriques entrent dans une tradition philosophique, mais dans l'un comme dans l'autre, certains éléments nous amènent à en parler comme des œuvres hétérogènes. Cette hétérogénéité est notamment due au fait que certaines œuvres mélangent des digressions philosophiques dans un texte littéraire, tandis qu'un ouvrage plus théorique peut comporter des poèmes (*L'expérience intérieure* de Bataille en est un exemple probant). Pour les deux auteurs, l'œuvre littéraire permet de tendre vers ce que le conceptuel ne peut pas ou, pour le dire autrement, l'art commence là où le concept fait défaut. Ce qui échappe au conceptuel constitue néanmoins une forme de savoir, une connaissance autre qui est proprement littéraire. Cette épistémologie littéraire, autant pour Bataille que pour Klossowski, prend racine dans *l'effet esthétique*, dans l'émotion ou l'affect du lecteur.

Sous l'égide de Nietzsche

L'idée d'une épistémologie littéraire en lien avec un effet esthétique est inspirée en grande partie par leur lecture de l'œuvre de Nietzsche. Pour eux, l'œuvre du philosophe allemand remet en question la distinction entre objectif et subjectif, au profit de l'interprétation. Ce faisant, « Nietzsche en est venu à ruiner en même temps que le concept rationnel de vérité celui-là même de pensée consciente, jusque dans les opérations de l'intellect; [...] cette dépréciation de la pensée consciente l'amène à remettre en cause la validité de toute communicabilité par le langage »⁶, écrit Klossowski dans un article sur le philosophe allemand. Si le concept rationnel de vérité et la pensée consciente sont remis en question, que reste-t-il? Klossowski, tout en commentant l'œuvre de Nietzsche, répond que « la partie la plus utilisable de nous-mêmes, parce que seule communicable, ce que nous aurions de plus essentiel resterait donc

⁶ Pierre Klossowski, « Nietzsche, le polythéisme et la parodie » in *Un si funeste désir*, p.196.

l'incommunicable et l'inutilisable pathos »⁷. Cette antithèse qui oppose communicabilité et incommunicabilité ne peut se résoudre que par le principe de l'individualité, c'est-à-dire que chaque interprétation résulte d'un pathos vécu individuellement. Ce qui est communiqué n'est pas le pathos même, mais ce qui peut être mis en langage. Cependant, ce qui est mis en langage n'est que la partie *consciente* de la pensée, qu'une partie infime de l'être. Cette partie, Nietzsche l'associe à l'utilité grégaire et communautaire, tandis que l'essentiel se retrouve dans la part impulsive de l'être. Cette dernière est sans but, sans sens et ne peut s'atteindre que par hasard, que par une coïncidence. Pour Bataille et Klossowski, l'opposition entre la partie consciente et inconsciente de la pensée se transpose dans l'opposition entre littérature et philosophie. La question d'une dimension épistémologique inhérente à la littérature est loin de faire l'unanimité, surtout auprès de ceux que Bataille nomme les « philosophes de métier », lesquels cherchent par tous les moyens à confiner la littérature à un espace subjectif, alors que le concept permettrait l'objectivité. Pourtant, la philosophie a souvent tenté de se définir par rapport à la littérature : de Platon et Aristote jusqu'à aujourd'hui, elle se servait de la littérature pour donner des exemples, pour théâtraliser les idées, en créant des dialogues, des mythes, etc. Déjà dans le mythe de la caverne, Platon use de la métaphore pour expliquer la fausseté des sensations. Comment ne pas y percevoir une aporie, dès lors que le style même de son écriture a recours à une forme de sensibilité? Par le style même de l'écriture, l'écart entre littérature et philosophie devient flou. La philosophie considère de plus en plus la littérature comme une expérience sur le plan moral, politique, sexuel, c'est-à-dire un lieu où la philosophie se vérifie et où elle peut être déconstruite. Cette frontière entre littérature et philosophie a été une source de plusieurs débats. Selon certains, la littérature ne peut être philosophique, car le fictif et le mythique relèvent du littéraire, parce que la littérature est dépassée par le concept scientifique⁸. L'arrivée de Nietzsche sur la scène philosophique a amené ce débat à un autre niveau. Selon Nietzsche, la seule vérité c'est qu'il n'y a pas de vérité, et cela même n'est pas la vérité.

⁷ Pierre Klossowski. *Ibid.* p.207.

⁸ Cette accusation avait été faite par Sartre à l'égard de *L'expérience intérieure* de Bataille sous le titre de « Un nouveau mystique ».

Tout discours sur la vérité n'est qu'interprétation, donc subjectif. Or, qu'est-ce qui nous est donné à lire? Klossowski écrit qu'il ne reste que l'expérience à faire, que l'expérimentation. C'est le sentiment que l'on éprouve qui nous est donné à lire. La stratégie textuelle que l'on retrouve dans les récits de Bataille et de Klossowski vise le pathos, provoquant une « connaissance pathétique ».

La part épistémique de la littérature

Le débat sur la part épistémique de la littérature appartient à une longue tradition où la philosophie se présente comme le discours légitime pour traiter de toute forme de savoir, reléguant alors la littérature à une forme de divertissement. Les œuvres de Bataille et de Klossowski ont comme toile de fond ce débat et les auteurs français revendiquent une forme de connaissance inhérente à leurs œuvres littéraires. Ce qui est reproché à la littérature à l'époque contemporaine est cela même que la philosophie a longtemps reproché à la littérature, c'est-à-dire que la connaissance est de l'ordre du rationnel et du vérifiable. Or, à quoi peuvent bien servir les « faiseurs de fictions » dans un monde où l'importance du résultat empiriquement vérifiable l'emporte sur le "divertissement", dans un monde où le "bon sens" prime l'émotion? Après tout, déjà dans la Grèce antique Platon n'a-t-il pas chassé les poètes de sa Cité? Peut-être que cette action de Platon dans *La République* devrait s'interpréter comme l'ultime sentence contre ceux qui menacent l'ordre établi, qui remettent en question l'autorité de la raison, car « le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas », écrit Pascal. Ce faisant, la philosophie s'arroge le rôle de la connaissance, en se posant comme les gardiens du Beau, du Bien et du Vrai, tandis que les « faiseurs de fictions » sont relégués aux rôles d'imitateurs. Cette position de Platon n'a pas fait l'unanimité à son époque, voyant même chez un de ses anciens élèves la critique la plus virulente.

Aristote contre Platon

Lorsque Aristote postule dans *Poétique* que la « poésie est quelque chose de plus philosophique et qui a plus de valeur que l'histoire » (1452a7-9), il contredit la position adoptée par son maître Platon. Pour Platon, les pratiques discursives se séparent entre, d'une part, la poésie qu'il associe au mythe ou au récit (μῦθος)⁹ et qu'il interprète comme un discours vérifiable, une suite de réalités dont on ne peut admettre l'existence et qui résulte d'une appréhension par les sens ou par l'intellect et, d'autre part, le logos (λόγος) philosophique qui constitue un discours argumentatif, vrai, dont les arguments sont destinés à la formulation d'une thèse et qui est adéquat avec la réalité. Le mythe comme tel n'est pas condamnable puisqu'il permet à une collectivité de se transmettre de génération en génération un récit, un message. Platon ne nie pas l'utilité du mythe (μῦθος) pour parler de ce qui ne peut être saisi par l'intellect ou les sens comme, par exemple, de l'âme, ce qui en fait une *psychagogie*, c'est-à-dire une conduite de l'âme (ψυχή). Ce faisant, Platon cautionne l'utilité du mythe pour s'adresser au grand nombre et transmettre un système de valeurs communes, éduquer et modifier le comportement des spectateurs. Cependant, la communication du mythe en soi procède par imitation ou représentation (μίμησις) et celle-ci est l'œuvre des poètes. Ces derniers travestissent, usurpent la parole du personnage et ne parlent pas en leur nom propre. Le discours présenté aux spectateurs a le potentiel de transformer leur système de valeurs, or selon Platon le poète n'est pas la personne apte à juger de ce qui est bien ou mal, il devient une menace pour l'intégrité de l'État. Cette position de Platon est clairement établie dans le livre III de *La République*, lequel explique les raisons qui font que les citoyens de la Cité

⁹ Dans la Grèce d'avant Platon, μῦθος signifiait « pensée qui s'exprime, un avis » (L. Brisson dans *Encyclopédie philosophique universelle*. Paris. PUF. P.1713)

ont besoin d'un « faiseur de fiction pour un motif d'utilité »¹⁰. Il distingue alors trois types de récits : le récit simple (dithyrambe), le récit mimétique (la tragédie) et le récit qui mélange ces deux modes de narration (épopée). L'œuvre du poète n'est pas « utile » pour Platon puisque celle-ci imite la nature sensible qui est elle-même imitation de l'intelligible. Seul un « faiseur de fictions » qui écrirait une œuvre « sans recours à l'imitation »¹¹ pourrait rester dans la Cité. Cette forme d'écriture serait supérieure à la représentation (μίμησις), car elle éviterait au spectateur/lecteur une « contamination » de son âme, prise ici comme siège des sentiments et des passions (ἐχτῆς ψυχῆς), par les passions représentées. Le danger réside dans le fait que le poète imitatif « nourrit cet élément inférieur de notre âme et, en lui donnant sa force, il ruine l'élément capable de raisonner »¹², écrit Platon. La conséquence de cette position est d'en arriver à condamner le poète, mais surtout de rendre suspectes les passions, car elles corrompraient la capacité de raisonner. Cette condamnation du poète se fait après que Platon présente l'imitation ou la représentation (μίμησις) comme une « image d'une image », comme une simple copie. L'imitation ou représentation (μίμησις) pour ce dernier est double : il y a celle qui est intelligible et potentiellement pédagogique, puis il y a celle qui est sensible donc néfaste. Finalement, la charge de Platon aura eu comme conséquence de séparer deux types d'écriture : l'histoire et la philosophie du côté de la parole (λόγος), la poésie du côté du discours, du mythe (μῦθος).

Si Platon condamne surtout la tragédie, Aristote, quant à lui, tente de la réhabiliter. Pour y arriver, dans la *Poétique*, le stagirite cherche à caractériser les genres (γένος) et les espèces (εἶδη) littéraires, car il s'agit en outre de dégager les principes généraux au terme de recensements, de descriptions, de définitions et d'analyses de l'ensemble des expériences. Ainsi, la tragédie suscite la pitié (ἔλεος) et la crainte (φόβος)

¹⁰ Platon, « La République » in 1950. *Œuvres complètes*. Tome I. Textes traduits par Léon Robin. Coll. « Pléiade ». Paris. Gallimard. p.951.

¹¹ Platon. *Ibid.* p.946.

¹² Platon. *Ibid.* p.1219.

chez le spectateur, puis réalise une épuration (κάθαρσις) de ces émotions. Pour provoquer la pitié et la crainte, Aristote écrit que l'auteur doit avoir recours à l'irrationnel, à l'hybris (1460a 13 sq), et que l'effet dû au hasard produit la surprise chez le spectateur. Dès lors, il faut considérer l'œuvre tragique non pour ce qu'elle imite (Platon), mais pour son discours (λέξις) sur l'essentiel (οὐσία) qui procure au spectateur à travers les émotions fortes (ἔλεος, φόβος) un nouveau savoir (θεωρεῖν, μανθάνειν). C'est dans ce sens que ce qui est « philosophique » dans la représentation poétique est qu'elle rend quelque chose sensible, ce qui permet de toucher la sensibilité et rendre présent à l'esprit du lecteur/spectateur ce qui lui resterait étranger autrement. D'une certaine façon, pour Aristote la poésie et l'art en général supplante le langage de l'histoire voire tout langage exempt de sensibilité. Et c'est ce fil d'Ariane qui sert de prémisse à la présente thèse.

Un rayonnement difficile

L'œuvre d'Aristote n'aura pas le même rayonnement que celle de Platon pendant la Renaissance¹³ en France. Il faudra attendre au début du XVIIe siècle pour qu'elle

¹³ Sous l'impulsion de Marguerite de Navarre, qui est dotée d'un esprit très fin où se mêlent raison et mystique, on assiste, à partir de 1540, à une sorte d'exaltation autour de l'œuvre de Platon, qui revient en force après avoir été occulté pendant le Moyen Âge au profit d'Aristote, entre autres grâce à la traduction de ces œuvres par Marsile Ficin. Pour Marguerite de Navarre, dont le rôle de protectrice et de mécène a aidé à faire connaître le platonisme, les œuvres de Platon constituent une synthèse qui semble répondre à la fois aux aspirations de son âme, son amour du beau et de l'idée et la religion chrétienne. Le platonisme se manifeste de deux façons, soit par la parution de nombreux commentaires et éditions ainsi que par les réflexions platoniciennes sur la beauté, l'amour et l'inspiration poétique. On retient surtout l'idée que l'âme est emprisonnée dans le corps et que l'idéal à atteindre se trouve dans l'union de l'âme et non du corps, trop impur. Les adeptes du platonisme cherchent donc à dominer leurs passions et leurs instincts charnels et aspirent à une union purement spirituelle. On parle alors d' « amour platonique ».

s'impose véritablement. Le terme « imposer » n'est pas innocent, puisque les règles qui permettaient d'évaluer les œuvres pour les caractériser deviennent prescriptions. Plusieurs courants d'idées et courants artistiques se sont intéressés à cette approche de la tragédie. Malheureusement, un texte comme *La Poétique* a la plupart du temps été mal interprété et cela peut-être en raison de son aspect mutilé et désordonné. Il n'y a qu'à penser à l'interprétation qui s'impose au XVIIe siècle en France et qui transforme le travail taxinomique d'Aristote pour comprendre la tragédie en réglementations (Boileau). Mais cette intervention critique sur le travail créateur à l'origine des tragédies classiques peut aussi s'expliquer par une intervention politique, une forme de censure sur les œuvres théâtrales. N'oublions pas que la période souvent nommée Baroque par les historiens de la littérature et qui s'étend de 1570 à 1610 a été marquée par plusieurs bouleversements sociaux. Les bouleversements que traverse le pays transforment profondément les valeurs et les coutumes des Français. Au début du XVIe siècle, on assiste à une surenchère de rhétoriques, tant sur le plan politique que religieux. Derrière l'apparent désordre et les excès, on commence bientôt à discerner une recherche visant la juste mesure, l'ordre et la droiture morale. De ces transformations émergent de nouveaux comportements : 1) la raison commence à dominer la passion (rationalisme); 2) la pensée religieuse devient plus austère (jansénisme); 3) les salons mondains deviennent arbitres du « bon goût » (préciosité). Les nouvelles tendances ont en commun un désir d'épuration — celle des idées, de la foi, de la langue et des mœurs. Ce mouvement purificateur culmine sous le règne de Louis XIV et trouve son équivalent littéraire dans la période dite classique (1660-1680). Le théâtre classique est marqué par la réglementation de ce genre et le rejet de la démesure qui caractérisait le baroque : du théâtre « irrégulier », on passe au théâtre « régulier ». Les théories sur la dramaturgie, notamment la redécouverte de la *Poétique* d'Aristote, vont imposer un nouveau cadre à la création théâtrale. Le rapport entre la vérité et le beau, la nature et la raison servent de point de départ à ce travail. Pour atteindre cet idéal, le dramaturge doit se soumettre à la règle des trois unités (unité de temps, de lieu et d'action). À ces règles incontournables

Pendant que le platonisme exerce son attrait sur les intellectuels français, une nouvelle pensée se répand, le *rationalisme*, qui oppose les droits de la raison et les exigences de la foi.

s'ajoutent le respect de l'unité de ton, qui proscrit le mélange des genres ainsi que la nécessité de la vraisemblance et de la bienséance, qui incite les auteurs à s'éloigner des caractères individuels pour se consacrer d'une façon plus générale au genre humain. Par ailleurs, dans cette société fortement hiérarchisée, les genres sont classés en fonction des règles qui leur sont imposées. Ainsi, plus il y a de règles, plus le genre est noble. Au premier rang de ce classement arrive la tragédie, qui atteint des sommets à l'époque classique avec les dramaturges Corneille et Racine. Ces prescriptions ont pour effet de participer à une mésinterprétation de l'œuvre d'Aristote. D'une certaine façon, le siècle de Louis XIV corrobore l'accusation faite par Platon à l'égard des « faiseurs de fictions » comme quoi il faut limiter notre exposition à ce cortège d'émotions, car « fatalement, c'est à nos émotions personnelles qu'ira profiter la substance de ces émotions étrangères; quand on a nourri l'apitoiement en ces dernières, il n'est pas aisé d'en contenir la force dans celles qui sont nôtres »¹⁴, écrivait Platon. Il faut attendre au XIXe siècle pour percevoir un véritable tournant dans ce débat, car plus que tout autre, Nietzsche a entrepris une démarche qui redonne aux poètes droits de Cité et, de plus, redéfinit le rapport de la littérature avec la connaissance. C'est cette approche qui inspire plusieurs écrivains proches de l'Avant-Garde française du début du XXe siècle, plus précisément Georges Bataille et Pierre Klossowski.

Nietzsche contre Platon

Dans *La naissance de la tragédie* (1872), Nietzsche affirme que Platon amène l'art vers la mesure, la proportion et la géométrie au détriment de l'irrationnel. La position du philosophe à l'égard de Platon radicalise les arguments d'Aristote notamment en ce qui concerne l'apport épistémologique de la tragédie (qui devient ici une sorte d'illustration

¹⁴ Platon. *Ibid.* p.1220.

de toute forme d'art, surtout la musique) ainsi que le rôle de la catharsis¹⁵. La poésie n'est plus juste *quelque chose qui est plus philosophique et qui a plus de valeur que l'histoire*, l'art devient indispensable à la philosophie, car, après tout, « nous avons l'art pour ne pas périr de la vérité »¹⁶. Dans son premier ouvrage, le philosophe allemand rappelle que les Grecs avaient une considération pessimiste de l'existence, ce qui se transposait dans leur tragédie. Contrairement à Aristote qui voit dans l'effet de la représentation tragique une purgation des sentiments ou catharsis, Nietzsche considère plutôt que le *sentiment tragique* réside dans le sentiment débordant de vie ou *surcroît d'être* pour user une expression heideggérienne, et la souffrance joue comme un stimulant. Ainsi, la terreur et la pitié ressenties par les spectateurs ne procurent pas un effet cathartique, mais bien une « connaissance tragique ». Toutefois, le philosophe allemand rejoint Aristote pour lequel la tragédie est porteuse d'un enseignement, d'une connaissance propre à la discipline artistique. Nietzsche décrit cette connaissance comme suit :

Il n'en reste pas moins que la science, éperonnée avec toute la vigueur de sa puissance d'illusion, se précipite sans cesse à ses limites, contre lesquels vient se briser l'optimisme qui se cache dans l'essence de la logique. C'est que le cercle de la science porte à sa circonférence une infinité de points, et bien qu'il soit encore absolument impossible de prévoir comment, d'un tel cercle, on pourra jamais prendre la mesure entière, l'homme noble et bien doué rencontre inmanquablement, avant le milieu de sa vie, tel ou tel point limite de la circonférence où il se fige, interdit, devant l'inexplicable. Et lorsque là, transi d'effroi, il découvre qu'à cette limite la logique s'enroule sur elle-même et finit par se mordre la queue – alors surgit une nouvelle forme de la connaissance, la "*connaissance tragique*", qui réclame, pour être supportable, le remède et la protection de l'art.¹⁷

¹⁵ Dans son introduction à *La Poétique* d'Aristote aux Éditions des Belles Lettres (1990), Michel Magnien fait ressortir l'absence d'enthousiasme de Nietzsche à l'égard d'Aristote. Il souligne qu'à plus d'un égard, l'ouvrage du philosophe reprend certaines notions du stagirite, notamment au chapitre 22 où il est question de la catharsis, mais reste « modéré », réservant son sarcasme et sa violence à Socrate.

¹⁶ FP XIV, 16[40]<6.>. p.250. « [...] wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zu Grunde gehn. » KSA 13, 16[40]<6.>, p.500.

¹⁷ *La naissance de la tragédie* in *Œuvres*, tome 1, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, p.85. « Nun aber eilt die Wissenschaft, von ihrem kräftigen Wahne angespornt,

Cet enseignement ou cette « connaissance tragique » est une façon différente de sentir la vie et constitue ce qui a été refoulé, nié depuis Euripide, lequel aurait été influencé par Socrate, au profit d'un optimisme et d'un rationalisme. Ces dernières valeurs seraient le résultat d'une forme de subjugation de la pensée platonicienne. Or, pour Nietzsche, la tragédie permet de dépasser le cadre conceptuel qui, lui, est prisonnier de la logique. Lorsque le spectateur est confronté aux souffrances du héros, puis à sa mort, il en résulte un sentiment d'une vie indestructible qui est ressenti comme une joie qui est illogique, qui est « inexplicable ». L'expression « connaissance tragique » traduit cette « nouvelle forme de connaissance », et comme son auteur l'avouera dans une préface qu'il écrira plus tard, pour y avoir accès, le concept est inutile d'où le regret après coup de n'avoir pas « osé dire en poète ce [qu'il] avai[t] alors à dire »¹⁸. En somme, pour Nietzsche, la tragédie nous enseigne la sagesse dionysiaque à travers les souffrances et le destin tragique du héros. Le sentiment ou l'émotion que le spectateur éprouve devant ce spectacle n'est pas une « catharsis » comme le pense Aristote, mais plutôt quelque chose qui s'apparente à un sentiment exacerbé d'une vie indestructible, car dans le mythe, il y a une forme de transgression qui ne prend sens que dans la visée de la tragédie : la joie métaphysique qui est la « traduction, dans le langage de l'image, de l'instinctive et inconsciente sagesse dionysiaque »¹⁹. D'une certaine façon, ce que Nietzsche associe au « langage de l'image » dans la tragédie pourrait s'apparenter au *μῦθος* en tant que discours dont on ne peut admettre l'existence et qui résulte d'une appréhension par les

unaufhaltsam bis zu ihren Grenzen, an denen ihr im Wesen der Logik verborgener Optimismus scheitert. Denn die Peripherie des Kreises der Wissenschaft hat unendlich viele Punkte, und während noch gar nicht abgemessen werden könnte, so trifft doch der edle und begabte Mensch, noch vor der Mitte seines Daseins und unvermeidlich, auf solche Grenzpunkte der Peripherie, wo er in das Unaufhellbare starrt. Wenn er hier zu seinem Schrecken sieht, wie die Logik sich an diesen Grenzen um sich selbst ringelt und endlich sich in den Schwanz beißt – da bricht die neue Form der Erkenntnis durch, die tragische Erkenntnis, die, um nur ertragen zu werden, als Schutz und Heilmittel die Kunst braucht. » KSA, 1, p.101.

¹⁸ OC, tome I, p.28. /KSA, 1, p.15.

¹⁹ *La naissance de la tragédie* in *Œuvres*, tome 1, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, p.91. « *Die metaphysische Freude am Tragischen ist eine Uebersetzung der instinctiv unbewussten dionysischen Weisheit in die Sprache des Bildes.* » KSA, 1, p.108.

sens ou par l'intellect. Même si cette dernière conception est somme toute platonicienne, Nietzsche reconnaît comme Aristote que le langage poétique ou mythique (μῦθος) permet de tendre vers ce que le discours philosophique (λόγος) ne peut appréhender. Cependant, pour le philosophe, la sagesse ou la connaissance visée ne peut être atteinte que par l'intermédiaire de l'art, et plutôt que de tendre vers la Vérité platonicienne, il choisit sciemment le monde de l'apparence, du simulacre. C'est dans ce sens que l'on peut parler de son œuvre comme d'un platonisme inversé²⁰.

Le renversement du platonisme se traduit par une façon de ramener tout l'aspect tragique de la vie et « d'élever le sensible au rang de l'étant proprement dit, c'est-à-dire du vrai, de la vérité »²¹, souligne Heidegger. Ce faisant, le sensible devient le vrai, d'où la position de Nietzsche comme quoi l'art a plus de valeur que la vérité. Cette position est évidente dans l'ensemble de l'œuvre du philosophe, toutefois elle n'est pas aussi explicite que dans les pages les plus puissantes du *Crépuscule des idoles* (1888) (*Götzen-Dämmerung*) sous le titre « Comment, pour finir, le « monde vrai » devint fable » (*Wie die "wahre Welt" endlich zur Fabel wurde*). Écrit en 1888, dernière année de production avant que ne frappe la folie, Nietzsche y décrit les étapes ou l'histoire de la domination du suprasensible sur le sensible. L'intérêt de cet ouvrage est qu'il constitue en quelque sorte un aperçu *a posteriori* de sa démarche et des enjeux depuis *La naissance de la tragédie* (1871) jusqu'à 1888. Ainsi, la première étape correspond au « monde vrai, accessible à l'homme sage, pieux, vertueux – il vit en lui, *il est ce monde*. »²² Il s'agit de la période platonicienne. Celle-ci se caractérise par le principe unique du Beau, du Bien et

²⁰ L'expression « renversement du platonisme » est surtout tirée d'un fragment posthume écrit entre la fin de 1870 et avril 1871. Souvent considéré comme le "vrai" début philosophique de Nietzsche, on peut lire : « Ma philosophie, *platonisme inversé* : plus on est loin de l'étant véritable, plus pur, plus beau, meilleur c'est. La vie dans l'apparence comme but ». Fragment 7 [156]. OC I, tome 1, p.308. « *Meine Philosophie umgedrehter Platonismus : je weiter ab vom wahrhaft Seienden, um so reiner schöner besser ist es. Das Leben im Schein als Ziel.* » KSA, tome 7, p.199.

²¹ Martin Heidegger. *Nietzsche. Tome I.* trad. Pierre Klossowski. Coll. « Bibliothèque de philosophie ». Paris. Gallimard. p.143.

²² OPC, VIII, *Crépuscule des idoles*, p.80. / « *Die wahre Welt erreichbar für den Weisen, den Frommen, den Tugendhaften, - er lebt in ihr, er ist sie.* » KSA. 6. p.80.

de la Vérité qui donne accès à l'intelligibilité. Dans cette conception, l'exercice de la réflexion (διάνοια) conduit ou mène vers la sagesse ou intelligence raisonnable (φρόνησις). Ainsi, la Vérité est un idéal, elle est suprasensible et ne peut être atteinte que par une démonstration discursive. La Vérité est donc assujettie au discours, à la parole vivante (λόγος). Par la suite vient le « monde vrai, inaccessible maintenant, mais promis à l'homme sage, pieux, vertueux (au « pécheur qui fait pénitence ») »²³. Le philosophe interprète ce deuxième moment comme la "récupération" du platonisme par la chrétienté. Au suprasensible se substitue une promesse de Paradis à ceux qui mettront en pratique l'idéal religieux, la sagesse religieuse. La Parole divine se substitue au discours philosophique (λόγος) platonicien et la Vérité est toujours discursive, matérialisée par la Bible. Dans la troisième étape, le « monde vrai, inaccessible, que l'on ne peut ni atteindre, ni prouver, ni promettre, mais qui, du seul fait qu'il est pensé, est consolation, engagement, impératif. »²⁴ Cette étape correspond à l'arrivée de Kant. Ce dernier réussit à faire en sorte que tout ce qui n'est pas une "connaissance scientifique" est relégué dans l'*indéterminable* de ce qui dépasse la connaissance. Dans un quatrième temps, le « monde vrai – inaccessible? En tout cas, pas encore atteint. Et, puisque non atteint, *inconnu*. Ne constitue donc ni une consolation, ni un salut, ni une obligation : en quoi serions-nous engagés par quelque chose que nous ne connaissons pas?... »²⁵ C'est à partir de la cinquième étape que le philosophe allemand intervient lui-même. Il écrit : « Le « monde vrai », une idée qui ne sert plus à rien, qui n'engage même plus à rien – une idée inutile, superflue, par conséquent une idée réfutée : abolissons-la. »²⁶ Il s'agit de la

²³ *Loc. cit.* / « Die wahre Welt, unerreichbar für jetzt, aber versprochen für den Weisen, den Frommen, den Tugendhaften ("für den Sünder, der Busse thut"). » KSA, 6. p.80.

²⁴ *Loc. cit.* / « Die wahre Welt, unbeweisbar, unversprechbar, aber schon als gedacht ein Trost, eine Verpflichtung, ein Imperativ. » KSA, 6. p.80.

²⁵ *Loc. cit.* / « Die wahre Welt – unerreichbar? Jedenfalls unerreicht. Und als unerreicht Auch unbekannt. Folglich Auch nicht tröstend, erlösend, verpflichtend: wozu könnte uns etwas Unbekanntes verpflichten?... » KSA, 6. p.80.

²⁶ *Ibid*, p.81. / « Die "wahre Welt" – eine Idee, die zu Nichts mehr nützlich ist, nicht einmal mehr verpflichtend, - eine unnützlich, eine überflüssig gewordene Idee, folglich eine widerlegte Idee: schaffen wir sie ab! » KSA, 6, p.81.

première étape de ce qu'il s'attribue comme tâche à accomplir, c'est-à-dire que le platonisme a été surmonté : le suprasensible n'est plus considéré comme « monde vrai ». Cependant, il subsiste dans le monde sensible, une forme de positivisme qu'il faut éliminer. Finalement, Nietzsche en arrive à la conclusion que « nous avons aboli le monde vrai : quel monde restait-il? Peut-être celui de l'apparence?... Mais non! *En même temps que le monde vrai, nous avons aussi aboli le monde des apparences!* »²⁷ De prime abord, il semble que tout soit aboli dans la dernière sentence de l'Allemand, or il reste la phrase entre parenthèses qui dit qu'il est Midi, « l'heure de l'ombre la plus courte », qui est le moment où l'être est véritablement seul, sans l'illusion rassurante de son ombre, sans Dieu. Pour la première fois, l'être est confronté à lui-même, il doit devenir celui qu'il est. Le reste est donc volonté, expérience, affect, bref le reste est art. Car pour Nietzsche, depuis Platon et ce jusqu'à Kant la Vérité ne pouvait être atteinte qu'en terme de conformité de l'énoncé avec la représentation. Cette vision est omniprésente dans *La République* de Platon. Ce dernier écrit que les ombres du monde sensible ne sont rien sans les Idées, d'où l'exemple du menuisier qui doit faire des lits dans le livre X. Il existe une Idée de lit qui sert de modèle à l'œuvre du menuisier, mais ses créations n'en sont qu'un reflet, qu'une représentation (μίμησις). Ainsi, selon Platon il faut développer un tableau du monde avec des degrés de la réalité et des moyens de le saisir. D'un côté, il y a des êtres inertes ou vivants du monde sensible (associés à des objets de conjecture et de croyance) et des formes pures du monde intelligible (des notions mathématiques associées à l'Idée du Bien qui ne peuvent être atteintes que par la science et la dialectique). Or, c'est la séparation entre le monde vrai, c'est-à-dire ce que Platon associe au suprasensible, et le monde de l'apparence, le monde dans lequel nous vivons, qui est à abolir. Que reste-t-il alors? À la Vérité Nietzsche oppose la vie. Dès lors, tout ce qui concerne le savoir, la connaissance, la morale, etc. est évalué en fonction de l'être singulier. C'est l'humain, l'individu qui devient le centre autour duquel tout gravite. Le statut de l'art change lui aussi puisqu'il doit être assimilé au "monde de l'individu", il fait

²⁷ *Loc. cit.* / « *Die wahre Welt haben wir abgeschafft: welche Welt blieb übrig? die scheinbare vielleicht?... Aber nein!* mit der wahren Welt haben wir auch die scheinbare abgeschafft! » KSA, 6, p.81.

partie de la vie de l'individu. Il n'est plus question de l'*objet* d'art comme représentation (μίμησις), mais de l'*expérience* de l'art comme une forme poïétique (ποίησις), c'est-à-dire à la fois action et création. Peut-être est-ce dans ce sens que Nietzsche rejoint Aristote pour lequel l'art « imite la nature » (*Physique*) ou plutôt imite le travail générateur de la nature et est porteur d'une *connaissance autre*, laquelle ne pouvant être qu'*expérimentée*.

La sémiotique pulsionnelle et la tentative de partager l'expérience

La question de la réception d'une œuvre (par le public, par un auteur, par la critique, etc.) est au cœur des travaux de l'école de Constance. Hans Robert Jauss, un des membres les plus illustres de cette école, a notamment publié des études où il est question de la façon avec laquelle le récepteur accède à une œuvre précise, en fonction de « l'horizon d'attente »²⁸ dans laquelle elle s'inscrit. Dans cette théorie inspirée en grande partie de l'herméneutique de Hans Georg Gadamer, plus une œuvre est polémique, plus elle risque de susciter des réactions, donc plus elle offre de matériau à une étude de sa réception. L'œuvre de Nietzsche n'a laissé personne indifférent et elle a su exacerber le refus chez les uns et l'adhésion chez les autres. André Comte-Sponville amorce même sa contribution au collectif *Pourquoi nous ne sommes pas nietzschéens* en écrivant que pour tout philosophe « la confrontation avec Nietzsche est une tâche nécessaire »²⁹. Devenu aujourd'hui incontournable, il n'en a pas toujours été ainsi, on peut penser, entre autres, au fait qu'après la publication de son ouvrage contre Wagner, plusieurs amateurs du compositeur ont fortement réagi. Pour certains biographes ou amateurs de l'œuvre de Nietzsche, dont Mazzimo Montinari, la rupture de Nietzsche avec

²⁸ Hans Robert Jauss. 1976. *Pour une esthétique de la réception*. Coll. « Tel ». Paris. Gallimard. p.282.

²⁹ Ferry, Luc et Alain Renaud *et ali.* 1991. *Pourquoi nous ne sommes pas nietzschéens*. Coll. « Biblio essais ». Paris. Grasset. p.39.

Wagner est ce qui aurait effrayé certains éditeurs et forcé le philosophe à publier ses dernières publications à ses frais. Même peu de temps après sa mort, peu de gens peuvent être dits « nietzschéens ». Cependant, tous les travaux portant sur la réception des œuvres de Nietzsche s'entendent pour parler de la période entre 1930 et 1950 comme étant un moment clé, un tournant, et ce particulièrement en France qui est alors perçue comme le lieu duquel émanent les recensions les plus originales. Au cœur de cette tendance : Georges Bataille et Pierre Klossowski. Par exemple, dans *Transvaluations. Nietzsche in France 1872-1972*, Douglas Smith décrit la réception de Nietzsche en France entre 1930 et 1950 comme le moment d'une rupture entre l'interprétation allemande et l'interprétation française du philosophe, car ces derniers ont surtout lu Nietzsche en opposition à Hegel³⁰. Cette idée se retrouve dans nombre d'ouvrages qui traitent de la philosophie de la différence (Christian Ruby (1989), Vincent Descombes (1979), Gianni Vattimo (1985)), de même que dans les analyses de la réception de Nietzsche en France (Jacques Le Rider (1999)³¹, Pierre Boutot (1970), Louis Pinto (1995), Alan D. Schrift (1995), Angelika Schober (1990)). Même les ouvrages qui s'opposent à l'œuvre de Nietzsche comme le collectif *Pourquoi nous ne sommes pas nietzschéen* (1991) et la série de conférences de J. Habermas (1988) ne contredisent pas l'influence de la pensée nietzschéenne sur les œuvres de Bataille et de Klossowski, et corroborent l'influence que ces derniers ont eue sur l'intelligentsia française à partir de 1960. Cependant, aucun de ces ouvrages ne fait référence ou ne tente même de faire état de l'impulsion nietzschéenne dans les œuvres littéraires de Bataille et de Klossowski³². C'est pour pallier à ce manque que s'engage cette recherche, car si pour Aristote la poésie peut être plus « philosophique » que l'histoire, l'histoire de la réception de Nietzsche en France a

³⁰ Rappelons que plusieurs acteurs de l'intelligentsia française de la période de l'entre-deux-guerres (1918-1939) ont suivi les cours d'Alexandre Kojève sur la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel.

³¹ Pour cet ouvrage, je renvoie à mon article « Dans la lignée de Nietzsche », *De Philosophia*, numéro automne-hiver, 2000-2001 (vol. XVI, no 2), Université d'Ottawa. Compte rendu de l'essai de Jacques Le Rider *Nietzsche en France*, 1999.

³² Même l'ouvrage de F. Warin intitulé *Nietzsche et Bataille. La parodie à l'infini* passe sous silence les œuvres littéraires de Bataille.

plutôt tu la part littéraire. Car l'idée d'une *connaissance autre* qui ne peut être atteinte que par l'art ne peut être démontrée que par les œuvres desquelles émane cette expérience. Dès lors, la question qui s'impose est « comment faire comprendre dans un travail qui use d'un langage plus rationnel, ce qui est présenté comme étant "indémontrable" ? » Plutôt que de s'engager dans la voie qui ne peut qu'aboutir à la même conclusion de Wittgenstein qui conclut le *Tractatus logico-philosophicus* en écrivant que « ce dont on ne peut parler il faut le taire »³³, il est plus sage d'exposer la façon utilisée par les deux auteurs, de décrire le phénomène à l'œuvre. Pour y arriver, je suggère de suivre le fil d'Ariane proposé par Pierre Klossowski dans son ouvrage *Nietzsche et le cercle vicieux* (1969). Cette œuvre constitue à bien des égards une sorte de clé permettant de comprendre la façon avec laquelle Bataille et Klossowski ont lu Nietzsche. Bien que Klossowski ait participé aux différents projets de Bataille pour les revues dites nietzschéennes telle *Acéphale* avant la Deuxième Guerre mondiale, ce n'est qu'à partir des années cinquante que Klossowski développe une complicité avec la pensée de Nietzsche. Il traduit notamment *Le gai savoir* en 1954 et ses articles les plus importants sur la pensée du philosophe allemand pendant cette période sont « Sur quelques thèmes fondamentaux de la « Gaya Scienza » de Nietzsche » (écrit en 1956 et servait d'introduction au *Gai savoir* de Nietzsche pour les Éditions du Club Français du Livre) et « Nietzsche, le polythéisme et la parodie » (il s'agit d'une conférence au Collège de Philosophie en 1957). Ces deux articles sont repris dans *Un si funeste désir* en 1963. Il traduit aussi le *Nietzsche I et II* de Martin Heidegger en 1971. Toutefois, l'œuvre la plus importante que Klossowski ait écrite sur Nietzsche est cette fausse biographie du philosophe allemand intitulée *Nietzsche et le cercle vicieux*. Dans son introduction, Klossowski avertit le lecteur qu'il s'agit d'une « fausse étude »³⁴. Dans cette étude, le monomane décrit la *révélation* que fut l'Éternel Retour pour Nietzsche. Quand Nietzsche en parlait à quelqu'un (Lou Andréas-Salomé, Paul Rée et Overbeck), il en parlait comme d'un grand secret (alors les gens devenaient convaincus de sa folie). Pour Klossowski,

³³ Ludwig Wittgenstein. 1961. *Tractatus logico-philosophicus* suivi de *Investigations philosophiques*. Trad. par Pierre Klossowski. Coll. « Tel ». Paris. Gallimard. p.107.

³⁴ Pierre Klossowski. *Nietzsche et le cercle vicieux*. p.11.

cette révélation marque le début du simulacre de Nietzsche, un « simulacre de doctrine » qui met en scène le personnage de Zarathoustra. C'est le début d'une *sémiotique pulsionnelle* visant à combattre la "méthodologie de la connaissance et ses institutions", du *Vitiosi circulus deus* contre tout entendement. Pour Klossowski, Nietzsche mène un *combat contre la culture* « au nom d'une culture des affects – qui s'établira sur la ruine des hypostases que sont la conscience et ses antinomies, en tant qu'elles naissent d'une *culpabilité* de la conscience envers *elles-mêmes* qui le ferait parvenir à l'intégralité de l'*Esprit* »³⁵. C'est pour échapper à une forme linéaire de raisonnement que Klossowski croit que Nietzsche aurait choisi la figure du cercle, c'est ce que l'auteur français appelle le cercle vicieux, mais que Nietzsche associe à son concept d'Éternel retour. Pour Klossowski, les prémisses de cette voie ont été ouvertes par Sade par « l'acceptation du Samsara – de l'*éternel retour de l'identique* »³⁶. Cette pensée de l'éternel retour est radicalisée par Nietzsche et va jusqu'à provoquer la disparition du concept d'*identité*. Pour Nietzsche, l'éternel retour n'est pas une doctrine, car cette pensée relèverait de ce que Lou A. Salomé appelait un *prophétisme religieux*. Dans l'esprit de Nietzsche, « elle n'a pas encore de forme doctrinale – l'expérience secrète reste une expérience dont la seule évidence réside dans son *intensité* »³⁷, écrit Klossowski. Au modèle de compréhension herméneutique de Schleiermacher, se substitue le *cercle pulsionnel* de Nietzsche, car le « comprendre » se soumet à une intention déterminée qui entraîne une servitude. Pour y arriver, Nietzsche construit son œuvre comme une énigme. Celui qui *veut interpréter* se trouve empêtré dans un jeu de miroirs :

« *Pouvoir lire un texte sans nulle interprétation* » — ce desiderium de Nietzsche exprime sa révolte contre la servitude qu'entraîne toujours toute signification. Donc : qu'est-ce qui nous libérera d'une signification quelconque et nous restituera l'*existence ininterprétable*? Comment le « comprendre » ([*sic*] le

³⁵ Pierre Klossowski. *Ibid.* p.35.

³⁶ Pierre Klossowski. 1947 et 1967. *Sade mon prochain*. p.125.

³⁷ Pierre Klossowski. *Nietzsche et le cercle vicieux*. p.142.

Verstehen : le fait de *se tenir dans* ce qui est à comprendre peut-il *s'intensifier*, sans jamais se soumettre à une intention déterminée? ³⁸

Pour Nietzsche, « tout n'est jamais qu'interprétations, mais le sujet lui-même qui interprète en est une »³⁹. Le but des auteurs dits "nietzschéens" que sont Georges Bataille et Pierre Klossowski sera donc de créer une œuvre qui échappe à l'interprétation :

Nietzsche introduit dans l'enseignement ce qu'aucune autorité garante de la transmission des connaissances (la philosophie) ne s'est jamais avisée d'enseigner; mais Nietzsche ne l'introduit que subrepticement, son langage ayant au contraire poussé jusqu'à l'extrême sévérité l'application des lois requises par la communication : la tonalité d'âme se faisait pensée, se développait en tant que sa propre investigation jusqu'au moment où les termes de celle-ci *se reconstituaient en tant que mutisme* : cette pensée se parle à elle-même d'un obstacle sur lequel vient trébucher de prime abord *l'intention* enseignante.⁴⁰

Cette façon d'enseigner l'inenseignable ne peut être faite conceptuellement, car il s'agit de communiquer l'expérience, qui aura pour nom « éternel retour » à la fin du *Gai savoir*. L'Éternel Retour apparaît sous la forme d'un défi à l'entendement, comme une provocation par rapport à l'interprétation. La seule façon de l'expliquer est par l'art, car elle dépasse le cadre conceptuel. C'est pourquoi, selon Klossowski, Nietzsche n'a pas d'autre choix que de créer une œuvre tel qu'*Ainsi parlait Zarathoustra* :

Mais ce poème (Zarathoustra) dans son déploiement dithyrambique est essentiellement un livre de *sentences*, où le mouvement déclamatoire alterne avec les énigmes et leur résolution dans l'image : soit une mise en scène de la *pensée* en jeux de mots et en similitudes. Il apparaîtra plus tard que Zarathoustra est un bateleur sous l'allure d'un faux prophète. Un imposteur déclamant un simulacre de doctrine.⁴¹

Zarathoustra serait l'histriion de Nietzsche et la notion de surhomme serait parodique. Ce qui est donné à lire dans les œuvres de Nietzsche relève d'une sémiotique pulsionnelle.

³⁸ Pierre Klossowski. *Ibid.* p.253.

³⁹ Pierre Klossowski. *Ibid.* p.317.

⁴⁰ Pierre Klossowski. *Ibid.* p.15.

⁴¹ Pierre Klossowski. *Ibid.* p.150.

Celle-ci correspond au style d'écriture du philosophe allemand, à l'intempestif, car « l'humeur ou la tonalité d'âme en tant que contagieuse, prennent le pas sur la démonstration »⁴². Comme il ne s'agit pas d'une « démonstration », l'interprétation qui est requise est plutôt une participation, un investissement affectif du lecteur. Ce dernier aurait alors une certaine affinité avec la pensée de Nietzsche :

Mais s'agissant de la phase *éliminatoire* du processus (économique) sur lequel insiste Nietzsche, à savoir la *désassimilation des types affectifs* (que ce processus rejette), la ségrégation d'une « caste » que Nietzsche veut « souveraine » serait déjà implicite à la vie même de toute société : — spontanément une sélection s'effectue selon des affinités fondées sur le caractère *inéchangeable* – (*incommunicable*) *dans de plus vastes circuits*, de certaines façons de vivre, de penser et de sentir.⁴³

Klossowski considère alors que l'œuvre de Nietzsche s'adresse à une « caste » qui est « souveraine », une caste de *complices*.

Tout comme Nietzsche, Klossowski considère que la fixité du langage nous trompe. Mais il y a un choix d'opérer à même le langage et prendre le parti du faux, de la fable et du simulacre, car pour repenser et vivre la vie différemment, il faut renoncer à tout ce qui ne vise qu'à la conservation de l'espèce. Il faut une nouvelle éthique, une *transvaluation des valeurs* que seuls les artistes peuvent créer, car il s'agit de faire côtoyer spéculation et fiction au profit d'un *pathos* « dont Nietzsche veut qu'il soit puissance simulatrice par excellence »⁴⁴, disait Klossowski lors d'un colloque. Or, cette « puissance simulatrice » repose sur une approche qui considère le simulacre comme une forme positive (ce qui s'oppose à la conception platonicienne) et qui y voit une façon d'explorer le « phénomène de la pensée »⁴⁵. Ce phénomène de la pensée, selon Klossowski, et les comportements qui en résultent ont été étudiés par Nietzsche dans ses travaux philologiques. Dans *La naissance de la tragédie*, Nietzsche considère que la

⁴² Pierre Klossowski. *Nietzsche et le cercle vicieux*. p.15.

⁴³ Pierre Klossowski. *Ibid.* pp.244-245.

⁴⁴ « Circulus vitiosus » in *Nietzsche aujourd'hui ?* p.102.

⁴⁵ Klossowski. *Nietzsche et le cercle vicieux*. p.12.

tragédie enseigne la sagesse dionysiaque à travers les souffrances et le destin tragique du héros. Le sentiment ou l'émotion que le spectateur éprouve devant ce spectacle s'apparente à un sentiment exacerbé d'une vie indestructible. De plus, dans le mythe tragique, il y a une forme de transgression qui ne prend sens que dans la visée de l'œuvre : la joie métaphysique qui est la « traduction, dans le langage de l'image, de l'instinctive et inconsciente sagesse dionysiaque »⁴⁶. Donc, Nietzsche ramène la question du phénomène tragique à une forme intériorisée où pour apprécier l'œuvre il ne s'agit plus de se mettre dans la peau du héros, il faut se mettre en rapport avec la vision du créateur de l'œuvre, ce qu'il associe au travail « d'édification d'une *vie* nouvelle » que rend possible l'art. Il ne s'agit pas ici d'une forme d'herméneutique où il faut chercher à comprendre l'œuvre mieux que l'auteur lui-même (Schleiermacher), il s'agit plutôt de devenir des auditeurs artistes. Qu'est-ce qu'un auditeur artiste (*aesthetische Zuhörer*)? Celui qui subit une « émotion inconcevable dans sa différence, hors de toute comparaison possible, dont il aura subi le choc, ne reste pas isolé et ne s'éteint pas, après une brève lueur, comme un astre énigmatique »⁴⁷, écrit Nietzsche. Il s'agit en quelque sorte d'une interaction entre des impulsions que Nietzsche associe d'une part avec l'apollinien et d'autre part avec le dionysiaque. Dans la lecture qu'en fait Pierre Klossowski, l'art doit transmettre le contenu de l'expérience, doit faire subir à l'autre (à l'*aesthetische Zuhörer*) la connaissance dionysiaque par une forme de subterfuge, par hasard. Ainsi, toute l'œuvre narrative et même les œuvres picturales de Klossowski fonctionnent sur le modèle de la transmission d'une impulsion, d'une expérience sensible proposée par des substituts analogiques que Klossowski associe au *simulacre*. Bataille, de son côté, pratique une écriture transgressive qui se caractérise par une forme de *coïncidence* de deux pathos ayant un lien analogique. Ainsi, pour Klossowski comme pour Bataille, avec Nietzsche, l'art devient une forme de connaissance, mais d'un autre type. Il s'agit d'une

⁴⁶ *La naissance de la tragédie* in *Œuvres*, tome 1, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, p.91. / « *Die metaphysische Freude am Tragischen ist eine Uebersetzung der instinctiv unbewussten dionysischen Weisheit in die Sprache des Bildes.* » KSA, 1, p.108.

⁴⁷ *Ibid*, p.124. / « [...] so dass Auch jene unbegreiflich verschiedenartige und und durchaus unvergleichliche Empfindung, die ihn damals erschütterte, vereinzelt bleib und wie ein räthselhaftes Gestirn nach kurzem Leuchten erlosch. » KSA, 1, p.144.

« connaissance tragique », qui fait écho à un savoir plus ancien, que l'on retrouvait chez les Grecs, mais dont la tradition "postplatonicienne" s'est détournée.

En résumé, l'objectif de la thèse est de montrer en quoi la littérature incarne une forme de connaissance qui lui est propre. Celle-ci fait appel aux passions plutôt qu'à la seule raison et repose sur des percepts et des affects bien davantage que sur des idées et des concepts. Ce faisant, l'analyse des œuvres littéraires de Bataille et de Klossowski ne peut se faire sans référer à la tension qui existe entre, d'une part, ce que les auteurs associent à la mainmise de la connaissance par une caste de philosophes et, d'autre part, leurs œuvres. Les auteurs français cherchent alors à subvertir la connaissance et l'idéologie qui la supporte. Leurs œuvres se lisent en fonction de la tradition qu'ils cherchent à subvertir et se déploient en utilisant cette tradition comme toile de fond pour leurs récits. Cette démarche de Bataille et de Klossowski se fait sous l'égide de Nietzsche, lequel est considéré par eux comme l'instigateur de ce combat contre la culture et l'idéologie qui la supporte « au nom d'une culture des affects »⁴⁸.

Pour illustrer cette toile de fond prégnante dans les œuvres des deux auteurs français, la première partie de la recherche exposera les motivations sous-jacentes à leur projet d'écriture. Il sera d'abord question de l'influence des œuvres du marquis de Sade et de Nietzsche. Pour Bataille et pour Klossowski, le marquis de Sade et Nietzsche se sont tous deux opposés à la culture bourgeoise et son idéologie. Pour Sade, l'excès et l'hybris se tenaient en porte-à-faux devant le rationalisme triomphant des philosophes des lumières. Ces derniers se posaient comme les garants de la Vérité, du Bien et du Beau, ce contre quoi se dresse l'aspect scatologique et pornographique inhérent à l'œuvre du marquis. Dans un article sur Sade, Bataille en vient à la conclusion que la valeur d'usage de l'œuvre du marquis réside dans cet aspect scatologique, car par les nombreuses références à la religion catholique en lien avec les scènes pornographiques, Sade accomplit l'inversion de la souillure et de la sainteté. Ce phénomène, Bataille l'associe à ce qu'il nomme *l'hétérogénéité*. Ce terme désigne ce que la société rejette, car non

⁴⁸ Pierre Klossowski. *Nietzsche et le cercle vicieux*. p.35.

assimilable rationnellement, ce qui s'oppose à l'homogénéité qui, elle, est associée au sens commun, à la raison, bref aux valeurs bourgeoises. L'intérêt marqué pour l'hétérogénéité réside dans le fait qu'il englobe à la fois ce qui est souillé et ce qui est sacré, lequel se divise lui-même en sacré-bas et en sacré-haut. Ce qui constitue le point d'orgue de l'œuvre littéraire de Bataille est le phénomène au cours duquel un élément hétérogène réussit à s'immiscer dans l'homogénéité. Pour lui, le passage de cet élément de l'hétérogène à l'homogène se fait par la médiation du sacré. C'est en partant de cette conception de l'hétérogène que Bataille analyse certains phénomènes sociaux comme la montée du fascisme vers la fin des années 1920 et au début des années 1930. Le fascisme que l'auteur français considère appartenir à l'hétérogénéité s'impose en proposant un mythe victorieux et une forme de culte sacré envers le chef qui a réussi à s'insinuer dans l'homogénéité. Pour contrer ce phénomène, Bataille, Klossowski et d'autres auteurs croient pouvoir vaincre le mythe victorieux fasciste en lui opposant de nouveaux mythes. Bataille fonde alors des sociétés secrètes telles Acéphale et le Collège de sociologie auxquelles est aussi associé Klossowski pour parvenir à ses fins. Ce combat contre les valeurs morales bourgeoises et le fascisme se fait à plusieurs niveaux, car il s'agit d'une démarche pluridisciplinaire. D'abord, Bataille et Klossowski effectuent une « réparation » de l'œuvre de Nietzsche. La série d'articles s'attaque principalement à Elisabeth Förster-Nietzsche, la sœur du philosophe allemand, qui vient de publier une biographie dans laquelle toute forme de folie associée à son frère est éludée. Le but de Förster-Nietzsche est de "sacraliser" l'œuvre de son frère pour ensuite le présenter comme le philosophe du nazisme. Tout en s'opposant discursivement au fascisme, Bataille réalise l'importance de lutter contre cette forme de fascination fasciste par ses propres armes. Les sociétés secrètes qu'il crée illustrent bien cette tendance, car il ne fait aucun doute aux yeux de l'auteur français que la raison ne peut pas "raisonner" ce qui est de l'ordre de l'irrationnel. Bataille s'engage résolument dans la recherche d'une communauté *désœuvrée* (J.-L. Nancy) ou *inavouable* (M. Blanchot). Cette communauté se construit sur le lien affectif, non raisonnable, vécu de façon individuelle. Elle se retrouve dans la communication du sacré ou communion, c'est-à-dire dans le partage affectif qui ne peut être conceptualisé. Il s'agit en outre d'une communauté sensible ou interprétative qui

prend naissance dans l'œuvre littéraire. Ainsi, si cette communauté sensible cherche à subvertir la culture et l'idéologie qui la supporte, il faut alors démontrer comment ce qui échappe au rationnel influe sur la collectivité. Bataille, suivant Nietzsche, associe cette influence à la question de la morale. La morale serait, selon Nietzsche, une interprétation de nos affects, de nos émotions. Dès lors, si l'objectif de Nietzsche est la transvaluation des valeurs, pour Bataille seul le sacré peut mener à terme ce projet. Le sacré est considéré par l'auteur français comme une forme irrationnelle qu'il associe au littéraire. En somme, ce combat contre les valeurs morales bourgeoises se transpose aussi dans les œuvres littéraires. L'objectif de Bataille est alors d'appliquer concrètement, à travers son œuvre littéraire, le projet de Nietzsche d'une transvaluation des valeurs. Ce projet sous-tend trois présupposés essentiels : d'abord, l'existence d'une forme de sensibilité commune (que j'associe aux travaux herméneutiques de H.G. Gadamer)⁴⁹, puis que cette sensibilité est liée aux valeurs morales (ce qui est omniprésent dans les œuvres de Nietzsche), finalement, qu'une transvaluation des valeurs est possible (ce qui particulièrement bien développé dans *La Généalogie de la morale* de Nietzsche).

Dans la seconde partie de la thèse (chapitres 2 et 3), il s'agira de démontrer comment ces deux auteurs développent une œuvre qui mise davantage sur un effet pathique ou pathémique chez le lecteur que sur une narration visant à raconter une histoire. C'est cet "effet littéraire" qui nous servira de fil conducteur dans la description de ces stratégies narratives. L'œuvre romanesque de Georges Bataille et de Pierre Klossowski nous servira d'exemple et d'objet d'analyse, dans la mesure où l'écriture fictionnelle y est toujours au service d'une "passion philosophique", dans laquelle l'auteur entraîne ses personnages en même temps que le lecteur. Cette « poétique pathique » que le sujet est amené à vivre passe notamment par les mécanismes d'une écriture qui tente d'énoncer l'innommable, qui essaie de *communiquer l'incommunicable et l'inutilisable pathos*. Nous étudierons en détail, sur le plan de l'expression et du contenu, ces stratégies cognitives de la transgression et du simulacre grâce auxquelles

⁴⁹ L'originalité de Bataille est de proposer une conception de la sensibilité commune qui se divise entre l'homogénéité et l'hétérogénéité.

les auteurs amènent leurs personnages et leurs lecteurs à éprouver des pensées comme une forme de passion. L'analyse des œuvres de Georges Bataille et de Pierre Klossowski nous permettra de comprendre comment celles-ci cherchent à déclencher chez le lecteur une expérience pathétique où la difficulté d'atteindre à une connaissance rationnelle univoque déclenche chez le destinataire du texte une activité cognitive complexe de nature proprement littéraire.

Dans le chapitre 2, il sera question des stratégies textuelles dans les œuvres de Bataille, plus précisément dans *Histoire de l'œil*, la trilogie *Divinus Deus* et *L'abbé C.*. L'analyse de ces œuvres permettra de faire ressortir la stratégie textuelle qui cherche à provoquer un effet pathémique chez le lecteur. Pour y arriver, l'auteur part du principe que l'opposition que Platon avait instaurée entre le $\mu\tilde{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ et le $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ est rendue caduque par le mot de Nietzsche « Dieu est mort ». L'effet est de réunir à nouveau $\mu\tilde{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ et $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$, ce qui aura pour conséquence de ne plus séparer les œuvres discursives d'une part (c'est-à-dire des œuvres qui visent à expliquer et faire comprendre quelque chose à l'aide de concepts et de raisonnements) et les œuvres narratives de l'autre (que j'associe à tout récit de fiction). La stratégie textuelle à l'œuvre dans les textes de Bataille consistera alors en la juxtaposition du discursif et du narratif, lesquels seraient liés analogiquement. Par exemple, dans *Histoire de l'œil*, le lecteur est confronté à un récit dans lequel se côtoient des scènes érotiques et sadiques. Ces éléments sont ensuite expliqués dans la deuxième partie du récit. Cette explication est présentée comme étant un commentaire de l'auteur qui ferait le lien entre le récit excessif et des éléments qu'il aurait vécus dans sa jeunesse. La première partie du récit utilise un registre narratif (plus émotive) tandis que la deuxième partie est plutôt discursive (rationnelle). Les deux parties combinées ont pour effet de créer une *coïncidence*, c'est-à-dire de provoquer le lecteur et de déclencher chez lui un état indescriptible. C'est ce phénomène, présent, entre autres, dans les articles de Bataille dans la revue *Documents*, dans ses essais comme *L'expérience intérieure*, mais surtout dans ses récits (*Histoire de l'œil*, *Madame Edwarda*, *Ma mère* et *L'abbé C.*), que j'associe à ce que j'appelle *poétique pathique*, qui, elle, permet de communiquer l'incommunicable et l'inutilisable pathos.

Dans le troisième chapitre, il sera question des œuvres littéraires de Pierre Klossowski : *La vocation suspendue*, la trilogie *Les lois de l'hospitalité* et *Le Baphomet*. Ce chapitre gravitera autour de la notion de simulacre. Si Platon condamnait l'imitation, car elle corrompait le rapport à l'original, dans le récit klossowskien l'original est présenté comme étant une copie. Ce qui est donné à lire serait plus de l'ordre de la description, du commentaire fait à propos d'un tableau vivant ou d'un autre texte. Par exemple, à la lecture du récit *Le bain de Diane*, le lecteur se fait décrire le mythe de Diane et Actéon. D'abord, nous croyons lire une introduction sur le récit à venir, mais peu à peu nous réalisons qu'il s'agit du texte même. En ce qui concerne la trilogie *Les lois de l'hospitalité*, l'auteur explique dans un avertissement et une postface sa découverte du *signe unique*. Ce signe unique, qu'il associe au personnage de Roberte dans l'ensemble de la trilogie, est le simulacre même. Si dans les œuvres comme *La vocation suspendue* et *Le bain de Diane* le récit est écrit d'une façon à laisser le lecteur reconstruire lui-même la trame de l'histoire, dans la trilogie le lecteur est placé dans une position de tierce personne prise dans un jeu de voyeurisme. Dans les trois récits, le mari (dont le nom change d'un récit à l'autre) de Roberte cherche à saisir l'essence de celle-ci. Pour y arriver, il tente de placer sa femme dans une situation où il peut la surprendre, car c'est dans ce court instant dû au hasard que paraît la vraie nature, l'essence de Roberte. De son côté, le lecteur devient alors complice. Finalement, l'analyse du *Baphomet* portera sur la nature de personnages qui ne sont que souffles sans corps. Ce qui est décrit relève de la conception mystique de l'union hypostatique des corps.

Telles sont les lignes générales de notre cheminement à travers les œuvres littéraires de Georges Bataille et de Pierre Klossowski, ainsi que la tradition dans laquelle ces œuvres s'inscrivent. La recherche qui suit répond en quelque sorte à la question posée en 1990 par Pierre Macherey dans *À quoi pense la littérature?* Cependant, au lieu d'écouter la « littérature parler de philosophie » comme si toute forme de connaissance était nécessairement du domaine de la philosophie, l'épistémologie littéraire est considérée ici comme ce qui ne peut être conceptualisé, car elle est de l'ordre de l'irrationnel. D'une certaine façon, l'approche de Bataille et de Klossowski contredit le titre même de l'ouvrage de Macherey, car pour eux la littérature ne pense pas, *elle est*. La

connaissance littéraire serait plutôt de l'ordre de l'effet pathique ou pathémique. L'expression « pathique » dérive de l'étymologie grecque πάθος qui, historiquement, a souvent été utilisé différemment dans la Grèce Antique dans les domaines de la philosophie, de la médecine et de la théologie. Chez les Grecs en général le πάθος était surtout perçu négativement, car le πάθος était quelque chose « qui arrive à », il désignait un moment où la raison était momentanément suspendue. La littérature ne pense pas, car la pensée au sens philosophique est définie dans une intentionnalité. La littérature relève plutôt d'une certaine sensibilité sociale, de sa part cachée, de ce qui est refoulé, bref elle est ce qui nous rapproche le plus de la folie. Enfin, les œuvres littéraires de Bataille et de Klossowski ne peuvent être abordées par une science qui se pose comme *l'analogon de la raison*⁵⁰, mais plutôt par une science qui se pose comme l'analogon de la

⁵⁰ Lorsque Baumgarten tente d'édifier une théorie de la beauté sensible à la suite des *Passions de l'âme* de Descartes, cela ne va pas de soi, car dans l'optique cartésienne, il est impossible d'avoir une « science du sensible ». Or le propre de l'ouvrage de Baumgarten, *Esthétique théorique* (1750), est de soutenir la possibilité d'une science du sensible. C'est une nouvelle discipline philosophique qui voit le jour : l'esthétique. Il explique notamment comment il en est arrivé à cette appellation dans ses *Méditations philosophiques* :

Les philosophes grecs déjà et les pères de l'Église ont toujours soigneusement distingué les αἰσθητά et les νοητά; et il est suffisamment évident que les αἰσθητά n'équivalent pas aux seuls objets de la sensation, puisqu'on honore aussi de ce nom les représentations sensibles d'objets absents (donc les imaginations). Les νοητά doivent donc être connus au moyen de la faculté de connaissance supérieure, et sont l'objet de la Logique; les αἰσθητά sont l'objet de l'ἐπιστημη αἰσθητικῇ, ou encore de l'ESTHÉTIQUE. (*Méditations philosophiques*, p.75-76)

L'originalité de cette entreprise est de réunir la question du Beau, de l'art et de la sensibilité humaine en un seul et même domaine. Celui-ci s'érige en tant que « science ». Toutefois, à bien y regarder nous réalisons que cette science reprend des préoccupations du classicisme qui étaient de donner une « norme » au goût pour l'élever à une forme de scientificité. Ainsi, toute la *Métaphysique*, ainsi que *l'Esthétique*, aura comme préoccupation de justifier méthodologiquement la poétique classique et l'élever au rang de science. Mais là ne s'arrête pas la préoccupation de Baumgarten, car il cherche aussi à élaborer une théorie de la signification du beau, ce qui pave la voie à une philosophie de la *faculté de sentir*, ou comme l'écrit Baumgarten, « la science du mode de connaissance et d'exposition sensible est l'esthétique (logique de la faculté de connaissance inférieure, gnoséologie inférieure, art de la beauté du penser, art de l'analogon de la raison » (*Métaphysique*, §533, p.89). Ainsi, la sensibilité constitue un mode de connaissance. Ce qui est repris d'une façon quasi identique dans les *Prolégomènes* où il écrit :

L'Esthétique (ou théorie des arts libéraux, gnoséologie inférieure, art de la beauté du penser, art de l'analogon de la raison) est la science de la connaissance sensible. (*Prolégomènes*, §1, p.121)

folie. Cette pathologie, c'est-à-dire cette science du pathos, doit alors procéder par-delà bien et mal à l'analyse du phénomène à l'œuvre, sans plus. Le reste, quant à lui, « est ironie, longue attente de la mort... »⁵¹, écrit Bataille.

Le problème que rencontre Baumgarten est qu'il fait intervenir l'intelligible dans le sensible par l'entremise du concept de perfection :

La fin de l'esthétique est la perfection de la connaissance sensible comme telle, c'est-à-dire la beauté. Elle doit éviter l'imperfection de la connaissance sensible comme telle, c'est-à-dire la laideur. (*Esthétique théorique*, §14, p.127)

La perfection subjective de Baumgarten sera caractérisée par une reprise des concepts d'Aristote dans sa *Rhétorique* et sa *Poétique* : abondance, clarté, vérité, certitude, etc.

C'est contre cette conception que Nietzsche s'insurge et qu'il écrit : « Il est indigne d'un philosophe de déclarer : le bon et le beau ne sont qu'un : si, en plus, il ajoute « le vrai également », il mérite la bastonnade. La vérité est laide : *nous avons l'art* afin que la vérité ne nous tue pas. » (OPC, XIV, *Fragments posthumes*, 16[40]<6.>, p.250. / « *An einem Philosophen ist es eine Nichtswürdigkeit zu sagen : das Gute und das Schöne sind Eins : fügt er gar noch hinzu „auch das Wahre“, so soll man ihn prügeln. Die Wahrheit ist hässlich: wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zu Grunde gehen.* » KSA, 13, 16[40]<6.>, p.500.)

⁵¹ Georges Bataille. *Madame Edwarda*. OC. III. p.31

Première partie : Penser, écrire, sentir et agir

Georges Bataille et Pierre Klossowski considèrent que la création littéraire possède une part épistémique que le discours philosophique ne peut saisir. Cette expérience littéraire particulière est le résultat d'un hasard, d'une chance orchestrée ou mise en scène par une stratégie textuelle qui vise à provoquer le lecteur plutôt qu'à raconter une histoire. Il s'agit donc pour les deux auteurs français d'un effet littéraire qui est vécu par le lecteur sous la forme d'une émotion, d'un pathos. Ce faisant, l'émotion ressentie par le lecteur amène ce dernier à se questionner sur cet effet, à interpréter cette réaction affective. Pour interpréter cette réaction affective, le sujet doit faire fi de tout préjugé concernant le bien ou le mal, il doit en outre rejeter toutes les assises du monde réel au profit de la fiction même. Ainsi, la fiction devient l'*ἀρχή*, la base à partir de laquelle la pensée se déploie. Le but de cette démarche est d'amener le lecteur à remettre en question ses valeurs et tout l'édifice de son savoir. Par le fait même, l'œuvre cherche à subvertir la connaissance et l'idéologie qui la supporte. Il s'agit donc d'une forme de littérature engagée qui contraste avec la conception littéraire de Jean-Paul Sartre qui pratique une littérature à thèse, c'est-à-dire que pour ce dernier la pensée est à l'origine de la fiction. Lorsque Sartre met de l'avant le principe d'une « littérature engagée » dans ses articles qui seront repris dans *Qu'est-ce que la littérature?*, il n'y affirme pas ce que doit faire l'écrivain, mais y souligne plutôt que l'acte d'écriture engage l'écrivain. Pour Sartre, l'engagement est constitutif de la littérature. L'auteur existentialiste considère que l'écrit est action et que toute chose que l'on nomme « n'est

déjà plus tout à fait la même, elle a perdu son innocence »⁵². Bataille rejoint Sartre sur cette position, mais en radicalisant cette "perte de l'innocence" en réclamant l'aspect coupable de la littérature. À la littérature engagée de Sartre, Bataille propose plutôt ce que D. Hollier a décrit dans *Les dépossédés* comme un « engagement inverse »⁵³. Si Sartre cherche à montrer que l'écrivain aide à « construire un monde où serait reconnue l'existence d'un droit à la littérature »⁵⁴, écrit Hollier, Bataille, lui, cherche plutôt à présenter une littérature qui est en porte à faux du sens commun. La littérature, au sens de Bataille, doit être coupable, doit provoquer la haine. Il ne s'agit plus de protéger la littérature de la politique ou de la propagande comme le font les surréalistes, mais de l'exposer à un monde sans protection.

La thèse de la culpabilité de la littérature est particulièrement bien décrite dans l'ouvrage de Bataille intitulé *La littérature et le mal*, publié en 1957 et réunissant des études sur l'œuvre de divers écrivains. Dans son *Avant-propos*, Bataille affirme vouloir « dégager le sens de la littérature »⁵⁵. Par le fait même, ces études peuvent aussi nous fournir quelques pistes sur la façon avec laquelle il considère *a posteriori* ses propres œuvres littéraires. Lorsqu'il écrit que la littérature doit être coupable, c'est parce qu'elle constitue ce qu'il nomme la valeur souveraine. En tant que « valeur souveraine »⁵⁶, le Mal dont la littérature est l'expression exige une « hypermorale »⁵⁷, car comme la littérature est communication, il faut une complicité « dans la connaissance du Mal, qui fond[e] la communication intense »⁵⁸. C'est le point de départ pour comprendre l'objectif de Bataille : la littérature doit être subversive ou elle n'est pas. Pour comprendre comment

⁵² Jean-Paul Sartre. 1948. *Qu'est-ce que la littérature ?* Coll. « Folio/ essais ». Paris. Gallimard. p.27.

⁵³ Denis Hollier. 1993. *Les Dépossédés (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre)*. Coll. « Critique ». Paris. Minuit. p.13.

⁵⁴ Denis Hollier. *Loc. cit.*

⁵⁵ Georges Bataille. « La littérature et le mal » in *OC*, tome IX, p.171.

⁵⁶ Georges Bataille. *Loc. cit.*

⁵⁷ Georges Bataille. *Loc. cit.*

⁵⁸ Georges Bataille. « La littérature et le mal » in *OC*, tome IX, p.172.

nous en arrivons à ce constat, il faut revenir sur certains aspects que l'auteur français avait définis bien avant 1957, entre autres sa conception de la littérature en lien avec sa fonction. La pensée de Pierre Klossowski émerge elle aussi de cette toile de fond et leur esthétique mutuelle propose *un combat contre la culture et l'idéologie qui la supporte*. La littérature est alors considérée par les deux auteurs comme une façon de partager une expérience qui est plus proche de la passion que de la raison, qui se transmet par un amalgame de percepts et d'affects qui touche le lecteur et qui amène ce dernier à remettre en question certaines valeurs. Ainsi, le combat contre la culture préconisée par Bataille et par Klossowski vise les discours philosophiques et scientifiques dominants, car basés essentiellement sur la logique et la raison, au profit d'une poétique pathique, c'est-à-dire d'une écriture qui provoque un effet pathique chez le lecteur. Pour provoquer cet effet, les auteurs français ont alors recours à *l'hybris* et au *pathos*.

L'influence de Sade

L'opinion publique

Cette façon de privilégier une littérature caractérisée par une thématique excessive pour s'opposer au discours rationnel est issue d'une longue tradition. Bataille et Klossowski s'inspirent de plusieurs écrivains qui ont attribué une force spécifique à la littérature et celui qui est au centre de leurs premiers articles et essais est Donatien Alphonse François de Sade. Pour eux, l'œuvre littéraire du marquis de Sade s'oppose au discours des philosophes des lumières qui, eux, se posent comme les garants du Bien, du Bon et du Beau. Le XVIIIe siècle est un moment clé sur le plan littéraire, car c'est l'époque marquée par une littérature visant à transformer l'opinion publique. L'écriture littéraire

ayant comme objectif de toucher les gens pour les amener à réagir socialement est caractéristique du siècle des lumières. Cette "découverte" d'une force populaire qu'est l'opinion publique est notamment due aux séquelles de la querelle entre Anciens et Modernes à la fin du XVIIe siècle. La discorde, qui dure près de sept ans, est alimentée à coups d'épigrammes, de lettres et d'articles. Le débat, qui se déroule dans les journaux, voit s'épanouir la critique littéraire, une activité jusque-là peu pratiquée. Les idées soutenues par les Modernes gagnent peu à peu du terrain, car la marche de l'évolution ne peut être arrêtée. Les Modernes appuient leur position à l'égard de la création littéraire d'une critique de la société. Par leur opposition à l'intolérance et à l'absolutisme, ils annoncent le siècle des Lumières. Ce débat médiatique aura aussi permis de constater l'importance de l'opinion publique : désormais, les œuvres s'adressent au peuple, qu'elles tentent de convaincre et de séduire, provoquant par le fait même une reconfiguration du statut de la littérature. Désormais, la littérature se voit investie d'une mission didactique et épistémologique qui est radicalisée au tournant du XVIIIe siècle.

Le débat entre les Anciens et les Modernes se poursuit au tournant du XVIIIe siècle. Les Modernes ont recours à plusieurs formes littéraires pour diffuser leurs idées, tels le pamphlet, le discours, l'article, la lettre et l'essai. En raison de l'alphabétisation croissante, pour la première fois de l'histoire, le débat parvient à atteindre un lectorat plus vaste, ce qui permet l'éclosion d'une force jusque-là sous-estimée : l'opinion publique. Plutôt que de chercher à plaire à une élite aristocratique, les écrivains et autres intellectuels du temps se donnent pour mission d'éduquer la population; celle-ci peut désormais se doter des moyens qui lui permettront d'exercer son jugement : la France est prête à accueillir les Lumières. La profusion et la variété des ouvrages diffusés (*Encyclopédie*, traités, journaux, romans, etc.) permettent à un bassin de population grandissant d'enrichir ses connaissances et de développer un esprit critique : l'opinion du roi n'est plus la seule qui compte. L'opinion publique découvre qu'elle aussi peut jouer de son influence; elle prend conscience que son pouvoir dépasse même celui des académies. Les écrivains, de leur côté, préfèrent se distancier des critères académiques et sont davantage portés à tenir compte des goûts du public. Par ailleurs, l'émergence de l'opinion publique au XVIIIe siècle permet de faire progresser la lutte contre le

despotisme et la superstition. Progressivement, la critique populaire prend l'allure d'un tribunal et s'arroge le droit de juger tout le monde, même le roi. Dans ce contexte, les gens de lettres s'affirment de plus en plus comme les défenseurs de la justice, exposant dans leurs écrits les abus et les erreurs du pouvoir, tant religieux que monarchique. Ainsi, des pamphlets dénoncent l'absurdité des affaires Calas (1762) et de La Barre (1764) : dans l'affaire Calas, un père est accusé d'avoir assassiné son fils parce que celui-ci voulait renier sa religion; dans l'affaire de La Barre, un chevalier est exécuté pour avoir mutilé un crucifix. Dans l'ensemble, les causes portées devant le tribunal de l'opinion publique – et défendues entre autres par Voltaire et Diderot – ont trait à l'intolérance religieuse, aux abus commis par la noblesse, à l'esclavagisme ou encore à l'enfermement des filles dans les couvents. Aux échanges « polis » qui avaient cours dans les salons du XVIIIe siècle succèdent les polémiques et les confrontations philosophiques. Les clubs, les cafés et les salons sont au cœur de l'espace public que fréquentent les grands esprits du temps – et qui forme la république des lettres. Ces échanges dynamiques sont rapportés par les moyens multiples et diversifiés (récit de voyages, pamphlets, journaux, etc.) qui assurent la propagation des idées nouvelles. L'écrivain du XVIIIe siècle voit son statut changer; il n'est plus vu comme un artisan, quelqu'un qui imite la nature, mais comme un véritable créateur. L'activité littéraire se professionnalise et le rapport entre la pensée et la littérature est alors reconfiguré : il y a dans un même mouvement une séparation entre le discours philosophique et la littérature tout en ayant un rapprochement. Ainsi, d'un côté la sphère littéraire acquiert une certaine indépendance et devient une discipline autonome et de l'autre c'est le début d'une littérature à thèse dont le conte philosophique en est l'archétype parfait. Incidemment, pour la première fois, la majorité des écrivains ne sont pas issus de la noblesse ou du clergé. Ce nouveau rapport de force entraîne des effets notables sur la production littéraire : les livres religieux, qui constituaient la moitié des publications à la fin du XVIIIe siècle, n'en représentent désormais que le dixième. Par ailleurs, certaines œuvres⁵⁹ connaissent un succès populaire, conséquence directe de la

⁵⁹ Le tirage d'une première édition représente habituellement de 1 000 à 2 000 exemplaires. Mais *Candide* (Voltaire) aura 43 éditions; ses *Lettres philosophiques*, 35; *La nouvelle Héloïse* (Rousseau), 70; sans oublier les 24 000 exemplaires des 36 volumes de *l'Encyclopédie*.

hausse du taux d'alphabétisation. Vers la même époque apparaissent les « cabinets de lecture », où la population peut louer des livres à la semaine. Grâce à cette innovation, les personnes de condition modeste peuvent avoir accès à la littérature⁶⁰. À partir de 1750, la presse se développe de façon constante, bien qu'elle soit encore considérée comme un sous-genre. Au moment de la Révolution, elle se révélera toutefois un outil d'information efficace, puisque c'est par son intermédiaire que la population sera tenue au courant de l'évolution des débats politiques, artistiques et philosophiques qui se déroulent dans la république des lettres. Le contrôle de l'information échappe aux mains du pouvoir et toute tentative visant à bâillonner l'opposition est vouée à l'échec, car l'écrivain n'a plus besoin de protecteur ou de mécène : il a essentiellement besoin du public, à qui les œuvres littéraires sont désormais destinées. Le défi des lumières est donc *de se poser comme les tenants de la vérité, du bien et du bon aux yeux de l'opinion publique*. Le problème, c'est que les lumières au XVIIIe siècle forment une sorte de "société de savants" qui se pose comme garante d'une nouvelle attitude morale et intellectuelle appliquée à tous les domaines: société, politique, religion, art, etc. Le philosophe des lumières remet en question les idées préconçues et se sert de son jugement pour séparer le vrai du faux. Ainsi, il valorise les idées qui vont dans le sens de la liberté, du progrès ou encore de l'amélioration des conditions de vie de la population en général⁶¹. Engagé, le philosophe veut agir sur la société en l'éduquant, afin de détruire « tous les préjugés dont la société est infectée » (Voltaire). La littérature devient pour le philosophe un moyen de toucher les consciences. Cependant, en se posant comme les gardiens du bien, de la raison et du bon, ils perpétuent la dichotomie entre le beau, le bien, le bon d'une part, et le laid, le mal et l'excès d'autre part. De plus, la plupart des philosophes cherchaient alors à privilégier l'universalité au détriment du particulier. Dans cette recherche de consensus, une théorie jugée trop individualiste était souvent associée à une forme exacerbée de subjectivisme. L'approche critique de Kant vient notamment corroborer ce

⁶⁰ C'est aussi à cette époque qu'apparaît le format de poche.

⁶¹ Kant décrit ces idéaux en détail dans son *Qu'est-ce que les Lumières?*

souci d'universalité. Cependant, certains auteurs s'opposeront à ce supposé consensus et chercheront à s'affranchir d'une *raison normative préétablie*.

La lutte contre la raison normative préétablie

Dès la fin du XVIII^e siècle, le marquis de Sade réalise déjà l'aporie dans laquelle se sont lancées les Lumières: à savoir qu'en se posant comme les gardiens prévenant de la tyrannie, ils ont imposé leurs idéaux selon leurs critères. La dictature monarchique était désormais remplacée par la *dictature du sens commun*. Une des premières cibles des philosophes des lumières est la tutelle exercée par la religion sur les hommes en raison de son caractère « hétérogène », c'est-à-dire qu'elle a une origine « à la fois antérieure à la société présente [...] et surnaturelle »⁶². Toute la critique des philosophes vise plutôt l'ascendant de l'Église sur la structure de la société, mais rien n'est dit sur l'expérience religieuse elle-même. Le projet des philosophes des lumières en est un basé sur la généralité, c'est-à-dire que la somme des identités s'oppose à l'identité individuelle, et il est basé sur l'universalité, qui vise l'unanimité. Ces deux idéaux proposent une *vision homogène de la société*. Cependant, la place autrefois occupée par le culte dans la société se retrouve récupérée par une autre forme de "religion" : l'État. Déjà, au moment de la Révolution française, Condorcet met en garde contre ce danger, car le détenteur du pouvoir aspire « à fonder un culte nouveau, qui a pour objet l'État lui-même, ses institutions et ses représentants »⁶³, souligne Todorov dans *L'esprit des Lumières*. Si nous revenons à l'opposition entre Bataille et Sartre en ce qui concerne l'engagement de l'écrivain, Sartre se pose comme l'héritier des philosophes des lumières, c'est-à-dire que pour lui la pensée philosophique constitue l'*a priori* littéraire, alors que Bataille et

⁶² Tzvetan Todorov. 2006. *L'Esprit des Lumières*. Coll. « Biblio essais. Paris. Robert Laffont. p.11.

⁶³ Tzvetan Todorov. *Ibid.* p.64.

Klossowski prennent le parti de Sade pour lequel la littérature est l'*a priori* de la pensée. « [...] que signifie pour Sade le fait de penser et d'écrire relativement au fait de sentir et d'agir? »⁶⁴, interroge Pierre Klossowski dans *Le philosophe scélérat*, où, en juxtaposant *penser, écrire, sentir* et *agir*, l'auteur français ramène l'œuvre du marquis au centre de l'évènement historique qui a transformé la France et bouleversé l'Europe à la fin du XVIIIe siècle. Car en s'interrogeant sur le rôle que les philosophes des lumières ont eu par rapport à la Révolution française, c'est aussi s'interroger sur l'influence de l'écrit sur l'action. La thèse de Klossowski repose sur le fait que l'écriture littéraire se trouve au carrefour du raisonnable et du sensible qu'il décrit comme suit :

Chez Sade cette écriture n'est pas purement descriptive (objective), mais *interprétative* : en interprétant l'acte aberrant comme une coïncidence de la nature sensible et de la raison, Sade humilie à la fois la raison par le sensible, et le sensible « raisonnable » par une raison perverse. La raison perverse n'en est pas moins la réplique de la raison censurant le sensible : en tant que réplique de la censure, la raison perverse retient celle-là pour introduire dans le sensible « raisonnable » la sanction punitive en tant qu'*outrage* – par quoi Sade entend la transgression des normes.⁶⁵

Ce qui est associé au raisonnable, c'est le style hérité du classicisme que maintiennent les écrivains des lumières, et que Klossowski associe avec la tradition monothéiste. Ce qui subsiste dans ce style d'écriture, ce sont les normes associées à cette tradition qui maintiennent « l'identité du moi responsable »⁶⁶. Cependant, le travail de Sade est de poursuivre « la *désintégration de l'homme* à partir d'une liquidation des normes de la raison »⁶⁷. Une des techniques utilisées dans l'œuvre consiste à s'en tenir à une répétition apathique des actes. Au-delà des scènes scabreuses, ce sont vraiment les normes et les conventions qui sont prises à partie, car la littérature les dévoile. Le *pathos* sadien, c'est-à-dire l'œuvre littéraire permet de démontrer que « sous le couvert d'une *signification rationnelle* une *aberration* affective dénonce le *Dieu unique*, garant des

⁶⁴ Pierre Klossowski. *Sade mon prochain*. p.17.

⁶⁵ Pierre Klossowski. *Ibid.* p.22.

⁶⁶ Pierre Klossowski. *Ibid.* p.11.

⁶⁷ Pierre Klossowski. *Ibid.* p.12.

normes, comme une aberration de la raison »⁶⁸. Dans ce sens, l'athéisme de Sade n'est pas un refus de Dieu, mais un refus de la façon avec laquelle l'athéisme a été associé à un rationalisme fondé sur la « propriété et l'identité du moi responsable »⁶⁹. Sade reproduit donc dans son œuvre la structure du langage de son époque qui, elle, perpétue la tradition classique. Dans cette structure transparait le modèle de l'importance accordée à l'honnête homme dans tout échange communicatif, puisque ce dernier manifeste dans son discours un langage logiquement structuré avec le principe général de l'entendement. Cet entendement qui résulte du rationalisme triomphant que l'on associe à la période classique tend à trouver écho dans la recherche "éclairée" des lumières au XVIIIe siècle. C'est contre ce principe de raison universelle que lutte Sade. Devant ce principe de la généralité normative de l'espèce proposé par les lumières, Sade propose une contregénéralité « valant cette fois pour la spécificité des perversions, qui puisse permettre un échange entre les cas singuliers de perversions, lesquels, selon la généralité normative existante, se définissent par une absence de structure logique. Ainsi se projette la notion sadienne de monstruosité intégrale »⁷⁰, écrit Klossowski. Le point d'orgue de l'argumentation concerne justement la question de la « généralité normative », car si l'on suit l'argumentaire de Klossowski, le but de Sade est « d'affranchir la pensée de toute raison préétablie »⁷¹. Pour y parvenir, Sade présente dans son œuvre l'acte aberrant qui obéit à un impératif moral. Par exemple, dans *La philosophie dans le boudoir*, madame de Saint-Ange prend le parti d'initier la jeune Eugénie. Ce qui motive madame de Saint-Ange, c'est d'amener la jeune fille à comprendre certaines vérités de la vie et des mœurs en général. Il s'agit en outre d'une motivation morale, et ce même si les actions commises peuvent être jugées immorales. Or, devant les explications empreintes de raison, le lecteur ne peut qu'avoir recours à une *raison normative préétablie*. C'est ce qui amène Klossowski à considérer que « la distinction

⁶⁸ Pierre Klossowski. *Ibid.* p.12.

⁶⁹ Pierre Klossowski. *Ibid.* p.11.

⁷⁰ Pierre Klossowski. *Ibid.* p.19.

⁷¹ Pierre Klossowski. *Ibid.* p.21.

entre le *sadisme réfléchi* et l'*acte irréfléchi* ne peut jamais s'effectuer que par l'intermédiaire de la raison normative »⁷². Mais qu'est-ce que cette « généralité normative » et cette « raison préétablie »? Généralité normative et raison préétablie sont utilisées dans ce contexte-ci comme synonymes de « bon sens ». Ce dernier concept, issu du rationalisme triomphant, désigne une façon de juger droitement, sans faire appel au raisonnement (puisque, comme l'a souligné Klossowski, il est préétabli). Descartes utilise cette expression notamment dans les *Règles pour la direction de l'esprit* :

En vérité il me semble étonnant que tout le monde étudie avec le plus grand soin les mœurs des hommes, les propriétés des plantes, les mouvements des astres, les transformations des métaux et d'autres objets d'étude semblables, tandis que presque personne ne songe au bon sens ou à cette sagesse universelle, alors que cependant toutes les autres choses doivent être appréciées moins pour elles-mêmes que parce qu'elles y ont quelque rapport.⁷³

Ce texte avait été écrit d'abord en latin, et dans la version originale, Descartes écrivait : « *bona mente, sive de hac universali sapientia* ». L'expression « *bona mens* » est utilisée dans ce contexte-ci comme synonyme de « sagesse ». Pourtant, dans *Discours de la méthode*, « bon sens » représente plutôt une forme d'assentiment du plus grand nombre qui peut être appliqué dans le domaine de la morale et des jugements de valeur. L'expression paraît même dans la première phrase du Premier discours dans *Discours de la méthode* :

Le bon sens est la chose du monde la mieux partagée : car chacun pense en être si bien pourvu, que ceux même qui sont les plus difficiles à contenter en toute autre chose n'ont point coutume d'en désirer plus qu'ils en ont. En quoi il n'est pas vraisemblable que tous se trompent; mais plutôt cela témoigne que la puissance de bien juger et distinguer le vrai d'avec le faux, qui est proprement ce qu'on nomme le bon sens ou la raison, est naturellement égale en tous hommes; et ainsi, que la diversité de nos opinions ne vient pas de ce que les uns sont plus

⁷² Pierre Klossowski. *Ibid.* p.23.

⁷³ René Descartes, « Règles pour la direction de l'esprit » in *Œuvres et lettres*. Présenté par André Bridoux. Coll. « Pléiade ». Paris. Gallimard. 1953. p.38.

raisonnables que les autres, mais seulement de ce que nous conduisons nos pensées par diverses voies, et ne considérons pas les mêmes choses.⁷⁴

En ce qui a trait à l'expression « sens commun », dans *Discours de la méthode* Descartes utilise ces termes pour parler d'une faculté qui serait dans le cerveau. Son but est alors de créer une dichotomie entre le corps d'un côté, et l'âme de l'autre, ce qui est assez explicite dans le *Discours quatrième* :

On sait déjà assez que c'est l'âme qui sent, et non le corps : car on voit que, lorsqu'elle est divertie par une extase ou forte contemplation, tout le corps demeure sans sentiment, encore qu'il ait divers objets qui le touchent.⁷⁵

L'effet est alors de ranger la question de la certitude du côté de l'empirisme et de la logique, qui est associé au raisonnement et à l'âme, tandis que ce qui est associé au corps devient subjectif. Dès lors, pour Descartes, la raison procède par l'établissement de concepts précis, ce qui associe la rationalité à l'objectivité et à une forme d'universalité. C'est contre cette prétention à l'universalité que s'oppose l'œuvre de Sade, mais surtout à la façon avec laquelle les philosophes des lumières se sont posés comme des "gardiens" du *bon sens*. Ce faisant, les œuvres littéraires des lumières sont au service des concepts philosophiques qu'ils illustrent. Les sentiments auxquels font appel ces œuvres résultent d'un rapport à la raison. Le lecteur s'insurge à la lecture d'un conte philosophique contre ce qui heurte le sens commun, et le but de l'œuvre est alors de créer une forme d'empathie, laquelle fait appel au "bon sens" du lecteur, à une forme de raison normative préétablie. Ainsi, à la vision homogène de la société héritée du projet des philosophes des lumières, Bataille oppose l'hétérogénéité. Cette hétérogénéité s'érige sur la base de ce qui est rejeté par le sens commun (pris ici comme synonyme d'homogénéité), c'est-à-dire à la fois ce qui est souillé et ce qui est sacré, bref ce qui est littéraire.

⁷⁴ René Descartes, « Discours de la méthode » in *Œuvres et lettres*. Présenté par André Bridoux. Coll. « Pléiade ». Paris. Gallimard. 1953. p.126.

⁷⁵ René Descartes, *Ibid.* p.201.

L'homogénéité : entre raison normale préalable, sens commun et communauté sensible

Lorsque Bataille fait le choix d'œuvrer à même l'hétérogénéité pour lutter contre la culture et l'idéologie qui la supporte, la cible de ce combat est alors dans ce qu'il associe à l'homogénéité. Le choix de ce terme est surtout redevable au fait qu'il constitue l'antonyme parfait d'hétérogène. Cependant, dans l'ensemble des articles et essais de Bataille, il lui arrive d'user de l'expression « sens commun » comme dans *L'expérience intérieure* :

*J'ai bien fait de parler de connaissance, non de sacré, en ce sens qu'il valait mieux partir d'une réalité familière. Je suis davantage ennuyé d'avoir donné dans un fatras savant : mais cette explication préalable introduit la théorie de la communication qu'on verra plus loin esquissée. C'est sans doute misérable, mais l'homme n'accède à la notion la plus chargée de possibilités brûlantes qu'à l'encontre du sens commun, qu'en opposant les données de science, on aurait pu revenir au sentiment obscur, à l'instinct de l'homme encore privé de « sens commun ».*⁷⁶

Dans cet extrait, le terme même de « sens commun » prend plus qu'une signification. Dans la première mention du terme, Bataille l'emploie dans le sens de l'homogénéité, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un mélange de rationalité et de sentimentalité qui cimente une communauté donnée. Dans la dernière utilisation qu'il en fait, il l'utilise comme synonyme de rationalité. Il est important de comprendre cette différence sémantique, car c'est dans la tension entre les deux acceptions du terme que se joue la question de la connaissance littéraire. Car si « sens commun » prend maintenant plus la signification d'une forme de rationalité qui s'impose, cela n'a pas toujours été aussi incontestable. Cette différence sémantique est évidente lorsqu'on en retrace l'origine. Jusqu'au XVII^e siècle, c'est-à-dire jusqu'à Descartes, *sensus communis* ou sens commun renvoyait aux humanités et le terme incluait à la fois raison et sensibilité. Dans son *Discours de la méthode*, ce dernier utilise l'expression « bon sens » pour parler d'une façon de juger droitement, sans faire appel au raisonnement. Or, l'acception du concept de *sensus*

⁷⁶ Georges Bataille, « L'expérience intérieure » in *OC*, tome V, p.100.

communis pour désigner une forme de sensibilité commune se transforme sous l'influence du rationalisme triomphant du Grand Siècle. La séparation entre les deux acceptions du terme au XVIIIe siècle est d'autant plus manifeste qu'elle apparaît déjà dans la définition qu'en donne *L'encyclopédie* de Jean Le Rond D'Alembert et de Denis Diderot et dans le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire. Dans *L'Encyclopédie*, sens commun est :

[...] la disposition que la nature a mise dans tous les hommes, ou manifestement dans la plûpart d'entr'eux, pour leur faire porter, quand ils ont atteint l'usage de la raison, un jugement commun & uniforme, sur des objets différents du sentiment intime de leur propre perception; jugement qui n'est point la conséquence d'aucun principe antérieur.⁷⁷

Tandis que dans le *Dictionnaire philosophique*, Voltaire l'explique ainsi :

Il y a quelquefois dans les expressions vulgaires une image de ce qui se passe au fond du cœur de tous les hommes. *Sensus communis* signifiait chez les Romains non seulement sens commun, mais humanité, sensibilité. Comme nous ne valons pas les Romains, ce mot ne dit chez nous que la moitié de ce qu'il disait chez eux. Il ne signifie que le bon sens, raison grossière, raison commencée, première notion des choses ordinaires, état mitoyen entre la stupidité et l'esprit. « Cet homme n'a pas le sens commun », est une grosse injure. « Cet homme a le sens commun », est une injure aussi; cela veut dire qu'il n'est pas tout à fait stupide, et qu'il manque de ce qu'on appelle esprit. Mais d'où vient cette expression *sens commun*, si ce n'est des sens? Les hommes, quand ils inventèrent ce mot, faisaient l'aveu que rien n'entrait dans l'âme que par les sens; autrement, auraient-ils employé le mot de *sens* pour signifier le raisonnement commun?⁷⁸

La différence de définition entre ces deux textes est manifeste. Dans l'un, le sens commun est associé à un jugement et à la raison, tandis que l'autre témoigne de « ce qui se passe au fond du cœur de tous les hommes ». Cette transformation est particulièrement bien décrite dans *Vérité et méthode* de H.G. Gadamer. L'élève de Heidegger explique le *sensus communis* comme le sens de la communauté. Ce concept comporte un aspect issu de la tradition antique, à savoir l'opposition entre « celui qui ne possède que le savoir de

⁷⁷ Denis Diderot et Jean Le Rond D'Alembert dir. *Encyclopédie*. Page 15 :27.

⁷⁸ Voltaire, article « sens commun » dans *Le dictionnaire philosophique*.

l'école et le sage »⁷⁹, dont le contenu a pour opposition conceptuelle la σοφία et la φρόνησις. Cette opposition, que nous avons trouvée pour la première fois dans l'œuvre d'Aristote, a contribué à former l'image du sage que l'on a retrouvé dans la classe politique dirigeante de Rome. Du côté romain, la pratique du droit se pratiquait dans un idéal pratique de la φρόνησις et un idéal théorique de la σοφία. Pour Gadamer, la formation du *sensus communis* ne se nourrit pas de vérité mais de vraisemblance. Ainsi, *sensus communis* ne signifie pas seulement une faculté universelle présente en tout homme, « il s'agit au contraire du sens qui fonde la communauté de vie »⁸⁰, souligne Gadamer. Pour ce dernier, cette approche se rattache à un art argumentatif qui cherche à convaincre. Dans *Vérité et méthode*, il souligne que le *sensus communis* va au-delà de la Πειθω (éloquence persuasive) rhétorique et son ouvrage s'intéresse particulièrement au recours du *sensus communis* dans un vaste contexte qui remonte à l'Antiquité « et dont l'action, qu'il a continué à exercer jusque dans notre présent, est précisément ce que nous voulons étudier »⁸¹, souligne l'auteur de *Vérité et méthode*.

Gadamer s'oppose à la reprise par Kant dans la *Critique du jugement* du concept de *sensus communis*, car selon l'herméneute, c'est en opposition à la doctrine du « sentiment moral » que le philosophe de Königsberg a conçu sa philosophie morale, et l'usage que ce dernier fait de la notion de *sensus communis* n'a rien à voir avec l'ancienne acception du terme. Pour Gadamer, il faut plutôt considérer le *sensus communis* comme une faculté, un talent, tandis que Kant l'assimile à une forme de qualité de jugement de goût sur le beau. Dans ce contexte, il serait plus pertinent de traduire *sensus communis* par l'expression « communauté de sens », pour arriver à un terme qui traduit la définition de Gadamer où il s'agit d'un sens « qui fonde la communauté de vie. »⁸² L'importance, en ce qui nous concerne est l'existence d'une forme commune de sentir,

⁷⁹ H.G. Gadamer. 1996. *Vérité et méthode*. Trad. par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Philippe Forget. Coll. « L'ordre philosophique ». Paris. Seuil. p.36.

⁸⁰ H.G. Gadamer. *Ibid.* p.37.

⁸¹ H.G. Gadamer. *Ibid.* p.40.

⁸² H.G. Gadamer. *Loc. cit.*

d'une *sensibilité commune*. En appliquant cette conception au monde littéraire, la communauté qui relie l'auteur et le lecteur par le biais de l'œuvre d'art littéraire est, dans la suite logique développée par Gadamer et qui est aussi présente dans les travaux des formalistes russes et l'école de Constance, alors d'ordre affectif et fait partie d'une fonction de *Bildung* (d'éducation, de formation) que l'on retrouve dans toute expérience d'une œuvre d'art. Le public se laisse ainsi emporter par ses sensations au gré de l'intensité de l'œuvre, l'expérimentant émotivement pour en retenir une leçon de vie. La fiction *joue* avec le réel, non par les descriptions réalistes, mais par le regard du lecteur, par le vécu de ses émotions créant ainsi une forme de connexité affective entre lui et l'auteur. On ne peut jouer si l'on n'est pas pris au jeu, et le comportement du joueur est toujours une réponse à l'initiative du jeu. Ce jeu dans lequel nous nous trouvons pris est fait de ruses et de perfidies. L'auteur use de stratégies qui traduisent la *μητις* grecque où la ruse inclut aussi une sagesse, une prudence qui trouve son aboutissement dans la *φρόνησις* aristotélicienne. Ainsi, la lecture fait intervenir une dimension morale et affective et le jeu permet d'en explorer les limites. Pour explorer ces limites, nous devons nécessairement prendre conscience de la *communauté de sens* ou *communauté sensible* dans laquelle nous sommes plongés. Cette communauté de sens ou *sensus communis* forme le *lieu* de la fiction. Ainsi doit naître une complicité entre le lecteur et l'auteur au sein de ce que je qualifie de communauté pathique. La communauté qui unit le lecteur avec l'auteur est de l'ordre du pathétique (ou pathique), car l'œuvre d'art littéraire obéit à une *sémiotique pulsionnelle*. Ce qui nous est donné à lire ou à voir est l'image, c'est le phénomène de la pensée, un contenu d'expérience réduit à un signe. La communauté ainsi créée communique par *αἰσθησις* (sensibilité). La notion de *sensus communis* a connu une transformation au XVIII^e siècle lorsque les philosophes des lumières cherchaient une *norme du goût*. Cette norme servirait alors de critère objectif dans l'expérience esthétique, et aurait une prétention à la validité universelle. Comme le souligne D. Dumouchel dans son article pour *l'Encyclopédie philosophique universelle*, « le goût n'est pas le *fait* empirique d'une communauté esthétique, il est plutôt l'exercice

d'une *aptitude* très généralement répandue à juger d'un certain type de productions. »⁸³
Pour Kant, le sens commun assure un fondement au jugement de goût. Dumouchel écrit :

Le sens commun est une « Idée », c'est-à-dire la supposition nécessaire que la « relation des facultés » qui est sentie dans le jeu de la réflexion esthétique doit être la même chez tout un chacun. Le jugement de goût émet la prétention à produire un « sentiment universel » lequel, plutôt qu'un *fait*, est une Idée à laquelle le jugement se rapporte nécessairement. Celui qui juge du beau se réfère, dans son énonciation, à une *règle subjective*, non logique, dont le jugement ne peut fournir qu'un *exemple* et jamais une formulation, et qui n'en garde pas moins son droit même si l'accord effectif des interlocuteurs ne se produit pas.⁸⁴

C'est sur ce point central que Gadamer rejette les théories kantienne, car pour l'auteur de *Vérité et méthode*, il y a toujours un « accord sur le fond », donc on se réfère à une *règle objective*. Cette « objectivité » constitue la pierre de touche de la théorie de Gadamer et constitue la première partie de son ouvrage dans *Vérité et méthode* sous le titre *Dégagement de la question de la vérité : l'expérience de l'art*. Cependant, si l'idée d'une sensibilité commune n'est pas incompatible, ou tout au moins est trop réductrice, avec la conception de l'hétérogénéité et de l'homogénéité de Bataille, la question de l'« accord sur le fond », elle, est totalement incompatible, car elle relèverait de l'homogénéité seulement. Le problème dans la conception herméneutique de Gadamer réside principalement dans l'idéalité englobante proposée par son exemple tiré de l'expérience de l'art. Par exemple, si l'opinion publique (dont il était question dans la partie sur Sade) et *sensus communis* au sens où H. Parret l'entend, c'est-à-dire comme « communauté affective », ont certains éléments en commun, il est difficile d'en faire une étude approfondie sans avoir recours à plusieurs *manifestations affectives analysables*. Toutefois, si nous considérons les œuvres d'art comme des manifestations issues de ces communautés, alors leur étude devrait nous donner une idée de celles-ci. Gadamer offre un canevas théorique général, mais aucun exemple concret. Toutefois, les récentes

⁸³ D. Dumouchel. Article « Sensus communis » dans *L'encyclopédie philosophique universelle*, Tome II, Paris, PUF, 1990, p.361.

⁸⁴ D. Dumouchel. *Ibid.* p.361-362.

recherches de Pierre Ouellet sur la question de la communauté sensible ont l'avantage de présenter cette dernière non comme une collectivité indivise, car une communauté n'est pas constituée d'individus partageant *toutes* les mêmes valeurs, pas plus que la somme des individus d'une communauté donnée réagit de la *même* manière à diverses situations de vie. Dire que nous ne pensons pas de la même façon même si nous partageons certains éléments sociologiques semble aller de soi. Comme le souligne Ouellet dans le cadre de ses travaux pour le groupe de recherche *Le soi et l'autre*, il y a une certaine sensibilité propre à une communauté donnée, à une époque précise. Dans *Le sens de l'autre*, Ouellet procède à établir un rapport entre la littérature et l'art en général et le lien social qui est développé en des termes comme « communautés d'affect ou de sentiment »⁸⁵. Cette conception communautaire n'est pas étrangère à celles proposées par H. Parret dans *La communauté de parole*, de J. Rancière dans *Le partage du sensible*, de J.-L. Nancy dans *La communauté désœuvrée*, ou encore de M. Blanchot dans *La communauté inavouable*. Toutefois, la communauté dont il est question dans les travaux de Ouellet résulte du modèle discursif. Ce dernier relève d'un *ethos* discursif, c'est-à-dire d'une manière d'être et de vivre avec les autres qui « nous place dans la structure et une dynamique hétérologiques où l'on se met forcément à la place de *l'autre*, de sorte qu'on doit parler d'un *pâtir* discursif plutôt que d'*actes* de parole »⁸⁶. Ainsi, parce qu'au niveau de la création de l'œuvre, l'auteur doit tenir compte de l'autre, du lecteur, pour s'adresser à sa sensibilité, ce qui en résulte n'est pas tout à fait τέχνη, ni tout à fait ἐπιστήμη, mais les deux à la fois. L'auteur se fait le chantre de sa communauté sensible et cette dernière est énoncée ou exposée (dans le sens d'une exposition à l'autre, d'une adresse à quelqu'un) dans le « *pâtir* discursif »⁸⁷ qui comporte les stratégies textuelles où, d'un côté, il est question de l'émotion des personnages, puis, de l'autre, de ce qui est proposé au lecteur. Donc, il y a l'acte énonciatif qui décrit comment les personnages interagissent entre eux, puis ce faisant, l'énonciation décrit aussi le manège affectif propre à cette

⁸⁵ Pierre Ouellet. 2003. *Le sens de l'autre. Éthique et esthétique*. Montréal. Liber. p.17.

⁸⁶ Pierre Ouellet. *Ibid.* p.54.

⁸⁷ Pierre Ouellet. *Loc. cit.*

communauté de sentiment. Si dans la création littéraire l'auteur doit s'adresser au lecteur (ou protolecteur) par son texte, l'acte de lecture actualise un rapport pathémique entre le texte et le lecteur. C'est ce rapport qui est décrit comme étant le résultat d'une « structure et d'une dynamique hétérologiques ». Cette hétérogénéité constitue alors une sorte d'entrée en transe du sujet qui le transporte dans un ailleurs imprévisible, qui le transforme, aimerait-on dire, en un sujet *autre*. C'est là que la passion apparaît dans sa nudité, comme la négation du rationnel et du cognitif, et que le « sentir » déborde le « percevoir ». Ce phénomène est décrit par Aristote dans sa *Poétique*, dans laquelle il considérait que les émotions fortes ((ἔλεος, φόβος) procuraient aux spectateurs un nouveau savoir (θεωρεῖν, μανθάνειν). Bataille agrée à cette approche qui confère à la littérature un rôle que ne peut remplir le discours philosophique : provoquer des émotions fortes pour transmettre une nouvelle connaissance. Cependant, pour Bataille, l'émotion n'est « forte » que si elle s'oppose au sens commun, que si elle s'adresse « au sentiment obscur, à l'instinct de l'homme encore privé de « sens commun » » dont il était question dans *L'expérience intérieure*. Ainsi, ce n'est qu'en fonction des valeurs morales et plus précisément du Mal que peuvent s'écrire les œuvres littéraires qui procurent un nouveau savoir aux lecteurs.

L'hétérogénéité

Pour Bataille, l'homogénéité est associée au sens commun, au discours philosophique et scientifique dominants et à la rationalité, tandis que l'hétérogénéité est associée à *l'hybris*, à l'excès, à la passion, bref à la littérature. Aussi, l'hétérogénéité et le sacré sont liés. Il aborde cette question en premier dans « Valeur d'usage de D.A.F. de Sade »⁸⁸, un article écrit autours de 1929⁸⁹. Il débute par circonscrire la science qui

⁸⁸ Au début du XXe siècle, Sade n'était pas considéré comme un auteur « incontournable » ni même « respectable », mais plutôt comme un auteur que l'on associait à la pornographie. Bataille,

s'intéresserait à l'étude de ce phénomène : l'hétérologie. Il explique ce choix dans une note de bas de page dans « Valeur d'usage de D.A.F. de Sade » :

Science de ce qui est tout autre. Le terme d'*agiologie* serait peut-être plus précis mais il faudrait sous-entendre le double sens d'*agios* (analogue au double sens de *sacer*) aussi bien *souillé* que *saint*. Mais c'est surtout le terme de *scatologie* (science de l'ordure) qui garde dans les circonstances actuelles (spécialisation du sacré) une valeur expressive incontestable, comme doublet d'un terme abstrait tel qu'*hétérologie*.⁹⁰

Dans le choix des trois options que sont « agiologie », « scatologie » et « hétérologie », un élément leur est commun : le lien étymologique à *λόγος* (parole, récit). Ce choix amène d'emblée cette "science" à être à la fois langage ou discours et pensée⁹¹. Dans son acception préplatonicienne, *λόγος* désigne une parole ou un discours ayant un rôle profane (science, opinion, exemple) ou un rôle sacré (révélation d'un oracle, expérience extatique). Bataille investit de front les deux acceptions du terme en associant la part profane au discours philosophique et scientifique, tandis que la part sacrée est associée

tout comme Klossowski, va s'intéresser à l'œuvre de Sade pour tenter de montrer qu'il peut y avoir plus en jeu dans les œuvres de ce dernier. À ce titre, l'article « Valeur d'usage de D.A.F. de Sade » pose les jalons de ce qui deviendra plus tard le concept de « transgression ». Pour se replacer dans le contexte, il est à souligner qu'André Breton avait lancé une série d'enquêtes sur la sexualité en janvier 1928, dont certains passages figureront dans *La révolution surréaliste* (mars 1928). Les résultats font montre d'une conception de l'amour plutôt traditionnelle (homme/femme, désir, mariage, etc.). Cette même année paraît *Histoire de l'œil*, ouvrage qui détonne en comparaison avec l'approche de Breton. De plus, la rupture de Bataille avec le groupe de Breton (ou son excommunication par Breton) correspond à cette période. Sade sert alors de cheval de bataille dans le différend qui oppose Bataille et Breton. Ainsi, si Breton et son groupe ont gardé une image de Bataille comme étant un « obsédé », ce dernier semble user de cette image et l'utiliser à son avantage. L'épisode de la polémique avec Breton peut se résumer par deux articles : « Valeur d'usage de D.A.F. de Sade » et « La « vieille taupe » et le préfixe *sur* dans les mots *surhomme* et *surréaliste* ».

⁸⁹ Cet article n'est pas daté, mais il constitue une réponse de Bataille à l'endroit de Breton lors de la parution du *Deuxième manifeste surréaliste* en 1929.

⁹⁰ Georges Bataille, « Valeur d'usage de D.A.F. de Sade » in *Œuvres complètes*. Tome II. Paris. Gallimard. p.61-62.

⁹¹ Le terme « agiologie » dérive de « hagiographie », toutefois Bataille choisit de remplacer l'étymologique *γραφή* (écriture) par *λόγος* (discours, pensée). Ce choix permet de créer un lien entre le langage ou discours littéraire dans ce cas-ci et une forme de pensée ou de science.

au littéraire. Pour Bataille, c'est le rapport entre le sacré d'une part et la souillure ou l'ordure de l'autre qui crée ce lien entre ce qui à première vue pourrait passer pour une antinomie, mais qui constitue néanmoins le propre de l'hétérologie (sans jeu de mot ici). Il y a alors d'une part un sacré-haut, que Bataille rapproche de toute forme impérative de pouvoir qu'il associe à ce qu'il nomme l'homogène, et d'autre part, un sacré-bas, lequel serait relié à la scatologie, à la déchéance des éléments sociaux inassimilables, que Bataille associe à l'hétérogène. Ce que tout l'œuvre, autant discursive que narrative, de Bataille cherche à établir, c'est le rapport qui existe entre les deux sphères sacrées, plus précisément le moment où un élément du sacré-bas réussit à s'immiscer dans la sphère du sacré-haut, et vice versa. Bataille nomme ce phénomène la transgression⁹². Ainsi, ce qu'il nomme les *impulsions excrémentielles collectives* (associées aux impulsions orgiaques) s'opposent aux institutions politiques, juridiques et économiques. Ce phénomène est expliqué dans son article comme suit :

La notion de corps étranger (hétérogène) permet de marquer l'identité élémentaire *subjective* des excréments (sperme, menstrues, urine, matières fécales) et de tout ce qui a pu être regardé comme sacré, divin ou merveilleux : un cadavre à demi décomposé errant la nuit dans un linceul lumineux pouvant être donné comme une caractéristique de cette unité.⁹³

Pour l'auteur français, l'hétérogène et le sacré sont liés par une médiation sacrificiale ou cérémoniale. Par exemple, pour les Chrétiens ou dans le discours religieux, le corps du Christ n'est pas un cadavre, il est sacré. La pensée religieuse « peut dans ses périodes de développement autonome donner le déchet de la pensée appropriative comme l'objet définitivement hétérogène (sacré) de la spéculation »⁹⁴, soutient Bataille. Mais il rappelle alors qu'à l'intérieur du sacré s'opère une scission entre le monde supérieur (céleste, divin) et le monde inférieur (démoniaque, pourriture). Le monde supérieur aboutit alors à l'homogénéité, tandis que le monde inférieur résiste et reste dans l'hétérogénéité. De son côté, le discours philosophique, lui aussi, ne peut qu'envisager « positivement les

⁹² Nous reviendrons sur cette notion plus loin.

⁹³ Georges Bataille, « Valeur d'usage de D.A.F. de Sade » in *OC*. II. Paris. Gallimard. p.58-59.

⁹⁴ Georges Bataille. *Ibid.* p.61.

déchets de l'appropriation intellectuelle », souligne Bataille, à la différence que ces déchets seront la plupart du temps présentés sous des « formes abstraites de la totalité »⁹⁵ comme *néant*, *infini* et *absolu*, car ces formes abstraites ne renvoient à aucune subjectivité. En somme, l'article de Bataille présente la pensée religieuse comme une forme plus "ouverte" que la pensée philosophique, car cette dernière ne serait que de l'ordre de l'homogène (par son désir de compréhension et de rationalité). Bataille écrit :

*À partir du moment où l'effort de compréhension rationnelle aboutit à la contradiction, la pratique de la scatologie intellectuelle commande la déjection des éléments inassimilables ce qui revient à constater vulgairement qu'un éclat de rire est la seule issue imaginable, définitivement terminale, et non le moyen, de la spéculation philosophique. Ensuite il faut indiquer qu'une réaction aussi insignifiante qu'un éclat de rire tient au caractère extrêmement vague et lointain du domaine intellectuel et qu'il suffit de passer d'une spéculation portant sur des faits abstraits à une pratique dont le mécanisme n'est pas différent mais qui atteint immédiatement l'hétérogénéité concrète pour arriver aux transes extatiques et à l'orgasme.*⁹⁶

Dans cet extrait, Bataille présente le discours philosophique rationnel comme étant incapable de justifier les éléments hétérogènes, car on ne peut donner un sens au hasard, à la chance. L'exemple du rire symbolise alors pour lui le moment où la pensée rationnelle achoppe, car il s'agit d'une réaction « *insignifiante* » ou encore comme un élément hétérogène, car « vague et lointain du domaine intellectuel » qui est le propre du discours philosophique⁹⁷. *Toutefois, si le discours philosophique ne peut accéder à un monde entièrement hétérogène, le poétique, lui, le peut.* Donc, l'œuvre littéraire du marquis de Sade est d'autant plus scandaleuse qu'elle ridiculise le discours philosophique (par exemple le titre même de *La philosophie dans le boudoir* ironise les philosophes du Siècle des lumières) et surtout elle investit la sphère religieuse (ou la

⁹⁵ Georges Bataille, *loc. cit.*

⁹⁶ Georges Bataille. *Ibid.* p.64-65.

⁹⁷ Aussi, dans cette critique de la philosophie en lien avec le rire, il devient inévitable de souligner la déception de Bataille à la lecture du *Rire* de Bergson, à savoir la description purement rationnelle et mécanique (ou biologique) du rire, alors que pour Bataille, c'est aussi une ouverture vers quelque chose qui dépasse la raison (ce qu'il ne manquera pas de souligner dans son avant-propos de *L'expérience intérieure* en 1943).

sphère du sacré). L'exemple donné par Bataille est l'extrait « *Verneuil fait chier, il mange l'étron et veut qu'on mange le sien. Celle à qui il fait manger sa merde vomit, il avale ce qu'elle rend* »⁹⁸. Pour Bataille, le partage est de l'ordre de l'homogène (il utilise le terme « communion », puis « sacramentielle » dans l'article), mais l'élément partagé est scatologique. Cet extrait est à considérer comme un exemple d'hétérogénéité dans la littérature de Sade en raison de son caractère scatologique auquel se juxtaposent des éléments sacrés.

L'article de Bataille sur Sade met de l'avant une conception idéologique qu'il applique à la plupart de ses œuvres. Par exemple, lorsque Bataille prend ses distances du groupe de Breton, l'argumentation ressemble fort à ce qui était dit sur l'œuvre du marquis. Tout comme l'article « Valeur d'usage de D.A.F. de Sade », le texte « La « vieille taupe » et le préfixe *sur* dans les mots *surhomme* et *surréaliste* » n'est pas daté, mais constitue une réponse au *Deuxième manifeste surréaliste* paru en 1929. Dans ce dernier article, Bataille explique en quoi le surréalisme de Breton manque sa cible sur le plan des valeurs sociales et sur le plan politique. Pour Bataille, l'erreur du surréalisme a été d'opter pour un style et une « phraséologie » qui se situent au-dessus du prolétariat. Ce faisant, au lieu de devenir un mouvement qui partirait du prolétariat, la révolution surréaliste étant « indépendante du soulèvement des couches sociales inférieures, n'était même pas définie autrement que par un état mental trouble doublé d'une phraséologie violente sur la nécessité d'une dictature de l'*esprit* »⁹⁹. Plutôt que de s'en prendre aux valeurs morales bourgeoises, le surréalisme en perpétue l'utilisation par ses concepts d'*esprit*, de *surréal*, d'*absolu*, etc. C'est dans ce sens que Bataille parle d'une « dictature de l'*esprit* », car ces notions sont l'aboutissement d'une pensée bourgeoise qui, elle, laisse miroiter un idéal salvateur ou se prend à représenter la révolution comme « une lumière rédemptrice s'élevant *au-dessus* du monde »¹⁰⁰. Bataille illustre par la suite ses

⁹⁸ Georges Bataille. *Ibid.* p.59.

⁹⁹ Georges Bataille, « La « vieille taupe » et le préfixe *sur* dans les mots *surhomme* et *surréaliste* », in *OC. II*. Paris. Gallimard. p.94.

¹⁰⁰ Georges Bataille. *Ibid.* p.95.

arguments à l'aide d'une part de l'image de l'aigle, qu'il associe à la virilité, la force et le soleil, bref, le Très-Haut, puis, d'autre part, de la vieille taupe, symbole de la lutte souterraine, du Très-Bas. Cette antinomie entre le Très-Haut et le Très-Bas n'existe plus dans la philosophie, selon l'auteur français. Pourtant, elle est primordiale pour lui. Il écrit :

Tout son intérêt, toute sa signification sont liés à la nature inconciliable de ses formes particulières : l'obscurité terrifiante des tombes ou des caves et la splendeur lumineuse du ciel, l'impureté de la terre où les corps pourrissent et la pureté des espaces aériens ; dans l'ordre individuel les parties basses et les parties nobles, dans l'ordre politique, l'aigle impérialiste et la révolution « vieille taupe », comme dans l'ordre universel la matière, réalité vile et basse, et l'esprit élevé. Ce langage inconnu des philosophes (du moins explicitement) est toutefois pour la race humaine un langage universel. Il est vrai qu'il a été rejeté provisoirement en raison des formes mystiques qu'il facilitait. Mais il est repris aujourd'hui précisément en raison de son caractère matériel. Lorsqu'on a recours aux images, la plupart du temps décisives et provocantes, empruntées à la contradiction la plus concrète, ce sont des réalités d'ordre matériel, humainement physiologiques, qui sont mises en jeu. Un homme n'est pas tellement différent d'une plante, subissant comme une plante une impulsion qui l'élève dans une direction perpendiculaire au sol. Il ne sera pas difficile de montrer que la morale humaine est liée aux impulsions verticales d'une érection qui distingue l'être humain du singe anthropomorphe. Mais d'autre part une plante dirige des racines d'aspect obscène à l'intérieur du sol afin d'assimiler la pourriture des matières organiques et un homme subit, en contradiction avec la morale formelle, des impulsions qui l'attirent vers ce qui est bas, le mettant en antagonisme ouvert avec toute élévation de l'esprit. De telles impulsions ont toujours été éloquemment décriées, confondues dans leur ensemble avec les passions particulières, les plus immédiatement néfastes : elles n'en sont pas moins, basses, les racines profondes, avides de décomposition, qui donnent un sens bouleversant à des mots aussi peu avouables et laissant subsister aussi peu d'espoir puéril que *cœur humain*.¹⁰¹

Dans ce long extrait est mis en jeu tout l'œuvre littéraire de Bataille. En usant d'images plus « matérialistes », c'est-à-dire avec une forme érotique excessive, cela attire l'humain vers ce qui est bas, mais le met aussi en « antagonisme ouvert avec toute élévation de l'esprit ». D'une certaine façon, pour vaincre ou détruire les valeurs souveraines bourgeoises (qui sont associées avec le Très-Haut), il faut investir le sol, la racine de ces

¹⁰¹ Georges Bataille. *Ibid.* p.97-98.

valeurs (le Très-Bas). C'est par la subversion à partir des valeurs basses que l'on peut ébranler l'édifice des valeurs bourgeoises. Bataille croit en outre que la littérature subversive, et dans son cas clandestine car il utilise plusieurs pseudonymes, peut atteindre ce « sol » ou les « racines profondes ». Cette forme prime sur le dire direct que préconise entre autres Sartre, car l'échange direct nécessite un accord sur le fond, donc procède nécessairement selon des règles logiques et vise une forme rationnelle. Or, pour l'auteur français, la littérature ne cherche pas à convaincre, c'est-à-dire lutter contre la pensée de l'autre à l'aide d'arguments logiques et rationnels pour l'amener à capituler, mais plutôt à partager une expérience, à faire ressentir la pensée qui est alors considérée comme une forme de contagion. Cette expérience pathique ou pathémique qui est en « contradiction avec la morale formelle » vise une forme de *transvaluation des valeurs*. Bataille explique que cette "vision" ou cette conception lui vient des écrits de Nietzsche. Il prend bien soin de souligner que l'œuvre de Nietzsche n'est pas à mettre en commun avec la lutte du prolétaire, mais qu'il y a une cible commune : l'idéalisme bourgeois et ses valeurs. Bien que Bataille écrit que cette lutte contre les valeurs morales bourgeoises s'est manifestée « pour la première fois avec une acuité et une fraîcheur extraordinaires dans les écrits de Nietzsche »¹⁰², il considère toutefois que ce dernier a opposé à ces valeurs bourgeoises des valeurs qui ne venaient pas « d'en bas »¹⁰³. C'est pourquoi Nietzsche utilise les images solaires comme l'aigle de Zarathoustra, le midi et tout le système de valeurs nobles emprunté « aux classes dominantes d'époques avant tout militaires (de l'antiquité grecque et de la renaissance italienne) »¹⁰⁴. La recherche bataillienne d'une subversion des valeurs bourgeoises serait alors à mettre en parallèle avec la « transvaluation des valeurs » de Nietzsche, mais le moyen d'y arriver diffère grandement. L'originalité de Bataille repose dans son approche antinomique où pour changer les valeurs du Très-Haut (valeurs bourgeoises ou l'homogène), il faut investir le Très-Bas (l'hétérogène).

¹⁰² Georges Bataille. *Ibid.* p.99.

¹⁰³ Georges Bataille. *Ibid.* p.100.

¹⁰⁴ Georges Bataille. *Ibid.* p.101.

Dans l'ensemble, l'approche de Klossowski et celle de Bataille procèdent à une séparation entre, d'une part, la pensée rationnelle et, d'autre part, une forme de passion. La pensée rationnelle du discours philosophique est associée à l'homogène, à une forme de raison préétablie qui se pose comme seule garante de La vérité, et la passion serait ce qui est refoulé, nié par cette même raison et se retrouve dans la littérature. Devant cette pensée commune ou homogénéité, l'œuvre littéraire de Sade détonne en privilégiant le laid, le mal et l'excès. La visée de cette approche littéraire est de confronter l'interlocuteur ou le lecteur et l'amener devant la contradiction suivante, à savoir que si ce dernier rejette le sophisme du pervers, il ne peut le faire qu'en avouant sa propre singularité, car si le rejet « se fait au nom de la généralité du sens commun, de quoi donc se défend l'interlocuteur, à ce moment devenu sujet passif, sinon de cette singularité latente? »¹⁰⁵, soulève Klossowski dans cette question oratoire. D'une certaine façon, il s'agit de remettre en question le rationalisme préétabli (homogène) au profit d'une singularité (hétérogène) que l'on retrouve dans l'expérience littéraire qui est d'ordre émotionnelle. Pour Klossowski, mais aussi pour Bataille, Sade cherche à montrer que « la *raison elle-même* qu'invoquent les philosophes de son temps n'est encore qu'une passion »¹⁰⁶. Sade ironise l'approche des Lumières et ouvre aussi la voie à un auteur comme Nietzsche qui, lui aussi, oppose une singularité à la morale bourgeoise instituée.

Réception de Nietzsche

En ce qui concerne cette valorisation du littéraire, de sa passion, aux dépens du discours philosophique, Nietzsche s'inscrit dans la suite de Sade dont il s'est fait le complice, et cette complicité s'effectue dans un but précis: transformer notre façon de

¹⁰⁵ Pierre Klossowski. *Sade mon prochain*. p.36.

¹⁰⁶ Pierre Klossowski. *Ibid.* p.92.

penser. L'influence de la pensée nietzschéenne sur l'œuvre de Georges Bataille et de Pierre Klossowski est indéniable : il ne s'agit que de recenser les ouvrages et les articles que ces deux auteurs lui consacrent pour s'en rendre compte. Georges Bataille est le premier des deux à véritablement adhérer à la pensée du philosophe allemand. En ce qui concerne Klossowski, il n'existe pas de document qui puisse nous aider à savoir quand ce dernier a lu l'œuvre de Nietzsche pour la première fois. Néanmoins, nous savons qu'il déménage sur la rue de l'Estrapade et y fait la rencontre de Bataille, Masson, Caillois et Maurice Heine en 1934. Il collabore aux revues *Contre-attaque* et *Acéphale* avec des articles fortement inspirés par la pensée nietzschéenne, mais ne se considère pas encore comme un nietzschéen (il préfère se considérer comme kierkegaardien durant cette époque, ce qui amusera un peu Bataille qui le considère alors comme le « chrétien Klossowski »¹⁰⁷, celui qui se promenait souvent en soutane). La position de Klossowski à l'égard de Nietzsche sera plus franche après la Deuxième Guerre mondiale¹⁰⁸. En ce qui concerne Bataille, il affirme dans une *Notice autobiographique* datant vraisemblablement de 1958¹⁰⁹ : « Lecture, décisive, de Nietzsche en 1923 »¹¹⁰. Or, dans la liste d'emprunts de Bataille à la Bibliothèque Nationale que l'on retrouve dans le tome VII des *Œuvres complètes*, sa première lecture daterait vraisemblablement de 1922¹¹¹. Ce qui peut être « décisif » dans sa lecture de Nietzsche est qu'en 1923, il fréquente Léon Chestov qui

¹⁰⁷ Surnom utilisé par Bataille dans *La littérature et le mal* in *OC*, IX, p.250.

¹⁰⁸ Il traduit notamment *Le gai savoir* en 1954 et ses articles les plus importants sur la pensée du philosophe allemand pendant cette période sont « Sur quelques thèmes fondamentaux de la « Gaya Scienza » de Nietzsche » (écrit en 1956 et servait d'introduction au *Gai savoir* de Nietzsche pour les Éditions du Club Français du Livre) et « Nietzsche, le polythéisme et la parodie » (il s'agit d'une conférence au Collège de Philosophie en 1957). Ces deux articles sont repris dans *Un si funeste désir* en 1963. Il traduit aussi le *Nietzsche I et II* de Martin Heidegger en 1971. Toutefois, l'œuvre la plus importante que Klossowski ait écrite sur Nietzsche est une fausse biographie du philosophe allemand intitulée *Nietzsche et le cercle vicieux* en 1969.

¹⁰⁹ Ces documents ont été rassemblés par Bataille avec d'autres papiers portant cette date.

¹¹⁰ « Notice autobiographique » in *Œuvres complètes*. Tome VII. Paris. Gallimard. p.459.

¹¹¹ Je tiens à souligner que dans la liste d'emprunts de Bataille à la BNF, la plupart des ouvrages de Nietzsche qu'il consulte sont écrits en allemand. Il semble selon cette liste que Bataille consultait les traductions françaises surtout lorsqu'il voulait le citer dans ses articles.

l'aide dans ses interprétations du philosophe allemand. Bataille et Chestov collaboreront même à la traduction d'un ouvrage de ce dernier intitulé *L'idée de Bien chez Tolstoï et Nietzsche*. Bien que la date précise que Bataille ait faite de sa lecture de l'œuvre de Nietzsche soit imprécise, l'ascendant qu'exercent les écrits nietzschéens sur l'œuvre du Français est manifeste. Cela peut se voir par les différents travaux que Bataille effectue pendant cette période. Outre la traduction de l'ouvrage de Chestov en 1923, l'influence nietzschéenne devient plus évidente après les premiers articles que Bataille lui consacre dans la revue *Acéphale* (revue qui a succédé à *Contre-Attaque*, laquelle n'a duré qu'un an et qui réunissait entre autres Bataille et Breton) : « Nietzsche et les fascistes. Une réparation » (article qui est signé par G. Bataille, P. Klossowski, A. Masson, J. Rollin et J. Wahl), « Héraclite (texte de Nietzsche) » (21 janvier 1937, article qui n'est pas signé) et « Chronique nietzschéenne » (juillet 1937). Pour l'essentiel, Bataille (ainsi que Klossowski) cherche à réhabiliter l'image du philosophe de Weimar, ternie par sa récupération fasciste.

Pour mieux comprendre le motif de la « réparation » que Bataille cherche à faire à l'endroit de l'œuvre de Nietzsche, il faut la mettre en lien avec le contexte de la réception de ce dernier à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, c'est-à-dire au moment où son œuvre qui est de l'ordre de l'hétérogène se voit altérée pour satisfaire aux valeurs homogènes. C'est contre cette démarche que lutte Bataille. À l'époque où Nietzsche écrivait encore, la lecture de ses textes n'intéressait qu'une poignée d'amateurs de poésie et pendant un certain temps des wagnériens qui ne lui pardonneront jamais sa rupture avec Wagner, ce qui explique en partie pourquoi les derniers ouvrages publiés avant son effondrement l'ont été à ses frais. Son œuvre est donc plus associée à l'hétérogénéité au sens de Bataille. Cependant, après 1889, lorsque sa sœur Elisabeth Förster-Nietzsche prend le contrôle du *Nietzsche-Archiv*, elle entreprend de créer un mythe, une légende de son frère, entre autres en écrivant une forme d'hagiographie¹¹² de plus de 1300 pages *in*

¹¹² L'expression « hagiographie » est ironique, car dans cet ouvrage, Elisabeth tente d'éradiquer toute forme de maladie héréditaire pour éviter que l'on puisse déceler dans l'œuvre de son frère les "traces" de sa maladie. Ceci est important, puisque celle-ci et son mari adhéraient à l'idéologie nazie où l'eugénisme était associé à la pureté de la race.

octavo ce qui a pour effet de transformer l'œuvre pour qu'il soit conforme au discours homogène, au sens commun. Ainsi, l'œuvre qui était plus populaire auprès d'auteurs tels que Thomas et Heinrich Mann, Robert Musil, Hermann Hesse, Stefan George, Rainer Maria Rilke et Stefan Zweig pour ne nommer qu'eux devient le théâtre d'un débat philosophique polarisé. Cette réception "philosophique" est plus importante dans la période de l'entre-deux-guerres (1918-1939)¹¹³, surtout en raison de l'ouvrage d'Ernst Bertram, *Nietzsche, essai d'une mythologie* (1918). Ce dernier associe dans son essai le sort de l'Allemagne détruite après la Première Guerre mondiale à l'image de l'Europe victime de la « décadence » telle que décrite dans les œuvres de Nietzsche. De plus, c'est à cette époque que Martin Heidegger et Walter F. Otto approuvent officiellement ou tout au moins cautionnent l'association de l'œuvre de Nietzsche avec le Troisième Reich. Dans son *Nietzsche I et II*¹¹⁴, qui regroupe des leçons données à l'université de Fribourg-en-Brisgau entre 1936 et 1940 et des digressions développées entre 1940 et 1946, Heidegger a tenté de soustraire tous les éléments trop irrationnels, dionysiaques ou pulsionnels, lui préférant les œuvres du « dernier Nietzsche », surtout *La volonté de puissance* et les fragments posthumes. La démarche de Heidegger consiste alors à montrer que l'œuvre de Nietzsche propose un renversement du platonisme et de la métaphysique, ce qui constitue, pour Heidegger, un évènement majeur dans l'histoire de la pensée. La lecture qu'en a faite Heidegger marque profondément la réception de l'œuvre de Nietzsche, mais force est d'admettre que Heidegger projette dans son interprétation de Nietzsche sa propre pensée sur l'étant. Contre cette approche de Heidegger et d'Otto, certains adversaires du nazisme écrivent aussi des textes sur

¹¹³ Pour les dates et les noms, je me suis servi des textes suivants : Karl Löwith « Histoire des interprétations de Nietzsche (1894-1954) » dans *Nietzsche. Philosophie de l'éternel retour du même*, trad. A.-S. Astrup, coll. « Littératures », Paris, Calmann Lévy, 1991 ; Jacques Le Rider. 1999. *Nietzsche en France : De la fin du XIXe siècle au temps présent*. Coll. « Perspective Germanique ». Paris. PUF ; Mazzino Montinari. 2001. *Friedrich Nietzsche*. Trad. par Paolo D'Iorio et Nathalie Ferrand. Coll. « Philosophies ». Paris. PUF ; Louis Pinto. 1995. *Les neveux de Zarathoustra : La réception de Nietzsche en France*. Paris. Seuil. ; Angelika Schober. 1990. *Nietzsche et la France : 100 ans de réception française de Nietzsche*. Doctorat d'état. Paris. Paris X. ; Alan D. Schrift. 1995. *Nietzsche's French Legacy : A Genealogy of Poststructuralism*. New York. Routledge. ; Douglas Smith. 1996. *Transvaluations : Nietzsche in France 1872-1972*. Oxford. Clarendon Press.

¹¹⁴ Ouvrages qui seront traduits en français par Pierre Klossowski.

Nietzsche, parmi lesquels Karl Löwith, Karl Jaspers, Erich F. Podach et Edgar Salin. Jaspers associe Nietzsche à une philosophie de l'existence, dans laquelle le nom de Nietzsche côtoie celui de Kierkegaard. De son côté, Löwith propose une lecture philologique de l'œuvre de Nietzsche. Löwith considère que Nietzsche tente d'écrire selon les critères présocratiques, c'est-à-dire que la forme aphoristique serait la façon qu'aurait trouvée Nietzsche pour rompre avec la systématisation du XIXe siècle. C'est d'une certaine façon ce débat qui a eu pour effet de permettre le déplacement de la réception de l'œuvre de Nietzsche du monde littéraire vers le domaine philosophique¹¹⁵. Dans leur « réparation », Bataille et Klossowski s'en prennent à Elisabeth « Judas » Nietzsche et prennent parti pour Löwith et Jaspers (sur lesquels ils écrivent des articles et dont ils recensent les publications). De plus, durant cette même époque, Bataille s'efforce de comprendre le phénomène de la montée du fascisme en Europe. Son plus important article paraît en 1933 sous le titre de « La structure psychologique du fascisme » dans *La critique sociale*, revue pour laquelle il collabore depuis son adhésion au Cercle communiste démocratique de Boris Souvarine. Dans cet article, Bataille explique notamment comment fonctionne le *sens commun*, et comment une société peut se laisser séduire par le fascisme. Il associe notamment le sens commun à ce qu'il nomme l'homogénéité (telle que définie dans son article sur « Les valeurs d'usage de D.A.F. de Sade ») qui désigne les valeurs morales bourgeoises, l'esprit de masse ou l'influence du plus grand nombre, ce à quoi s'oppose l'hétérogénéité, laquelle regroupe comme nous l'avions vu précédemment à la fois la sphère du sacré et du mythique, et à l'esprit individualiste. Ainsi, à la masse bourgeoise ou aristocratique (puisque Bataille dresse un portrait historique de ces concepts) s'oppose un esprit plus marginal. À travers un rappel historique, l'auteur français en arrive à la description de la façon avec laquelle le fascisme (qui est de l'ordre de l'hétérogène) s'est immiscé dans l'homogénéité : en proposant le culte du chef et un mythe victorieux, le fascisme a investi la sphère du sacré. Bataille écrit :

¹¹⁵ De leur côté, Georges Bataille et Pierre Klossowski tenteront de faire un déplacement inverse, c'est-à-dire de ramener l'œuvre de Nietzsche du côté littéraire.

Ce processus qui brasse de bas en haut les différentes formations sociales doit être compris comme un processus fondamental dont le schéma est nécessairement donné dans la formation même du chef, qui tire sa profonde valeur significative du fait qu'il a vécu l'état d'abandon et de misère du prolétariat. Mais, de même que le cas de l'organisation militaire, la valeur affective propre à l'existence misérable n'est que déplacée et transformée en son contraire; et c'est sa portée démesurée qui donne au chef et à l'ensemble de la formation l'accent de violence sans lequel aucune armée ni aucun fascisme ne serait possible.¹¹⁶

Le chef partage donc un lien affectif avec le prolétariat du fait qu'il se présente comme étant issu de cette même classe sociale. En étant présenté comme le chef, il y a alors déplacement et transformation « en son contraire » de la « valeur affective propre à l'existence misérable », puisqu'elle accomplit la réunion symbolique des classes, c'est-à-dire que les éléments hétérogènes et les éléments homogènes se trouvent réunis dans l'idée de la souveraineté de l'État qui, lui, a remplacé l'espace qu'occupait jadis la religion. L'image utilisée par le fascisme est qu'en dehors de l'État « rien d'humain ni de spirituel n'existe »¹¹⁷. Cette divinisation de l'État et de son chef exerce une fascination qui est de l'ordre de l'irrationnel. Lui opposer un discours rationnel ne peut pas réussir à diminuer son ascendant sur la population. Toutefois, la « prise en considération des formations sociales affectives »¹¹⁸ permettrait de développer un système de connaissance permettant de « prévoir les réactions affectives sociales [...] et peut-être même d'en disposer »¹¹⁹, car « un système de connaissances portant sur les mouvements sociaux d'attraction et de répulsion se présente de la façon la plus dépouillée comme une arme »¹²⁰, écrit Bataille en guise de conclusion. Après cet article, Bataille s'attire plusieurs critiques à l'intérieur même du Cercle communiste démocratique, dont les plus acerbes viennent de Souvarine. Bataille rompt avec ce groupe et cette rupture coïncide

¹¹⁶ Bataille, « La structure psychologique du fascisme » in *OC*. Tome I. p.364.

¹¹⁷ Mussolini cité par Bataille, *idem*. p. 365

¹¹⁸ Bataille. *Idem*. p.371.

¹¹⁹ Bataille. *Loc. cit.*

¹²⁰ Bataille. *Loc. cit.*

avec les débuts de son implication avec la revue *Contre-Attaque*¹²¹, puis avec les fondations de la société secrète *Acéphale* et du Collège de sociologie auxquels participe également Pierre Klossowski. Michel Surya décrit cette période dans sa biographie *Georges Bataille, la mort à l'œuvre* comme le moment où Bataille cherche à substituer aux mythes victorieux du fascisme des mythes nouveaux. Il s'agit en outre de pratiquer une révolution morale. Dès les premiers articles de la revue *Acéphale*, il devient évident que cette lutte se fait sous l'auspice de Nietzsche. Surya cite Hans Mayer, un collaborateur au Collège de sociologie, qui parle dans une entrevue à *France-Culture* en 1988 de la pensée de Bataille à l'époque d'*Acéphale* :

Bataille seul, à mon avis, semblait avoir compris qu'il fallait une Aufklärung sans rivage. Comment dire? qu'il fallait peut-être renoncer aux frontières de la pensée, pour la bonne raison que la réalité allemande, que la réalité fasciste, avaient elles aussi renoncé aux tabous et aux valeurs traditionnelles. N'oubliez pas que, aux débuts du troisième Reich, Hitler et les siens avaient décrété que les condamnés à mort ne devraient plus être exécutés à la guillotine, mais à la hache. Un retour, donc, à des formes horribles du passé; en même temps, et voilà le véritable problème que Bataille seul, à mon avis, avait compris à cette époque-là, ce n'était pas seulement un retour à la barbarie. Il y avait aussi tout autre chose. D'un côté, l'exécution à la hache, de l'autre, le perfectionnement de la chambre à gaz, à l'aide de la technologie moderne allemande. Je crois que, avant même les nouvelles venant de Pologne et d'Auschwitz, Bataille avait compris que cela formait un ensemble.

Mayer conclut ainsi :

C'est pourquoi Bataille a cherché le dialogue avec [Walter] Benjamin, peut-être aussi avec moi.¹²²

De savoir si Bataille pressentait l'horreur qui allait survenir à Auschwitz est difficile à prouver. Cependant, cette « Aufklärung sans rivage » auquel fait référence Mayer témoigne d'un projet qui dépasse l'aspect politique et qui est dirigé vers le système des valeurs morales. Pour Bataille, le fascisme a une capacité de séduction et exerce une fascination supérieures à la vérité homogène des démocraties bourgeoises. En soutenant

¹²¹ Durant cette période qui est assez courte, Bataille renoue avec Breton et les surréalistes.

¹²² Cité in Michel Surya. *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*. Paris. Gallimard. p.360.

cette position difficile, il doit se défendre de prôner un « surfascisme »¹²³. Même ses amis les plus proches, dont Klossowski, émettent certaines réserves à l'égard de la position de Bataille. Cependant, si nous suivons le fil d'Ariane de l'argumentaire de ce dernier depuis son article sur Sade, nous réalisons en fait qu'il transpose sa lecture de Sade, en lien avec les philosophes des lumières, au contexte de la montée du fascisme. Mais là où il voyait l'œuvre d'un seul homme (Sade), il tente de plusieurs façons d'accomplir la tâche à partir de sociétés secrètes ou ce que Blanchot et Nancy associe à une communauté (*inavouable* pour l'un et *désœuvrée* pour l'autre). L'accomplissement d'une telle démarche sous-tend trois présupposés essentiels : a) d'abord *l'existence d'une forme de communauté sensible*, c'est-à-dire d'une sensibilité partagée au sein d'un groupe social, d'une collectivité que Bataille associe à son concept d'homogénéité; b) puis, que cette *sensibilité est liée d'une certaine façon aux valeurs morales partagées par cette communauté*; c) finalement, qu'une *action concertée peut changer ou transformer ces valeurs morales*. Ce sont surtout à ces deux derniers points que répond l'œuvre de Nietzsche.

Sensibilité et morale

Si pour Bataille la littérature constitue une forme de communication intense qui exige une hypermorale, c'est qu'à la base valeur morale et émotion sont liées. C'est en

¹²³Au moment de la dissolution du groupe Contre-Attaque en 1936, certains anciens membres associés au surréalisme font venir à Bataille la note suivante : « Les adhérents surréalistes du groupe « Contre-Attaque » enregistrent avec satisfaction la dissolution du dit groupe, au sein duquel s'étaient manifestées des tendances dites « sur-fascistes », dont le caractère purement fasciste s'est montré de plus en plus flagrant. Ils désavouent par avance toute publication qui pourrait être faite encore au nom de « Contre-Attaque » (telle qu'un *Cahier de Contre-Attaque no 1*, quand il n'y aura pas de suivant). Ils saisissent l'occasion de cette mise en garde pour affirmer leur attachement inébranlable aux traditions révolutionnaires du mouvement ouvrier international. Pour le groupe surréaliste, signé : Adolphe Acker, André Breton, Claude Cahun, Marcel Jean, Suzanne Malherbe, Georges Mouton, Henri Pastoureau, Benjamin Péret ». (*OC*, I, p.672-673)

fonction de la valeur que se joue l'intensité de l'émotion. Ce lien entre valeurs morales et sensibilité, Bataille le trouve expliqué dans l'œuvre de Nietzsche. Dans les fragments posthumes, nous retrouvons un passage où Nietzsche écrit que « sous chaque pensée gît une émotion »¹²⁴. Bien que la version des Éditions Gallimard utilise le terme « émotion » pour traduire « *Affekt* », il est important de préciser que Nietzsche utilise parfois le terme « passion » (*Leidenschaft*) ou « sentiment » (*Gefühl, Empfindung*), mais surtout « affect » (*Affekt*) et « pathos » lorsqu'il s'agit de faire un lien avec les valeurs¹²⁵. Cette vie affective des phénomènes moraux, Nietzsche la retrouve en particulier dans les œuvres littéraires notamment celles des moralistes français, de Stendhal, de Dostoïevski ou encore de Cervantès¹²⁶. Il écrit dans *Par-delà bien et mal* :

C'est parce que les philosophes de la morale ne se sont fait qu'une idée grossière des faits moraux, en les isolant arbitrairement ou en les réduisant à la moralité de leur entourage, de leur état, de leur époque, de leur climat et de leur contrée, - parce qu'ils étaient mal informés du passé des peuples et qu'ils se souciaient peu de le connaître, qu'il ne leur a pas été donné d'apercevoir les vrais problèmes de la morale, qui ne se laissent saisir qu'en comparant *diverses* morales.¹²⁷

¹²⁴ OPC, XII, *Fragments posthumes*, I[61], p. 35 / « Unter jedem Gedanken steckt ein Affekt. » KSA, 12, p.26.

¹²⁵ Dans l'œuvre de Nietzsche (incluant les fragments posthumes), nous retrouvons 456 occurrences de « passion » (*Leidenschaft*), respectivement 922 et 507 occurrences de « sentiment » (*Gefühl, Empfindung*), finalement 112 et 157 occurrences de « affect » (*Affekt*) et « pathos ».

¹²⁶ Dans *La généalogie de la morale*, Nietzsche parle notamment des lecteurs de *Don Quichotte* et comment leur lecture a changé avec les différentes époques : « [...] rappelons-nous par exemple Don Quichotte à la cour de la Duchesse : nous lisions aujourd'hui *Don Quichotte* avec tout au long un goût amer dans la bouche, presque à la torture, et son auteur comme ses contemporains nous trouveraient en cela bien bizarres et bien incompréhensibles – car eux le lisaient avec la meilleure conscience du monde comme un livre des plus gais, qui les faisait mourir de rire ». (Gallimard, p.259.)

¹²⁷ OPC, VII, *Par-delà bien et mal*, §186, p.99 / « Gerade dadurch, dass die Moral-Philosophen die moralische facta nur gröblich, in einem willkürlichen Auszuge oder als zufällige Abkürzung kannten, etwa als Moralität ihrer Umgebung, ihres Standes, ihrer Kirche, ihres Zeitgeistes, ihres Klima's und Erdstriches, - gerade dadurch, dass sie in Hinsicht auf Völker, Zeiten, Vergangenheiten schlecht unterrichtet und selbst wenig wissbegierig waren, bekamen sie die eigentlichen Problem der Moral gar nicht zu Gesichte: - als welche alle erst bei einer Vergleichung vieler Moralen auftauchen. » KSA, p.106.

La moralité est le terme qu'il utilise pour désigner le sentiment des mœurs. C'est pourquoi il considère que la morale change selon l'époque, la géographie, etc. De plus, la moralité peut être "conditionnée", éduquée et se transmettre de génération en génération. S'il s'agit de sentiment des mœurs, ceux-ci sont le résultat d'un endoctrinement. Cette conception se retrouve clairement exprimée dans les §19 et §30 de son ouvrage *Aurore* (1881) :

Les mœurs représentent l'expérience acquise par l'humanité antérieure sur ce qu'elle estimait utile ou nuisible, - mais le *sentiment des mœurs* (moralité) ne se rapporte pas à cette expérience en tant que telle, mais à l'antiquité, la sainteté et l'indiscutabilité des mœurs. Ainsi ce sentiment s'oppose à ce que l'on fasse de nouvelles expériences et corrige les mœurs : c'est-à-dire que la moralité s'oppose à la naissance de nouvelles et meilleures : elle abêtit.¹²⁸

Puis un peu plus loin :

Car lorsqu'on *héríte* sous forme d'habitude d'une manière quelconque de se distinguer, on n'héríte pas en même temps de l'arrière-pensée qui l'accompagne (on n'héríte que de sentiments, non de pensées) : et sauf si l'éducation vise à inculquer de nouveau cette arrière-pensée, cette façon d'agir ne procure déjà plus un plaisir de cruauté à la seconde génération, mais seulement le plaisir de l'habitude elle-même. Mais *ce plaisir-là* est le premier degré du « bien ».¹²⁹

Ce qui se transmet, ce n'est pas la morale, mais les réactions affectives qui se manifestent par le refus ou l'adhésion à ces dernières par les membres d'une communauté quelconque. Après tout, « on n'héríte que de sentiments, non de pensées », écrit Nietzsche. Ainsi, l'affectivité tient un rôle primordial dans la moralité. Mais ce qui apparaît dans l'analyse que fait Nietzsche, c'est que ce « premier degré du « bien » » dont

¹²⁸ OPC, IV, *Aurore*, §19, p.32 / « Die Sitte repräsentirt die Erfahrungen früherer Menschen über das vermeintlich Nützliche und Schädliche, - aber das Gefühl für die Sitte (Sittlichkeit) bezieht sich nicht auf jene Erfahrungen als solche, sondern auf das Alter, die Heiligkeit, die Indiscutabilität der Sitte. Und damit wirkt diess Gefühl dem entgegen, dass heisst, die Sittlichkeit wirkt der Entstehung neuer und besserer Sitten entgegen : sie verdummt. » KSA, 3, p.32.

¹²⁹ *Idem*, p.38 / « Denn wenn die Gewohnheit irgend eines auszeichnenden Thuns sich vererbt, wird doch der Hintergedanke nicht mit vererbt (nur Gefühle, aber keine Gedanken erben sich fort) : und vorausgesetzt, dass er nicht durch die Erziehung wieder dahintergeschoben wird, giebt es in der zweiten Generation schon keine Lust der Grausamkeit mehr dabei : sondern Lust allein an der Gewohnheit als solcher. Diese Lust aber ist die erste Stufe des « Guten » ». KSA, 3, p.40.

il est question est "conditionné" par la peur. Les prédicateurs de la morale cherchent à effrayer le peuple en changeant le sens qu'avait autrefois la souffrance. Il écrit dans la Deuxième dissertation de *La Généalogie de la morale* :

Ce qui révolte dans la souffrance ce n'est pas la souffrance en soi, mais le non-sens de la souffrance : or, ni pour le chrétien qui a introduit dans la souffrance toute la machinerie occulte du salut, ni pour l'homme naïf des temps anciens qui savait interpréter toute souffrance en considération du spectateur ou du bourreau, il n'y avait pas de souffrance *absurde*.¹³⁰

Ainsi, tout l'enjeu de la lutte entreprise par Nietzsche contre les prédicateurs de la morale tourne autour du « sens » de la souffrance de la vie. Ce qu'il reproche à ceux-ci, c'est d'avoir réussi à imposer *leur* interprétation, alors que même l'homme naïf des temps anciens « savait interpréter ». Interpréter, c'est ressentir, c'est se laisser affecter. Par exemple, le péché serait une interprétation d'un état de fait, car il s'agit d'un « se sentir » coupable (exemple donné dans la Troisième dissertation, §16). C'est ainsi que l'on comprend que pour le philosophe, interprétation, affect et morale sont liés. Donc, toute l'histoire de la morale est une histoire de la peur et d'une forme de répression de la pensée. À vrai dire, Nietzsche se sert souvent de la « peur », mais aussi de la « cruauté » comme exemples pour montrer la transformation morale et affective de la société. Déjà dans *Le gai savoir* (1882), la question des valeurs était mise en cause comme une des raisons du travestissement de la connaissance. Avec *Par-delà bien et mal* (1886) commence véritablement le travail qui était annoncé dans les travaux antérieurs : la transvaluation ou transmutation des valeurs. Se présentant avec pour sous-titre *Prélude d'une philosophie de l'avenir*, dès le début Nietzsche s'adresse à « une nouvelle race de philosophes » (*einer neuen Gattung von Philosophen*), c'est-à-dire des philosophes « dont les goûts et les penchants s'orienteront en sens inverse de ceux de leurs devanciers » (*die irend welchen anderen umgekehrten Geschmack und Hang haben als die bisherigen*)¹³¹.

¹³⁰ OPC, VII, *La généalogie de la morale*, II, §7, p.261. / « Was eigentlich gegen das Leiden empört, ist nicht das Leiden an sich, sondern das Sinnlose des Leidens: aber weder für den Christen, der in das Leiden eine ganze geheime Heils-Maschinerie hineininterpretirt hat, noch für den naiven Menschen älterer Zeiten, der alles Leiden sich in Hinsicht auf Zuschauer oder auf Leiden-Macher auszulegen verstand, gab es überhaupt ein solches sinnloses Leiden. » KSA, 5, p. 304.

¹³¹ OPC, VII, *Par-delà bien et mal*, §2, p.23 / KSA, 5, p.17.

Pour incarner cette *nouvelle façon* de penser, il faut penser par-delà le bien et le mal. Il faut "traquer" puisque qu'il s'agit presque d'un combat toutes les vérités pour les évaluer selon leur valeur. Ce faisant, il considère que plusieurs idées se sont posées historiquement comme des faits, alors qu'elles ne sont qu'idées. Cette quête prend alors le nom de « volonté de savoir », de « volonté de connaissance », qui est aussi appelée « passion de la connaissance », car *passion* et *volonté* tendent à devenir presque synonymes chez lui. Ce n'est qu'à partir de son ouvrage *La généalogie de la morale* (1887) que l'on en vient à entrevoir que « volonté de savoir » et « volonté de puissance » sont une seule et même impulsion. Pour Nietzsche, « la volonté n'est pas seulement un amalgame de sentiment et de pensée, mais avant tout un mouvement *passionnel* » (*der Wille nicht nur rein Complex von Fühlen und Denken, sondern vor Allem noch ein Affekt*)¹³². Donc, la volonté de puissance est à considérer analogiquement comme une passion. Il faut aussi comprendre que « affect » (*Affekt*) et « passion » (surtout *pathos*) sont souvent utilisés comme synonymes dans son œuvre. Cette conception va à contrecourant des différentes divisions qu'a établi Kant¹³³ ou encore des penseurs britanniques comme Hume. Pour Nietzsche, l'affect est associé à quelque chose d'inconscient qui habite l'humain. Tout travail intellectuel est alors le résultat d'une lutte des impulsions, donc il devient essentiel de comprendre cette dynamique pour interpréter le monde, car quand la pensée subit les effets des affects, nous n'en sommes pas nécessairement conscients.

¹³² *Idem*, §19, p.36 / KSA, 5, p.32.

¹³³ Pour Kant, les passions sont incontrôlées alors que les affects le sont. Il écrivait dans son *Anthropologie* :

L'inclination que la raison du sujet ne dompte qu'avec peine ou point du tout est la *passion*. En revanche, le sentiment de plaisir ou de déplaisir que l'on éprouve dans l'état présent, et qui, chez le sujet, ne laisse pas de place à la réflexion (représentation de la raison d'où l'on reconnaît si l'on doit se livrer ou se refuser à ce sentiment) est l'émotion (*Affekt*). (*Anthropologie*, §73, p.1067)

Ce sera entre autres l'entreprise de la *Critique de la raison pure*, dans lequel le philosophe allemand entrevoit une possible souche commune entre l'entendement et la sensibilité. Ce qui en ressortira est qu'avec Kant, le côté "naturel" de l'homme est sa part universelle, sa nature "universalisée". Avec Nietzsche, le naturel de l'humain devient particulier, singulier. Ainsi, pour Kant, la transcendance par rapport à la nature débouche sur l'esthétique, alors que pour Nietzsche, il n'y a pas de distinction entre affect et passion.

Le projet d'une transvaluation des valeurs

Pour Nietzsche, l'influence de ces affects sur notre pensée peut être "manipulée", voire "trafiquée" à notre insu. C'est là tout l'enjeu de *Par-delà bien et mal* ou encore de *La généalogie de la morale*, car dès que le lien est fait entre pensée et affect, Nietzsche s'empresse de montrer le lien entre « valeurs morales » et « passions », allant jusqu'à tout résumer en affirmant que « les morales ne sont pas autre chose que le langage symbolique des passions » (*die Moralen sind auch nur eine Zeichensprache der Affekte*)¹³⁴. Ce langage symbolique ou langage des signes des affects désigne le travail de la littérature sur les signes. Pour Nietzsche, la morale est l'interprétation que l'on fait de ces signes. Il ne s'agit pas de chercher à savoir ce qui est vrai ou faux, il s'agit plutôt d'évaluer l'intensité. Ainsi, confronté à la métaphore ou à la littérature en général, l'Allemand montre comment derrière la construction de formes qu'est la perception, et derrière l'accord social qui l'entérine, il n'y a plus de fond productif de l'Un originaire comme instance de *vérité*. Ainsi, à la question « qu'est-ce que la vérité? », Nietzsche répond dans « Vérité et mensonge au sens extra-moral » :

Une multitude mouvante de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes, bref une somme de relations humaines qui ont été rehaussées, transposées, et ornées par la poésie et par la rhétorique, et qui après un long usage paraissent établies, canoniques et contraignantes aux yeux d'un peuple : les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des monnaies usées qui ont perdu leur poinçon et qu'on ne considère plus désormais comme telles, mais seulement comme du métal.¹³⁵

¹³⁴ OPC, VII, *Par-delà bien et mal*, §187, p.100 / KSA, 5, p.107.

¹³⁵ « La vérité au sens extra-moral » in *Œuvres I*. trad. M. Haar et M. de Launay. Coll. « Pléiade ». Paris. Gallimard. P.408. / « *Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langen Gebrauche einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken : die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man*

En écrivant que toutes les vérités « paraissent établies, canoniques », qu'elles sont des « illusions », il cherche à remettre en question l'évaluation que l'on fait de ces vérités. Pour le philosophe, l'évaluation de la vérité résulte d'un jeu entre la perception (individuelle) et le langage (collectif). De plus, en affirmant que les vérités sont des illusions, Nietzsche élimine toute distinction entre fiction et réalité, entre vrai et faux, au profit de l'effet, de l'intensité qui reste à être interprétée. Commentant le passage cité plus haut, Paul de Man précise dans *Allegories of Reading* que la vérité du langage ne peut être évaluée sur la base collective, mais plutôt de façon individuelle. Dans son argumentation, De Man reprend l'image de la dégradation de la métaphore, mais en soulignant que cette dégradation se fait par l'oubli de son origine mensongère :

*What is being forgotten in this false literalism is precisely the rhetorical, symbolic quality of all language. The degradation of metaphor into literal meaning is not condemned because it is the forgetting of a truth but rather because it forgets the un-truth, the lie that the metaphor was in the first place.*¹³⁶

Selon De Man, le mensonge est une question de convention, il est à la base du rapport social. Dans cet extrait, De Man remplace le concept de vérité tel que décrit par Nietzsche, c'est-à-dire ces « illusions dont on a oublié qu'elles le sont », en écrivant « *the lie that metaphor was in the first place* ». En inversant ces deux termes, De Man semble associer la métaphore au mensonge, mais c'est plutôt l'interprétation littérale de la métaphore qui lui est suspecte. En se référant au premier texte de Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, nous pouvons voir qu'il concevait à ce moment que la métaphore renvoyait à une expérience que ne pouvait atteindre le concept. Un passage dans la première moitié de l'ouvrage soulève cette question :

vergessen hat, dass sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metal, nicht mehr als Münzen in Betracht kommen. » KSA I. pp.880-881.

¹³⁶ Paul de Man. 1979. *Allegories of Reading*. New Haven et London. Yale University Press. p.111.

La métaphore, pour un poète authentique, n'est pas une figure de rhétorique, mais une image substitutive qui lui vient effectivement à l'esprit à la place du concept.¹³⁷

En considérant la métaphore comme une « image substitutive », Nietzsche considérait déjà dans ce premier texte que le langage est une forme de contenu symbolique de l'expérience, d'un contenu émotif. Seule la métaphore peut communiquer le contenu émotif, car contrairement au concept, la métaphore est porteuse de sa propre expérience originelle. Cette définition a comme avantage d'être elle-même métaphorique. Avantage, puisque, ce faisant, le philosophe substitue aux concepts qui surgissent « de la postulation de l'identité du non-identique » (*Jeder Begriff entsteht durch Gleichsetzen des Nicht-Gleichen*)¹³⁸ la métaphore qui est expérience. Ce primat de la métaphore au détriment du concept apparaît dans son l'œuvre par la façon avec laquelle les concepts qu'il développe à partir de 1880 sont métaphoriques dans le sens où ceux-ci appellent à une expérience d'ordre pathique : « volonté de puissance », « éternel retour », « surhomme »¹³⁹, etc. Ces concepts font plutôt appel à l'imaginaire et sont investis d'un *pathos*. Cette démarche stylistique culmine avec la rédaction du *Gai savoir* (1882). Ainsi, dans l'aphorisme §108 du *Gai savoir* intitulé *Nouvelles luttes*, Nietzsche écrit :

Dieu est mort : mais telle est la nature des hommes que, des millénaires durant peut-être, il y aura des cavernes où l'on montrera encore son ombre. – Et quant à nous autres – il nous faut vaincre son ombre aussi!¹⁴⁰

La question des « luttes », puisqu'au pluriel, cible à la fois la Chrétienté (Dieu), et, sous une forme parodique, le platonisme, car l'image présentée rappelle celle utilisée par

¹³⁷ *La naissance de la tragédie* in *Œuvres*, tome 1, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, p.49. / « *Die Metapher ist für den ächten Dichter nicht eine rhetorische Figur, sondern ein stellvertretendes Bild, das ihm wirklich, an Stelle eines Begriffes, vorschwebt.* » KSA, 1, p.60.

¹³⁸ « La vérité au sens extra-moral » in *Œuvres I.* trad. M. Haar et M. de Launay. Coll. « Pléiade ». Paris. Gallimard. p. 407. / KSA, 1, p. 880.

¹³⁹ Nous reviendrons plus loin sur ces concepts.

¹⁴⁰ OPC, V, *Le gai savoir*, p.137. / « *Gott ist todt: aber so wie die Art der Menschen ist, wird es vielleicht noch Jahrtausende lang Höhlen geben, in denen man seinen Schatten zeigt. – Und wir – wir müssen auch noch seinen Schatten beseigen!* » KSA, 3, p.467.

Platon : les ombres dans une caverne. L'enjeu de ces luttes concerne le statut de ce que l'on croit connaître, ou, si l'on utilise une expression plus nietzschéenne, il s'agit de lutter contre les préjugés de la connaissance, qu'il décrit dans l'aphorisme §110 *Origine de la connaissance*. Dans cet aphorisme, Nietzsche procède à un historique de l'intellect, ou plutôt entreprend d'expliquer comment certaines erreurs se sont révélées « utiles » et « propres à la conservation de l'espèce ». Il écrit :

Il semblait qu'on ne pouvait vivre avec elle [la vérité], et que notre organisme était constitué pour la contredire : toutes ses fonctions supérieures, les perceptions sensibles, et absolument toute espèce de sensation, travaillaient avec ces erreurs fondamentales invétérées depuis les origines. Bien mieux : ces propositions, même à l'intérieur de la connaissance, étaient devenues les normes d'après lesquelles on établissait le « vrai » et le « non-vrai » - jusque dans les régions les plus reculées de la logique pure. Ainsi : la *force* des connaissances ne réside pas dans leur degré de vérité, mais dans leur ancienneté, dans leur degré d'assimilation, dans leur caractère de condition de vie.¹⁴¹

Pour lui, les erreurs de la connaissance sont tellement ancrés en nous, qu'elles affectent tout notre organisme (fonctions supérieures, perceptions sensibles, etc.) et notre intellect. En écrivant que ces erreurs sont « invétérées depuis les origines », il admet qu'elles finissent par conditionner notre façon de vivre sans que l'on puisse s'en apercevoir. Ceux qui osent contredire ces erreurs sont taxés de fous¹⁴². C'est cette

¹⁴¹ Nietzsche. OPC, V, *Le Gai Savoir*, Livre troisième, §110, p.139. / « *Es schien, dass man mit ihr nicht zu leben vermöge, unser Organismus war auf ihren Gegensatz eingerichtet; alle seine höheren Functionen, die Wahrnehmungen der Sinne und jede Art von Empfindung überhaupt, arbeiteten mit jenen uralten einverleibten Grundirrhümern. Mehr noch: jene Sätze wurden selbst innerhalb der Erkenntniss zu den Normen, nach denen man „wahr“ und „unwahr“ bemass – bis hinein in die entlegensten Gegenden der reinen Logik. Also: die Kraft der Erkenntnisse liegt nicht in ihrem Grade von Wahrheit, sondern in ihrem Alter, ihrer Einverleibtheit, ihrem Charakter als Lebensbedingung.* » KSA, 3, p.469.

¹⁴² Pour Klossowski, Nietzsche aurait choisi la folie, car « si la folie en tant que folie peut à la rigueur être le produit d'une manière de vivre, quand elle serait plus certainement à l'origine de celle-ci, il en va tout autrement, si, dès le début, un esprit tient pour une erreur flagrante, du point de vue de la connaissance, les frontières tracées entre la raison et la déraison et ne consent à la première qu'en se réservant l'usage de la seconde » (*Nietzsche et le cercle vicieux*, p.308). Puis plus loin, Klossowski rappelle que devant l'incapacité conceptuelle de son expérience de l'éternel retour, « ce fut sous le rapport de la capacité émotionnelle, non plus conceptuelle, qu'il voulut l'exercer : à la limite où le savoir s'offre telle une ressource pour agir, non plus pour la paix de l'entendement, mais au gré des forces sollicitantes du Chaos » (*Idem*, p.313).

dernière considération qui l'aurait poussé à utiliser le personnage de l'Insensé comme annonciateur de la mort de Dieu, alors que dans la première version de l'aphorisme §125 du Livre troisième, l'annonce devait être faite par Zarathoustra. L'Insensé n'est fou qu'aux yeux de ceux qui perpétuent les « erreurs de la connaissance ». C'est dans ce sens que Georges Bataille et Pierre Klossowski diront que Nietzsche *a choisi la folie*. En choisissant la folie, Nietzsche prend le parti de l'*hybris* et de la passion, il prend le parti de ce que Bataille associe à l'hétérogène et que le discours philosophique a tu. Ainsi, toute la réserve montrée historiquement par le discours philosophique (que Nietzsche associe surtout à Platon, Descartes et Kant) et de la religion judéo-chrétienne à l'égard de la passion¹⁴³ amène nécessairement à *dévaloriser les passions au profit de la raison*, c'est-à-dire que les valeurs sont désormais « bonnes » ou « mauvaises », associées à des péchés, épurées, dénaturées, bref rationalisées. Pour Nietzsche, c'est cet ascétisme moral qui provoque un « dérèglement affectif » (*Gefühls-Ausschweifung*). Maintenant, pour sortir de cet ascétisme moral, que faire? Le §20 de la Troisième dissertation offre une réponse :

Faire sortir l'âme humaine de tous ses gonds, la plonger dans la terreur, le froid, l'ardeur et le ravissement, de sorte qu'elle échappe comme par enchantement à toutes les petites misères de son malaise, de son ennui, de son dégoût : quelles voies conduisent à *ce* but? Et lesquelles y conduisent le plus sûrement?... Au fond, toutes les grandes passions peuvent servir à cela, pour peu qu'elles se déchargent subitement : la colère, la peur, la volupté, la vengeance, l'espoir, le triomphe, le désespoir, la cruauté; [...].¹⁴⁴

Le prêtre ascétique plonge l'humain dans ces passions pour ensuite les interpréter selon un sens religieux, pour susciter chez chacun un sentiment « coupable ». Le sentiment de

¹⁴³ Réserve, « car la religion restitue aux passions leur droit de cité, à condition que... » (*denn in der Religion haben die Leidenschaften wieder Bürgerrecht, vorausgesetzt dass...*), écrit Nietzsche. (OPC, VII, *Par-delà bien et mal*, §198, p.109 / KSA, 5, p.118)

¹⁴⁴ OPC, VII, *La généalogie de la morale*, III, §20, p.328. / « *Die menschliche Seele einmal aus allen ihren Fugen zu lösen, sie in Schrecken, Fröste, Gluthen und Entzückungen derartig unterzutauchen, dass sie von allem Kleinen und Kleinlichen der Unlust, der Dumpfheit, der Verstimmung wie durch einen Blitzschlag loskommt: welche Wege führen zu diesem Ziele? Und welche von ihnen am sichersten?... Im Grunde haben alle grossen Affekte ein Vermögen dazu, vorausgesetzt, dass sie sich plötzlich entladen, Zorn, Furcht, Wollust, Rache, Hoffnung, Triumph, Verzweiflung, Grausamkeit; [...].* » KSA, 5, p. 388.

culpabilité est ce qui rend docile et malléable car, avec l'invention du péché, l'homme souffre de sa faute et considère cela comme un châtement. Or, le péché est une interprétation d'un état de fait, il s'agit d'un « se sentir coupable ». Ce sentiment prend le nom de « ressentiment » : il est défini dans la « Première dissertation » lorsqu'il était question du « soulèvement des esclaves dans la morale » (*Sklavenaufstand in der Moral*)¹⁴⁵ et de l'inversion des valeurs, c'est-à-dire lorsqu'il y a « inversion du regard posant les valeurs » (*Umkehrung des werthesetzenden Blicks*)¹⁴⁶. En réaction à cet « idéal ascétique au service d'un dérèglement affectif », Nietzsche annonce le projet de « La volonté de puissance : Essai d'une transvaluation de toutes les valeurs » (*DER WILLE ZUR MACHT, Versuch einer Umwerthung aller Werthe*)¹⁴⁷ dans *La généalogie de la morale*. Il considèrerait ce projet comme un programme visant à transformer non pas juste les valeurs, mais aussi la façon de sentir, l'émotion, car « le sens du tragique croît et décroît avec la sensualité » (*Der Sinn für das Tragische nimmt mit der Sinnlichkeit ab und zu*)¹⁴⁸. Cette volonté de puissance devient dans l'œuvre de Nietzsche un synonyme d'interprétation. Certains passages pris dans les fragments posthumes démontrent ce lien :

Il ne faut pas demander : « *qui* donc interprète ? », au contraire, l'interpréter lui-même, en tant que forme de la volonté de puissance, a de l'existence (non, cependant, en tant qu' « être » (*Sein*), mais en tant que *processus*, que *devenir*) en tant qu'affection.¹⁴⁹

Ou encore :

¹⁴⁵ *Idem*, I, §10, p. 234 / KSA, 5, p.270.

¹⁴⁶ *Idem*, I, §10, p.234 / KSA, 5, p.271.

¹⁴⁷ *Idem*, III, §27, p.344. / KSA, 5, p.409.

¹⁴⁸ OPC, VII, *Par-delà bien et mal*, §155, p.93. / KSA, 5, p.100.

¹⁴⁹ OPC, XII, *Fragments posthumes*, 2[151], p.142 / « *Man darf nicht fragen : „wer interpretirt denn?“ sondern das Interpretieren selbst, als ein Form des Willens zur Macht, hat Dasein (aber nicht als ein „Sein“, sondern als ein Prozeß, ein Werden) als ein Affekt.* » KSA, 12, p.140.

[...] la volonté de puissance, non un être, non un devenir, mais un pathos est le fait le plus élémentaire, d'où ne fera que résulter un devenir, un « agir sur »...¹⁵⁰

Si Nietzsche met l'accent sur le *processus* interprétatif, c'est surtout qu'il en considère le résultat comme étant un affect découlant d'une organisation morale, d'un *complot* (terme qu'utilisera Klossowski dans *Nietzsche et le cercle vicieux*) qui débouche sur le ressentiment. Il cherche alors à nous en libérer par son œuvre à venir qu'il présente comme étant la « volonté de puissance » (qui ne paraîtra jamais). Le gai savoir apparaît alors comme la récompense des « esprits libres » qui possèdent l'art d'interpréter¹⁵¹. C'est dans le travail interprétatif que s'établit le lien entre le littéraire et le sens commun, et ce lien est d'ordre affectif ou pathique.

Communiquer par αἰσθησις (sensibilité)

Par ses travaux philologiques et ses théories sur le perspectivisme et la généalogie, il est tentant de considérer Nietzsche comme un précurseur de l'herméneutique moderne¹⁵². Cependant, à l'époque de Nietzsche l'herméneutique était surtout associée aux recherches de Schleiermacher, lequel ne trouve pas d'appui chez Nietzsche, ce dernier allant jusqu'à écrire que l'on peut être atteint de « schleiermacherie »¹⁵³. La

¹⁵⁰ OPC, XIV, *Fragments posthumes*, 14[79], p.58 / « [...] *der Wille zur Macht nicht ein Sein, nicht ein Werden, sondern ein Pathos ist die elementarste Thatsache, aus der sich erst ein Werden, ein Wirken ergibt...* » KSA, 13, p.259.

¹⁵¹ Que Pierre Klossowski nommera ses « complices ».

¹⁵² Ce qui est la position adoptée par Gianni Vattimo dans ses ouvrages *La fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne* (Seuil, 1987), *Introduction à Nietzsche* (De Boeck, 1991), *Étique de l'interprétation* (La découverte, 1991) et *Au-delà de l'interprétation* (De Boeck, 1997).

¹⁵³ Nietzsche. *David Strauss* in OPC, II, 1, p.46.

principale réserve de Nietzsche à l'égard de Schleiermacher réside dans l'approche de l'herméneute qui prétend faire une analyse des « actions dites désintéressées »¹⁵⁴ pour définir son éthique. Or, pour Nietzsche, Schleiermacher est un « esprit malhonnête », car dans *Cours sur l'esthétique* (1842), Schleiermacher propose de traiter des racines éthiques de l'esthétique à partir du *sentiment*, du *Gefühl* du sujet sensible. Toutefois, la méthode professée par ce dernier dans ses cours publiés dans *Herméneutique* (1805-1832) se dédouble en une herméneutique grammaticale et en une herméneutique psychologique. La prétention de s'intéresser au contexte vécu du sujet afin de saisir l'intention intéresse Nietzsche, mais il ne peut s'empêcher d'y voir une certaine hypocrisie de la part de Schleiermacher qui exhorte ses disciples à « étudier le fait psychologique de la conscience religieuse : car dès le départ il [Schleiermacher] visait ici au maintien de la religion et à la perpétuation de la théologie (à laquelle il prétendait assigner un nouveau travail) »¹⁵⁵. Plutôt que de perpétuer la religion et la théologie, Nietzsche prend exemple sur l'Antiquité grecque. À partir de ses recherches philologiques, il cible un *ethos*, une sensibilité qu'il nomme la « sagesse dionysiaque » (*dionysischen Weisheit*)¹⁵⁶. Si au départ Nietzsche croyait que l'œuvre de Wagner pourrait tendre vers cette « sagesse dionysiaque » mais il déchantait rapidement. Ce nouvel *ethos* ou cette nouvelle façon d'être affecté devient le fil d'Ariane de l'œuvre de Nietzsche. C'est ainsi que ses travaux sur les valeurs morales et sur l'interprétation doivent être compris comme une recherche sur tout ce qui « conditionne » notre être. Ainsi, lorsqu'il est question d'une transmutation des valeurs, il s'agit d'une nouvelle façon d'être affecté. Pour ce faire, selon Nietzsche, il faut rompre avec le modèle empirique et idéaliste, il faut s'engager résolument dans le simulacre. C'est ce qui ressort de son ouvrage *Le crépuscule des idoles*, dans lequel Nietzsche élimine la dichotomie entre le monde réel et la fable. Sa démarche ruine tout principe d'identité, car tout est fable, ce qui reste est de l'ordre de l'affect et du pulsionnel.

¹⁵⁴ Nietzsche. *Fragments posthumes*, 1876-1877, 23[114] in *OPC*, III, 1, p.497.

¹⁵⁵ Nietzsche. *Idem*. p.498.

¹⁵⁶ *La naissance de la tragédie* in *Œuvres*, tome 1, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, p.91. / *KSA*, 1, p.108.

La visée d'une « transmutation des valeurs » comme étant une approche qui cherche à transformer la façon de penser est ce qui motive la réception de l'œuvre du philosophe allemand pour Bataille et pour Klossowski. Pour les auteurs français, ce que cible l'œuvre de Nietzsche sont les valeurs morales bourgeoises. Cependant, la façon par laquelle Bataille et Klossowski participent ou prennent part au *combat contre les valeurs* est différente. De son côté, Bataille multiplie les registres littéraire, philosophique et mystique. Son œuvre est un amalgame qui témoigne d'une confrontation systématique ou systémique de la pensée. La « sagesse dionysiaque », cet *ethos* ou cette façon de ressentir qui était possible dans la Grèce antique, Bataille la conçoit dans l'extase, dans des moments ritualisés, qu'il associe au sacré. Le terme que Bataille emploie dès le début est *l'hétérologie* qui devient la science de ce que le sens commun rejette ou refoule. Le combat de Bataille contre les valeurs morales bourgeoises prend la forme que pratiquaient les libertins du XVIIIe siècle, notamment le marquis de Sade, en jouant sur la clandestinité, le registre pornographique, etc.

En ce qui concerne Klossowski, l'idée d'un combat contre les valeurs morales a pris naissance en collaborant aux différentes revues et "sociétés secrètes" de Bataille. Ironiquement, celui que Bataille surnommait le « chrétien Klossowski » est l'auteur qui réussit le mieux à prendre le relais de Nietzsche. Dès le début littéraire de Klossowski, ce dernier cherche à rendre compte du phénomène de la pensée, à communiquer l'expérience. Ses premiers récits (*La vocation suspendue* et *Le bain de Diane*) usent alors du simulacre. À partir des *Lois de l'hospitalité*, l'affinité entre la démarche de Klossowski et celle de Nietzsche devient plus manifeste. Pour Klossowski, l'éthique recherchée par Nietzsche doit reposer sur une notion positive du faux, qui, elle, doit assumer la fonction de créateur de simulacre. Ce faisant, l'œuvre d'art devient la seule alternative qui puisse donner une cohérence à la vie. « Nous avons l'art pour ne pas périr de la vérité », écrit Nietzsche. Or, l'art peut partager le *pathos* qui est inhérent à la vie, ce que ne peuvent pas le raisonnement et l'intellect.

L'originalité de Bataille et de Klossowski est la création d'une œuvre littéraire dont l'esthétique repose sur l'effet chez le lecteur. Cette écriture pathique exige de ce dernier

qu'il lise *par-delà bien et mal*, c'est-à-dire qu'il se fasse complice de l'auteur. La complicité qui unit le lecteur avec l'auteur est de l'ordre du pathétique (ou pathique), car l'œuvre d'art littéraire obéit à une *sémiotique pulsionnelle* qui s'adresse à ce que Bataille nomme une « communauté élective »¹⁵⁷. Par cette expression, Bataille désigne une communauté d'êtres rapprochés par affinité, par des valeurs communes. La communauté ainsi créée communique par αἴσθησις (sensibilité), car « le *sensus communis* est le *sensus* d'une communauté [...] qui n'est pas argumentative ou consensuelle : elle est *affective* », rappelle Herman Parret¹⁵⁸. Cette communauté sensible ou *sensus communis* est au centre des préoccupations de Bataille, car si ce dernier cherche à fonder une communauté, ce désir est plus facilement décelable dans les « sociétés secrètes » qu'il fonde dans les années trente : *Acéphale*, *Collège de sociologie*, *Collège socratique*. Comme le souligne Jean-Luc Nancy, c'est toujours avec la pensée de Nietzsche que Bataille inaugure sa communauté. Après tout, « c'est d'un sentiment de communauté me liant à Nietzsche que naît en moi le désir de communiquer »¹⁵⁹, écrit Bataille dans *L'expérience intérieure*. Dans *La communauté désœuvrée*, Jean-Luc Nancy écrit que cette communication est souvent désignée par Bataille sous le nom de « contagion », une contagion qui s'effectue par le partage de la singularité de l'être :

L'être singulier, parce que singulier, est dans la passion – la passivité, la souffrance, et l'excès – du partage de sa singularité.¹⁶⁰

Ainsi, la communauté se crée par cette communication et celle-ci se fait à partir de singularités. C'est donc l'exposition de la singularité à l'autre qui expose la passion. Alors, tout l'œuvre de Bataille est déchaînement de passion ou *hybris*, car exposition à l'autre. Mais cette passion constitue aussi le propre de la communauté, car par esprit communautaire il ne s'agit pas que d'affinité, mais aussi d'acceptation et de dissociation,

¹⁵⁷ Denis Hollier. *Le collège de sociologie. 1937-1939*. Coll. « Folio/essais ». Paris. Gallimard. 1995. P.52.

¹⁵⁸ H. Parret, « Communiquer par aisthesis ». in Herman Parret dir. (1991). p.195.

¹⁵⁹ *L'expérience intérieure* in *Œuvres complètes*. Tome V. Paris. Gallimard. p.39.

¹⁶⁰ Jean-Luc Nancy. 2004. *La communauté désœuvrée*. Coll. « Détroits ». Paris. Christian Bourgois. p.81.

bref de liberté.

Communauté sensible, communauté secrète ou l'expérience sacrée

Bataille retrouve le sentiment communautaire dans la littérature. Cette communauté se fait à partir d'une certaine tradition, d'une filiation qui le rapproche de Nietzsche. Dans *Sur Nietzsche*, Bataille écrit : « Ma vie, en compagnie de Nietzsche, est une communauté, mon livre est cette communauté »¹⁶¹ et aussi dans l'introduction de *L'expérience intérieure* : « C'est un sentiment de communauté me liant à Nietzsche que naît en moi le désir de communiquer, non d'une originalité isolée »¹⁶². Après l'échec de son implication politique avec le Cercle communiste démocratique, son éloignement de Breton et des surréalistes (pour la deuxième fois, après l'aventure avec *Contre-Attaque*), Bataille et son éternel complice Klossowski ont cherché à œuvrer dans divers projets de "sociétés secrètes" ou ce que Blanchot a associé à *La communauté inavouable*. Ce dernier qualifie d'inavouable notamment le projet *Acéphale*, qu'il décrit comme suit : « Acéphale reste lié à son mystère. Ceux qui y ont participé ne sont pas sûrs d'y avoir eu part. Ils n'ont pas parlé, ou les héritiers de leur parole sont tenus à une réserve encore fermement maintenue »¹⁶³. Il faut avouer que certaines idées de Bataille dépassaient peut-être les standards de l'ensemble des membres. Par exemple, il eut l'idée d'un meurtre pour « cimenter le groupe »¹⁶⁴ ou encore avançait l'idée que seul le sacrifice peut fonder la communauté. Toutefois, comme le souligne Jean-Luc Nancy dans *La communauté désœuvrée*, la communauté, pour Bataille, est inséparable de la question de

¹⁶¹ Georges Bataille, « Sur Nietzsche » in *OC*. Tome VI. p.33.

¹⁶² « L'expérience intérieure » in *OC*, V, p.39.

¹⁶³ Maurice Blanchot. 1983. *La communauté inavouable*. Paris. Minuit. p.28.

¹⁶⁴ Maurice Blanchot. *Loc. cit.*

l'extase, alors qu'en ce qui concerne le « sacrifice » auquel fait allusion Blanchot, il est à penser comme la communion qui fait appel au principe du corps mystique du Christ lors de l'eucharistie. Pour Nancy, « la communauté ne peut pas relever du domaine de l'œuvre. On ne la produit pas, on en fait l'expérience (ou son expérience nous fait) comme expérience de la finitude »¹⁶⁵. Cette expérience nécessite la médiation du texte, et ne peut pas être vécue par l'intermédiaire d'un discours philosophique, car elle dépasse le cadre conceptuel. L'expérience a lieu dans ce que Blanchot nomme le désœuvrement, c'est-à-dire dans l'interruption, la fragmentation ou le suspens. Pour Nancy, ce désœuvrement correspond à ce que Bataille nomme le sacré. Il écrit :

Dès lors, si la communauté désœuvrée se trouve du côté du « sacré », c'est au sens où le « déchaînement des passions » n'est pas la libre emprise d'une subjectivité, et où la liberté n'est pas l'autosuffisance (Bataille méconnut jusqu'à un certain point le poids que maintenait sur sa pensée un concept à plusieurs égards très classique et très subjectif de la liberté). Mais le « déchaînement des passions » est quelque chose de l'ordre de ce que Bataille lui-même désigne souvent comme la « *contagion* », qui est un autre nom pour la « communication ». Ce qui se communique, ce qui est contagieux et ce qui, de cette manière – et seulement de cette manière – se « déchaîne », c'est la *passion* de la singularité comme telle. L'être singulier, parce que singulier, est dans la passion – la passivité, la souffrance, et l'excès – du partage de sa singularité. La présence de l'autre ne constitue pas une borne posée pour limiter le déchaînement de « mes » passions : seule, au contraire, l'exposition à l'autre déchaîne mes passions. Là où l'individu ne connaît qu'un autre individu, juxtaposé à lui à la fois comme identique à lui et comme une chose – comme l'identité d'une chose –, l'être singulier ne connaît pas, mais éprouve son *semblable* : « L'être n'est jamais moi seul, c'est toujours moi et mes semblables ». C'est sa passion. La singularité est la passion de l'être.¹⁶⁶

Cette « singularité », le « sacré » et le « déchaînement des passions » dont il est question dans l'extrait cité plus-haut tendent vers ce que Bataille associe à l'hétérogène. C'est à partir de l'hétérogène que l'auteur français croit que l'on peut *transvaluer* les valeurs morales associées aux bourgeois (à l'homogène). Car, si l'on suit sa logique dans « La structure psychologique du fascisme », c'est quand des éléments hétérogènes réussissent

¹⁶⁵ Jean-Luc Nancy. 2004. *La communauté désœuvrée*. Nouvelle édition revue et augmentée. Coll. « Détroits ». Paris. Christian Bourgois Éditeur. p.78.

¹⁶⁶ Jean-Luc Nancy. *Idem*. pp. 81-82.

à se faire passer pour des éléments de l'homogénéité (comme noble, supérieur ou encore élevé) que s'effectue une forme de transvaluation. Celle-ci se fait sous forme de réactions affectives, car comme le souligne Bataille dans son article, « toute réaction affective est nécessairement *hétérogène* (sinon généralement, du moins, par rapport au sujet) »¹⁶⁷. Ainsi, lorsque Nancy affirme que pour Bataille, la communication est *contagion*, il s'agit de l'effet d'attraction et de répulsion, bref d'une réaction affective de l'être singulier. C'est dans ce sens que lorsque Bataille se dévoue à la création d'une revue comme *Acéphale* ou à des groupes comme *Le collège de sociologie*, il s'agit en quelque sorte de "sociétés secrètes" ou de "communautés" visant rien de moins qu'à mettre en œuvre le projet de Nietzsche : la transvaluation des valeurs. En effet, la revue *Acéphale* représente pour l'auteur français l'expérience « de ce qui ne pouvait être mis en commun »¹⁶⁸, nous rappelle Maurice Blanchot dans *La communauté inavouable*. À défaut de suivre un chef (qui prend aussi le sens de tête), Bataille opte pour une communauté sans chef, donc acéphale. Il écrit :

L'acéphale exprime mythologiquement la souveraineté vouée à la destruction, la mort de Dieu, et en cela l'identification à l'homme sans tête se compose et se confond avec l'identification au surhumain qui EST tout entier « mort de Dieu ».¹⁶⁹

En associant explicitement acéphale et mort de Dieu, Bataille place implicitement cette société sous l'égide du mot de Nietzsche *Dieu est mort*. De plus, Bataille associe aussi *Acéphale* à la figure dionysiaque, qui est marquée par l'excès et le pathétique. La "mission" de cette société est de chercher à œuvrer à même ce que Bataille nomme le sacré (ce que Nancy soulignait dans l'extrait cité plus tôt). Car pour Bataille, le fascisme s'immisce dans la société par ce qu'il appelle le sacré. Pour combattre le fascisme, il faut chercher à subvertir et inverser les valeurs du sacré, il lui faut alors chercher à redéfinir les valeurs sacrées que le fascisme pervertit à ses fins. Cette démarche de Bataille

¹⁶⁷ Georges Bataille, « La structure psychologique du fascisme » in *OC*. Tome I. p.346-347.

¹⁶⁸ Maurice Blanchot.1983. *La communauté inavouable*. Paris. Minuit. p.31.

¹⁶⁹ « Propositions », *Acéphale, no double [2]*. 21 janvier 1937 In *Œuvres complètes*, I. Paris. Gallimard. p.470

correspond à une application des lectures qu'il a faites des œuvres la *Généalogie de la morale* ainsi que dans *Par-delà bien et mal* décrit précédemment. Dans son article intitulé « Chronique nietzschéenne » (*Acéphale*, no 3-4, juillet 1937) qui sert de suite à « Nietzsche et les fascistes », Bataille écrit :

Les valeurs fondamentales les plus grossières, les plus directement *utilisables* sont susceptibles, au cours de crises aiguës et haineuses, de reprendre un sens dramatique qui semble redonner une couleur réelle à l'existence commune. Alors qu'il s'agit, dans l'ensemble, d'une opération dans laquelle les valeurs affectives mises en jeu sont en grandes parties *utilisées* à d'autres fins qu'elles-mêmes. C'est par un ressemelage permettant à l'existence de marcher à nouveau droit sous le fouet de la dure nécessité que commence la RECOMPOSITION DES VALEURS SACRÉES.¹⁷⁰

L'utilisation des valeurs par le fascisme « à d'autres fins qu'elles-mêmes » nous ramène à la problématique nietzschéenne sur les prédicateurs de la morale. Ce à quoi se rajoute la question du sacré. Cette question, Bataille la définit davantage lorsqu'il cherche à créer une forme de sociologie du sacré qui sera le travail du Collège de sociologie qu'il fonde avec Roger Caillois et Michel Leiris en mars 1937¹⁷¹. Il faut cependant souligner que la question du sacré à l'intérieur du Collège de sociologie sera une source de tension (ou plutôt de réserve et de débats) entre Leiris et Bataille. Leiris écrira à Bataille qu'il se questionne sur l'utilisation de « notions vagues et mal définies », sur la formation d'une « communauté morale » et sur la constitution d'une « sociologie du sacré »¹⁷² qui serait, à son sens, en contradiction avec les acquis de la sociologie moderne. Bataille lui répond :

Lorsque j'ai employé pour la première fois l'expression de sociologie sacrée (exactement lorsque le Collège de sociologie a été fondé), je ne pensais pas que la discipline définie par ces mots se situe exactement à la suite de la tradition sociologique française. [...] Il semble d'ailleurs qu'une tradition à la suite de la

¹⁷⁰ « Chronique nietzschéenne » in *Acéphale*, no 3-4, juillet 1937. In *Œuvres complètes*, tome I. Paris. Gallimard. p.480-481.

¹⁷¹ En mars 1937, il s'agit surtout de la rédaction d'une déclaration relative à la création du Collège de sociologie. C'est en novembre 1937 qu'a lieu la séance inaugurale des activités du Collège.

¹⁷² Lettre de Leiris à Bataille, le 3 juillet 1939. In Georges Bataille et Michel Leiris. *Échanges et correspondances*. Coll. « Les inédits de Doucet ». Paris. Gallimard. 2004. p.121 à 124.

théologie chrétienne existe déjà, qu'elle est représentée essentiellement par Hegel et par Nietzsche. À la vérité, il n'est pas sûr que Durkheim n'ait pas tendu dans le même sens, mais il était arrêté précisément par celles des règles de la méthode sociologique qui excluent l'expérience vécue à la base de l'analyse.¹⁷³

Ce qui est important pour Bataille, c'est d'inclure ou plutôt de prendre conscience de l'expérience vécue comme point de départ de toute analyse sociologique. Ce faisant, il considère alors cette méthode comme étant dans la lignée de Nietzsche, dans un sens similaire au perspectivisme du philosophe allemand. Cependant, l'intérêt poussé de Bataille pour le sacré est en soi original. Le sacré, comme le soulignait Nancy, est de l'ordre du communiel, de la communication. Bataille écrit dans l'article « Le sacré » dans la revue *Cahiers d'art* en 1939 que la nature du sacré « n'étant qu'un moment privilégié d'unité communielle, moment de communication convulsive de ce qui ordinairement est étouffé »¹⁷⁴. Pour lui, le christianisme a *substantialisé* le sacré, ce qui a eu pour effet de séparer le sacré de la substance transcendante. Mais maintenant que « Dieu est reconnu mort »¹⁷⁵, il n'y a plus aucune limite à la figuration et à l'écriture, souligne Bataille dans son article. Or, cette prise de position est réaffirmée plus tard¹⁷⁶ par Bataille lorsqu'il projette d'écrire un livre sur le sacré. Dans des notes rassemblées dans un dossier portant sur *La part maudite*, Bataille avait écrit vers 1939 :

Un livre sur le *sacré* où il y aurait tout d'abord mon article de *Cahiers d'art* avec l'explication des circonstances où il a été écrit. Peut-être publié sous le nom de Lord Auch et comme une suite des explications de l'Histoire de l'œil.¹⁷⁷

Le rapprochement entre la question du sacré et la question littéraire est primordiale dans le cas présent. Si l'on suit la démarche intellectuelle depuis les articles « Valeur d'usage de D.A.F. de Sade » et « La structure psychologique du fascisme », les articles sur

¹⁷³ Lettre de Georges Bataille à Michel Leiris, le 5 juillet 1939 in Georges Bataille et Michel Leiris. *Échanges et correspondances*. Coll. « Les inédits de Doucet ». Paris. Gallimard. 2004. p.128 à 131.

¹⁷⁴ « Le sacré », *Cahiers d'art*, 14^e année, no 1-4, p.47-50 in *Œuvres complètes*. Tome I. Paris. Gallimard. p.562.

¹⁷⁵ *Loc. cit.*

¹⁷⁶ Aucune date n'est cependant disponible pour ce projet.

¹⁷⁷ Notes in *Œuvres complètes*. Tome I. Paris. Gallimard. p.683.

Nietzsche dans *Acéphale* et maintenant la réflexion sur le sacré et l'art, il est à comprendre qu'il ne s'agit pas de luttes indépendantes les unes des autres, mais que les réflexions se croisent et se recroisent pour tisser les mailles d'une démarche multidisciplinaire plus cohérente qu'on pourrait le croire de prime abord. L'élément qui les réunit tous, c'est la question du sacré, que Bataille associe à sa notion d'*hétérologie* et qu'il retrouve dans la littérature.

Le projet d'une poétique pathique chez Bataille et Klossowski

« Il faut le système, il faut l'excès », écrit Bataille¹⁷⁸. Cette phrase qui pourrait passer pour une boutade présente en fait les deux extrêmes de son œuvre. D'abord, la question du système a déjà été recensée dans de nombreux ouvrages, notamment *Georges Bataille : le système du non-savoir* de Robert Sasso. Dans ce dernier ouvrage, Sasso explique la façon avec laquelle Bataille cherche à ériger un système du non-système, c'est-à-dire que ce dernier procède à organiser minutieusement un désordre que Sasso décrit comme suit :

Parallèlement à la question méthodologique du désordre, ce qui peut le plus étonner, c'est la constance manifestée par Bataille pour faire entrer la masse de ses écrits dans un plan d'ensemble.¹⁷⁹

Le sens que Sasso donne au terme « système » dans son ouvrage est beaucoup plus proche d'un « plan d'ensemble » que ce que l'on associe traditionnellement à l'idéalisme allemand. Ce « plan d'ensemble » ou cette organisation schématique des écrits de Bataille porte Sasso à qualifier l'œuvre de l'auteur français d'*ordonnée au désordre*. Cet "ordre" ou cette organisation schématique se retrouve notamment dans la façon avec laquelle les Éditions Gallimard ont présenté les *Œuvres complètes* en douze volumes. Ces dernières

¹⁷⁸ Cité dans François Warin. *Nietzsche et Bataille. La parodie à l'infini*. Coll. « Philosophie d'aujourd'hui ». Paris. PUF. 1994. p.56.

¹⁷⁹ Robert Sasso. 1978. *Georges Bataille : Le système du non-savoir. Ou une ontologie du jeu*. Coll. « Arguments ». Paris. Éd. De Minuit. p.50.

sont réparties en deux grandes catégories : *Part maudite* et *Somme athéologique*, ce à quoi s'ajoutent les œuvres posthumes et les articles. Le choix des deux grandes catégories est problématique dans le sens où l'auteur avait élaboré plusieurs projets d'organisation de ses écrits, mais n'a jamais arrêté son choix sur un modèle unique. Ce qui ressort de tout ce travail schématique, c'est le besoin ou le désir que Bataille ressentit de tout organiser de façon cohérente et de lier certains écrits les uns aux autres. Dans ses écrits, l'auteur français tend à user du terme « système » en référence à Hegel, comme il est possible de le remarquer dans le passage suivant : « Dans le "système", poésie, rire, extase ne sont rien, Hegel s'en débarrasse à la hâte : il ne connaît de fin que le savoir »¹⁸⁰. Tout l'édifice rationnel de la philosophie de Hegel, au sens bataillien, vise l'établissement d'une somme des possibles de l'être. Or, pour l'auteur français, il faut chercher à atteindre « l'extrême du possible »¹⁸¹, il faut « exister totalement »¹⁸². Ainsi, lorsqu'il cherche à établir le champ de la discipline philosophique, il écrit qu'il est « l'être s'efforçant d'atteindre ses limites »¹⁸³. L'auteur est confronté à cette conception de la philosophie, et c'est dans cette optique que l'on peut aborder des ouvrages comme *L'expérience intérieure*. Lors d'un entretien avec Madeleine Chapsal en 1961, Bataille raconte sur ses débuts en écriture : « Je me voyais plutôt comme un philosophe. J'ai toujours, avant tout, tourné du côté de la philosophie. »¹⁸⁴ Nous savons toutefois que la réception "philosophique" de *L'expérience intérieure* fut très critique, surtout par Jean-Paul Sartre et par Gabriel Marcel. Sartre intitule son compte-rendu « Un nouveau mystique », y soulignant que Bataille « n'a pas compris Heidegger », qu'il s'agit d'un « essai martyr » et que le désordre y règne. De son côté, Gabriel Marcel trouve

¹⁸⁰ *L'expérience intérieure* in *OC*. Tome V. Paris. Gallimard. p.142.

¹⁸¹ *Idem*. p.37.

¹⁸² *Sur Nietzsche* in *Œuvres complètes*. Tome VI. Paris. Gallimard. p.15 et p.19.

¹⁸³ *L'expérience intérieure* in *OC*. Tome V. Paris. Gallimard. p.218.

¹⁸⁴ Cité dans Madeleine Chapsal. 1973. *Les écrivains en personne*. Paris. Éditions 10/18. p.25.

présomptueux celui qui « voulut aller au-delà des limites »¹⁸⁵. Bataille répond à Sartre dans « Réponse à Jean-Paul Sartre. Défense de « L'expérience intérieure »¹⁸⁶ en relevant plusieurs passages du texte de Sartre, puis en les commentant. Ainsi, lorsque Sartre parle du « rire jaune » de Bataille, ce dernier réplique :

Une *phénoménologie de l'esprit développée* suppose la coïncidence du subjectif et de l'objectif, en même temps qu'une fusion du sujet et de l'objet. Ceci veut dire qu'une opération isolée est recevable par fatigue seulement (ainsi l'explication que j'ai donné du rire, faute de développer le mouvement entier, et la conjugaison de ses modalités demeurerait suspendue – il n'est de théorie du rire qui ne soit une entière philosophie et, de même, il n'est d'entière philosophie qui ne soit théorie du rire...).¹⁸⁷

Précédemment, Bataille associait le rire à ce que le "système" de Hegel rejetait. Or, pour l'auteur français, « *rire est penser* »¹⁸⁸. Le rire est aussi ce qui marque la séparation de Bataille et de Hegel, car le rire est le moment où toute dialectique est excédée. Cette réplique de Bataille ramène la question de la « coïncidence du subjectif et de l'objectif », laquelle place son argumentation à mi-chemin entre le littéraire et le philosophique, où le narratif serait associé au subjectif et le discursif à l'objectif¹⁸⁹. Bataille considère que l'argumentation de Sartre tente de ramener le débat dans la sphère philosophique en éludant tout ce qui s'y rattache. Or, l'exemple du rire est l'illustration d'un élément qui est dans un espace limite, c'est-à-dire qu'il amène la discursivité philosophique dans son extrême limite. Même si Bataille considère que la philosophie de Hegel « toucha

¹⁸⁵ Gabriel Marcel in *Homo viator*, Paris, Aubier, p.259 à 278 cité par Robert Sasso. 1978. *Georges Bataille : Le système du non-savoir. Ou une ontologie du jeu*. Coll. « Arguments ». Paris. Éd. De Minuit. p.22.

¹⁸⁶ *L'expérience intérieure* in *OC*. Tome V. Paris. Gallimard. pp.195-202.

¹⁸⁷ *Idem*. p.201.

¹⁸⁸ *Méthode de méditation* in *OC*. Tome V. Paris. Gallimard. p.213.

¹⁸⁹ Les textes discursifs de Bataille sont associés à l'homogène tandis que ses textes narratifs sont associés à l'hétérogène. Bataille effectue une subversion dans ces deux espaces à la fois. Néanmoins, ce sont ses textes discursifs qui ont été les plus commentés et qui ont fait l'objet d'un nombre de recensions beaucoup plus important. En ce qui concerne les œuvres narratives, les analyses poussées de celles-ci sont quasi-inexistantes (à ce titre, voir la bibliographie qui lui est consacrée à la fin de la présente recherche).

l'extrême »¹⁹⁰, cet extrême fut dans le champ spécifique de la philosophie, car le philosophe allemand était un « spécialiste »¹⁹¹ et nous devons « rattacher Hegel à la philosophie spécialisée »¹⁹². Ce qui incite l'auteur de *L'expérience intérieure* à attribuer un champ aussi spécifique à la philosophie de Hegel tient au fait que cette activité exclut les « moments d'émotion intense »¹⁹³. L' "erreur", si erreur il y a, c'est que le système de Hegel, tout comme l'œuvre de Descartes et celle de Heidegger, ne remet pas en cause la communauté institutionnalisée d'intellectuels. Cette critique est utilisée, entre autres, contre Heidegger, car « Heidegger s'adresse à la communauté d'hommes qui se refusent à cette remise en cause. Il la fait, mais comme elle s'adresse à la communauté de la science, c'est en fait de mise en cause un gnome assez vilain, mal venu, trop léché pour être un monstre, embarrassé sinon honteux de l'être »¹⁹⁴. Cette communauté scientifique se pose comme garante d'un savoir et d'une vérité qui n'est accessible que dans son langage, c'est-à-dire par des concepts et par une « connaissance présupposée »¹⁹⁵. Ce sont toujours les mêmes concepts et toute interrogation n'est qu'une façon de questionner tout haut ce que l'on sait déjà, car « que signifie la question sans angoisse, sans supplice? »¹⁹⁶, s'interroge Bataille. Ce dernier projette plutôt d'œuvrer à même cette *communauté institutionnalisée*, mais tout en cherchant à fonder parallèlement une autre forme de communauté. Pour y arriver, cela exige que son écriture échappe aux concepts préétablis, à la connaissance présupposée. C'est cette conception qui pousse des *philosophes de métiers* comme Sartre à le qualifier de "mystique". Cependant, loin de s'en

¹⁹⁰ *L'expérience intérieure* in *OC*. Tome V. Paris. Gallimard. p.60.

¹⁹¹ *L'érotisme*. Coll. « Arguments ». Paris. Minuit. p.280.

¹⁹² *Idem*. p.281.

¹⁹³ *Idem*. p.282.

¹⁹⁴ Notes in *OC*. Tome V. Paris. Gallimard. p.435.

¹⁹⁵ *Le Petit* in *OC*. Tome III. Paris. Gallimard. p.49.

¹⁹⁶ *L'expérience intérieure* in *OC*. Tome V. Paris. Gallimard. p.51.

défendre, Bataille reconnaît qu'il s'inspire de certaines conceptions mystiques¹⁹⁷, car qu'est-ce qu'une connaissance qui n'est pas présupposée? Un non-savoir?

La question du non-savoir apparaît dès le début de *L'expérience intérieure* quand il écrit que l'expérience intérieure est « née du non-savoir » et « y demeure décidément »¹⁹⁸. De plus, il consacre plusieurs articles et conférences précisément à ce concept : « Les conséquences du non savoir » (12 janvier 1951), « Le non-savoir et la révolte » (24 novembre 1952), « Non-savoir, rire et larmes » (9 février 1953), ces dernières conférences ont été rassemblées pour former un numéro de la revue « Tel Quel » sous le titre *Conférences sur le non-savoir (Tel quel, no 10, été 1962)* et « Le non-savoir » (in *Botteghe oscure*, no XI, 1953, p.18-30). Dans ce dernier article¹⁹⁹, Bataille définit le non-savoir comme un silence, comme une extase. Le choix du mot « silence » n'est pas dû au hasard, comme le souligne Derrida dans son article « De l'économie restreinte à l'économie générale », car ce mot dit le non-sens, « il glisse et s'efface lui-même, ne se maintient pas, *se tait* lui-même, non comme silence mais comme parole »²⁰⁰. Ce à quoi fait allusion Derrida dans son article, c'est l'utilisation par Bataille de « mots glissants ». Chez Bataille, le langage cherche à transgresser la pensée même qui le limite et cette transgression de la pensée par le langage est probablement ce que Michel Foucault décrit le plus dans son article « Préface à la transgression »²⁰¹, car pour ce dernier, c'est sur ce point que la philosophie devrait se concentrer. Foucault écrit :

¹⁹⁷ Dès 1932, Bataille suit les cours de Koyré sur Nicolas de Cues et sur « La philosophie religieuse de Hegel » à l'École des hautes études, section des sciences religieuses.

¹⁹⁸ *L'expérience intérieure* in *Œuvres complètes*. Tome V. Paris. Gallimard. p.15.

¹⁹⁹ « Le non-savoir » in *Botteghe oscure*, no XI, 1953, p.18-30 repris dans Georges Bataille. *Œuvres complètes*. Tome XII. Paris. Gallimard. pp.278-288.

²⁰⁰ Derrida, Jacques, « De l'économie restreinte à l'économie générale », in *L'écriture et la différence*, coll. « Points-essais », Paris, Seuil, pp. 385-386. À vrai dire, Derrida ne fait que reprendre ce que Bataille avait écrit dans *L'expérience intérieure* : « Le mot silence est encore un bruit » (Bataille. OC. V. p.25).

²⁰¹ Michel Foucault, « Préface à la transgression » in *Critique. Hommage à Georges Bataille*. Août-septembre 1963. Nos 195-196. Paris. Minuit. p.751 à 769. / repris dans *Dits et écrits*. Tome I. Coll.

Ce n'est pas pour avoir perdu son objet propre ou la fraîcheur de son expérience, mais pour avoir été soudain dépossédé d'un langage qui lui est historiquement « naturel » que la philosophie de nos jours s'éprouve comme un désert multiple : non pas fin de la philosophie, mais philosophie qui ne peut reprendre la parole, et se reprendre en elle que sur les bords de ses limites : dans un métalangage purifié ou dans l'épaisseur de mots refermés sur leur nuit, sur leur vérité aveugle.²⁰²

Déjà avec Nietzsche, le langage philosophique a été transgressé par la forme même de ses écrits. Il devenait difficile d'associer Nietzsche à une tradition philosophique précise (en le décrivant précédemment comme un philosophe, je tente d'éviter de l'associer à un courant philosophique). Cette forme de transgression a inspiré entre autres Bataille et, comme nous le verrons plus loin, Klossowski. Ce genre d'écriture use du langage philosophique pour en explorer la limite. Bataille décrit cette approche dans *L'expérience intérieure* ainsi :

Et c'est au cœur de cette disparition du sujet philosophant que le langage philosophique s'avance comme en un labyrinthe, non pour le retrouver, mais pour en éprouver (et par le langage même) la perte jusqu'à la limite [...].²⁰³

Le langage doit se retourner sur lui-même pour chercher sa propre limite, dans le but de la transgresser. Selon Bataille, le monde du discours est le mode d'être de l'interdit, car il porte en lui les traces de ces interdits, et c'est grâce à l'érotisme que l'on peut les transgresser. Et c'est à ce moment que pour y arriver, Bataille use de *mots glissants*, c'est-à-dire des mots qui ont la fonction de s'annuler eux-mêmes. Ainsi, il écrit dans *L'expérience intérieure* :

Tel est en nous le travail du discours. Et cette difficulté s'exprime ainsi : *le mot silence est encore un bruit*, parler est en soi-même imaginer connaître, et pour ne plus connaître il faudrait ne plus parler.²⁰⁴

« Bibliothèque des sciences humaines. Paris. Gallimard. 1994. p. 233 à 249. J'utilise la pagination de cette dernière.

²⁰² Michel Foucault, « Préface à la transgression » in *Dits et écrits*. Tome I. Coll. « Bibliothèque des sciences humaines. Paris. Gallimard. 1994. p. 241-242.

²⁰³ Georges Bataille. *Somme athéologique, 1 : L'expérience intérieure (1943)*, Paris, Gallimard, « coll. Blanche », 6^e éd., 1954, p. 10.

²⁰⁴ *L'expérience intérieure* in *Œuvres complètes*. Tome V. Paris. Gallimard. p.25.

Quand Bataille écrit que « le mot silence est encore un bruit », ce qui compte pour lui est « l'expérience », c'est ce qui permet le mieux de comprendre l'enjeu de ses œuvres. Il s'agit en sorte de mettre en scène la déconstruction même de toute forme instituée pour qu'il ne reste que l'expérience à faire. Cette pratique consiste en négations, en destructions conceptuelles et fait en sorte d'en arriver à une forme de discours autodestructeur. À ce titre, Bataille écrit :

Je ne donnerai qu'un seul exemple de *mot* glissant. Je dis *mot* : ce peut être aussi bien la phrase où l'on insère le mot, mais je me borne au mot *silence*. Du mot il est déjà, je l'ai dit, l'abolition du bruit qu'est le mot; entre tous les mots c'est le plus pervers, ou le plus poétique : il est lui-même gage de sa mort.²⁰⁵

Bataille plonge ainsi le lecteur dans un réseau de contradictions qui ne vise rien de moins que le silence des mots, c'est-à-dire leur *expérimentation* plutôt que leur *interprétation*. C'est l'expérimentation affective en jeu dans les œuvres discursives qui constitue le propre de l'esthétique bataillienne.

Donc, si nous revenons à la série d'articles que Bataille consacre au non-savoir, nous comprenons que l'écriture de Bataille use de ruses, de stratégies, de simulacres et de « mots glissants » pour communiquer le non-savoir. Cette stratégie discursive est décrite comme suit :

Toujours à la limite, alors que nous réfléchissons discursivement, de l'instant, où l'objet de notre pensée n'est plus réductible au discours, et où nous n'avons plus qu'à ressentir un point dans le cœur – ou à nous fermer à ce qui excède le discours.²⁰⁶

Tout au long de l'article de Bataille sur le non-savoir, celui-ci est associé à un pathos qui excède le discours, à ce « point dans le cœur » dont il est question dans cet extrait. Aussi, ce non-savoir se veut la réplique ou le piège que Bataille tend au savoir absolu hégélien, car quand Bataille parle de non-savoir, c'est pour l'opposer au savoir absolu que l'auteur français considère être la « dictature de *l'esprit* » dont il était question dans son article

²⁰⁵ *Idem.* p.28.

²⁰⁶ « Le non-savoir » in Georges Bataille. *Œuvres complètes*. Tome XII. Paris. Gallimard. p. 284.

« La vieille taupe » et le préfixe *sur* dans *surhomme* et *surréaliste* ». Ainsi, Bataille fait abstraction du terme absolu, car impossible. Il écrit dans l'article « Le non-savoir » :

Ce que j'apporte. L'honnêteté du non-savoir, la réduction du savoir à ce qu'il est. Mais il s'y ajoutera que, par la conscience de la nuit, l'éveil dans la nuit du non-savoir, j'ai changé un savoir outrepassant malhonnêtement ses possibilités en des enchaînements hasardeux, injustifiés à la base, en un éveil sans cesse renouvelé, chaque fois que la réflexion ne peut plus être poursuivie (puisqu'elle se poursuivant, elle substituerait à l'éveil des opérations de discernement fondées sur des falsifications). L'éveil, au contraire, restitue l'élément *souverain*, c'est-à-dire impénétrable (insérant le moment du non-savoir dans l'opération du savoir; je restitue au savoir ce qui lui manquait, une reconnaissance, dans l'éveil angoissé, de ce qu'il me faut résoudre, étant humain, alors que les objets de savoir sont subordonnés).²⁰⁷

Bataille introduit la question de l'extase comme façon de tendre vers l'extrême du savoir. Donc, l'extase c'est ne plus vouloir tout savoir, c'est refuser l'absolu dans le concept hégélien de savoir absolu. Dès lors, l'extase signale plutôt la « défaite de la pensée »²⁰⁸, qui se trouve devant le *vide*²⁰⁹. C'est cette expérience qui est qualifiée de non-savoir où le « non est le moyen terme d'une connaissance qui a pour fin – ou pour négation de sa fin – la passion de ne pas savoir »²¹⁰, souligne Bataille. Ce qui est particulier dans cette approche est de considérer le non-savoir comme devant intégrer un cadre épistémologique, comme une forme de connaissance qui échappe au concept. Le problème consiste alors à échapper à l'apparente contradiction selon laquelle il faut nommer pour connaître. Le patient travail de Bataille propose dès lors de se servir du langage, du discours pour tenter d'exposer l'expérience du non-savoir. Cette pratique se compose ainsi de négations, de destructions conceptuelles dans la sphère même du concept en utilisant des « mots glissants ». À ce titre, *l'athéologie* apparaît comme le

²⁰⁷ *Idem.* p.283-284.

²⁰⁸ *Idem.* p.286.

²⁰⁹ Certains mystiques associent ce « vide » à Dieu, dans le sens de Bataille, il s'agit de l'échec de la pensée.

²¹⁰ *Idem.* p.278.

discours de l'Absence²¹¹, et constitue une déconstruction systématique²¹². Donc, quand Bataille parle d'une connaissance qui a pour fin « la passion de ne pas savoir »²¹³, dans son article paru en 1953, cela ne fait que reprendre des éléments mis en place dès la rédaction de *L'expérience intérieure*.

Bataille est aux prises avec deux problèmes simultanément : comment atteindre le non-savoir et comment le communiquer. Ces questions sont présentes dans *L'expérience intérieure*, mais restent ancrées dans son œuvre discursive même, entre autres dans les ouvrages plus tardifs comme *L'érotisme* (1957). Lorsqu'il écrit que « l'érotisme a pour les hommes un sens que la démarche scientifique ne peut atteindre »²¹⁴, il s'agit d'un sujet qu'il associe au tabou. Pour lui, ce « tabou » ne s'oppose pas à l'intelligence, mais à une forme de sensibilité des valeurs. C'est précisément sur ce point que l'approche de Bataille rejoint la position de Nietzsche dont il était question précédemment. Si pour Nietzsche il faut éviter de juger ce qui est bien ou mal, car il y a une évolution ou dévaluation des valeurs avec le temps, pour Bataille, il faut tendre vers le « mal » pour être confronté à des expériences limites qui nous permettraient ainsi de faire l'expérience du non-savoir.

En écrivant « faire l'expérience du non-savoir », je fais référence à ce que Bataille écrivait dans *L'expérience intérieure* :

Il faut *vivre* l'expérience, elle n'est pas accessible aisément et même, considérée du dehors par l'intelligence, il y faudrait voir une somme d'opérations distinctes, les unes intellectuelles, d'autres esthétiques, d'autres enfin morales et tout le problème à reprendre. Ce n'est que du dedans, vécue jusqu'à la transe, qu'elle apparaît unissant ce que la pensée discursive doit séparer. Mais elle n'unit pas moins que ces formes – esthétiques, intellectuelles, morales – les contenus divers de l'expérience passée (comme Dieu et sa Passion) dans une fusion ne laissant

²¹¹ Enfin, si Bataille choisit de qualifier la somme discursive de son œuvre d'« athéologique », c'est pour souligner grâce au « a » privatif qu'il n'y a pas un au-delà transcendant, et de placer le discours dans un cadre d'immanence et de communication du contenu d'expérience (l'extase).

²¹² Il est à souligner que Bataille projetait de créer le *Système inachevé du non-savoir* (*Œuvres complètes*. Tome VIII. Paris. Gallimard. p.585), mais qui deviendra finalement la *Somme athéologique*.

²¹³ « Le non-savoir » in Georges Bataille. *Œuvres complètes*. Tome XII. Paris. Gallimard. p.278.

²¹⁴ *L'érotisme*. Coll. « Arguments ». Paris. Minuit. p.12.

dehors que le discours par lequel on tenta de séparer ces objets (faisant d'eux des réponses aux difficultés de la morale).²¹⁵

Ce qui est important au niveau de l'écriture de Bataille, c'est que l'extase recherchée, désirée par lui et qu'il cherche à faire partager, ne peut être atteinte qu'en « *dramatisant l'existence en général* »²¹⁶, c'est-à-dire que *seul le discours poétique use d'un vocabulaire chargé émotivement* ou d'un « *pâtir* discursif » (Ouellet) qui a déjà un lien avec le connu. C'est cette stratégie narrative et discursive que j'appelle la *poétique pathique*²¹⁷. Aussi, le rôle de l'artiste est d'amener le lecteur à se perdre dans une angoisse libératrice qui n'a rien à voir avec la catharsis d'Aristote, mais qui se rapproche plutôt de la *connaissance tragique* de Nietzsche. Pour Bataille, cette angoisse place le personnage dans une attitude proche de l'extase mystique ou dans un état proche de la névrose²¹⁸. Il s'agit d'un état qui n'est pas « raisonnable », mais qui a une fonction d'élément déclencheur pour atteindre l'état voulu (qui est associé à l'angoisse, au vertige) et être libre pour vivre l'expérience du non-savoir. La meilleure explication qu'en donne Bataille, à mon sens, se retrouve dans *L'impossible* (1962, la première version était intitulée *La haine de la poésie*, 1947), où il écrit :

Mon angoisse n'est pas faite uniquement de me savoir libre. Elle exige un possible qui m'*attire*, en même temps qu'il me fait peur. L'angoisse diffère d'une crainte raisonnable, de la même façon qu'un vertige. La possibilité d'une chute inquiète, mais l'inquiétude redouble si la perspective, au lieu d'écarter, trouve en celui

²¹⁵ *L'expérience intérieure* in *Œuvres complètes*. Tome V. Paris. Gallimard. p.21

²¹⁶ *Idem*. p.22

²¹⁷ J'aurais aussi pu utiliser l'expression « poétique pathémique », où le terme pathémique référerait à ce que Greimas et Fontanille ont développé dans leur ouvrage *Sémiotique des passions*, ou « poétique pathématique » qui aurait fait référence à πάθημα, qui se traduit par un état de l'âme ou du corps soumis à des influences, ce qui aurait aussi eu comme avantage de faire un lien avec la formule d'Eschyle dans *L'Agamemnon* : « πάθει μάθος » que l'on peut traduire par « c'est par la souffrance que l'on apprend » ou encore « connaissance par l'épreuve ».

²¹⁸ Bataille écrivait en 1938 dans un article pour le Collège de sociologie : « On sait qu'il ne suffit pas d'expliquer au névrosé les complexes qui commandent son comportement maladif, il faut aussi les lui rendre sensible. » (G. Bataille. *Collège de sociologie*. Février 1938. p.149)

qu'elle effraie une involontaire complicité : la fascination du vertige n'est au fond qu'un désir obscurément subi. Il en est de même de l'excitation des sens.²¹⁹

Il s'agit donc d'une ouverture involontaire vers une sorte de pulsion qui est comparée à un vertige. Par cette approche, Bataille démontre qu'il doit y avoir un état préalable avant de pouvoir s'ouvrir au non-savoir. En somme, pour qu'il y ait « accès » au non-savoir, il faut que l'être soit *mis en jeu*, ce que permet *l'angoisse*. Celle-ci peut être vécue lorsque l'on enfreint des règles, lorsque l'être est confronté à une limite, puis lorsqu'il la dépasse. À ce moment, la morale sert de limite, de balise sociale, car « *une morale vaut dans la mesure où elle nous propose de nous mettre en jeu* »²²⁰, écrit Bataille. Pour lui, on se « met en jeu » dans une forme de dépense de soi, dans la dilapidation de soi (que Bataille associe à l'excès, à l'érotisme et à l'extase). Il s'agit d'une façon de libérer l'individu de tout ce qui le rattache au sens. Il se réfère à un aphorisme de Nietzsche tiré de *Par-delà bien et mal* pour parler de cet état :

Celui qui combat des monstres doit prendre garde de ne pas devenir monstre lui-même. Et si tu regardes longtemps un abîme, l'abîme regarde aussi en toi.²²¹

Pour Bataille, cela devient dans son texte *Sur Nietzsche* (1945) :

La « communication » ne peut avoir lieu d'un être plein et intact à l'autre : elle veut des êtres ayant l'être en eux-mêmes *mis en jeu*, placé à la limite de la mort, du néant; le sommet moral est un moment de mise en jeu, de suspension de l'être au-delà de lui-même, à la limite du néant.²²²

Le processus de dilapidation de tout fondement aboutit inévitablement à une quête de sens que Bataille suggère d'abandonner. Il propose plutôt de « chercher un objet libre de sens »²²³. Pour y parvenir, il suggère de « lâcher » le bien et la raison (qu'il associe au

²¹⁹ *L'impossible* in *Romans et récits*. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris. Gallimard. p.505.

²²⁰ *Sur Nietzsche* in *Œuvres complètes*. Tome VI. Paris. Gallimard. p.50.

²²¹ Nietzsche. *Par-delà bien et mal* in *Œuvres philosophiques complètes*. Tome VII. Paris. Gallimard. p.91

²²² *Sur Nietzsche* in *Œuvres complètes*. Tome VI. Paris. Gallimard. p.44

²²³ *Idem*. p.20-21.

sens) pour aboutir à une « incohérence sans fin dans laquelle [s]a chance seule pourra [le] conduire »²²⁴. Le problème qui se pose est le suivant : en fonction de quoi pouvons-nous « lâcher » le bien et la raison? Nietzsche l'avait déjà souligné dans la *Généalogie de la morale*, les valeurs morales associées au bien sont marquées historiquement et culturellement, et changent²²⁵. Ainsi, ce qui est bien à une époque peut être mal à une autre. Bataille, de son côté, est conscient de cet aspect et l'utilise fréquemment dans ses récits. Là où Bataille se démarque de Nietzsche, c'est que ce dernier cherche à désarticuler la trinité platonicienne beau/bon/bien. De son côté, Bataille la restitue, car dans sa conception antinomique, il ne peut y avoir de Sacré-Haut sans Sacré-Bas, d'homogénéité sans hétérogénéité, de bien sans mal, de beau sans laid, etc.

Lorsque Bataille avance dans *Sur Nietzsche* que le « sommet moral est un moment de mise en jeu »²²⁶, quelle forme de communication permettrait d'atteindre ce sommet si ce n'est que par une chance inespérée ou par hasard? La question du hasard n'est pas si étrangère à la démarche de Bataille, car si nous analysons de façon générale son œuvre, nous nous apercevons rapidement que ce dernier joue continuellement sur deux registres que l'on nommera pour l'instant l'écriture narrative et l'écriture discursive²²⁷, la première étant associée à l'hétérogénéité et la seconde à l'homogénéité. Le travail de Bataille fonctionne à partir de la dichotomie suivante : les œuvres que l'on peut associer à l'homogénéité, lesquelles sont signées « Georges Bataille » et traitent de sujets considérés "sérieux" (des articles scientifiques, des essais comme *L'expérience intérieure*, *L'érotisme*, etc.), et les œuvres que l'on peut considérer comme hétérogènes, lesquelles sont souvent signées de pseudonymes et portent sur des sujets "obscènes" (comme

²²⁴ *Idem.* p.21.

²²⁵ Pour Bataille, la « faiblesse » de Nietzsche est qu'il « critique au nom d'une valeur mouvante, dont il n'a pu saisir – évidemment – l'origine et la fin. » (*Sur Nietzsche* in *Œuvres complètes*. Tome VI. Paris. Gallimard. p.119)

²²⁶ *Opt.cit.*

²²⁷ Cette division est utilisée pour le début de cette argumentation et nous verrons plus loin qu'elle est un peu plus complexe et défie d'une certaine façon toute façon de cataloguer dans un champ « spécialisé », qu'elle fait appel à une forme multidisciplinaire.

Histoire de l'œil, Madame Edwarda, etc.). La caractéristique de l'esthétique de Bataille consiste alors à introduire dans ses œuvres des éléments qui transgressent ces catégories (homogènes, hétérogènes). Cette façon d'écrire, Bataille l'assimilait à la *subversion* dans « La structure psychologique du fascisme ». Il écrit dans la dernière partie de son article :

Ces formes subversives ne sont autres que les formes inférieures transformées en vue de la lutte contre les formes souveraines. La nécessité propre des formes subversives exige que ce qui est bas devienne haut, que ce qui est haut devienne bas, et c'est dans cette exigence que s'exprime la nature de la subversion.²²⁸

Lorsqu'il parle de lutter « contre les formes souveraines », il s'agit en fait du fascisme et des valeurs morales bourgeoises. Ce qui est visé par cette subversion est une « fraction de la bourgeoisie qui a pris conscience de son incompatibilité avec les cadres sociaux établis »²²⁹. C'est à ce moment que cette « fraction de la bourgeoisie » se confond avec les « masses effervescentes révoltées » dans leur projet contre l'autorité. C'est ce qui explique le choix esthétique de Bataille, et son refus de pratiquer une littérature engagée comme le fait Jean-Paul Sartre. Bataille précise sa position dans son article « La littérature est-elle utile ? » (*Combat*, 12 novembre 1944). Il y explique que faire une littérature engagée, c'est user d'un style qui sert le fascisme et qui tue l'art, c'est-à-dire la propagande. Bataille prend alors le parti de l'art, celui de la liberté :

Un seul but politique répond à son essence [à l'essence de la littérature] : l'écrivain ne peut qu'engager [*sic*] dans la lutte pour la liberté, annonçant cette part libre de nous-mêmes que ne peuvent définir des formules, mais seulement l'émotion et la poésie des œuvres déchirantes. Davantage encore que lutter pour elle, il lui faut user de liberté, incarner tout au moins la liberté dans ce qu'il dit. Souvent même, sa liberté le détruit : c'est ce qui le rend plus fort.²³⁰

L'allusion à l'« essence » de la littérature, semble un clin d'œil à Sartre. La littérature, telle que présentée par Bataille dans cet article, doit user de son essence qui est la

²²⁸ « La structure psychologique du fascisme » in *OC*, I, Paris, Gallimard, p.368.

²²⁹ *Idem*, p.368-369.

²³⁰ « La littérature est-elle utile ? » in *Combat*, 12 novembre 1944 in *Œuvres complètes*. XI, Paris. Gallimard. p.13.

liberté. Cette liberté est aussi politique, car elle s'oppose aux diktats, à l'imposition d'une norme. D'une certaine façon, pour Bataille, toute littérature possède une part subversive : la liberté. Celle-ci est mise à l'épreuve par Bataille dans son œuvre narrative en choisissant de décrire des situations "intolérables". Cet *hybris* littéraire (du grec ὑβρις, c'est-à-dire tout ce qui dépasse la mesure, l'excès) semble *a priori* n'être le résultat que de la très grande liberté recherchée par Bataille, mais, comme il l'écrit en 1957 dans *L'érotisme*, l'art est né d'une certaine façon de la déchéance de l'espace sacré et de son côté « la littérature se situe en fait à la suite des religions dont elle est l'héritière »²³¹. Cette phrase prend une nouvelle signification lorsque nous dressons un parallèle avec *La généalogie de la morale* de Nietzsche, dans lequel le philosophe expose le pouvoir qu'exerce la religion (ou ceux qu'il appelle les prédicateurs de la morale) sur notre façon de penser. Donc, pour compléter ce syllogisme, si la religion exerce un ascendant sur les valeurs morales, et si la littérature se pose comme une suite de la religion, alors la littérature peut avoir une influence sur les valeurs morales de la collectivité. C'est ce qui constitue, pour Bataille, la part subversive de la littérature.

Si Bataille parle d'une « subversion » dans ses articles sur le fascisme, sur Sade et sur le surréalisme, ce concept changera pour devenir la « transgression ». Le phénomène associé à la transgression est au cœur de l'œuvre de Bataille autant sur le plan narratif que théorique. Bien que la notion de transgression sera utilisée et conceptualisée beaucoup plus tard, elle est néanmoins essentielle pour comprendre le fil d'Ariane qui unit l'ensemble de son œuvre. Dès le début de son essai *L'érotisme* (1957), Bataille introduit la question de l'interdit et de la transgression. Il écrit :

Qu'il s'agisse d'érotisme (ou généralement de religion), l'*expérience intérieure* lucide en était impossible en un temps où ne ressortait pas au grand jour le jeu de la balance de l'interdit et de la transgression, qui ordonne la possibilité de l'un et de l'autre. Encore est-il insuffisant de savoir qu'existe ce jeu. La connaissance de l'érotisme, ou de la religion, demande une expérience personnelle, égale et contradictoire, de l'interdit et de la transgression.

²³¹ *L'érotisme* in *Œuvres complètes*. Tome X. Paris. Gallimard. p. 89.

Cette double expérience est rare. Les images érotiques, ou religieuses, introduisent essentiellement, chez les uns les conduites de l'interdit, chez les autres, des conduites contraires. Les premières sont traditionnelles. Les secondes elles-mêmes sont communes, du moins sous forme d'un prétendu retour à la *nature*, à laquelle s'opposait l'interdit. Mais la transgression diffère du « retour à la nature » : *elle lève l'interdit sans le supprimer*.²³²

Par « images », Bataille fait référence à la fois à l'image littéraire et à la représentation visuelle. Autant dans ses articles que dans ses œuvres littéraires, le texte est souvent accompagné d'une illustration qui vient doubler la charge affective décrite. Cette image va dans le même sens que le texte et vient le compléter. Chaque image (écrite ou visuelle) est empreinte d'une charge émotive liée à ce que Bataille associe à l'hétérogène. Lorsque Bataille utilise le terme « érotisme », dans ce contexte-ci, il s'agit d'un érotisme qu'il associe à la sphère du sacré. Chaque fois qu'il emploie le mot érotisme, il le juxtapose au terme « religion », et ces deux termes sont reliés à des fonctions différentes : la transgression pour l'érotisme et l'interdit pour la religion. Pour Bataille, la religion est aussi associée à la tradition ou, si l'on revient à la distinction dont il était question précédemment (c'est-à-dire entre le Sacré-Haut et le Sacré-Bas), à une forme de Sacré-Haut. Le choix de présenter l'érotisme en lien avec la religion entretient une vision antinomique²³³ où d'un côté il y aurait une part « positive », puis, d'un autre côté, une part « négative ». Bataille écrivait dans son introduction de *L'érotisme* que seule l'expérience négative est digne de retenir l'attention, car elle se fonde sur une expérience qu'il qualifie de « riche » puis qu'il associe à une forme « d'expérience mystique »²³⁴. Cet intérêt poussé vers la part négative explique en partie le choix thématique de ses œuvres littéraires, de même que le vocabulaire et les différentes mises en scène²³⁵. Car ce qui m'apparaît se former à travers les différents concepts utilisés par Bataille dans ses textes discursifs (sacré, hétérogène, expérience mystique, expérience intérieure, etc.) relève

²³² Georges Bataille. *Idem*. p.42

²³³ J'utilise le terme antinomique plutôt qu'antithétique, puisque c'est l'expression utilisée par Bataille.

²³⁴ Georges Bataille. *L'érotisme*. Coll. « Arguments ». Paris. Minuit. 1957. p.30.

²³⁵ Ces questions seront analysées en détail plus loin.

d'une incapacité à expliquer ces derniers²³⁶. Malgré cette difficulté à expliquer les concepts, Bataille cherche aussi à les illustrer. Cette tension entre le narratif et le discursif est présente dans la totalité de son œuvre. Par exemple, dans *L'expérience intérieure* (1943), qui est probablement son ouvrage "discursif" le plus célèbre, Bataille mélange les registres, car cette œuvre ressemble plus à un collage, à une mosaïque dans laquelle on retrouve des récits d'extases, des poèmes, des écrits théoriques et des aphorismes. L'expérience qui y est décrite procède par-delà le bien et le mal, sans avoir de but précis, car elle n'obéit qu'à sa propre loi. Elle réfute tout lien au « moi » ou à Dieu, garant d'une identité et de l'ego, au profit d'un néant ou plutôt d'une absence (que l'on retrouve ailleurs dans son œuvre par les marques privatives comme la Somme athéologique ou encore dans sa série de conférences sur le **non-savoir**). Cette expérience implique nécessairement un autre (lecteur, complice) à qui l'on cherche à communiquer le contenu d'expérience. Pour Bataille, le sacré permet cette communication lors de cérémonies, lors de fêtes ou encore lors de sacrifices, mais aussi dans des moments de « déchirures » comme le rire, la poésie, l'érotisme et l'ivresse. Ces moments que Bataille qualifie de « souverains » permettent de tendre vers le non-savoir. Ultimement, l'expérience intérieure laisse place à une « supplication sans réponse » dont l'angoisse et le rire en constituent la manifestation pathique. Dès l'avant-propos de



Figure 1- Aux abattoirs de La Villette
Photo Eli Lotar

Image illustrant le mot « abattoir » dans le *Dictionnaire critique de la revue Documents*, no 6, novembre 1929, p.329 repris dans Georges Bataille. 1968. *Documents*. Éd. Établie par B. Noël. Paris. Mercure de France. P.167.

²³⁶ Ce qui expliquerait les réserves de Leiris et l'accusation de « nouveau mystique » par Sartre.

L'expérience intérieure, Bataille établit qu'il existe une *connaissance discursive* et une *connaissance émotionnelle* qui sont décrites comme suit :

L'analyse du rire m'avait ouvert un champ de coïncidences entre les données d'une connaissance émotionnelle *commune* et *rigoureuse* et celles de la connaissance discursive. Les contenus *se perdant les uns dans les autres* des diverses formes de dépense (rire, héroïsme, extase, sacrifice, poésie, érotisme ou autres) définissaient d'eux-mêmes une loi de *communication* réglant les jeux de l'isolement et de la perte des êtres. La possibilité d'unir *en un point précis* deux sortes de connaissance jusqu'ici ou étrangères l'une à l'autre ou confondues grossièrement donnait à cette ontologie sa consistance inespérée : tout entier le mouvement de la pensée se perdait, mais tout entier se retrouvait, en un point où rit la foule unanime.²³⁷

Comme il l'avait souligné lorsqu'il était question de ses articles sur Sade, sur Breton et sur le fascisme, le rire marque le moment où la pensée (considérée ici comme la faculté qui raisonne) achoppe. Cependant, ce que soulève Bataille, c'est l'existence d'une forme de connaissance qui correspond à l'union *en un point précis* de deux sortes de connaissances. Cette union, Bataille la nomme *expérience intérieure*. De plus, lorsque Bataille écrit que l'analyse du rire lui a ouvert un « champ de coïncidences » entre deux formes de connaissances, l'une discursive et l'autre émotionnelle²³⁸, il ne fait que décrire l'esthétique de ses œuvres discursives et

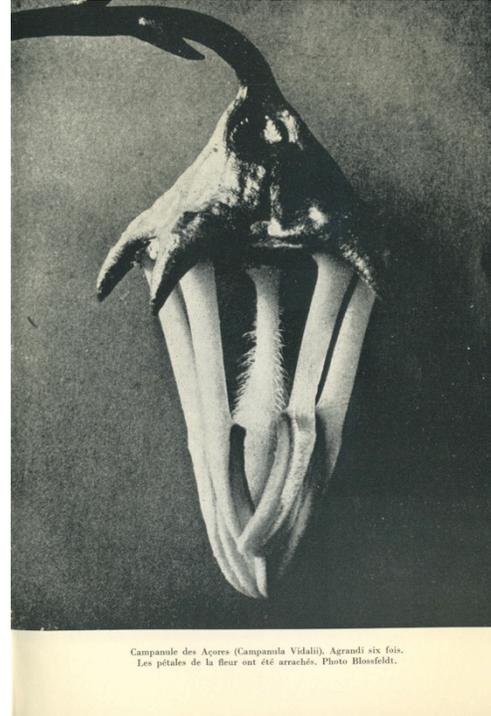


Figure 2- Campanule des Açores (Campanula Vidalii)

Photo Blossfeldt

Image illustrant l'article « Le langage des fleurs » dans la revue Documents, no 3, juin 1929, repris dans Georges Bataille. 1968. Documents. Éd. Établie.

²³⁷ *L'expérience intérieure* in *Œuvres complètes*. Tome V. Paris. Gallimard. p.11

²³⁸ Il est difficile de ne pas y voir un certain lien avec le principe de « coïncidence des opposés » de Nicolas de Cues dans *La docte ignorance* (1440). Pour ce dernier, l'homme est parfaitement conscient de ses limites et est prisonnier de sa finitude, ce qui fait en sorte qu'il ne peut pas

narratives. Ce « champ de coïncidences » est brièvement décrit dans l'ouvrage de Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Dans ce travail, Didi-Huberman traite surtout des travaux de Bataille dans la revue *Documents* entre 1929 et 1930 et de la pratique de Bataille qui consiste à l'adjonction de deux *pathos* (ou œuvres cherchant à provoquer une émotion), l'un décrit d'une façon plus discursive et l'autre émotionnel. La « connaissance « pathique » ou pathétique [...] surgirait du choc, de la relation, de la surprise – rire ou horreur – produite dans la relation »²³⁹, écrit Didi-Huberman. Le but de Bataille est d'investir un champ épistémologique dit *traditionnel* (comme l'anthropologie, la sociologie, l'histoire, etc.) et d'en explorer les

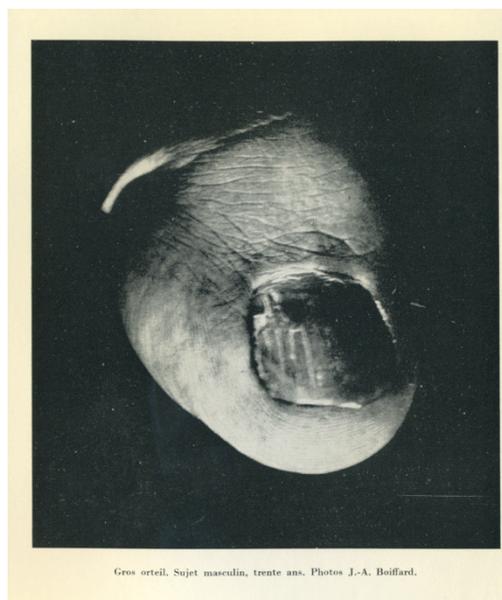


Figure 3 - Gros orteil
Gros orteil. Sujet masculin, trente ans

Photos J.-A. Boiffard

Images illustrant l'article « Le gros orteil » dans la revue *Documents*, no 6, novembre 1929, repris dans Georges Bataille. 1968. *Documents*. Éd. Établie par B. Noël. Paris. Mercure de France. P.80.

limites par la juxtaposition d'images qui viendraient parodier le contenu discursif. Les exemples sont nombreux : « Abattoir » (voir Figure 1), « Le langage des fleurs » (voir figure 2), « Le gros orteil » (voir figure 3), etc. Didi-Huberman parle alors du contrepoint

penser adéquatement l'infini. C'est par le passage à la limite que Cues associe à un recours aux mathématiques que les contraires peuvent coïncider. J.-C. Margolin résume la doctrine de Cues ainsi : « [...] il exprime cette idée neuve, qui rompt avec le système hiérarchisé de l'univers aristotélicien, de l'unité du monde. Dieu est l'infini absolu en qui se confondent maximum et minimum : c'est la célèbre *coincidentia oppositorum* (coïncidence des opposés), véritable moteur de la pensée cusaine. [...] L'homme, achèvement de la création, lien entre la chair et l'esprit, horizon du temps et de l'éternité, est le « lieu » où s'opère, par la médiation de l'*homo maximus*, microcosme christique, le passage de l'infini cosmique à l'infini divin. » (in *Encyclopédie philosophique universelle. Les œuvres philosophiques*. Tome I. Paris. PUF. P.731) Ces considérations débouchent sur une conception de l'infini qui abolit les règles de la logiques traditionnelles ou ce que Bataille associe, dans le cas qui nous occupe, à un savoir et à une logique institutionnalisés.

²³⁹ Georges Didi-Huberman. 1995. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris. Macula. p.38.

iconographique comme « une vaste *dérision* des convenances anthropomorphes »²⁴⁰. Or, Bataille cherche à transformer l'approche *convenue* ou *traditionnelle* de l'écriture discursive (associée à l'homogène) qui est définie en opposition à l'écriture narrative (associée à l'hétérogène). Ainsi, ses articles dans la revue *Documents* constituent en quelque sorte une forme subversive dans l'arrangement qu'ils ont, c'est-à-dire que la subversion ne survient qu'en juxtaposant le texte de l'article (associé à l'homogène) à l'illustration qui l'accompagne (associé à l'hétérogène puisque ce qui y est illustré renvoie à une forme basse comme le gros orteil d'un animal, ou encore avec les "restes" de l'abattage de bêtes aux abattoirs de La Villette). Bien que tous ses écrits procèdent à ce jeu de « coïncidences », ses œuvres littéraires feront l'objet d'une analyse beaucoup plus détaillée.

²⁴⁰ Georges Didi-Huberman. *Idem*. p.41.

Deuxième partie : L'*hybris* à l'œuvre chez Georges Bataille et Pierre Klossowski

Les créateurs de simulacres

La position adoptée par Georges Bataille et Pierre Klossowski à l'égard de la tradition culturelle et son idéologie s'inscrit dans leur lecture qu'ils font de l'œuvre de Nietzsche et plus particulièrement de l'utilisation par ce dernier d'un «simulacre de doctrine»: l'éternel retour. Pour les auteurs français, l'éternel retour est un défi à l'entendement qui entre dans un projet qui vise rien de moins qu'à subvertir la culture et l'idéologie qui la supporte. Selon eux, pour y arriver Nietzsche cherche à opérer un «renversement du platonisme» en prenant le parti des exilés de la Cité, en prenant le parti des créateurs de simulacres: les poètes. Lorsque Platon chasse les poètes de la Cité, c'est parce qu'il associe l'œuvre de ces «faiseurs de fictions» à des simulacres. Plutôt que de condamner le simulacre, Bataille et Klossowski l'utilisent ou le revendiquent. Contrairement à Platon, les auteurs français perçoivent qu'il y a une forme de connaissance liée au simulacre, une connaissance pathique. Cette dernière a été dévaluée par la tradition platonicienne par la condamnation des «créateurs de fictions». Pour comprendre la raison qui pousse Bataille et Klossowski à opter pour le simulacre, il faut revenir sur la conception platonicienne de $\mu\tilde{\iota}\theta\omicron\varsigma$ et de simulacre. Platon a recours aux mythes ($\mu\tilde{\iota}\theta\omicron\varsigma$) et, comme le souligne Gilles Deleuze dans «Simulacre et philosophie antique» dans *Logique du sens*, pour Platon le mythe est un récit de fondation. Le mythe

(μῦθος) sert alors d'ἀρχή, de fondement pour expliquer comment les âmes conçoivent les Idées avant l'incarnation et «par là même il nous en donne un critère sélectif d'après lequel le délire bien fondé de l'amour véritable appartient aux âmes qui ont beaucoup vu, et qui ont beaucoup de souvenirs endormis, mais ressuscitables - les âmes sensuelles, oublieuses et de petites vue, sont au contraire dénoncées comme de faux prétendants»²⁴¹. Deleuze fait ici référence au *Phèdre* pour montrer que Platon use du mythe comme d'un «critère sélectif» qui fait en sorte que celui-ci devient une épreuve, un rite initiatique qui implique le destinataire dans le mythe même. Le destinataire ou le lecteur/spectateur participe au mythe dans ce que Deleuze nomme une «participation élective»²⁴². Cependant, si le mythe crée le fondement, c'est en fonction d'une lignée d'initiés ou de prétendants ayant été évalués selon certains critères établis par Platon. Ainsi, devant le mythe qui sert de *fondement-épreuve*, le participant est amené à entrer dans un jeu où est évalué son rapport au fondement. Ce rapport se distingue par le degré de séparation ou par rapport au fondement. Par exemple, le mythe sert d'ἀρχή, de fondement, donc il est le premier degré. Au mieux, le premier à participer au fondement-épreuve entre dans le second degré, tandis que le second serait dans le troisième degré et ainsi de suite. Dans cette conception platonicienne, il y a une dégradation de l'expérience première qui devient éventuellement simulacre. Le simulacre, qui est de l'ordre de la différence ou de la dissemblance, se distingue de la copie qui, elle, possède un lien de ressemblance avec l'original. D'un côté, il y a la copie qui assure un lien entre le fondement et l'Idée et qui en assure l'identité. De l'autre côté, le simulacre rompt le lien avec l'Idée, liquidant ainsi le principe d'identité. Deleuze résume cette dualité en considérant la copie comme « une image douée de ressemblance, le simulacre une image sans ressemblance »²⁴³. D'une certaine façon, pour employer une terminologie bataillienne, la copie est de l'ordre de l'homogène, du Même, alors que le simulacre est hétérogène, différent, Autre. Ce qui résulte de cette dualité et qui constitue aussi le

²⁴¹ Gilles Deleuze. 1969. *La logique du sens*. Coll. « Critique ». Paris. Minuit. p.294.

²⁴² Gilles Deleuze. *Loc. cit.*

²⁴³ Gilles Deleuze. *Idem*. p.297.

modèle platonicien est de s'en tenir au Même comme domaine de la philosophie. Le *renversement du platonisme* de Nietzsche tel qu'interprété et appliqué par Bataille et par Klossowski est donc de prendre le parti du simulacre. Ce faisant, l'auteur du *Gai savoir* annule tout fondement, événement qui est qualifié de positif et de joyeux, car dans ce monde d'apparences et d'illusions, la simulation « désigne la puissance de produire un effet »²⁴⁴. Cette simulation est assimilée à la figure de l'Éternel retour, car c'est par ce geste que s'opère la transformation du monde vrai en monde des apparences. De plus, si pour Platon dans *Phèdre* l'amour sert de « critère sélectif » dans le *fondement-épreuve* qu'est le mythe, Bataille, quant à lui, se sert de l'angoisse comme proto affect sélectif, car ce sentiment est considéré comme une « chance » par celui qui le ressent, car « il fut choisi dans la mesure de ses *pressentiments* »²⁴⁵. Le lecteur est donc confronté au dilemme offert aux différents personnages ou narrateurs de saisir la «chance» et de pousser son angoisse jusqu'à l'extrême limite, ou de l'éluder.

Cette façon de considérer l'éternel retour comme le mythe fondateur proposé par Nietzsche pour s'opposer au platonisme est la lecture qu'en font Bataille et Klossowski. Car le rôle du concept d'éternel retour est de se poser comme un *simulacre de doctrine* (Klossowski) qui en vient à miner le Même en le travestissant en illusion. En postulant que tout événement sera répétée, que le Même redevient le Même, Nietzsche réussit à renverser l'adéquation du modèle et de la copie, puisque dans l'éternel retour, si tout doit recommencer, la copie en vient nécessairement à remplacer le modèle. C'est par cet événement que tout le dispositif platonicien qui s'est construit à partir d'une fondation s'écroule, puisqu'il ne peut y avoir de copie s'il n'y a pas de modèle. Le simulacre marque sa propre origine, son propre fondement. Si le mythe (μῦθος) sert de fondement, c'est que le discours philosophique (λόγος) ne peut expliquer l'origine autrement que par l'intermédiaire du mythe. C'est dans ce sens qu'Aristote peut affirmer que la «poésie est quelque chose de plus philosophique et qui a plus de valeur que l'histoire» (*Poétique*,

²⁴⁴ Gilles Deleuze. *Idem*. p.304.

²⁴⁵ *L'expérience intérieure* in *OC*. Tome V. Paris. Gallimard. p.47.

1452a7-9). Selon ce modèle, la littérature est le fondement même de l'épistémologie, de la connaissance. Platon cherchait à s'assurer que ce fondement reste dans l'ordre du Même, car toute dialectique fonctionne dans un principe linéaire de question et de réponse. Cette linéarité a comme point d'origine le mythe qui, lui, est circulaire puisqu'il détient sa propre origine. Pour Nietzsche, l'erreur fondamentale de Platon, et c'est aussi ce qu'il reproche aux prédicateurs de la morale, c'est d'élever au rang de Vérité ce qui n'est qu'interprétation. C'est dans ce sens que nous pouvons comprendre la phrase de Nietzsche si souvent citée «nous avons l'art afin de ne pas périr de la vérité» ou encore que les *vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont*, bref des simulacres. C'est ce qui constitue l'enjeu des œuvres littéraires de Georges Bataille et de Pierre Klossowski, leur jeu avec le simulacre et qui fait que leurs œuvres se font sous l'égide de l'éternel retour.

Tout comme Nietzsche parlait de l'éternel retour comme une expérience qu'il cherchait à partager mais qu'il ne pouvait, il en est venu à créer l'œuvre *Ainsi parlait Zarathoustra*. Pour Bataille et pour Klossowski, cette œuvre se pose comme un mythe qui fonde le début de la «philosophie de l'avenir», un simulacre de doctrine. La communication d'une expérience nouvelle n'est pas de l'ordre du λόγος, mais du μῦθος, donc transmettre une expérience telle que l'éternel retour ne peut s'effectuer que par l'intermédiaire de l'art. C'est précisément cet aspect communicatif qui constitue le fil d'Ariane des récits des deux auteurs français. Le lien qui unit leurs œuvres réside dans l'approche avec laquelle les personnages cherchent à communiquer une expérience. Cette dernière est vécue par le personnage sous la forme d'un affect qui lui est impossible d'expliquer autrement que par la médiation d'un récit ou d'une image. Ainsi, à la lecture des récits de Bataille et de Klossowski, le lecteur s'immisce dans un jeu de simulacres, dans un cercle vicieux.

Bataille et le “système” du bouleversement analogue

Dès que l'on se met à lire les œuvres de Bataille, la distinction entre le discursif et le narratif ne va pas de soi, principalement parce que ses œuvres discursives sont truffées d'éléments littéraires comme des poèmes, des réflexions personnelles ou encore des aphorismes, tandis que ses œuvres narratives sont souvent parsemées de digressions explicatives. Pour l'auteur français, le théorique et le poétique ne sont pas antithétiques. Il conçoit le poétique comme un lieu d'élaboration théorique, car il y a une charge épistémique inhérente à la littérature que la tradition philosophique tait ou tout au moins ne semble pas assimiler à une forme de savoir. Lorsque Bataille traite de cette charge épistémique, il use de termes comme « non-savoir », « expérience intérieure », « extase », etc. La difficulté de conceptualiser cette charge épistémique tient au fait qu'elle n'est pas conceptualisable puisqu'elle résulte d'un effet, d'un *pathos*. Donc, pour lui, l'œuvre narrative permet de mettre en scène et d'illustrer le « non-savoir » que le discours philosophique traditionnel ne peut assimiler, et permet aussi d'en faire l'expérimentation. C'est pourquoi dans ses œuvres discursives (liées à l'homogène, au λόγος), Bataille cherche à juxtaposer une part associée à l'hétérogène (rôle tenu par l'image iconique qui accompagne ses articles dans la revue *Documents* ou encore les digressions poétiques ou autobiographiques dans *L'expérience intérieure*) à une part homogène (le texte théorique même). Son objectif est alors de transformer, voire de subvertir le discours philosophique et scientifique traditionnel en investissant ce discours par des éléments qui sont normalement éludés par celui-ci. Cependant, cette pratique se heurte à une contradiction que son œuvre discursive ne semble pas en mesure de surmonter, c'est-à-dire que pour tendre vers le non-savoir, il faut rompre toute assise sur une connaissance préétablie comme base permettant d'accéder à une

autre connaissance. La connaissance n'est plus considérée comme le résultat d'un édifice conceptuel qui s'établit sur les bases d'une longue tradition, mais plutôt comme une expérience qui surgit de façon brusque et inattendue. Cette expérience intérieure relève de l'affect, du pathique que Bataille associe au domaine littéraire, au mythe. L'auteur français rejette d'emblée toute prétention à l'appropriation par la sphère discursive de ce qui est de l'ordre de l'affect, ce qui ne l'empêche pas de tenter l'expérience pour autant. C'est pourquoi *connaissance discursive* et *connaissance émotionnelle* sont considérées dans l'introduction de *L'expérience intérieure* comme deux champs épistémiques séparés. Toutefois, le champ de coïncidences entre les deux relève de ce qu'il associe aux «diverses formes de dépense (rire, héroïsme, extase, sacrifice, poésie, érotisme ou autres)», formes de dépense qui constituent en outre les isotopies dominantes de ses œuvres littéraires. Cette thématique est traitée dans ses récits comme une mise en jeu du sujet (personnage et lecteur à la fois), le plongeant dans le vertige du cercle vicieux. Le cercle vicieux dans son œuvre désigne donc le jeu dans lequel l'auteur ou le narrateur a recours à un récit pour provoquer chez l'autre (personnage ou lecteur) un affect analogue à celui qu'il lui est impossible d'expliquer.

Le pathos analogue ou sous l'égide de l'éternel retour

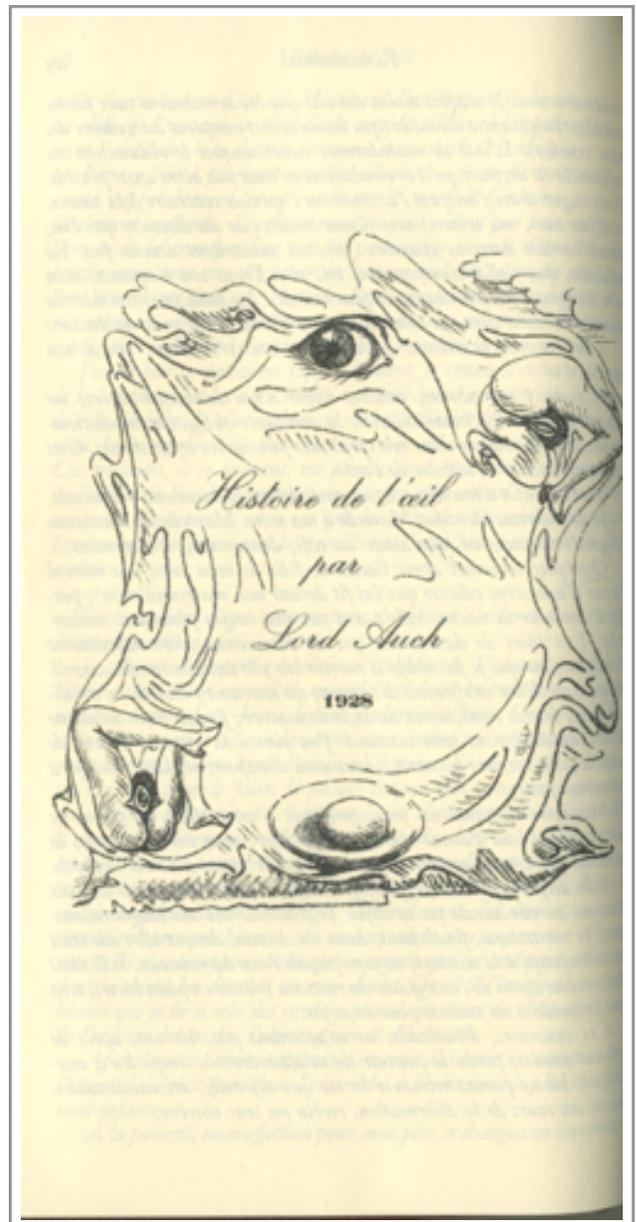


Figure 4 – Histoire de l'oeil (1)

Pour Bataille, l'éternel retour de Nietzsche est une expérience intérieure ou une extase qui ne peut être expliquée de façon discursive. L'auteur français ressent une solidarité à l'égard du philosophe allemand en raison de la difficulté de rendre compte par écrit de ce qui est *impossible*, car ce genre d'expérience n'est pas démontrable discursivement. Or, comment communiquer cette expérience? Cette question qui est omniprésente dans *L'expérience intérieure* débouche inévitablement sur le constat suivant:

Il faut *vivre* l'expérience, elle n'est pas accessible aisément et même, considérée du dehors par l'intelligence, il y faudrait voir une somme d'opérations distinctes, les unes intellectuelles, d'autres esthétiques, d'autres enfin morales et tout le problème à reprendre. Ce n'est que du dedans, vécue jusqu'à la transe, qu'elle apparaît unissant ce que la pensée discursive doit séparer.²⁴⁶

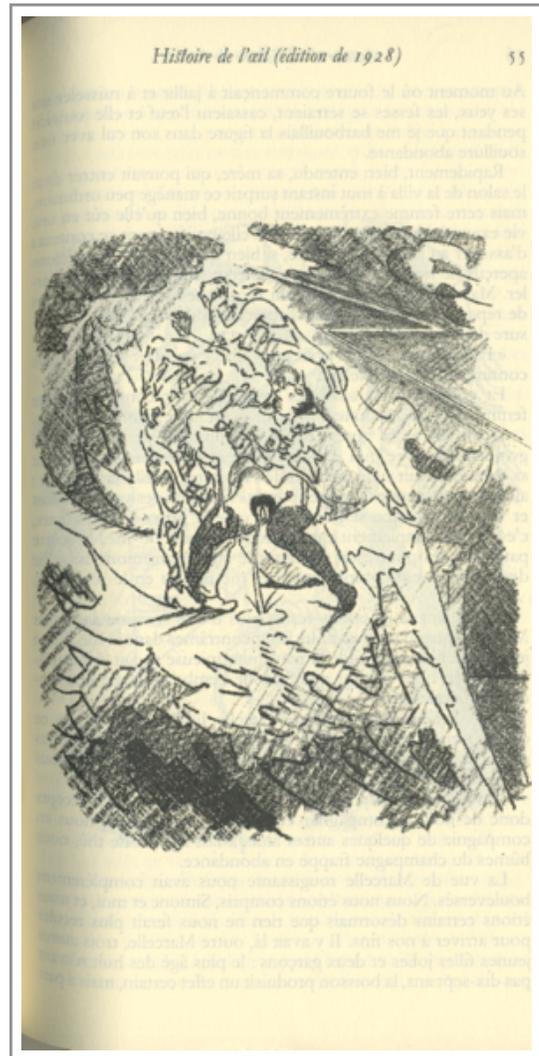


Figure 5 – Histoire de l'œil (2)

²⁴⁶ *L'expérience intérieure* in *OC*. Tome V. Paris. Gallimard. p.21.

Pour vivre cette expérience, il faut en quelque sorte dramatiser son existence, accepter le reversement du monde vrai en fable. C'est dans ce geste littéraire qui consiste à entrer dans le monde de l'œuvre, sa logique, sa morale et se laisser guider affectivement par elle que l'on peut alors vivre «jusqu'à la transe» ce que la pensée discursive ne peut offrir. Dans cette perspective, l'expérience de l'éternel retour telle que vécue par Nietzsche ne pouvait faire l'objet d'une démonstration scientifique²⁴⁷. Cependant, ce modèle d'une extase vécue puis communiquée constitue le point de départ de l'œuvre littéraire de Bataille. Dès sa première œuvre littéraire intitulée *W.-C.*²⁴⁸, ce dernier s'inspire de cette expérience nietzschéenne, ou plutôt place son œuvre sous l'égide de l'éternel retour en **Figure 6 - Histoire de l'oeil (3)**



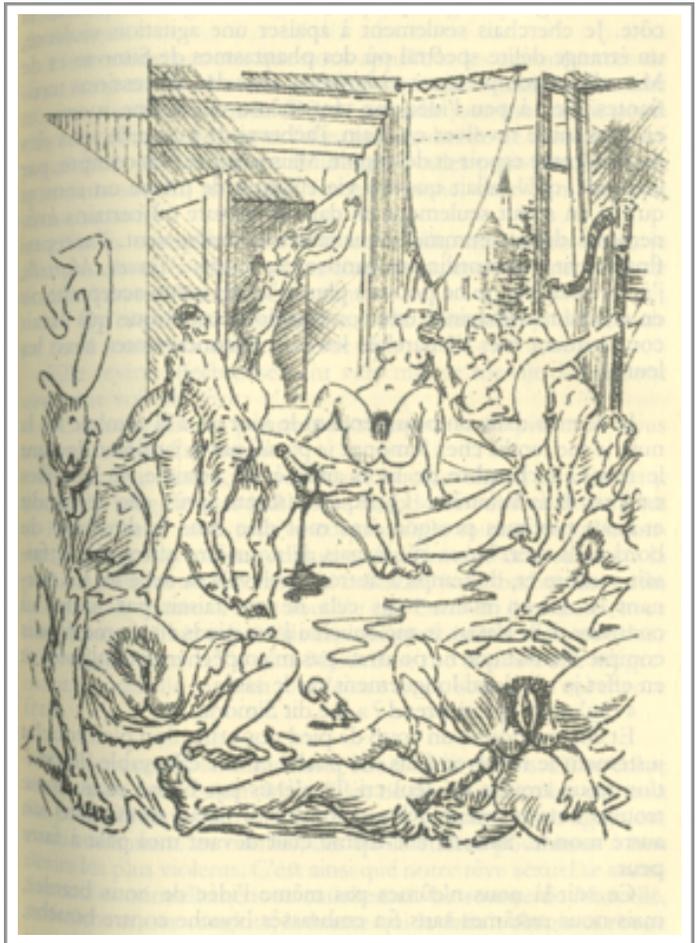
illustrant son récit d'un œil, d'une guillotine et de la mention « Éternel retour ». *W.-C.* n'est pas un récit qui met en scène le simulacre de doctrine qu'est l'éternel retour, mais plutôt une expérience vécue de façon analogique, un pathos qui s'en rapproche. Même si

²⁴⁷ Ce qui ne veut pas dire que Nietzsche n'a pas tenté de le faire. À ce sujet, je renvoie à l'ouvrage de Karl Löwith *Nietzsche. Philosophie de l'éternel retour du même*. Trad.A.-S. Astrup. Coll. « Hachette littératures ». Paris. Calmann Lévy. 1991.

²⁴⁸ Nous omettons volontairement son récit *Notre-Dame de Rheims* écrit en 1918 car Bataille lui-même cherche à oublier ce livre que Masson décrira comme «du plus mauvais Huysmans».

le texte a été détruit, nous en gardons une certaine connaissance par des descriptions indirectes comme dans *Le Petit* et dans les commentaires qui en ont été faits. De plus, selon Michel Leiris, qui avait lu l'œuvre lors de la présentation du texte au groupe surréaliste d'André Breton en 1926²⁴⁹, une partie du récit aurait survécu et aurait été reprise en introduction du récit *Le bleu du ciel*. Cette partie intitulée *Dirty* présente les personnages de Dirty et de Troppmann dans un hôtel à Londres.

Contrairement aux autres récits (*Histoire de l'œil*, *Madame Edwarda*, *L'Abbé C.*, *Ma mère*), cette introduction se clôt sur l'angoisse au lieu de partir de cet affect. Est-ce une des raisons qui a contribué à amener l'auteur à renier ce récit ? Peu importe, puisque tout ce que Bataille écrit à propos de ce court récit est qu'il s'agissait d'un petit livre « assez littérature de fou [...] C'était un cri d'horreur (horreur de moi, non de ma débauche, mais de la tête de philosophe où depuis... Comme c'est triste !) »²⁵⁰. Néanmoins, qualifier cette histoire ou la mise en scène de ce pathos de « littérature de fou » ou de « cri d'horreur »



place d'emblée ce récit dans la sphère **Figure 7 - Histoire de l'œil (4)** hétérogène. Selon lui, *l'Histoire de l'œil* s'inscrit dans la même veine que *W.-C.*. Toutefois, peut-être en raison de l'accueil plutôt froid qu'a eu son premier récit au sein de la sein de

²⁴⁹ Lors de la lecture de *W.-C.*, Breton et les autres membres du groupe surréaliste garderont une image de Bataille comme étant un « obsédé » (Michel Surya. 1992. *La mort à l'œuvre*. Paris. Gallimard. p. 105.)

²⁵⁰ Georges Bataille, « Le petit » in *Romans et récits*. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris. Gallimard. p. 363.

la communauté surréaliste d'André Breton, son ouvrage est publié en 1928²⁵¹ sous le pseudonyme de Lord Auch (où Lord signifie Dieu et Auch serait une abréviation pour « aux chiottes »²⁵²) et est illustré de huit lithographies d'André Masson (voir figure 4 à figure 11). Dès le début du récit, nous retrouvons le paradigme de l'ensemble de ses œuvres : l'impossibilité d'expliquer l'expérience autrement que par analogie, c'est-à-dire que le récit met en scène la communication d'un pathos qui ne peut être expliqué autrement que par la mise en scène d'un autre pathos avec lequel il entretient un lien analogique. Ainsi, le narrateur cherche à expliquer le lien qui l'unit à Simone, mais ne le peut. Il écrit : « Je comprends qu'elle [Simone] éprouve en me voyant les mêmes sentiments que moi en la voyant, mais il m'est difficile de m'expliquer »²⁵³. Devant l'incapacité d'expliquer le sentiment, le narrateur raconte une anecdote qu'il a vécue avec Simone. Il relate un voyage en automobile au cours duquel ils ont écrasé une cycliste alors qu'ils roulaient à toute vitesse. Le narrateur décrit alors le sentiment devant le cadavre comme suit :

²⁵¹ Il existe trois éditions d'*Histoire de l'œil* : celle de 1928 qui n'a pas de mention d'éditeur et a eu un tirage de 134 exemplaires (elle contient huit lithographies d'André Masson); celle de 1947 dite de « Séville » et ayant pour sous-titre « Nouvelle version », datée de 1940 et éditée par K. Éditeur, contenant six gravures à eau-forte et au burin par Hans Bellmer, tirée à 199 exemplaires ; puis celle de 1951, dite de « Burgos », sans nom d'éditeur et datée de 1941. Cette dernière édition a été réalisée par Jean-Jacques Pauvert sans l'accord de Bataille. La version utilisée dans le cadre de cette recherche est celle de 1928, car elle est un peu plus longue et détaillée que la version de 1947. Aussi, dans celle-ci certains termes ont été changés dans la deuxième version. Par exemple, « anxiété » devient « angoisse », la deuxième partie « Coïncidences » est désormais « Réminiscences », alors que d'autres termes comme « nègre » ont tout simplement été supprimés.

²⁵² Bataille écrit dans *Le petit* : « Il est dans l' « Histoire de l'œil » une autre réminiscence de « W.-C. », qui, dès la page de titre, inscrit ce qui suit sous le signe du pire. Le nom de Lord Auch se rapporte à l'habitude d'un de mes amis : irrité, il ne disait plus « aux chiottes ! », abrégeait, disait « au ch' ». Lord en anglais veut dire Dieu (dans les textes saints) : Lord Auch est Dieu se soulageant. » « Le petit » in *Romans et récits*. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris. Gallimard. p. 363.

²⁵³ *Histoire de l'œil* in *Romans et récits*. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris. Gallimard. p. 51.

L'impression d'horreur et de désespoir provoquée par tant de chairs sanglantes, écoeurantes en partie, en partie très belles, est à peu près équivalente à l'impression que nous avons habituellement en nous voyant.²⁵⁴

Ne pouvant dire l'expérience qu'il vit avec Simone, il en cherche une autre « à peu près équivalente » ou analogue. Tout le récit fonctionne sur ce modèle de répétition analogique. De même, les différentes figures qui accompagnent le texte illustrent elles aussi un pathos et participent par le fait même à cette répétition analogique. Cette façon d'accompagner le texte par une illustration sera aussi présente dans ses articles dans la revue *Documents* de 1929 à 1930 et aussi dans ses dernières œuvres, notamment *L'érotisme*. L'illustration, en tant que représentation d'un pathos, participe à l'œuvre, car cette dernière est constituée par une série de différentes mises en scène de pathos. Ainsi, nous pouvons remarquer que tous les personnages dans les lithographies

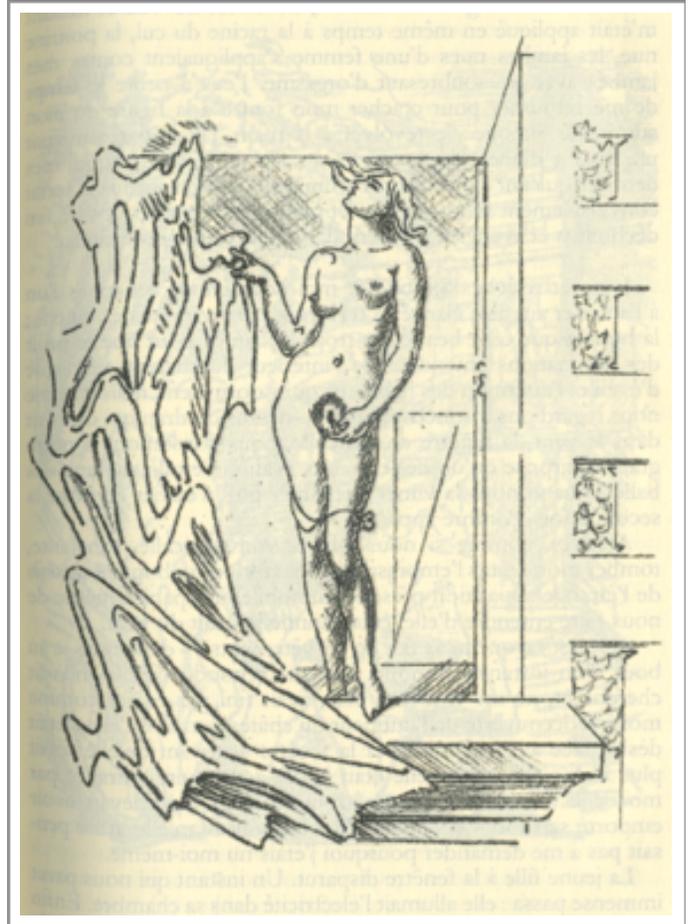


Figure 8 - Histoire de l'œil (5)

d'André Masson (figures 4 à 11) regardent vers le haut, dans un geste qui marque à la fois la jouissance, l'extase ou la folie. Les sexes représentés sont de tailles exagérées, amplifiant ainsi le caractère érotique des différentes scènes. Ce qui est représenté relève de l'hybris, de l'excès et vise à provoquer le lecteur-spectateur. Sur le plan narratif, de prime abord, *Histoire de l'œil* relate les aventures d'un garçon, le narrateur qui ne sera jamais nommé, et de Simone. Au tout début du récit, nous assistons aux jeux érotiques des deux protagonistes, et l'association de ceux-ci avec leur amie Marcelle. Cette dernière

²⁵⁴ *Idem*. p. 52

se fait interner dans une maison de santé après un moment de folie lors d'une orgie organisée par le narrateur et Simone. Les deux protagonistes planifient de la faire sortir de l'asile pour qu'elle se joigne à eux. Malheureusement, Marcelle se suicide et cet acte provoque chez le narrateur et chez Simone le début d'un penchant morbide qui les pousse à faire l'amour à côté du cadavre de leur amie. Par la suite, ils s'enfuient en Espagne où ils font la rencontre de Sir Edmond, un riche Anglais qui finance leur exil en plus de servir de "voyeur" dans plusieurs expériences vécues par le narrateur et Simone. Parmi ces expériences, notons la corrida au cours de laquelle le toréro Granero perd la vie au moment où Simone insère dans son vagin un testicule de taureau, de même que la visite de l'église où reposerait le corps de Don Juan et dans laquelle les protagonistes vont martyriser le prêtre Don Aminado. Dans « Coïncidences », la deuxième partie du récit, l'auteur présumé du livre cherche à éclaircir certains aspects du récit à la lumière d'expériences vécues dans sa jeunesse.

Or, à la lecture du récit, le lecteur est confronté au cercle vicieux suivant: dans la première partie le narrateur cherche à décrire ce qui le lie à Simone par les récits, la deuxième partie, quant à elle, présente le récit de la première partie comme une réminiscence inspirée par des événements qui se sont passés dans la jeunesse du narrateur. Ce faisant, le récit de la première partie (qui porte le titre de «Récit») est présenté par le supposé auteur comme une «superposition d'images liées à des bouleversements analogues»²⁵⁵. Ces « bouleversements » sont liés à certains événements qui se sont passés dans sa jeunesse. Après avoir décrit la folie de sa mère, la maladie de son père, il écrit :

²⁵⁵ *Idem.* p. 103.

Je ne m'attarde jamais aux souvenirs de cet ordre, parce qu'ils ont perdu pour moi depuis longtemps tout caractère émotionnel. Il m'a été impossible de leur faire reprendre vie autrement qu'après les avoir transformés au point de les rendre méconnaissables au premier abord à mes yeux et uniquement parce qu'ils avaient pris au cours de cette déformation le sens le plus obscène.²⁵⁶

En écrivant que ces souvenirs ont perdu « tout caractère émotionnel » pour lui, il fait référence à l'impulsion ou l'émotion originale, c'est-à-dire qu'en relatant un souvenir passé, sa simple évocation ne provoque pas le même sentiment qu'à l'instant précis où il a été vécu. Cependant, ces *souvenirs* reprennent vie « qu'après les avoir transformés au point de les rendre méconnaissables », c'est-à-dire de les avoir fait revivre de façon analogique. Nous touchons ici au cœur de l'esthétique bataillienne, car la question de la

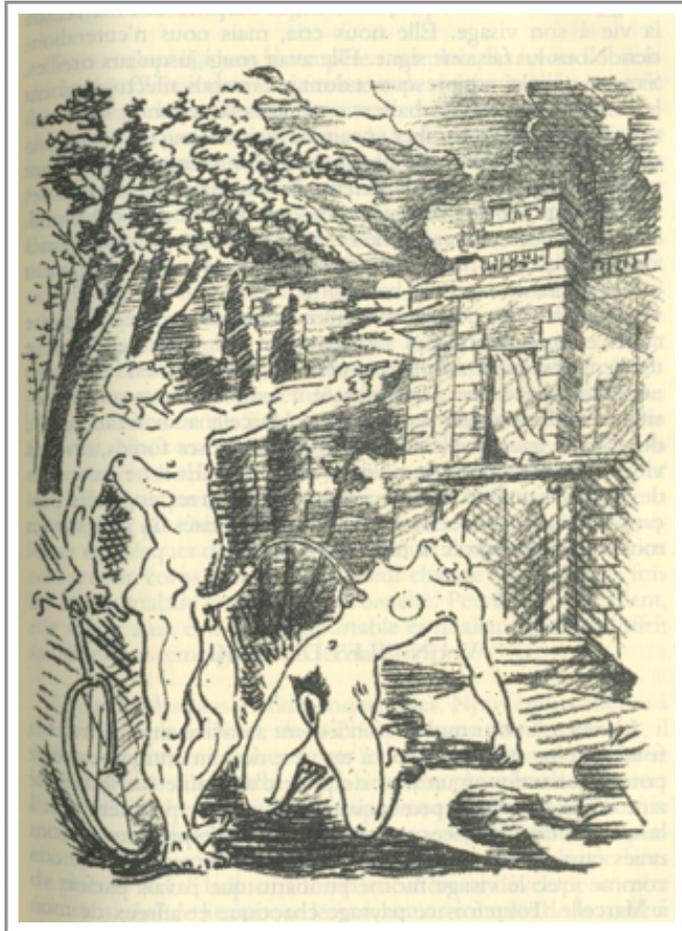


Figure 9 - Histoire de l'oeil (6)

« superposition d'images liées à des bouleversements analogues », images qui renvoient à des souvenirs qui sont « transformés », est ce qui constitue le canevas de base à l'ensemble de ses récits. La trame narrative est constituée par une succession d'anecdotes qui décrivent un événement, une scène non en fonction d'un contenu diégétique, mais en fonction d'un pathos. Donc, ce qui importe le plus dans ce qu'il décrit ici, c'est l'impulsion, l'émotion plutôt que l'événement. La description parfaite de

²⁵⁶ *Idem.* p.106.

l'événement original ne pourrait procurer l'émotion première, ce qui caractérise notamment le projet de Proust dans *La recherche du temps perdu*. Aussi, rien ne dit que ces événements décrits par l'auteur (il est encore à souligner qu'il s'agit de Lord Auch) soient *vrais*, puisqu'il s'agit d'un auteur *fictif*, d'un nom inventé par Bataille. Dès lors, nous sommes en présence d'un simulacre de constatations d'ordre biographique²⁵⁷ qui vient changer la focalisation narrative, et, ce faisant, miner l'identité narrative de la première partie. De plus, le fait d'affirmer que ses souvenirs ne peuvent reprendre vie «qu'après les avoir transformés au point de les rendre méconnaissables» vient remettre en question tout le récit de la première partie. En sous-entendant la fausseté du récit, la digression de la seconde partie tend à mettre l'accent sur l'affect, sur le *bouleversement analogue* vécu par le lecteur devant des scènes d'horreur, d'hybris.



Si l'on met de côté tous les *souvenirs* décrits dans la partie « Coïncidences » qui sont **Figure 10 - Histoire de l'oeil (7)** supposés donner un sens au récit de la première partie, ce qui reste constitue une sorte de mode d'emploi pour comprendre ce récit, c'est-à-dire que pour retrouver l'émotion

²⁵⁷ Les événements décrits dans « Coïncidences » pourraient être considérés comme une partie biographique liée à la vie de Georges Bataille, mais cela n'est pas d'une importance cruciale pour interpréter le récit. Soulignons toutefois que lorsque le frère aîné de Georges Bataille, Martial, a appris ce qui était écrit sur ses parents et il a tout nié jusqu'à sa mort.

première, il faut transformer l'événement quitte à le rendre « méconnaissable au premier abord », car il prend « le sens le plus obscène ». En remontant la chaîne analogique des tableaux de la première partie du récit, nous réalisons que tout origine de la tentative par le narrateur d'expliquer son sentiment à l'égard de Simone. Dès ce moment, il ne peut arriver à formuler ce qu'il ressent et fait plutôt une analogie avec la cycliste frappée par sa voiture. Tous les tableaux suivants en sont des illustrations analogiques et sont liés par des éléments métonymiques. Le premier à avoir repéré ces « chaînes métonymiques » est Roland Barthes dans son article « La métaphore de l'œil ». Dans cet article, Barthes parle de deux chaînes métaphoriques : celle de l'œil et celle des pleurs. Dans la première chaîne métaphorique, on retrouve l'œil, l'œuf, l'assiette de lait de chat, l'œil révulsé du mort et le testicule du taureau. Dans la seconde chaîne métaphorique, il s'agit essentiellement des liquides : larmes, lait, jaune d'œuf, sperme et urine. Selon Barthes, c'est le rapport entre ces deux chaînes qui prend un sens érotique au sens bataillien. Cet érotisme, selon Barthes, est dans le lien métonymique entre les éléments d'une chaîne métaphorique à l'autre, car il y a une « translation de

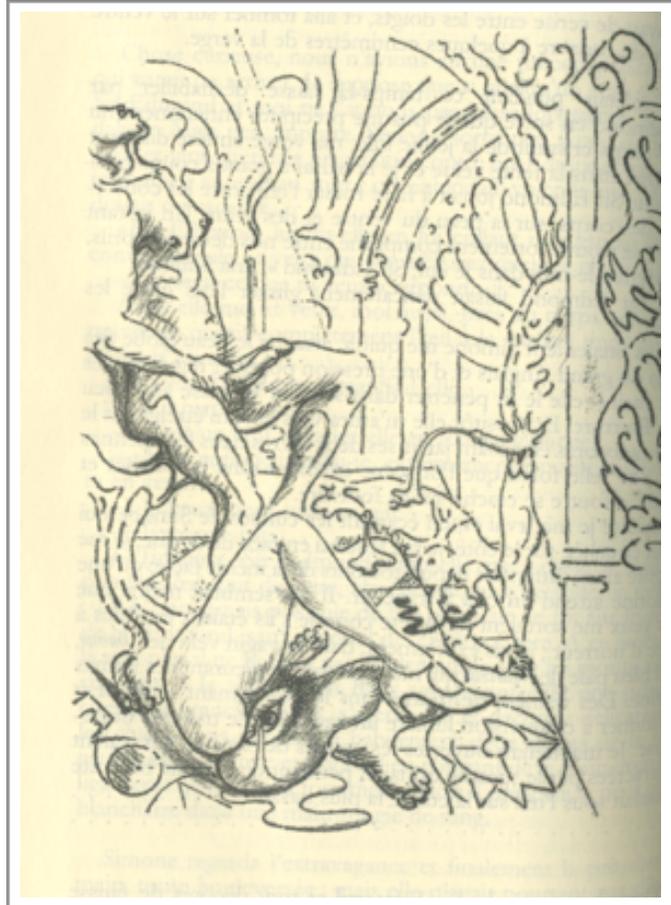


Figure 11 - Histoire de l'oeil (8)
Figures 4 à 11 - *Lithographies d'André Masson.*

L'édition de 1928 était illustrée de huit lithographies d'André Masson et tirée à 134 exemplaires. Il n'y avait aucune mention de nom d'éditeur. Ces illustrations ont été reproduites dans Georges Bataille. 2004. *Romans et récits.* « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris. Gallimard.

sens opérée d'une chaîne à l'autre »²⁵⁸. L'article de Barthes vise juste quand il est question du lien métonymique d'une chaîne à l'autre, mais ce lien ne peut se résumer à un sens érotique. L'érotisme n'en est que la pointe de l'iceberg, car il s'agit d'un pathos, lequel peut être érotique, mais pas qu'érotique. Ainsi, les différentes chaînes métonymiques sont ce qui permet de lier les différents tableaux du récit les uns aux autres. Le pathos ne prend sens que s'il se juxtapose à un autre pathos avec lequel il entretient un rapport analogique. C'est pourquoi les termes que Bataille emploie pour parler du phénomène à l'œuvre sont « coïncidences » ou « bouleversements analogues », car ces expressions sous-tendent l'aspect événementiel, ponctuel et aléatoire du pathos, aussi qu'il ne s'agit pas d'un seul pathos, mais d'un ensemble de pathos qui sont « analogues ». Chaque représentation d'un pathos constitue un tableau, et chaque pathos est lié d'une certaine façon au pathos précédent ou en constitue une variante. C'est dans cette optique que l'on inclut les illustrations qui accompagnent le texte, chacune proposant un pathos qui vient accentuer la charge pathémique ou pathique à l'œuvre. Ainsi, en divisant le texte de la première partie, chaque tableau est constitué par le récit d'une anecdote. Ainsi, la description de la rencontre entre le narrateur et Simone constitue le premier tableau. Pour le deuxième, il s'agit des événements entourant la mort de Marcelle (chapitres II à VIII). Dans ce tableau, au moment de l'orgie, Marcelle se retire et se cache dans une armoire normande. Le narrateur ouvre la porte pour la faire sortir, ce qui déclenche chez celle-ci un état de panique suivi d'un accès de folie. Le narrateur écrit sur cet épisode :

Ainsi un cardinal curé de la guillotine se confondait dans l'épouvante de Marcelle avec le bourreau barbouillé de sang et coiffé du bonnet phrygien : une étrange coïncidence de piété et d'abomination pour les prêtres expliquait cette confusion qui est restée liée pour moi aussi bien à ma dureté réelle qu'à l'horreur que m'inspire continuellement la nécessité de mes actes.²⁵⁹

Puis un peu plus loin, quand Marcelle est internée dans une maison de santé, de laquelle

²⁵⁸ Roland Barthes, « La métaphore de l'œil » in *Critique. Hommage à Georges Bataille*. Août-Septembre 1963. Coll. « Critique ». Paris. Minuit. p.775

²⁵⁹ *Histoire de l'œil* in *Romans et récits*. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris. Gallimard. p. 79.

essaient de la faire sortir Simone et le narrateur, Marcelle réalise que celui qu'elle pensait être le Cardinal n'est autre que son ami. Le narrateur écrit :

L'écoeurant cri de coq en particulier coïncidait avec ma propre vie, c'est-à-dire maintenant le Cardinal, à cause de la fêlure, de la couleur rouge, des cris discordants qui avaient été provoqués par lui dans l'armoire et aussi parce qu'on égorge les coqs.²⁶⁰

Pour donner un sens au drame vécu par Marcelle, le narrateur explique que son habillement lors de l'orgie, surtout le bonnet phrygien, a fait en sorte que Marcelle l'a vu comme « un cardinal curé de la guillotine ». Puis, le narrateur associe le bonnet rouge non plus au Cardinal, mais au coq. Le narrateur fait ainsi le lien entre le bourreau (Cardinal) et la victime (cri du coq qu'on égorge). Quand Marcelle a compris qui était le Cardinal, elle s'est pendue dans l'armoire normande. L'image du cardinal est utilisée pour expliquer « l'épouvante de Marcelle », et le « cri du coq » renvoie au cri d'horreur de Marcelle. Cette horreur est décrite par le narrateur comme l'adjonction de deux *pathos* : la « piété » et « l'abomination pour les prêtres ». Le mélange de ces deux sentiments est présenté analogiquement comme le « cardinal curé de la guillotine » qu'aurait vu Marcelle.

En ce qui concerne le troisième tableau, c'est-à-dire la corrida (chapitres IX à XI), deux éléments coïncident : la mort de Granero et l'orgasme de Simone. Le narrateur décrit la scène comme suit :

Un cri d'horreur immense coïncida avec un orgasme bref de Simone qui ne fut soulevée de la dalle de pierre que pour tomber à la renverse en saignant du nez et toujours sous un soleil aveuglant ; on se précipita aussitôt pour transporter à bras d'homme le cadavre de Granero dont l'œil droit pendait hors de la tête.²⁶¹

Après avoir demandé les couilles crues du premier taureau tué, Simone cherchait à s'asseoir dessus. Alors que le regard des spectateurs est tourné vers le spectacle dans l'arène, Simone en profite pour mettre dans « son cul » un des testicule du taureau. À ce

²⁶⁰ *Idem.* p. 80.

²⁶¹ *Idem.* p. 88.

moment précis, Granero reçoit un coup de corne du taureau qui lui défonce « l'œil et toute la tête »²⁶². C'est ce qui provoque le « cri d'horreur » de la foule qui coïncide avec l'orgasme de Simone. Le « cri d'horreur » de la foule devant la mort de Granero renvoie analogiquement au « cri du coq qu'on égorge », puis aux « cris discordants » de Marcelle dans l'armoire.

Le quatrième tableau correspond aux chapitres XII et XIII au cours desquels les protagonistes sont dans l'église attribuée à Don Juan. Tous les éléments importants des tableaux précédents s'y retrouvent : l'armoire normande devient le confessionnal, le « cri du coq » devient « gueulant comme un porc qu'on égorge »²⁶³, les couilles crues sont maintenant l'œil du prêtre de même que le jeu avec l'œil du prêtre est qualifié de « complètement extraordinaire avec en plus un certain côté cri de coq horrible »²⁶⁴, etc. Ce qui transparaît dans tous ces tableaux, c'est qu'ils forment une gradation (par exemple le jeu avec les œufs devient un jeu avec l'œil du prêtre) où chaque tableau possède un lien analogique avec l'autre. Même si la deuxième partie « Coïncidences » se présente comme une recherche de sens, cette dernière partie participe à cette suite analogique. Cette suite analogique ou ce lien entre les tableaux se fait sous le signe de la coïncidence, laquelle opère telle que le « fondement éprouve » dont il était question avec Platon. Cette tentative de comprendre le proto affect, c'est-à-dire l'émotion associée à l'expérience originale se retrouve dans l'obsession de Sir Edmond. Ce dernier questionne Simone, l'oblige à faire des croquis pour expliquer les éléments reliés à la mort de Marcelle, allant même jusqu'à envoyer un domestique acheter un mannequin à perruque blonde pour que Simone puisse « pisser sur la figure du mannequin étendu les yeux ouverts dans la position de Marcelle »²⁶⁵.

Si dans *Histoire de l'œil* le récit peut être considéré comme une quête par le

²⁶² *Idem.* p. 88.

²⁶³ *Idem.* p. 96.

²⁶⁴ *Idem.* p. 99.

²⁶⁵ *Idem.* p. 31.

narrateur de transmettre ou de communiquer une expérience, un pathos (qui représente son lien à Simone), le modèle de cette quête reste présent dans l'ensemble de l'œuvre de Bataille, mais la technique, quant à elle, connaît quelques changements significatifs. Ainsi, du récit décrit par un narrateur-personnage dans *Histoire de l'œil*, on en arrive à une multiplication des voix narratives dans le roman²⁶⁶ *L'abbé C.*. En comparant *Histoire de l'œil* (le premier récit de Bataille) à *L'abbé C.* (la dernière œuvre narrative à paraître du vivant de l'auteur), nous pouvons voir en quoi a évolué la structure narrative. Il est toujours question de différents pathos ayant un lien analogique, mais en changeant la focalisation narrative, il devient possible de présenter le pathos sous différents angles, dans une variation de perspectives. Ainsi, *L'abbé C.* est divisée en cinq parties : 1- la préface de l'éditeur ; 2 et 3 – le récit de Charles ; 4- les notes de Robert, l'abbé C. ; 5 – la suite du récit de l'éditeur. Chaque partie met en jeu une typographie qui distingue le narrateur. Ainsi, la narration de l'éditeur est en italique, celle de Charles en caractères romain gras et les notes de Robert sont en caractères romain maigre. Le roman débute par une présentation d'un manuscrit à un éditeur, il y a un jeu instauré qui rappelle une forme utilisée abondamment par des auteurs du siècle des Lumières, notamment par Sade. Cette partie est présentée comme étant la préface du roman, puisqu'il s'agit de la préface écrite par l'éditeur qui raconte la façon par laquelle il est entré en possession du manuscrit qui raconte l'histoire de l'abbé C.. L'éditeur relate sa rencontre avec Charles C., le frère jumeau de Robert, et son épouse Germaine. Dans la deuxième et la troisième partie du roman, Charles raconte comment son frère en est graduellement venu à suspendre sa vocation. En effet, avec l'aide de son amie Éponine, Charles cherche à provoquer son frère qui est prêtre. Le point central du roman est constitué des notes de Robert, écrites pour décrire l'extase qu'il vivait. Cependant, ces notes sont difficilement compréhensibles, car constituées de phrases comme : « L'avenir défunt, gai comme un

²⁶⁶ Ce qui est particulier avec cette œuvre, c'est qu'il s'agit du premier « roman » signé Georges Bataille. Même si Bataille a écrit *Le bleu du ciel* avant *L'abbé C.*, ce dernier a été le premier texte par lequel Bataille revendique l'appellation « roman » (les autres portaient l'indication « récit » ou « histoire »). Pour le roman *L'Abbé C.*, Bataille va jusqu'à écrire à l'éditeur des éditions Minuit le 3 janvier 1950 : « N'oubliez pas [...], sur la page de titre, de faire suivre *L'Abbé C.* de l'indication *roman.* »⁸⁶ De prime abord, l'insistance de Bataille pour cette appellation semble anodine, mais elle montre vraisemblablement un souci méthodique.

couteau »²⁶⁷. Dans ses notes, Robert tente de décrire ses moments d'extase. Cependant, à la toute fin de ces notes, nous retrouvons une phrase qui constitue en quelque sorte un constat d'échec : « Mais les mots disent difficilement ce qu'ils ont pour fin de nier »²⁶⁸. Ce qui est difficile pour Robert, c'est de trouver les mots pour illustrer son libertinage qui est vécu comme une forme de mysticisme. Ce déchaînement sans limite des passions implique aussi une dissolution du sujet. Ainsi, peu à peu, Robert cherche à expliquer son *excès de joie* ou encore *l'expérience Chianine*, mais n'y arrive pas. Finalement, dans la cinquième partie du roman, l'éditeur complète son récit. Il annonce la mort de Robert et la réaction de Charles lors de la remise du manuscrit. Car ce qui constitue le reste du roman, ce sont les témoignages des autres qui tentent de donner un sens à l'histoire de Robert. L'éditeur résume bien cette difficulté dans la dernière partie du roman quand il écrit:

Ce qui précède, à le relire, me semble vraiment hors du monde. Cette obstination à vivre à l'extrémité des limites humaines me laisse un sentiment mêlé: le sentiment sans doute que nos pères éprouvaient devant les fous, qu'ils vénéraient mais éloignaient d'eux cruellement: ils les ont tenus pour divins, ils ne pouvaient faire, cependant, qu'ils ne soient nauséabonds - risibles, tout à fait désespérants.²⁶⁹

Ce sentiment d'étrangeté devant ceux qui vivent à l' «extrémité des limites humaines» est la réaction du sens commun (homogénéité) confronté à ce qui lui échappe comme la folie ou la divinité (hétérogénéité). Ainsi, dans le roman mais aussi dans les récits, le nom qui est donné à ce sentiment d'étrangeté est l'angoisse.

²⁶⁷ *L'abbé C.* in *Œuvres complètes*. Tome III. Paris. Gallimard. p.344.

²⁶⁸ *Idem.* p.356.

²⁶⁹ *Idem.* p.359.

Les fondements-épreuves

Les différents récits de Bataille sont constitués par l'adjonction de différents tableaux reliés entre eux par des bouleversements analogues. Ce phénomène se produit sous le signe des coïncidences, terme notamment utilisé comme titre de la deuxième partie d'*Histoire de l'œil*. Intitulée «Coïncidences» dans la version de 1928 et «Réminiscences» dans celle de 1948, cette partie apparaît comme une longue digression écrite par l'auteur de la partie «Récit» pour expliquer certains éléments de son récit. Le changement de titre pour cette partie est représentatif d'une certaine évolution dans la pensée de l'auteur. Le terme «coïncidence» renvoie à un événement qui arrive par hasard, mais qui ne peut se répéter de la même manière. D'une certaine façon, ce terme illustre bien cette tentative du narrateur de raconter une anecdote pour provoquer chez le lecteur le même pathos qui l'habitait au moment initial. En ce qui concerne le choix de «Réminiscences», il place le récit déjà sous le signe de l'image qui n'est pas reconnue comme souvenir, de la «copie non identique» ou de la différence puisqu'il s'agit alors d'une quête de l'impulsion originelle, laquelle est toujours différée, vécue de façon analogue. D'un côté comme de l'autre, ces termes renvoient à la représentation d'éléments liés entre eux par des «bouleversements analogues»²⁷⁰, c'est-à-dire qu'ils sont constitués par l'adjonction de deux *pathos* ou deux émotions qui entretiennent entre eux un lien analogique. D'abord, il y a le pathos décrit par le narrateur, pathos qui se retrouve dans la description d'un événement intense comme une orgie, un crime ou encore une corrida. Toutefois, ce pathos se présente comme l'analogie d'un autre pathos auquel nous n'avons pas accès, c'est-à-dire le pathos originaire dont l'origine nous échappe puisque le narrateur ne peut le décrire autrement que par des tableaux ou des images liées «à des bouleversements analogues». Nous entrons ainsi dans le jeu du cercle vicieux, dans le jeu du simulacre où chaque scène est décrite non pas en fonction d'une histoire à raconter, mais en fonction d'une intensité, d'un affect à transmettre. Il s'agit donc d'une expérience pathique, laquelle ne peut être résumée ou expliquée de façon

²⁷⁰ *Histoire de l'œil* in *Romans et récits*. Coll. «Bibliothèque de la Pléiade». Paris. Gallimard. p. 103.

discursive. Dans *Histoire de l'œil*, mais aussi dans ses autres récits, Bataille insère quelques digressions ou tentatives d'explications de l'expérience pathique à l'œuvre, explications qui se soldent toutes par un constat d'échec. Cependant, le rôle des digressions dans les œuvres littéraires de Bataille est de souligner la fausseté de ce qui est raconté, de se présenter comme simulacre, comme parodie. L'expression «parodie» est à prendre dans ce contexte-ci telle qu'utilisée dans un texte de Bataille écrit à peu près en même temps qu'*Histoire de l'œil: L'anus solaire*. Dès le début, il est écrit:

Il est clair que le monde est purement parodique, c'est-à-dire que chaque chose qu'on regarde est la parodie d'une autre. Ou encore la même chose sous une forme décevante.²⁷¹

L'expression «parodique» est à comprendre comme «l'opposé de», c'est-à-dire qu'il s'agit d'un double non identique, d'un simulacre. Il s'agit en outre d'une reprise avec écart, d'une répétition avec variation, et cette différence mine l'original. Bref, la parodie est utilisée dans ce contexte-ci comme synonyme de simulacre, la parodie est simulacre. Dans la parodie, il y a un écart dans la représentation et c'est dans cet écart que réside le pathos que cherche à transmettre Bataille. Car si nous avons, d'une part, un élément original, puis, d'autre part, sa parodie, il faut qu'il existe un lien quelconque entre l'original et sa parodie, sinon il s'agit d'un élément qui lui est totalement étranger. Donc, si nous prenons ce qui est écrit dans *L'anus solaire*, Bataille avance l'idée que toute représentation est parodique. L'idée que toute œuvre narrative constitue l'envers parodique de la réalité, son simulacre, était déjà défendue par Platon, mais Bataille considère aussi les œuvres discursives comme étant parodiques. Pour lui, qu'il y ait une opposition dans les représentations du monde, c'est-à-dire que tout ce « qu'on regarde », donc la part empirique, visible ou réelle, n'est que parodie « d'une autre », fait en sorte qu'il y a nécessairement un rapport entre le modèle ou l'original et une copie. Dans cette conception, le modèle est souvent associé au propre, au Bien, tandis que la part parodique est créée « à l'aide d'un *copule* qui relie une chose à l'autre »²⁷², écrit Bataille

²⁷¹ *L'anus solaire* in *Œuvres complètes*. Tome I. Paris. Gallimard. p.81

²⁷² *Loc. cit.*

dans *L'anus solaire*. Le fait que « l'autre » puisse être associé au Mal importe peu pour l'auteur français. L'important réside dans l'apposition de ces deux conceptions, c'est-à-dire qu'il s'agit d'opposer les images les unes aux autres : le plomb et l'or, l'air et l'eau, le Soleil et la Nuit, etc. Dans ces juxtapositions, le modèle se trouve copié voire blasphémé autant au niveau discursif qu'au niveau narratif, et c'est de ce choc oppositionnel (ou coïncidence) qu'émerge le *pathos* souhaité par l'auteur français. Dès les premières lignes de *L'anus solaire* (1927), ce court texte d'à peine six pages, Bataille associe le monde à une immense parodie. Or, pour lui, la parodie sert de pont ou de lien entre un élément et son opposé. Dans ce sens, le sacré est la parodie du profane, et vice versa. Il y a donc une forme de codépendance de l'un à l'autre et le parodique se fait alors à l'aide d'une *copule*. Bataille écrit :

Mais le *copule* des termes n'est pas moins irritant que celui des corps. Et quand je m'écrie : JE SUIS LE SOLEIL, il en résulte une érection intégrale, car le verbe être est le véhicule de la frénésie amoureuse.²⁷³

Si dans l'acception classique de la proposition, le sujet et le prédicat sont liés par la copule, représentée par le verbe « être », dans la représentation bataillienne le rôle de la copule est transgressif dans le sens où il ne s'agit plus d'exprimer l'inclusion du sujet ou son identité, mais plutôt de pervertir son identité. Le terme « pervertir » n'est pas employé ici au hasard, puisqu'il y a un glissement sémantique effectué par Bataille en considérant le terme « copule » dans son sens sexuel, puis en le transposant dans un contexte philosophique. Plus que la négation de l'identité du sujet, la copule est utilisée dans ce contexte pour supprimer tout élément logique. Dès lors, la copule, plutôt que de contribuer à la compréhension du sujet, en marque l'aveuglement, voire la mort. De même, l'affirmation « JE SUIS LE SOLEIL » est insoutenable dans le sens où le « je » et le « soleil » ne peuvent coïncider, c'est-à-dire que le sujet et son prédicat ne peuvent servir d'assise à un jugement ontologique. Toutefois, le glissement sémantique du terme « copule » fait en sorte de créer une *dispersion* du sujet dans une série de liens métonymiques qui se terminent ainsi : « C'est ainsi que l'amour s'écrie dans ma propre

²⁷³ *Loc. cit.*

gorge : je suis le *Jésuve*, immonde parodie du soleil torride et aveuglant.»²⁷⁴ Il y a élimination de tout lien identitaire entre le « JE SUIS LE SOLEIL » et le « Je suis le *Jésuve* » en soulignant que le prédicat n'est que « parodie » et le sujet n'est pas celui qui affirme ce postulat, puisqu'il s'agit de « l'amour » qui s'écrie dans sa gorge. L'envers parodique à l'œuvre dans ce court récit correspond à l'action de substituer des éléments abjects ou considérés comme "sales" par le sens commun aux éléments "propres" ou "normaux". Ainsi, le « soleil » devient « l'anus » ou le « *Jésuve* », la copule devient le copule, à l'explication logique est substitué l'illogisme, etc. Cette stratégie textuelle qui consiste à transposer des éléments abjects dans un contexte qui normalement chercherait à les éliminer caractérise toute l'écriture narrative de Bataille. L'autre élément parodié est le discours philosophique, dans le sens où *L'anus solaire* use d'un vocabulaire philosophique (l'usage de « copule » remontant à Aristote) dans un contexte narratif. Cette démarche constitue alors une des techniques visant à *subvertir la culture et l'idéologie qui la supporte*. Dans ce sens, le projet de Bataille rejoint l'optique nietzschéenne de renversement du platonisme dans lequel le simulacre triomphe, ou, pour utiliser un vocabulaire bataillien, des éléments liés à l'hétérogène en viennent à s'immiscer dans l'homogène. C'est ce phénomène, à dire le moment où un élément vient s'immiscer dans l'homogène qui caractérise son écriture, phénomène que ce dernier trouve le modèle dans le sacré. Aussi, en usant d'un vocabulaire philosophique dans un texte narratif (l'est-il vraiment ?), l'action pourrait laisser sous-tendre que le narratif est la parodie du discursif. Cependant, cela serait sous-estimer l'importance que Bataille accorde au narratif, car en considérant le narratif comme la parodie du discursif, cela ferait du discursif l'original à parodier. Or, le discursif est lui aussi parodique. Le discursif et le narratif constituent chacun une forme de représentation du monde, chacun ayant son propre vocabulaire. Cependant, le propre du discursif est de chercher à faire comprendre, tandis que le narratif cherche à faire ressentir. Cette dualité était présentée dans l'introduction de *L'expérience intérieure* sous les termes de « connaissances discursives » et « connaissance émotionnelle *commune et rigoureuse* », mais ce qui était

²⁷⁴ *Idem*. p.86

recherché alors et qui a toujours été au centre de ses préoccupations réside dans la coïncidence de ces deux connaissances. Le discursif et le narratif fonctionnent alors dans l'ensemble de son œuvre comme différents tableaux ayant un lien analogique entre eux. C'est pourquoi les œuvres de Bataille ne sont pas "purement" discursives ou narratives, mais que chacune possède des "traces" de l'autre.

Si le rapport entre la partie «Récit» et la partie «Coïncidences» se fait sous le signe du « bouleversement analogue » dans *Histoire de l'œil*, à la lumière des nombreux plans que nous retrouvons réunis dans les *Œuvres complètes* aux éditions Gallimard, il devient quasi impossible de traiter l'œuvre littéraire de Bataille sans entrer dans le dialogue existant avec ses essais, car l'une s'élabore souvent en parallèle de l'autre. Cette oscillation entre le discursif et le narratif est même revendiquée par Bataille lorsqu'il affirme que certaines parties de son ouvrage *L'expérience intérieure* devraient se lire en même temps que *Madame Edwarda*, car certaines expériences sont similaires. La grande différence qu'il y a alors entre les récits et les essais, c'est que ces derniers tentent de nommer ou tout au moins décrire une expérience, alors que les premiers cherchent plutôt à provoquer l'expérience même. L'approche théorique de Bataille est ainsi le cadre d'une élaboration de concepts visant à faire comprendre l'expérience alors que le texte narratif use plutôt d'affects et de percepts pour faire vivre celle-ci, ce qui permet de dépasser l'aspect purement théorique. Mais cette distinction entre le discursif et le narratif n'est pas aussi évidente, car un texte comme *L'expérience intérieure* contient des poèmes et des aphorismes qui, normalement, sont associés au domaine littéraire. Par ce mélange de styles, l'œuvre appartient à ce que l'auteur nomme l'hétérogénéité, car il ne s'agit pas d'un texte appartenant au discours philosophique traditionnel.

Par exemple, *Madame Edwarda* paraît pour la première fois en 1941, mais cette édition indique 1937 pour éviter la censure, car un livre déjà publié au moment de l'Occupation était autorisé de *facto*. La rédaction du récit s'est élaborée en même temps que « Le supplice ». Au sujet de la rédaction de ces ouvrages, Bataille écrit :

J'écrivis ce petit livre [...] juste avant *Le Supplice*, qui forme la seconde partie de *L'Expérience intérieure*. [...] je n'aurais pu écrire *Le Supplice* si je n'en avais d'abord

donné la clé lubrique.²⁷⁵

« Le supplice » constituera la deuxième partie de *L'expérience intérieure* en 1943, alors que *Madame Edwarda* est signé Pierre Angélique. Le rapprochement entre ces deux textes démontre l'imbrication et l'interrelation entre les divers écrits de Bataille à partir de cette période²⁷⁶. Dans ce sens, chaque texte présente, soit narrativement ou discursivement, une expérience qu'il cherche à partager. Lors de la rédaction de *Madame Edwarda* en 1941, Bataille projetait même d'associer le court récit à la *Somme athéologique*. La *Somme* se caractérisait alors par les questions d'extase et de mystique. Ce projet est définitivement avorté vers 1954 quand Bataille décide de créer une trilogie intitulée *Divinus Deus* qui serait en quelque sorte l'autobiographie de Pierre Angélique, son double littéraire. La première partie serait *Madame Edwarda*, suivi de *Ma mère*²⁷⁷ et

²⁷⁵ « Autour de Madame Edwarda » in Georges Bataille. *Romans et récits*. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris. Gallimard. p.345.

²⁷⁶ Il devient inévitable de revenir sur la deuxième partie d'*Histoire de l'œil*, où l'auteur parlait de « coïncidences ». À ce moment, l'auteur présumé présente une forme de mode d'emploi pour la lecture de son récit et que c'est le rapprochement d'impulsions analogues qui est privilégié. Ces rapprochements analogues deviennent plus systématiques ou systémiques dans le sens où Bataille cherche de plus en plus à créer des ensembles ou des sommes à partir de cette époque.

²⁷⁷ En ce qui concerne le deuxième volet de *Divinus Deus*, c'est-à-dire *Ma mère*, le texte a été écrit entre 1956 et 1957, mais sera publié à titre posthume en 1966. Comme Bataille n'a pu finaliser ce texte narratif (le dossier *Divinus Deus* contenu au fonds Georges Bataille à la Bibliothèque Nationale de France compte plus de 405 feuillets), la publication d'une version définitive est problématique. Dans la première édition en 1966, l'éditeur Jean-Jacques Pauvert décide de ne pas inclure les seize derniers feuillets du manuscrit, les jugeant trop illisibles. Lorsque Thadée Klossowski entreprend le travail de *Ma mère* pour les *Œuvres complètes* chez Gallimard en 1971, il décide de reprendre la version de Pauvert et d'y ajouter les pages manquantes du manuscrit. La version des *Œuvres complètes* est reprise dans la collection de la Pléiade, mais certains détails ont été revus, comme la ponctuation et l'orthographe qui respectent plus la version originale du manuscrit, et les dossiers sur « Sainte », *Charlotte d'Ingerville* et le projet *Divinus Deus* sont réorganisés et plus facile à suivre. C'est pourquoi les références utilisées renvoient à la version contenue dans la collection de la Pléiade. Dans le projet *Divinus Deus*, *Ma mère* devait être le récit du début initiatique de Pierre. Au début du projet, Bataille plaçait ce récit comme le premier volet de l'autobiographie, puis par la suite, il y aurait eu un paroxysme avec *Madame Edwarda* et avec *Sainte*. Peut-être pour essayer de créer un équilibre dans le projet *Divinus Deus*, dans les derniers manuscrits sur le projet, Bataille avait arrêté son choix sur l'ordre suivant : *Madame Edwarda*, *Ma mère* et *Sainte*. En ce qui concerne *Sainte*, selon les plans de cette œuvre, elle serait une carmélite à la fois mère et putain. Dans ces trois volets, les personnages auxquels renvoient les titres ne sont pas sans rappeler Freud : la mère et la putain. Dans l'ouvrage *Un type particulier de choix d'objet chez l'homme* (1910), Freud aborde la question de la substitution symbolique du rôle de la

enfin « Sainte » (qui est devenu par la suite *Charlotte d'Ingerville*). En prévision de ce projet de trilogie, Bataille effectue quelques changements au texte (ces changements sont minimes : seules dix phrases ont été modifiées ou ajoutées) et y ajoute une préface qu'il signe « Georges Bataille ». Si la version de 1941 devait se lire avec son texte « Le coupable » pour y découvrir une « clé », pourquoi usait-il d'un pseudonyme pour signer *Madame Edwarda* ? Peut-être est-ce pour "corriger" ce détail qu'il en signe la préface pour l'édition de 1956²⁷⁸. Mais il pourrait y avoir aussi une autre raison, car cette préface ramène le récit à des thématiques d'extase et de mystique (ce qui est pourtant caractéristique de la *Somme athéologique*). Bataille écrit dans sa préface :

L'être nous est donné dans un dépassement *intolérable* de l'être, non moins tolérable que la mort. Et puisque, dans la mort, en même temps qu'il nous est donné, il nous est retiré, nous devons le chercher dans le *sentiment* de la mort, dans ces moments intolérables où il nous semble que nous mourons, parce que l'être en nous n'est plus là que par excès, quand la plénitude de l'horreur et celle de la joie coïncident.²⁷⁹

En écrivant que « l'être en nous n'est plus là que par excès », Bataille introduit les questions de l'excès, mais aussi de l'érotisme et de la transgression qui sont des éléments sous-jacents à son projet nommé *La part maudite*. Cette préface est même récupérée par Bataille pour le dernier chapitre de son ouvrage *L'érotisme* (1957). De plus, lorsque Bataille dit que l'être nous est donné « dans le *sentiment* de la mort », ce sentiment est aussi associé à la coïncidence de deux *pathos* : l'horreur et la joie. La question de la coïncidence était considérée dans *Histoire de l'œil* comme une disposition ou un arrangement interne du texte, or depuis l'idée de la *Somme athéologique* puis de la *Part*

mère et de la putain. Cette dualité est devenue un lieu commun dans la psychanalyse et il serait surprenant que Bataille ne connaisse pas ce texte. Après tout, c'est ce dernier qui écrit : « À la fin, je lus Freud avec assez de persistance » (*OC*, VIII, p.562).

²⁷⁸ Selon Gilles Philippe dans sa présentation de l'œuvre dans la collection de la Pléiade, la traduction en anglais de son récit *Madame Edwarda* aurait poussé Bataille à écrire la préface. Il s'agit cependant d'une supposition basée sur la concordance de cette traduction avec la rédaction de la préface. J'ajouterais que la période de 1954 à 1956 est un moment au cours duquel Bataille produit énormément : il est impliqué dans la rédaction d'articles, et dans l'écriture de *L'érotisme*, la réédition de *L'impossible*, *L'histoire de l'érotisme*, et plusieurs autres ouvrages.

²⁷⁹ *Madame Edwarda* in *Œuvres complètes*. Tome III. Paris. Gallimard. pp.11-12.

maudite, cet arrangement comporte des ramifications entre différents textes autant narratifs que discursifs.

S'il est question de "système" en parlant de l'organisation schématique qu'il tente de donner à ses œuvres, c'est surtout en raison d'un modèle qui tend à se répéter d'une œuvre à l'autre. Cette thématique répétitive se fait en quatre étapes: D'abord, il y a l'*angoisse*, le sentiment qui ouvre les récits et qui sert d'ouverture vers le non-savoir, vers l'extase. Le personnage/narrateur sujet à l'angoisse entre ensuite dans une forme de *dépense improductive*, dans une forme de dissolution de soi par l'excès, l'érotisme, l'alcool, etc. Dans un troisième temps, arrivé au bout du possible, devant l'extrême limite qu'est la mort, il y a l'*extase*. La quatrième étape est constituée de la *réaction du sujet vivant l'extase*, car à ce moment trois options sont possibles: le nier par le savoir, l'ignorance ou la fuite, y succomber par le pathos ou le suicide, ou l'acceptation par le rire.

a) L'angoisse comme proto affect

Le sentiment d'angoisse affectant les différents personnages de Bataille apparaît comme le proto affect de l'expérience, c'est-à-dire que l'état affectif qu'est l'angoisse sert de point de départ vers l'extase. Ce sentiment est vécu quand l'être perd ses repères définis par le savoir et qu'il cherche à s'interroger sur le fait d'être. L'angoisse ainsi définie rejoint la conception heideggérienne d'*Être et temps* et de *Qu'est-ce que la métaphysique?*, œuvres dans lesquelles cet affect saisit l'humain dès que celui-ci s'interroge sur son Être. Cependant, si pour Heidegger l'angoisse sert de moment-clé pour révéler notre être, pour Bataille cet affect constitue l'amorce vers la révélation qui, elle, est l'extase. Dans une note de bas de page dans *Méthode de méditation*, l'auteur français dresse un parallèle entre sa conception et celle de Heidegger:

Le parallélisme entre les descriptions de Heidegger et cette position n'est pas contestable.

Il s'établit:

- malgré la réserve que m'inspire Heidegger;
- malgré la différence des voies suivies.

Plus encore toutefois que le texte du tome I de *Sein und Zeit*, (selon l'apparence du moins) l'impuissance où il s'est trouvé d'en écrire le tome II me rapproche de Heidegger.

Je veux indiquer d'autre part des différences notables:

je suis parti du rire et non, comme le fait dans *Was ist Metaphysik?* Heidegger, de l'angoisse: des conséquences en résultent peut-être, sur le plan, justement, de la souveraineté (l'angoisse est un moment souverain, mais se fuyant lui-même, négatif);

l'œuvre publiée de Heidegger, autant qu'il me semble, est plutôt une fabrique qu'un verre d'alcool (ce n'est même qu'un traité de fabrication); c'est un travail professoral, dont la méthode subordonnée reste *collée* aux résultats: ce qui compte au contraire à mes yeux est le moment du *décollement*, ce que j'enseigne (s'il est vrai que...) est une ivresse, ce n'est pas une philosophie: je ne suis pas un philosophe mais un *saint*, peut-être un fou.²⁸⁰

Heidegger, que Bataille lut avec «réserve», présente l'angoisse dans ses œuvres comme «angoisse devant...»²⁸¹, et ce devant quoi il y a angoisse est *indéterminé*. Ce «devant...» qui est indéterminé ou que l'on pourrait associer à «rien» et au «Néant» est ce qui provoque l'angoisse. Dans *Être et temps*, Heidegger considère que la vérité de l'être ne nous est pas donnée au niveau de la compréhension, mais plutôt au niveau affectif, et plus précisément par l'angoisse. Dans le §40, l'angoisse est présentée comme ce qui ouvre «originellement et directement le monde comme monde»²⁸². Il s'agit en outre de la situation affective fondamentale qui nous prend devant notre être-dans-le-monde, c'est-

²⁸⁰ *Méthode de méditation* in *OC*. Tome V. Paris. Gallimard. p.217-218.

²⁸¹ Martin Heidegger, « Qu'est-ce que la métaphysique ? » in 1968. *Questions I*. Trad. Par H. Corbin, R. Munier, A. Waelhens, W. Biemel, G. Granel et A. Préau. Coll. « Classiques de la philosophie ». Paris. Gallimard. p.52.

²⁸² Martin Heidegger. *Être et temps*. Trad. par Emmanuel Martineau. Édition hors commerce. p.145.

à-dire au moment où l'on réalise que l'on ne peut se comprendre à partir du monde. Dès lors, l'être sent son monde sombrer dans l'insignifiance et cette insignifiance est le «rien» qui provoque l'angoisse. Dans *Qu'est-ce que la métaphysique?*, Heidegger écrit que «l'angoisse révèle le Néant», elle nous «coupe la parole», car ce qui nous angoissait «n'était réellement... rien»²⁸³. Ce «rien» ou Néant est ce qui rend possible la manifestation de l'étant comme tel pour l'être-là. Cette conception heideggérienne n'est pas étrangère à la démarche de Bataille, cependant lorsque ce dernier qualifie le travail de l'Allemand de «professoral», il devient impératif de revenir sur la conclusion de *Qu'est-ce que la métaphysique?* dans laquelle on peut lire: «Le penseur dit l'Être. Le poète nomme la sacré.»²⁸⁴ Le choix de Bataille est clair, n'étant «pas un philosophe» il prend le parti du sacré à travers les thèmes de folie, d'extase et de sainteté, autant de thèmes qu'il transpose dans ses œuvres littéraires. Car si l'angoisse est un exemple du pathos mis en scène dans les œuvres littéraires, il est aussi pathos déclenché par ces dernières chez le lecteur. Ainsi, dans l'œuvre narrative les personnages sont en proie à une angoisse, mais plutôt que de la réprimer, ils se laissent guider par elle, car si pour Heidegger cet affect «révèle le Néant», pour Bataille il ouvre au non-savoir. Dans ce sens, l'angoisse portée à son comble possède une charge épistémique, car elle révèle le non-savoir. Par exemple, dès le début d'*Histoire de l'œil*, le narrateur commence en décrivant qu'il était «angoissé par tout ce qui est sexuel»²⁸⁵, tandis que la première phrase de *Madame Edwarda* est mise en exergue : « Mon angoisse est enfin l'absolue souveraine »²⁸⁶. En ce qui concerne la première phrase de *L'abbé C.*, l'éditeur raconte dans la première partie du roman : « Mon souvenir est précis : la première fois que je vis Robert C..., j'étais dans un pénible état d'angoisse »²⁸⁷. Dans *Autours de « Ma mère »*, Bataille fait l'autoportrait de Pierre

²⁸³ Martin Heidegger, « Qu'est-ce que la métaphysique ? » in 1968. *Questions I*. Trad. Par H. Corbin, R. Munier, A. Waelhens, W. Biemel, G. Granel et A. Préau. Coll. « Classiques de la philosophie ». Paris. Gallimard. p.53.

²⁸⁴ *Idem*. p. 83.

²⁸⁵ *Histoire de l'œil* in *Romans et récits*. Coll. « Bibliothèque de la pléiade ». Paris. Gallimard. p.51.

²⁸⁶ *Madame Edwarda*. in *Œuvres complètes*. Tome III. Paris. Gallimard. p.18.

²⁸⁷ *L'abbé C.* in *Œuvres complètes*. Tome III. Paris. Gallimard. p.239.

Angélique, mais surtout revient sur cette angoisse :

Je reviens sur cette vie voluptueuse, que j'ai menée dans une curiosité angoissée. Enragé de connaître non ce que je n'avais pas encore aperçu mais jamais las de renouveler la connaissance de ce que jamais la réflexion ne peut saisir, de ce qui échappe sans fin à la nécessité où nous sommes de le fixer.²⁸⁸

Dans l'ensemble, toutes ces utilisations du mot « angoisse » semblent se rapporter à un sentiment, un état d'âme que les personnages ne peuvent vraiment raisonner ou que « jamais la réflexion ne peut saisir ». Tous les récits ou romans cités (*Histoire de l'œil*, *Madame Edwarda*, *Ma mère* et *L'abbé C.*) cherchent à mettre en scène cette angoisse vécue par les différents personnages. Le personnage peut soit fuir ou alors il peut chercher à *aller au bout de ce sentiment par l'excès*. Le choix de l'excès marque alors le début du cheminement du personnage vers le non-savoir. Mais cette quête du non-savoir est un leurre, une ruse. Comme si l'enjeu du cheminement résidait dans son intensité, dans *l'expérience sensible* qui en découle.

De prime abord, le roman *L'abbé C.* débute par la description de deux angoisses : celle de l'éditeur à qui est confié le récit, et celle de celui qui lui confie ce récit, Charles. L'éditeur est troublé par les éléments présents dans le récit, puisque Charles décrit les événements qui ont fait que son frère a abandonné sa vocation religieuse, puis lors d'une arrestation par la police, a dénoncé son frère et sa maîtresse. De son côté, Charles hésite à rendre publique l'histoire de son frère, ce qui provoque une angoisse qu'il tente de surmonter en buvant. Or, pour Bataille, l'angoisse, qui transparaît partout dans son œuvre littéraire et théorique, correspond au moment de la transgression²⁸⁹, à l'instant

²⁸⁸ *Autours de « Ma mère »* in *Romans et récits*. Coll. « Bibliothèque de la pléiade ». Paris. Gallimard. p.854.

²⁸⁹ La question de l'angoisse vécue au moment de la transgression est décrite par Bataille dans *L'érotisme* :

Nous devons, nous pouvons savoir exactement que les interdits ne sont pas imposés du dehors. Ceci nous apparaît dans l'angoisse, au moment où nous *transgressons* l'interdit, surtout au moment suspendu où il joue encore, et où nous cédon néanmoins à l'impulsion à laquelle il s'opposait. Si nous observons l'interdit, si nous lui sommes soumis, nous n'en avons plus conscience. Mais nous éprouvons, au moment de la transgression, l'angoisse sans laquelle l'interdit ne serait pas : c'est l'expérience du péché.

même où l'interdit n'est pas encore aboli. Dans *L'Abbé C.*, cette angoisse est exploitée de multiples façons : par les personnages qui cherchent la transgression comme Charles et Éponine, ou encore par ceux qui la subissent malgré eux comme l'éditeur. Le cas de l'éditeur est particulier dans le sens où il s'agit presque d'un double du proto-lecteur. Quand il dit « la lecture du manuscrit me fit horreur : c'était sale, comique, et jamais je n'avais rien lu qui me donnât plus de malaise »²⁹⁰, il s'agit presque d'un aveu du but recherché par l'auteur, de ce qu'il cherche à provoquer chez le lecteur. De plus, vers la fin du récit, au moment où il est question de « l'expérience Chianine », Bataille commence en parlant d'une « angoisse »²⁹¹ provoquée par quelque chose d'« inavouable », qui est de l'ordre de la « provocation ». Cette provocation apparaît alors que le lecteur est confronté à l'*abject* de l'œuvre. Le terme « abject » est utilisé ici dans le même sens que lui donne Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur*. Pour Kristeva, l'abject n'est ni sujet, ni objet, il s'agit plutôt d'une « torsade faite d'affects et de pensées »²⁹² qui nous tire là où le *sens s'effondre*. Ainsi, l'abject littéraire ou artistique serait proche de la perversion, mais dans l'œuvre de Bataille, elle consiste essentiellement à une forme de dépense de soi, de dissolution du sujet qui permet de maintenir l'angoisse et de prolonger cet affect jusqu'à ce que le sujet soit confronté à sa propre fin.

(*L'érotisme*. Coll. «Arguments». Paris. Minuit. p.45)

Au cours de la transgression, il y a un moment où l'interdit n'est pas encore aboli. Le sentiment que le sujet ressent à cet instant précis est associé par Bataille à l'angoisse. L'interdit, que le sujet s'impose moralement et éthiquement, est transgressé, et c'est dans l'instant ou « au moment suspendu » que l'angoisse est vécue. Bataille emprunte à Hegel la notion d'*Aufhebung* et au verbe *aufheben* que Bataille traduit sommairement par « dépasser en maintenant » (*L'érotisme*. Coll. «Arguments». Paris. Minuit. p.42) pour faire part de ce « moment suspendu » au cours duquel l'angoisse est ressentie.

²⁹⁰ *L'abbé C.* in *Œuvres complètes*. Tome III. Paris. Gallimard. p.243.

²⁹¹ *Idem*. p.346.

²⁹² Julia Kristeva. 1980. *Pouvoirs de l'horreur*. Coll. « Ponts-essais ». Paris. Seuil. p.9

b) La dissolution du sujet

L'angoisse sur laquelle s'ouvrent les œuvres de Bataille prend naissance dans la tension entre le geste discursif (tentative de comprendre, de théoriser) et le narratif (son expérimentation). Le maintien de l'angoisse se fait toutefois au prix d'une dissolution du sujet dans l'excès, chose que seule permet la confrontation du sujet à des éléments hétérogènes. Cette opération est associée par l'auteur à différentes formes d'hybris qu'il associe à sa notion de dépense improductive, laquelle inclut les abjections que sont la «dépense du type sexuel, la tragédie et la dépense du type excrémental : crime crapuleux»²⁹³. Ces «choses abjectes» qui sont décrites dans les notes éparses en marge de ses *Essais de sociologie*²⁹⁴ permettent de montrer que le sentiment d'angoisse doit se faire dans une forme de *dilapidation de soi*. La dilapidation de l'être permet au sujet de rompre avec toute forme de connaissance autre, c'est-à-dire toute assise qui rattache l'être à l'homogène au profit du non-savoir qui, lui, est de l'ordre de l'hétérogène. L'expérience extatique seule permet d'y avoir accès, mais pour atteindre ou vivre cette expérience, il faut ne pas la vouloir. C'est à partir de cette apparente contradiction que le sujet doit se départir de toute croyance, de tout savoir pour, ultimement, vivre l'extase. Le rôle de l'abject et de l'excès est de pousser l'être dans ses derniers retranchements, car l'être a besoin d'être secoué, de voir sa tranquillité ébranlée. Dans *Être et temps*, Heidegger considère que l'« identification du On au « monde » de la préoccupation manifeste quelque chose comme une fuite du *Dasein* devant lui-même comme pouvoir-être-Soi-même authentique »²⁹⁵. Pour le philosophe allemand, l'authenticité du *Dasein* ne peut se conquérir qu'à partir de son inauthenticité; il a besoin de se faire secouer. C'est cette situation (la perte de son authenticité) qui provoque son angoisse. Dans le texte de Bataille, il s'agit plutôt d'une façon de maintenir le sujet dans un état d'angoisse.

²⁹³ OC. Tome II. Paris. Gallimard. p.440.

²⁹⁴ *Idem*. pp.436-443.

²⁹⁵ Martin Heidegger. *Être et temps*. Trad. Par Emmanuel Martineau. Édition hors commerce. p.143.

Cette façon de maintenir le sujet dans un état d'angoisse se fait par différentes formes de transgressions. La transgression est définie par Bataille dans *L'érotisme* comme le moment où « elle [la transgression] lève l'interdit sans le supprimer ». Or, le parallèle entre *L'érotisme* et le récit *Ma mère* est assez évident puisque sur le plan thématique, les deux textes présentent les questions de l'interdit, de la transgression et de l'inceste. Dans *Ma mère*, toutes les différentes scènes décrites illustrent des moments de transgression. Par exemple, Pierre, le narrateur, se destine à prendre une charge ecclésiastique mais se fait détourner de ce cheminement par les actions de sa mère. En fait, le but de la mère est de faire découvrir à son fils sa *part maudite*, c'est-à-dire qu'elle veut se montrer telle qu'elle est vraiment : une libertine, ce qui est tout à l'opposé de l'image presque sainte qu'en a son fils. Lorsque Pierre dit à sa mère qu'il veut savoir qui elle est vraiment, il se fait répondre : « — Non Pierre, [...] tu ne dois pas l'apprendre de moi »²⁹⁶. Pour *savoir* qui est sa mère, Pierre doit passer par une forme de rite initiatique ou de mise en scène qui l'entraîne dans une forme de *dépense* (pour employer une expression propre à Bataille) qui provoque une angoisse chez le sujet. Ainsi, la mère fait subir à Pierre sa propre débauche, mais de façon interposée. Cela commence sans que le protagoniste le sache, par une simple demande de nettoyer le bureau de son père récemment décédé. C'est cet événement qui mène à la découverte des photographies érotiques gardées par son père, et le début de tiraillements moraux pour Pierre. Ce tiraillement moral paraît entre autres lorsque le narrateur parle du lien entre lui et sa mère :

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 devait l'attonner comme il m'attonnerait – 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.²⁹⁷

Dans ce passage, la *faute* renvoie à la transgression vécue par Pierre. Au lieu de

²⁹⁶ *Ma mère* in *Romans et récits*. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris. Gallimard. p.777.

²⁹⁷ *Idem*. p.779.

« l'atterrer », la faute lui ouvre le « seul bonheur », un bonheur qui l'unit à sa mère. Le narrateur a fait un acte selon lui répréhensible moralement (se masturber dans le bureau de son défunt père devant des photos érotiques), mais cette déchéance morale le rapproche davantage de sa mère.

Hélène, la mère de Pierre, fait subir à son fils une déchéance morale de façon interposée : tout d'abord par l'intermédiaire de Réa, puis, par la suite, à l'aide de Hansi. Graduellement, Pierre est amené à remplacer symboliquement son père auprès de sa mère. Cet inceste ne sera jamais consommé puisque la mère se suicide avant. Cependant, la mère présente Réa à Pierre et ce dernier transpose dans sa relation avec Réa son désir envers sa mère. Cette transposition est décrite par Pierre lorsqu'il écrit : « [...] j'embrassais Réa, à ne plus voir en elle que l'accès, par un détour, à ce qui, dans ma mère, était inaccessible pour moi »²⁹⁸ et plus loin : « Je regardai Réa comme j'avais regardé ma mère »²⁹⁹. Cette confusion entre la mère et la compagne de Pierre est entretenue tout au long du récit. Par exemple, dans la deuxième partie du récit, lorsque Pierre est avec Hansi, ils font plusieurs mises en scène érotiques au cours desquelles Hansi se déguise en infirmière, en amazone, etc. Cette partie se termine au moment où Hansi avoue être la maîtresse de la mère de Pierre, et que tous les jeux érotiques ne sont que des répétitions de ce qu'elle a déjà fait avec Hélène. Un peu plus loin, au cours d'un jeu érotique, Pierre arrache le loup qui masque Hansi pour découvrir le visage de sa mère. Cette dernière lui dit :

Je sais maintenant, dit-elle, que tu me survivras et que me survivant, tu trahiras une mère abominable. Mais si plus tard tu te souviens de l'étreinte qui bientôt va t'unir à moi, n'oublie pas la raison pour laquelle je couchais avec des femmes. Ce n'est pas le moment de parler de ta loque [de] père : était-ce un homme? Tu le sais, j'aimais rire, et peut-être n'ai-je pas fini? Jamais tu ne sauras jusqu'au dernier instant, si je riaais de toi...³⁰⁰

Cette dernière scène finit d'accomplir cette substitution symbolique entre Pierre et le

²⁹⁸ *Idem.* p.801.

²⁹⁹ *Idem.* p.807.

³⁰⁰ *Idem.* p.851-852.

père. Hélène parle de s'unir à Pierre dans une « étreinte » qui n'aura finalement pas lieu. Cependant, elle fait référence au père de Pierre en remettant en question son rôle auprès d'elle, le rabaissant aux yeux de son fils en demandant tout haut « était-ce un homme ? » Alors que Pierre et sa mère sont couchés, nus, la mère dit :

Laisse-moi vaciller avec toi dans cette joie qui est la certitude d'un abîme plus entier, plus violent que tout désir. La volupté où tu sombres est déjà si grande que je puis te parler : elle sera suivie de ta défaillance. À ce moment je partirai, et jamais tu ne reverras celle qui t'attendit, [pour ne te donner que son dernier souffle. Ah, serre les dents mon fils tu ressembles à ta pine, à cette pine ruisselante de rage] qui crispe mon désir comme un poignet.³⁰¹

L'« abîme » dont il est question est à associer à la perte de l'intégrité du sujet, c'est-à-dire au moment où serait consommé l'inceste. À ce moment précis, la limite ultime serait abolie au profit d'une « perte inaugurale fondant son être propre », car dans cet inceste, le remplacement symbolique par Pierre du père auprès de la mère place celui-ci dans la position du créateur de sa propre origine. Le récit se clôt en laissant deviner qu'il y aura effectivement inceste. Mais cet inceste est-il physiquement consommé ou simplement symboliquement, par personnes interposées (Réa et Hansi) ? Comme le souligne Gilles Philippe, à la fin du récit Pierre annonce qu'il « s'unira »³⁰² à elle, puis au début de *Charlotte d'Ingerville*, qui devait former le troisième volet de la trilogie, Pierre reconnaît « avoir fait l'amour »³⁰³ avec sa mère. Mais au début de la deuxième partie de *Ma mère*, l'union de Pierre et de sa mère est décrite ainsi :

Je puis me dire que j'ai tué ma [m]ère : peut-être mourut-elle d'avoir cédé à la tendresse du baiser sur la bouche que je lui donnais. Ce baiser, dès l'abord, me révolta, et je ne cesse pas d'en grincer des dents. La mort que ma mère se donna le jour même m'en sembla si bien l'issue que je ne pleurai pas (mais la douleur sans larmes est peut-être la plus dure).³⁰⁴

³⁰¹ *Idem.* p. 852.

³⁰² *Idem.* p.851.

³⁰³ *Charlotte d'Ingerville* in *Romans et récits*. Coll. « Bibliothèque de la pléiade ». Paris. Gallimard. p.883.

³⁰⁴ *Ma mère* in *Romans et récits*. Coll. « Bibliothèque de la pléiade ». Paris. Gallimard. p.812.

Cette citation a été ajoutée par Bataille dans la version la plus récente. Il est à supposer qu'il s'agit d'un des derniers ajouts de l'auteur, car il n'a pas pu corriger un petit lapsus qui s'y est glissé, c'est-à-dire que sur la version de la BNF, nous pouvons lire « je ne puis me dire que j'ai tué ma père ». Dans les dernières modifications qu'il fit au manuscrit, l'inceste physique ne semble pas être consommée. Plus que la *réelle* transgression incestueuse, c'est le *pathos*, c'est-à-dire l'angoisse provoquée par les simulacres de transgression que Pierre vit avec Réa, puis avec Hansi, qui est privilégié dans le récit. Ce que Pierre ressent de façon interposée est aussi ce que le lecteur est amené à subir : l'angoisse. Dans ce sens, Pierre, par les nombreuses mises en scène dans lesquelles il vit des expériences érotiques avec Réa, Hansi, puis avec sa mère, est amené à vivre une angoisse. Ainsi, pour décrire ce qu'il ressent après s'être masturbé devant les photographies trouvées dans le bureau de son père, Pierre parle de « l'étreinte de l'angoisse »³⁰⁵, « l'angoisse de la tentation »³⁰⁶ devant les images, puis après avoir embrassé Réa, il dit « de l'angoisse je savais maintenant que mon délice allait éclore »³⁰⁷. Ces moments s'opposent à ce qu'il vit avec Hansi, car même si cette dernière se plait à satisfaire tous les plaisirs et désirs de Pierre, il n'y a pas de transgression ni d'angoisse. Pour maintenir l'angoisse, Pierre doit continuer dans la voie de l'excès, car il compare alors ce qu'il vit avec Hansi avec les sermons d'église :

Cette abolition des limites qui nous laissait l'un et l'autre perdus me paraissait plus profonde que les sermons du prêtre à la chapelle de l'église, me paraissait plus sainte.³⁰⁸

Ce qui change dans la relation de Pierre et de Hansi, c'est que dans les différents jeux érotiques, le rôle de Pierre est maintenant inversé : de celui qui subissait les mises en scène de sa mère, il est devenu celui qui est en contrôle. Pierre ne s'impose plus de limite, il cherche à aller plus loin dans la débauche. Il réalise peu à peu que la perte des limites

³⁰⁵ *Idem.* p. 775.

³⁰⁶ *Idem.* p.780.

³⁰⁷ *Idem.* p.796.

³⁰⁸ *Idem.* p.834.

que l'on s'impose mène à une sorte de monotonie et de répétition, allant même jusqu'à provoquer une « insensibilité »³⁰⁹. Cette partie est notamment décrite d'une façon beaucoup plus descriptive, et il n'est plus question d'angoisse ou d'extase. Pierre ressent à nouveau une angoisse lorsque sa mère lui envoie une lettre dans laquelle elle l'invite à une de ses fêtes. Il dit alors :

Mais dans mon angoisse subsistait sourdement le désir de répondre à la proposition délirante de ma mère [...]. J'aimais Hansi, mais j'aimais en elle la possibilité de sombrer dans l'amour et quelque effroi que j'eusse des fêtes troubles de ma mère [...].³¹⁰

Hansi semble accessoire aux yeux de Pierre, car il n'aime en elle que « la possibilité » de participer à des « fêtes troubles » de sa mère. Ce qui était recherché par Pierre était d'abolir toutes les limites qui l'empêchaient d'être au même niveau que sa mère, d'arriver à la comprendre. Cette déchéance morale du personnage principal, qui renvoie aussi à l'auteur (il s'agit de l'autobiographie de Pierre Angélique), devait mener à *Sainte* qui change de titre pour *Charlotte d'Ingerville*. Cette partie a été abandonnée par Bataille, car d'une certaine façon, l'exercice consisterait à recréer le paroxysme tel qu'écrit dans *Madame Edwarda*. Un tel travail est difficilement concevable dans la mesure où tous les passages qu'il avait écrits pour le troisième volet ont été finalement intégrés dans le manuscrit final de *Ma mère*. Ce faisant, le contenu qui devait servir de trame narrative à *Charlotte d'Ingerville* se retrouve déjà dans *Ma mère*. Au final, l'autobiographie de Pierre Angélique demeurera incomplète et inachevée. Toutefois, tout le rapport avec l'angoisse et la façon d'entretenir cet affect est essentielle pour comprendre ce qui devait en être l'aboutissement: l'extase.

³⁰⁹ *Idem.* p.835.

³¹⁰ *Idem.* p.847.

c) L'extase

Si le récit *L'Abbé C.*, de même que les récits comme *Histoire de l'œil*, *Madame Edwarda* et *Ma mère*, met en scène une angoisse vécue par différents personnages au moment de subir ou de commettre une transgression, celle-ci est répétée, voire multipliée dans un jeu de *simulacres* et de doubles. Cette façon de jouer avec les simulacres fonctionne par la juxtaposition de différents *pathos* associés à des expériences diverses que Bataille expliquait dans *Histoire de l'œil* sous le titre de « Coïncidences ». Dans cette dernière partie, il dévoilait une forme d'angoisse qui avait servi de point de départ pour son écriture littéraire. Cette forme d'angoisse se retrouve dans presque tous les débuts de ses œuvres et culmine avec l'extase. L'extase est le terme employé pour parler de l'expérience vécue. Celle-ci est vécue par le narrateur ou les différents personnages de ses récits, mais ne peut faire l'objet d'un discours. Pour parler de l'extase, Bataille use de plusieurs termes qui oscillent entre le registre mystique ou religieux comme « impossible », « non-savoir », « émotion méditée », « Dieu », etc. Tous ces termes renvoient à la même expérience et sont investis d'un pathos. Bataille écrit à ce sujet dans *Le petit*:

À la place de Dieu...

il n'y a

que

l'impossible,

et non Dieu.³¹¹

De parler de la « place de Dieu » mène à l'interchangeabilité symbolique de la position occupée par Dieu. Cette question est omniprésente dans l'œuvre de Bataille notamment *Madame Edwarda*. Dans ce récit *invraisemblable*³¹², le narrateur rencontre Dieu sous les

³¹¹ *Le Petit* in *Romans et récits*. Coll. « Bibliothèque de la pléiade ». Paris. Gallimard. p.358.

³¹² Le narrateur commence même le récit en s'excusant presque de son entrée en matière « dure », disant même qu'il aurait « pu l'éviter et rester « vraisemblable » » (*Madame Edwarda* in *Œuvres complètes*. Tome III. Paris. Gallimard. p.19).

traits d'une « fille publique, en tout pareille aux autres »³¹³. En écrivant qu'elle est « en tout pareille aux autres », toute originalité ou élément qui la démarquerait des autres est éludée au profit de sa ressemblance aux autres. Si rien ne la démarque des autres « filles publiques », le rôle de celle-ci, sa fonction sociale est associée à ce qui est caché ou refoulé dans la société, donc elle est de l'ordre de l'hétérogène. Pour remettre en contexte ce récit, soulignons que l'histoire débute par la visite du narrateur dans une maison close, son choix de Madame Edwarda et la prétention par celle-ci d'être Dieu. Les protagonistes vont ensuite déambuler près de la porte Saint-Denis. Après quoi Madame Edwarda est prise de convulsions et le narrateur la porte dans un taxi dans lequel elle a une relation sexuelle avec le chauffeur. Après ces actes, Madame Edwarda et le narrateur s'endorment. Le réveil de ce dernier marque la fin du récit. Somme toute, le texte est assez court et la trame narrative est interrompue par quatre digressions. Ces interventions cherchent à donner une explication ou un sens au récit et sont placées entre parenthèses. La première est un commentaire sur son « entrée en matière » un peu « dure ». La seconde est une tentative d'explication où il affirme qu'il n'y a pas d'ironie quand il dit que Madame Edwarda est Dieu. La troisième, le narrateur écrit que ce « livre a son secret, je dois le taire : il est plus loin que les mots »³¹⁴. Finalement dans la quatrième, il se demande s'il y a un sens et s'il doit continuer le récit. Si l'on juxtapose ces interventions du narrateur à la préface signée par Bataille, la stratégie textuelle apparaît plus clairement. Ainsi, lorsque Bataille écrit dans la préface :

Nous ne pouvons ajouter au langage impunément le mot qui dépasse les mots, le mot *Dieu*; dès l'instant où nous le faisons, le mot se dépassant lui-même détruit vertigineusement ses limites.³¹⁵

C'est précisément dans ce sens que le côté littéraire chez Bataille dépasse le théorique, car il en est l'expérimentation. La référence à Dieu comme étant le « mot qui dépasse les mots » ramène à la question des *mots glissants* dont il est question dans *L'expérience*

³¹³ *Madame Edwarda* in *Œuvres complètes*. Tome III. Paris. Gallimard. p. 12

³¹⁴ *Idem*. p. 28.

³¹⁵ *Idem*. p.12.

intérieure. L'autre élément qui apparaît important de souligner, c'est l'utilisation du mot « Dieu » par Bataille. Pour cet auteur fortement athée, « Dieu » est un pathos, il s'agit d'un mot qui possède à la fois une charge épistémique et émotive. Lorsqu'il en parle dans *L'expérience intérieure*, il associe ce terme à une convention qui a été adoptée historiquement et culturellement pour désigner l'objet de ce qu'il nomme le non-savoir. Il écrit :

Dieu diffère de l'inconnu en ce qu'une émotion profonde, venant des profondeurs de l'enfance, se lie d'abord en nous à son évocation. L'inconnu laisse froid au contraire, ne se fait pas aimer avant qu'il ne renverse en nous toute chose comme un vent violent. De même, les images bouleversantes et les moyens termes auxquels recourt l'émotion poétique nous touchent sans peine. Si la poésie introduit l'étrange, elle le fait par la voie du familier. Le poétique est du familier se dissolvant dans l'étrange et nous-mêmes avec lui. Il ne nous dépossède jamais de tout en tout, car les mots, les images dissoutes, sont chargés d'émotions déjà éprouvées, fixées à des objets qui les lient au connu.³¹⁶

Pour l'auteur français, le terme « Dieu » n'est pas synonyme d'inconnu, mais plutôt d'une forme de savoir qui échappe à la connaissance discursive, d'un non-savoir. Ce mot est cependant lié à une « émotion profonde » que seule peut nous faire expérimenter la poésie. L'invention, la création littéraire permet de créer une atmosphère, une ambiance propice pour produire un effet sur la psyché. Ce faisant, la littérature peut modifier le comportement des lecteurs, les éduquer, leur transmettre un système de valeurs communes, et même transformer leur système de valeurs. Bataille considère que les affects exercent une influence sur notre pensée, car la pensée est elle-même un pathos. Cette conception était déjà à la base des ouvrages *Par-delà bien et mal* et *La généalogie de la morale* de Nietzsche dans lesquels le philosophe en vient à associer le pathos à une interprétation des valeurs morales, car « les morales ne sont pas autre chose que le langage symbolique des passions »³¹⁷. Ce langage symbolique des passions est lié au langage, aux images que les mots évoquent qui, eux, sont « chargés d'émotions déjà éprouvées, fixées à des objets qui les lient au connu », écrit Bataille. Ainsi, le mot « Dieu »

³¹⁶ *L'expérience intérieure* in *Œuvres complètes*. Tome V. Paris. Gallimard. p.17.

³¹⁷ *Loc. cit.*

renvoie à une « émotion », à un pathos ou une expérience intérieure. Dans le récit *Madame Edwarda*, cette expérience est vécue par le narrateur au moment où il approche de la porte Saint-Denis et qu'il décrit ce qu'il ressent à cet instant :

Elle était noire, entièrement, simple, angoissante comme un trou : je compris qu'elle ne riait pas et même, exactement, que, sous le vêtement qui la voilait, elle était maintenant absente. Je sus alors – toute ivresse en moi dissipée – qu'Elle n'avait pas menti, qu'Elle était DIEU. Sa présence avait la simplicité inintelligible d'une pierre : en pleine ville, j'avais le sentiment d'être la nuit dans la montagne, au milieu de solitudes sans vie.³¹⁸

Au moment où il se fait dire par Madame Edwarda qu'elle est Dieu, il était pris d'une angoisse qu'il tentait de soulager en buvant. Or, dans cette scène, « toute ivresse en moi est dissipée », dit le narrateur. Il se trouve toutefois incapable d'expliquer autrement que par la métaphore suivante : « j'avais le sentiment d'être la nuit dans la montagne » ou encore par l'emploi de *mots glissants* pour parler d'Elle tels que : « elle est noire », « elle était maintenant absente » et « Elle est Dieu ». De plus, ils sont à une « terrasse vide », sous « le ciel vide », ce qui perpétue l'isotopie du néant, du vide. Cette association entre le « vide » et Dieu pour Bataille est le sujet d'un entretien que ce dernier eut avec Madeleine Chapsal :

Tout le monde sait ce que représente Dieu pour l'ensemble des hommes qui y croient, et quelle place il occupe dans leur pensée, et je pense que lorsqu'on supprime le personnage de Dieu à cette place-là, il reste tout de même quelque chose, une place vide. C'est de cette place vide que j'ai voulu parler.³¹⁹

Ce « vide » dont il est question est néanmoins investi d'une émotion, d'une expérience, car devant l'incapacité d'expliquer ou de donner un sens à ce « vide », le récit se termine ainsi :

J'ai fini.

Du sommeil qui nous laissa, peu de temps, dans le fond du taxi, je me suis

³¹⁸ *Madame Edwarda* in *Œuvres complètes*. Tome III. Paris. Gallimard. p.24.

³¹⁹ Entretien avec Madeleine Chapsal, cité dans Michel Surya. 1992. *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*. Paris. Gallimard. p.413.

éveillé malade, le premier... Le reste est ironie, longue attente de la mort...³²⁰

Le récit se termine au moment où le narrateur décrit à nouveau son angoisse, puis interrompt le récit par une digression dans laquelle il s'interroge sur le « sens » et le « non-sens ». Bien qu'il écrit que le reste est « ironie », il aurait aussi pu utiliser le mot « parodie », faisant écho à *L'anus solaire* : « Tout le monde a conscience que la vie est parodique et qu'il manque une interprétation »³²¹. Or, ce manque d'interprétation est précisément ce qui est mis en scène dans *Madame Edwarda*. Le projet de *L'expérience intérieure* était qualifié précédemment d'échec, car l'expérience dont il était question dépassait le cadre discursif. Il en va de même pour *Madame Edwarda*, car le récit est pris entre deux impulsions : tout d'abord le narrateur qui tente de raconter l'expérience qu'il a vécue, puis, parallèlement, les parenthèses qui cherchent à donner un sens aux péripéties. Les différentes digressions placées entre parenthèses aboutissent à un constat d'échec : « Mais s'il est un sens ? Je l'ignore aujourd'hui »³²², peut-on lire dans la dernière digression. De l'autre côté, dans le texte narratif, le narrateur coupe certaines descriptions et laisse le lecteur en suspens comme à la page 22 où l'on retrouve un enchaînement de treize lignes pointillées qui aboutissent à une fin de phrase : « les glaces qui tapissaient les murs, et dont le plafond lui-même était fait multipliait l'image animale d'un accouplement. » Ces sauts logiques témoignent-ils de l'incapacité par le narrateur de ressasser les souvenirs de ce moment ? Il est à noter que ces interruptions dans la narration étaient déjà présentes dans le récit *Histoire de l'œil*, et on les retrouve dans *Ma mère* et *L'Abbé C.*. Ces phrases incomplètes ou ces « blancs » donnent l'impression d'un texte brouillon, écrit rapidement. Pourtant, rien n'est plus faux, car Bataille retravaille souvent ses textes comme en témoignent les nombreuses versions de ces derniers. Ces *blancs*³²³ forcent le lecteur à compenser par un travail cognitif pour

³²⁰ *Madame Edwarda* in *Œuvres complètes*. Tome III. Paris. Gallimard. p.31.

³²¹ *L'anus solaire* in *Œuvres complètes*. Tome I. Paris. Gallimard. p.81.

³²² *Madame Edwarda* in *Œuvres complètes*. Tome III. Paris. Gallimard. p. 30.

³²³ Le terme « blanc » est utilisé pour parler de la rupture narrative dans les textes de Bataille, puisque c'est le terme employé par Wolfgang Iser dans *L'acte de lecture* pour désigner les sauts logiques présents dans les textes littéraires.

créer un enchaînement logique. Iser indique dans son ouvrage *L'acte de lecture* que devant les blancs dans le texte, le lecteur doit compenser par « synthèses passives ». Toutefois, pour suivre la logique du texte de Bataille (Pierre Angélique), l'utilisation des termes « vide » ou encore « silence » sont plus pertinentes³²⁴. Ainsi, lors de ces « vides » dans le texte, il n'y a pas *rien*, car les pointillés marquent l'absence de parole. C'est cette absence de parole qui clos le récit impossible, plaçant le lecteur devant un « vide » qu'il a à combler par lui-même, un « vide » qui est aussi un pathos. C'est cette situation qui fait dire à Blanchot, commentant *Madame Edwarda*, qu'une telle œuvre « ne pouvait que refuser une parole de commentaire »³²⁵. Si le récit refuse « une parole de commentaire », il est toutefois présenté par Bataille comme la « clé lubrique » permettant de comprendre une partie de *L'expérience intérieure*. Doit-on en déduire que pour comprendre ses essais, le lecteur doit les interpréter à la lumière de ses œuvres littéraires? Ce que cette question sous-tend, c'est l'interrelation entre ses œuvres plus théoriques et ses œuvres narratives. Car *Madame Edwarda* poursuit sur la lancée d'*Histoire de l'œil* en ce qui concerne un personnage (Marcelle ou madame Edwarda) associé à la sphère hétérogène qui, aux yeux des autres (le narrateur dans les deux récits), réussit à prendre la « place de Dieu ». Dans les deux récits, les narrateurs ne peuvent expliquer ou trouver les mots justes pour expliquer ce qu'ils vivent, leurs émotions. De même, *L'expérience intérieure* est une tentative par Bataille d'expliquer une « émotion méditée »³²⁶ qu'il ne peut partager autrement que par d'innombrables digressions qui semblent tourner en rond. En essayant de décrire ce qu'il « appelle l'inconnu et qui n'est distinct du néant par rien que le discours puisse énoncer »³²⁷, ou encore en parlant de cette expérience ou extase

³²⁴ Dans une lettre à Georges Lambrichs du 24 juillet 1947, Bataille écrit que ces « blancs » sont un « désir de silence » (cité dans Georges Bataille. in. *Romans et récits*. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris. Gallimard. p. 1287).

³²⁵ Maurice Blanchot, cité in Georges Bataille. in. *Romans et récits*. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris. Gallimard. p. 1301.

³²⁶ *L'expérience intérieure* in *Œuvres complètes*. Tome V. Paris. Gallimard. p.15.

³²⁷ *Idem*. p.133.

comme ce «qu'on ne peut parler»³²⁸, Bataille se place dans la même position que les narrateurs de ses récits. Dès le début du *Supplice*, la deuxième partie de *L'expérience intérieure*, il écrit: «Je vis d'expérience sensible et non d'explication logique»³²⁹. Or, cette place de Dieu ou extase est associée dans l'œuvre de Bataille à la mort. Se tenir devant la mort, y être confronté provoque une extase. C'est ce sentiment qui ne peut faire l'objet d'une explication logique.

L'extase, au sens de Bataille, relève alors du domaine du non-savoir. Dès lors, toute action pour rechercher l'émotion première, l'extase, n'est plus excès, mais prend alors une connotation mystique comme «potlatch» et «sacrifice». Bien que connaissant les différents débats tournant autour de la théologie négative, l'originalité de sa démarche est de se servir du modèle associé à la théologie négative pour l'appliquer à la littérature. Donc, le sacré au sens de Bataille a lieu quand il y a glissement symbolique, c'est-à-dire quand un élément sensé être associé au déchet (hétérogène) s'immisce dans l'homogénéité. Ce phénomène prend chez l'auteur français plusieurs noms: sacré, transgression, coïncidences ou encore communication. Ces termes renvoient tous au même phénomène, mais sont utilisés dans des contextes et à des époques différentes. Ainsi, «coïncidences» est utilisé dans *Histoire de l'œil* et dans *L'expérience intérieure*, «sacré» est surtout associé à ses recherches dans le cadre du Collège de sociologie, «transgression» à ses recherches tournant autour de son ouvrage *L'érotisme*, tandis que «communication» est utilisé dans ses références à Nietzsche et dans le cadre de ses différentes sociétés secrètes. La mise en scène du phénomène sacré, c'est-à-dire du glissement symbolique d'un élément hétérogène dans l'homogénéité est particulièrement bien illustré dans *Histoire de l'œil* et l'exemple le plus probant est le personnage de Marcelle. Dans le récit, le personnage de Marcelle sera associé à la part élevée du sacré. Tout d'abord, lorsque le narrateur parle de d'elle pour la première fois, il la considère comme «la plus pure et la plus touchante de nos amies»³³⁰. Mais par la

³²⁸ *Idem.* p.143.

³²⁹ *Idem.* p.45.

³³⁰ *Histoire de l'œil* in *Romans et récits*. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris. Gallimard. p. 53

suite, elle devient folle (elle devra aller dans une maison de santé), elle se masturbe seule dans une armoire normande (qui peut aussi être associée symboliquement à une tombe ou un confessionnal) et elle urine quand elle jouit. Le fait de souligner sa pureté avant de décrire des scènes érotiques et scatologiques aide à mettre en place des éléments contradictoires (comme le pur et l'impur, la blonde Marcelle et la noire Simone, etc.). Au début du récit, Marcelle est le seul personnage qui souffre moralement lorsqu'il y a une forme quelconque d'excès lors de jeux sexuels. Simone et le narrateur doivent même lui promettre de ne plus la toucher. La présence de Marcelle sert de lien social voire culturel pour les deux personnages principaux. Lorsque Marcelle est dans la maison de santé, avant d'aller la "libérer", Simone et le narrateur se pissent l'un sur l'autre. À ce moment, Simone dit au narrateur : « Tu sens Marcelle »³³¹. L'odeur de Marcelle, c'est l'odeur de l'urine, et chaque fois, après l'épisode de l'armoire normande dans lequel Marcelle urinait en jouissant, l'urine et son odeur sont associées à cette dernière. L'urine n'est plus considérée comme déchet humain, elle est désormais symbole de Marcelle. Aussi, lorsqu'il est question de la « tache de soleil » (qui est le titre d'un des chapitres du récit), il s'agit d'une tache d'urine sur le drap de Marcelle. Cette dernière a attaché son drap au barreau de sa chambre, et le drap « qui s'étalait dans le vent avec un bruit éclatant était souillé au centre d'une large tache mouillée qui s'éclairait par transparence à la lumière de la lune..... »³³². De la tache d'urine sur le drap, on en arrive à l'image de la lune. Il y a un glissement sémantique où le lien qui unit urine et lune est analogique en raison de la forme que prend l'urine sur le drap ainsi que l'effet de la lumière sur la tache. Tout au long du récit, Marcelle est associée à la lune : le soir en vélo, dans la chambre de la maison de santé où elle suspend son drap, etc. Le narrateur écrit qu'il associe la lune « au sang du vagin des mères, des sœurs, c'est-à-dire aux menstrues à l'odeur écoeurante, etc. »³³³, ce qui termine l'association de Marcelle à des éléments hétérogènes. Par la suite, lorsqu'elle meurt, Simone et le narrateur font l'amour pour la

³³¹ *Idem.* p. 63.

³³² *Idem.* p. 65.

³³³ *Idem.* p. 81.

première fois aux côtés du corps de Marcelle. Cette scène est décrite comme un moment impossible à comprendre pour Simone et le narrateur. Marcelle y occupe une position symbolique centrale, et les protagonistes chercheront à reproduire cette scène avec le prêtre Don Aminado³³⁴. De plus, la scène de la mort de Marcelle occupe une place centrale dans le récit, car elle est placée au centre du récit (sur les treize tableaux de la première partie, le septième est titré *Marcelle*), puis parce qu'elle sépare la partie « récit » en deux : le début exploratoire, avec les jeux sexuels et l'orgie, et dans un deuxième temps, la violence qui devient ritualisée, c'est-à-dire que les protagonistes cherchent à recréer ces jeux sexuels du début du récit, mais en y ajoutant l'événement arrivé à Marcelle, c'est-à-dire à répéter la scène avec un cadavre. Lorsqu'ils ont fait l'amour près du corps de Marcelle, Simone *pisse sur le cadavre* qui a encore les yeux ouverts. Le narrateur décrit cette scène comme suit :

Quant au fait que Simone ait osé pisser sur le cadavre, comme par ennui ou à la rigueur par irritation, il prouve surtout à quel point il nous était impossible de comprendre ce qui arrivait et bien entendu cela n'est pas plus compréhensible aujourd'hui que ce jour-là.³³⁵

Cette profanation marque à la fois l'incompréhension, mais aussi une forme d'irrévérence que Simone a déjà eue à l'égard de sa mère (elle urinait sur sa mère qui passait sous elle). Pourtant, l'urine associée à Marcelle deviendra une occasion de réminiscence lors d'événements ultérieurs, comme lorsque Simone urine sur Don Aminado, le prêtre de l'église attribuée à Don Juan, ou encore lorsque le narrateur décrit la mort de Granero :

Ainsi deux globes de consistance et de grandeur analogues avaient été brusquement animés d'un mouvement simultané et contraire; l'un, couille blanche de taureau était entré dans le cul « rose et noir », dénudé dans la foule, de Simone; l'autre, œil humain, avait jailli hors du visage de Granero avec la même force qu'un paquet d'entrailles jaillit hors du ventre. Cette coïncidence étant liée à la mort et à une sorte de liquéfaction urinaire du ciel, nous rapprocha pour la première fois de *Marcelle* pendant un instant malheureusement très court et presque inconsistant,

³³⁴ Nous y reviendrons plus loin.

³³⁵ *Histoire de l'œil* in *Romans et récits*. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris. Gallimard. p. 82

mais avec un éclat si trouble que je fis un pas de somnambule devant moi comme si j'allais *la* toucher à la hauteur des yeux.³³⁶

Et un peu plus loin, dans l'église attribuée à Don Juan :

Il me semblait même que mes yeux me sortaient de la tête comme s'ils étaient érectiles à force d'horreur ; je vis exactement, dans le vagin velu de *Simone*, l'œil bleu pâle de *Marcelle* qui me regardait en pleurant des larmes d'urine. Des traînées de foutre dans le poil fumant achevaient de donner à cette vision lunaire un caractère de tristesse désastreuse. Je maintenais ouvertes les cuisses de Simone qui étaient contractées par le spasme urinaire, pendant que l'urine brûlante ruisselait sous l'œil sur la cuisse la plus basse.....³³⁷

L'évocation de Marcelle dans ces scènes démontre l'importance de l'événement vécu par le narrateur et Simone au moment de la mort de Marcelle. Car si celle-ci est associée à une forme de pureté, les actes qu'elle commettait relevaient quant à eux du Sacré-Bas (que Bataille associe, nous le rappelons, à la scatologie, à la déchéance). C'est en procédant à une « élaboration intellectuelle à forme religieuse »³³⁸ et en opérant une scission entre le domaine inférieur (Sacré-Bas) et le domaine supérieur (Sacré-Haut) que ce dernier peut être *approprié* par l'homogénéité³³⁹. L'appropriation par les deux protagonistes du souvenir de Marcelle est vécue comme une expérience extatique. Par exemple, lors de la corrida, la mort du torero est un accident qui provoque une forme d'extase chez le narrateur. Cette expérience résulte de la coïncidence de deux éléments : la vue de l'œil du mort (Granero) d'une part et ce qu'il désigne comme « une sorte de liquéfaction urinaire du ciel » (les entrailles) d'autre part. La juxtaposition de ces éléments par les protagonistes les rapproche symboliquement de la mort de Marcelle. Par la suite, ils s'arrêtent à l'église attribuée à Don Juan et y forcent le curé à suivre les

³³⁶ *Idem.* pp.88-89.

³³⁷ *Idem.* p. 99.

³³⁸ « Valeurs d'usage de D.A.F. de Sade » in *Œuvres complètes*. Tome II. Paris. Gallimard. p.61.

³³⁹ L'exemple donné par Bataille dans « Valeurs d'usage de D.A.F. de Sade » est que « Dieu perd rapidement et presque entièrement les éléments terrifiants et les emprunts au cadavre en décomposition pour devenir, au dernier terme de la dégradation, le simple signe (paternel) de l'homogénéité universelle » (*OC*, II, p.61).

directives du narrateur, de Simone et de Sir Edmond. Dans la description de cette scène, plusieurs éléments rappellent des événements que les protagonistes ont vécus avec Marcelle. Par exemple, lorsque Simone entre dans le confessionnal, ce dernier renvoie métonymiquement à l'armoire normande dans laquelle Marcelle se cache lors de l'orgie. De plus, le prêtre possède plusieurs attributs similaires à Marcelle : « [...] un prêtre blond, très beau, avec un long visage maigre et les yeux pâles d'un saint »³⁴⁰. Le rapprochement entre Marcelle et le prêtre ne s'arrête pas qu'à une ressemblance physique (cheveux blonds et yeux bleus) ou à la comparaison à un saint, mais tous deux meurent par strangulation (Marcelle pendue, le prêtre étranglé par Simone). Dans les deux cas, le narrateur et Simone urinent sur le cadavre qui est nommé successivement Marcelle, puis pour le prêtre « l'innommable »³⁴¹. Marcelle renvoie désormais à une expérience extatique ou sacrée pour les personnages principaux, laquelle est commémorée symboliquement dans une forme d'*hybris* ritualisé. Cette forme de rituel culmine au moment où Sir Edmond trouve les clés du tabernacle et apporte un ciboire et un calice puis dit à Simone :

« Tu vois, expliquait-il à Simone, les hosties qui sont dans le ciboire et ici le calice dans lequel on met le vin blanc.

- Ça sent le foutre », dit Simone, en reniflant les pains azymes.

« Justement, continua Sir Edmond, les hosties, comme tu vois, ne sont autres que le sperme du Christ sous forme de petit gâteau blanc. Et quant au vin qu'on met dans le calice, les ecclésiastiques disent que c'est le sang du Christ, mais il est évident qu'ils se trompent. S'ils pensaient vraiment que c'est le sang, ils emploieraient du vin rouge, mais comme ils se servent uniquement de vin blanc, ils montrent ainsi qu'au fond du cœur, ils savent bien que c'est l'urine. »³⁴²

Il s'ensuit un simulacre de cérémonie où Sir Edmond, Simone et le narrateur obligent Don Aminado à boire l'urine et à « cracher son foutre sur les hosties du ciboire »³⁴³. Pour

³⁴⁰ *Histoire de l'œil* in *Romans et récits*. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris. Gallimard. p. 91.

³⁴¹ *Idem*. p. 97.

³⁴² *Idem*. p. 94.

³⁴³ *Idem*. p. 96.

Simone et le narrateur, l'urine leur rappelle Marcelle et le foutre, ce premier coït auprès du cadavre de la morte. C'est par ce renversement des éléments sacrés-bas, récupérés par les protagonistes et substitués aux éléments du sacré-haut (hosties, vin) qui amène le narrateur à décrire le moment extatique où il voit « l'œil bleu pâle de *Marcelle* qui me regardait en pleurant des larmes d'urine » comme une « vision lunaire ». Nous assistons donc à une répétition d'événements qui possèdent tous un lien analogique les uns avec les autres. Cependant, au début il s'agissait d'un événement qui résultait d'une coïncidence, d'un accident (la fille à vélo écrasée) pour devenir ritualisée (messe de Don Aminado). Ce dernier rituel en vient à remplacer pour les protagonistes celui plus traditionnel de l'Église. Le rituel opère le remplacement symbolique de Dieu par Marcelle. Ce faisant, la position symbolique tenue par Dieu apparaît alors comme substituable, car Dieu, dans cette optique-ci, renvoie à l'inexplicable, à l'impossible, à un non-savoir, bref à l'extase.

d) Les réactions

La présentation d'un pathos entraîne un autre pathos. La réaction face au pathos ou ce pathos réactif donne lieu à trois options possibles : la négation, y succomber ou l'accepter. Ces options constituent elles aussi des pathos. Dans les œuvres de Bataille, ces options sont surtout présentées lorsqu'un personnage est confronté à un pathos, à une extase. La négation se fait dans le refus d'accepter l'expérience en lui opposant un savoir autre, par ses croyances, par la fuite ou par son ignorance. Succomber à l'extase résulte dans le pathos, la folie ou le suicide. Dans ce sens, le personnage de Marcelle dans *Histoire de l'œil* illustre cette réaction. Toutefois, la réaction qui domine dans les récits est l'acceptation. L'acceptation est décrite par le narrateur dans *Madame Edwarda* de la façon suivante:

J'acceptais, je désirais de souffrir, d'aller plus loin, d'aller, dussé-je être abattu,

jusqu'au «vide» même. Je connaissais, je voulais connaître, avide de son secret, sans douter un instant que la mort régnât en elle.

Gémissant sous la voûte, j'étais terrifié, je riais:

«Seul des hommes à passer le néant de cette arche!»³⁴⁴

Le rire dans cet extrait intervient dans l'acceptation par le narrateur du pathos, de l'extase du non-savoir. Cette acceptation signifie qu'il envisage côtoyer la mort, qu'il envisage l'impossible. Car si l'angoisse est l'émotion associée à la transgression, le moment où le personnage atteint l'extase du non-savoir se manifeste par le rire. L'expérience sensible qu'est le rire est un élément important dans l'œuvre de Bataille. Rappelons à ce titre la rencontre qu'eût Bataille avec Bergson à Londres en 1922 : Bataille s'était procuré l'ouvrage de Bergson *Le rire*, mais en avait été déçu, car Bergson avait surtout décrit cette émotion d'une façon "empirique" et "biologique", pour finalement considérer que le rire est la punition de la société contre ce qui sort de la norme, il « en est le châtement »³⁴⁵. S'ensuivit une recherche approfondie sur ce phénomène que l'on retrouve dispersée dans plusieurs ouvrages théoriques et narratifs de Bataille. C'est pourquoi il amorce *L'expérience intérieure* sous le signe du rire qui ouvre à une forme de connaissance et qui sera liée à la *souveraineté* ultérieurement lorsqu'il écrit que la « souveraineté n'est que rire »³⁴⁶. Parallèlement à *L'expérience intérieure*, le récit *Madame Edwarda* part lui aussi de la question du rire, mais d'un rire qui est « le signe de l'horreur »³⁴⁷. Malgré tout le pathétique des situations dans l'ensemble de ses récits (inceste, faire l'amour à côté du corps d'une morte, etc.), ce qui en résulte, c'est le rire des personnages qui libère de tout but, de tout sens. Pour Bataille, le rire est aussi associé à la transgression et au rire de Nietzsche, dans le sens où le rire du philosophe allemand est un rire de fête, de carnaval (à interpréter dans le sens de

³⁴⁴ *Madame Edwarda* in *Romans et récits*. Coll. « Bibliothèque de la pléiade ». Paris. Gallimard. p.334.

³⁴⁵ Henri Bergson, « Le rire » in *Œuvres*. 1992. Paris. PUF. p.396.

³⁴⁶ Notes in *Œuvres complètes*. Tome V. Paris. Gallimard. p.447

³⁴⁷ *Madame Edwarda* in *Œuvres complètes*. Tome III. Paris. Gallimard. p.9.

carnavalesque de Bakhtine). Pour Bataille, le rire sert à engloutir, à éliminer le sens et le sujet. Il écrit dans *L'expérience intérieure* et aussi dans *Méthode de méditation* que le rire devient « l'ouverture du fond des mondes »³⁴⁸. En outre, le rire intervient dans ses récits dans les moments d'excès, des moments pathétiques et arrive par hasard. Il s'agit d'un effet imprévisible et il est souvent décrit comme un état inexplicable, *impossible* qui sert de pont vers le non-savoir narratif. En fait, ce n'est pas le rire en tant que tel ou d'une façon générale qui est ce moment *impossible*, mais plutôt l'aboutissement d'une expérience devant une situation limite, qui, très souvent dans les récits de Bataille, correspond à l'érotisme ou à la mort. Dans les moments d'excès, pour échapper à l'angoisse qui les hante, les personnages doivent envisager leur propre anéantissement. Cette forme de dilapidation de l'être dans l'excès amène à ce que Bataille appelle la « souveraineté », qui correspond à une forme de libération extatique. À ce moment, le rire en est la marque, l'indice, puisqu'il libère de tout but, de tout sens et conduit à une forme de connaissance ontologique, puisque son objet est « lié à la réflexion de l'être sur lui-même », à une connaissance qui découle du « leurre », de sa « vérité théâtrale »³⁴⁹. Le rire, quant à lui, intervient dans l'acceptation, dans l'aboutissement de l'extase et ne peut survenir que de la réalisation de se savoir vivant après avoir côtoyé la mort et avoir envisagé l'extrême du possible. Ce rire s'apparente à la joie dionysiaque de Nietzsche dans *La naissance de la tragédie* lorsque ce dernier explique le phénomène tragique. Pour le philosophe, la tragédie est porteuse d'une forme de connaissance autre, d'une « connaissance tragique » (*tragische Erkenntnis*)³⁵⁰, qui fait appel à un savoir plus ancien, que l'on retrouvait chez les Grecs, mais dont la tradition "postplatonicienne" s'est détournée. Ainsi, pour Nietzsche, la tragédie nous enseigne la sagesse dionysiaque à travers les souffrances et le destin tragique du héros. Le sentiment ou l'émotion que le spectateur éprouve devant ce spectacle s'apparente à un sentiment exacerbé d'une vie

³⁴⁸ *L'expérience intérieure* in *Œuvres complètes*. Tome V. Paris. Gallimard. p.46, et *Méthode de méditation* in *Œuvres complètes*. Tome V. Paris. Gallimard. p.213.

³⁴⁹ « Notes sur *L'abbé C.* » in *Œuvres complètes*. Tome III. Paris. Gallimard. pp.558-559.

³⁵⁰ *La naissance de la tragédie* in *Œuvres*, tome 1, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, p.85. / KSA, 1, p.101.

indestructible. Sentiment qui, chez Bataille, prend la forme du rire. De plus, pour le philosophe, dans le mythe, il y a une forme de transgression qui ne prend sens que dans la visée de la tragédie : la joie métaphysique qui est la « traduction, dans le langage de l'image, de l'instinctive et inconsciente sagesse dionysiaque »³⁵¹. La référence à la tragédie est importante pour lui, car il y a aussi l'utilisation du chœur dans la représentation de la tragédie. Ainsi, la musique engendre les images de ce qu'elle exprime et va même susciter plus :

D'autre part, l'image et le concept, sous l'action d'une musique vraiment adéquate, accèdent à une signification plus élevée. L'art dionysiaque exerce par conséquent une double action sur la faculté artistique de l'apollinien : d'un côté la musique provoque la *vision analogique* de la généralité dionysiaque; de l'autre elle fait ressortir cette image analogique *dans sa plus haute signification*. De ces faits qui se comprennent d'eux-mêmes et qui ne sont pas inaccessibles à un examen plus approfondi, je conclus que la musique est apte à enfanter le *mythe*, c'est-à-dire l'exemple le plus significatif – et plus précisément le mythe *tragique*, c'est-à-dire le mythe qui exprime par substituts analogiques la connaissance dionysiaque.³⁵²

Ce qui ressort de cette conception, c'est la question de « substituts analogiques », comme s'il était impossible de nommer et d'expliquer la connaissance tragique autrement que par des détours et par des intermédiaires, ce qui n'est pas sans rappeler les «bouleversements analogues» dans les récits de Bataille. Loin de limiter l'art à une fonction métaphysique, pour Nietzsche, il s'agit d'une forme de cognition. Il écrit entre l'été 1872 et le début 1873 :

Le philosophe de la connaissance tragique. Il dompte l'instinct de connaissance effréné, non pas par une nouvelle métaphysique. Il n'instaure pas une nouvelle foi.

³⁵¹ *Idem*, p.91. / « *Die metaphysische Freude am Tragischen ist eine Uebersetzung der instinctiv unbewussten dionysischen Weisheit in die Sprache des Bildes.* » KSA, 1, p.108.

³⁵² *Loc. cit.* / « *Andrerseits kommt Bild und Begriff, unter der Einwirkung einer wahrhaft entsprechenden Musik, zu einer erhöhten Bedeutsamkeit. Zweierlei Wirkungen pflegt also die dionysische Kunst auf das apollinische Kunstvermögen auszuüben: die Musik reizt zum gleichnissartigen Anschauen der dionysische Allgemeinheit, die Musik lässt sodann das gleichnissartige Bild in höchster Bedeutsamkeit hervortreten. Aus diesen an sich verständlichen und keiner tieferen Beobachtung unzugänglichen Thatsachen erschliesse ich die Befähigung der Musik, den Mythos d.h. das bedeutsamste Exempel zu gebären und gerade den tragischen Mythos: den Mythos, der von der dionysischen Erkenntniss in Gleichnissen redet.* » KSA, 1, p.107

Il ressent de manière tragique le fait que le sol de la métaphysique s'est dérobé, et ne peut néanmoins trouver à se satisfaire du jeu kaléidoscopique des sciences. Il travaille à l'édification d'une vie nouvelle : il rétablit l'art dans ses droits.³⁵³

Donc, il ramène la question du phénomène tragique à une forme intériorisée où pour apprécier l'œuvre il ne s'agit plus de se mettre dans la peau du héros, il faut rejoindre la vision du créateur de l'œuvre, ce qu'il associe au travail « d'édification d'une vie nouvelle » que rend possible l'art. Ce faisant, toute l'esthétique narrative de Bataille fonctionne sur un modèle de transmission d'une impulsion, d'une expérience sensible proposée par les « substituts analogiques » présents dans ses œuvres narratives. Dans ce sens, le projet de Bataille rejoint l'optique nietzschéenne pour lequel il faut aller au-delà du concept, c'est-à-dire qu'il faut user du langage de l'artiste, il faut la métaphore, car « la métaphore, pour un poète authentique, n'est pas une figure de rhétorique, mais une image substitutive qui lui vient effectivement à l'esprit à la place du concept »³⁵⁴, écrit le philosophe dans *La naissance de la tragédie*. La particularité de l'écriture narrative de Bataille permet ainsi de tendre vers ce qui n'est pas "raisonnable", c'est-à-dire ce qui ne peut se conceptualiser. C'est dans ce sens qu'un ouvrage comme *L'expérience intérieure* peut être considéré comme un échec dans la transmission de l'expérience même, puisque cette dernière ne peut être conceptualisée. La littérature, quant à elle, lui permet de dépasser cette aporie, car ses écrits illustrent ce qui dépasse le conceptuel. D'une certaine façon, l'art commence là où le concept fait défaut. En ce sens, le rire chez Bataille dépasse le cadre conceptuel, car, comme l'écrit Baudelaire, « le Sage ne rit qu'en tremblant »³⁵⁵. Le Sage qui dans ce contexte-ci représente à la fois le théologien ou le

³⁵³ OPC, II, vol. 1, *Fragments posthumes*, été 1872-début 1873, 19[35]p.182-183 / « Der Philosoph der tragischen Erkenntniss. Er bändigt den entfesselten Wissenstrieb, nicht durch eine neue Metaphysik. Er stellt keinen neuen Glauben auf. Er empfindet den weggezogenen Boden der Metaphysik tragisch und kann sich doch an dem bunten Wirbelspiele der Wissenschaften nie befriedigen. Er baut an einem neuen Leben : der Kunst giebt er ihre Rechte wieder zurück. » KSA, 7, p.428-429.

³⁵⁴ *La naissance de la tragédie* in *Œuvres*, tome 1, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, p.49. / « Die Metapher ist für den ächten Dichter nicht eine rhetorische Figur, sondern ein stellvertretendes Bild, das ihm wirklich, an Stelle eines Begriffes, vorschwebt. » KSA, 1, p.60.

³⁵⁵ Charles Baudelaire, « De l'essence du rire » in *Œuvres complètes*. Édition révisée, complétée et présentée par Claude Pichois. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris. Gallimard. 1961. p.976.

philosophe ne peut se laisser aller à rire pleinement puisqu'il est contraire à sa fonction: pour le théologien, le rire est associé à la tentation, tandis que pour le philosophe, il se rapproche de l'irrationnel, de la folie. Mais qu'est-ce que la folie si ce n'est une catégorie pour traiter de ce qui est hors norme, hétérogène? Dans la *Conférence sur le péché*, Gabriel Marcel interroge si Nietzsche riait encore à Turin, ce à quoi Bataille répond: «Je crois au contraire il riait à ce moment là!»³⁵⁶ Folie, extase, rire font partie des mêmes *excreta* de la pensée, des aléas que l'on rejette dans une catégorie qui ne peut se rapporter à un savoir. Et ceux qui cheminent dans cette voie qui les mènent aux confins de la raison et de la déraison envisagent que l'œuvre « ouvre un vide, un temps de silence, une question sans réponse, elle provoque un déchirement sans réconciliation où le monde est bien contraint de s'interroger »³⁵⁷, écrit Michel Foucault dans *Histoire de la folie*. Le rire de Bataille nous ouvre à ce «vide» ou «temps de silence», bref le rire «atteint l'innocence divine»³⁵⁸ qui, elle, laisse place à la détente. Ce n'est qu'à ce moment, dans ce calme joyeux, que l'être peut envisager tout recommencer à nouveau: Ô éternel retour.

En somme, l'œuvre de Bataille est à la fois une mise en scène d'un pathos et un dispositif cherchant à provoquer un pathos. Cette poétique pathique se fait à la fois dans le registre discursif et dans le registre narratif. Au niveau discursif, l'auteur cherche à établir qu'il existe une forme de connaissance qui échappe à la *communauté institutionnalisée* qu'il associe au discours philosophique traditionnel, car cette "communauté" ne s'intéresse qu'au savoir accessible dans son langage et dans ses concepts préétablis. Bataille, quant à lui, s'intéresse au non-savoir, c'est-à-dire à ce qui échappe à la « connaissance présupposée »³⁵⁹. Cette autre connaissance est une forme de

³⁵⁶ « Conférence sur le péché » in *OC*. Tome I. Paris. Gallimard. p.545.

³⁵⁷ Michel Foucault. 1961. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Coll. « 10/18 ». Paris. Librairie Plon. p.303.

³⁵⁸ « Le coupable » in *OC*. Tome V. Paris. Gallimard. p.336.

³⁵⁹ Passage cité précédemment. « Le Petit », *Le Petit* in *OC*. Tome III. Paris. Gallimard. p.49

pathos qui surgit de la tension ou de la coïncidence entre l'expérience et la théorie. Ce phénomène est décrit dans son introduction de *L'expérience intérieure* et aussi dans son introduction à *L'impossible* dans lequel il écrit :

Il y a devant l'espèce humaine une double perspective : d'une part, celle du plaisir violent, de l'horreur et de la mort – exactement celle de la poésie – et, en un sens opposé, celle de la science ou du monde réel de l'utilité. Seuls l'utile, le réel, ont un caractère sérieux. [...] Pourtant nous pouvons, et même nous devons répondre à *quelque chose* qui, n'étant pas Dieu, est plus forte que tous les droits : cet *impossible* auquel nous n'accédons qu'oubliant la vérité de tous ces droits, qu'acceptant la disparition.³⁶⁰

La « *quelque chose* » ou « *l'impossible* » est ce *pathos* auquel nous n'accédons qu'en juxtaposant le sérieux et l'utile de la science à l'hybris de la poésie. Cependant, dans le modèle épistémologique traditionnel, le mythe (μῦθος) sert de base (ἀρχή) au discours philosophique (λόγος). Or, pour Bataille, le discours philosophique ou scientifique qui élude toute forme narrative est un système qui tourne à vide puisqu'il ne fait que décrire une connaissance préétablie ou *présupposée*. L'originalité de la pensée vient donc de la littérature, et c'est à partir de son œuvre littéraire que pense Bataille. Cette pensée littéraire est vécue comme un *pathos*, lequel est un effet par juxtaposition d'autres *pathos* ou des « bouleversements analogues ». D'abord, il y a le *pathos* décrit dans l'œuvre narrative et qui correspond à l'expérience vécue (la part narrative) et décrite (la part discursive) par le narrateur. Dans *Histoire de l'œil*, le *pathos* original était décliné dans un réseau de « bouleversements analogues » puis expliqué dans une partie intitulée « Coïncidences », dans *Madame Edwarda*, la narration était entrecoupée de digressions entre parenthèses et, finalement, *L'abbé C.* multipliait les focalisations narratives pour offrir différentes perspectives du *pathos* vécu par Robert. L'écriture fictionnelle est représentation d'un *pathos* vécu par les personnages de même que par le lecteur. Sur le plan thématique, l'hybris sous toutes ses formes est vécu par les personnages comme une forme d'angoisse, laquelle constitue aussi l'effet souhaité chez le lecteur. Cet affect est « prévisible » d'une certaine façon lors de la mise en scène, car cette réaction affective prend forme en fonction des valeurs morales liées au sens commun, à l'homogénéité.

³⁶⁰ « L'impossible », in *Romans et récits*. Coll. « Bibliothèque de la pléiade ». Paris. Gallimard. p.492.

Comme l'écrit Nietzsche dans *Par-delà bien et mal*, « les morales ne sont pas autre chose que le *langage symbolique des passions* »³⁶¹, et ce langage symbolique est associé au domaine littéraire, au mythe (μῦθος). Les prédicateurs de morales usaient de ce *langage symbolique des passions* pour transformer la pensée de la population par un pathos que le philosophe nomme « ressentiment », car « on n'hérite que des sentiments, non de pensées »³⁶², écrit Nietzsche. Pour Bataille, le sentiment est une pensée dans la mesure où il n'est plus "conditionné" par l'homogénéité, c'est-à-dire que l'émotion ressentie doit être vécue en faisant fief du bien et du mal. Ce n'est qu'en se libérant des préjugés associés à « l'utile » et au « réel » que l'on peut accéder à cet *impossible*, à ce pathos qu'est le non-savoir. L'émotion ressentie à ce moment prend la forme d'un rire, et c'est pourquoi il en vient à la conclusion que « rire est penser »³⁶³.

L'œuvre de Pierre Klossowski cherche elle aussi à transmettre un pathos. Dans un cas comme dans l'autre, l'écriture fictionnelle est au service d'un pathos dans lequel l'auteur entraîne ses personnages en même temps que le lecteur. Cependant, les images qui étaient en filigrane dans les œuvres de Bataille deviennent centrales chez Klossowski. Il ne s'agit plus d'une œuvre qui s'établit en parallèle de l'image, d'une œuvre qui travaille à la représentation métaphorique et métonymique d'un pathos (Bataille), mais d'une œuvre qui est de l'ordre de la description narrative d'une image qui, elle, illustre un pathos (Klossowski). L'œuvre narrative de Klossowski s'assimile aux tableaux vivants, cette activité qui consiste à représenter en chair et en os ce que le tableau laisse paraître. Le tableau vivant est une représentation d'une autre image, il est toujours de l'ordre de la différence, du simulacre ou de la parodie. Son œuvre littéraire nous fait entrer dans un jeu incessant de simulacres et de simulations dans lequel nous devons nous demander si, tel un acteur dans un tableau vivant, nous participons à l'œuvre ou si nous participons à une mascarade simulant l'œuvre. L'acteur du tableau vivant joue le rôle qu'on lui attribue, éprouvant ce qu'on lui demande de ressentir, feignant de

³⁶¹ *Loc. cit.*

³⁶² *Loc. cit.*

³⁶³ *Loc. cit.*

comprendre alors que c'est dans cette activité que l'on pratiquait jadis dans les salons, où chacun jouait un rôle pour représenter en chair et en os ce que le tableau laissait paraître. En somme, le travail de Klossowski débute avec une image mentale et il en décrit le tableau vivant. C'est lors de notre lecture que nous imaginons, par le travail cognitif relié aux images mentales, le tableau probable auquel renvoie le récit. De là émerge le *pathos* de l'étonnement, de là règne le sentiment, l'affect qui n'est autre que l'effet du simulacre.

La vocation suspendue et Le bain de Diane : le simulacre ou la fiction philosophique

Les deux premiers récits de Klossowski, *La vocation suspendue* (1950) et *Le bain de Diane* (1956), constituent des mises en scène de *simulacres*. Dès les premières lignes de son premier roman, *La vocation suspendue*, le lecteur croit que ce qu'il commence à lire constitue une préface ou un commentaire sur le récit à venir. Nous comprenons bien assez vite que ce récit n'existe pas. Ce qui s'offre à nous est le récit d'un commentaire d'un récit :

Sous le titre : *La vocation suspendue*, sans nom d'auteur, édité à « Bethaven 194... », tiré à une centaine d'exemplaires dont nous avons pu nous procurer un seul à Lausanne, a paru un récit qui de prime abord se présenterait comme nombre d'autres « Entwicklungsromane » catholiques ou protestants. Bien qu'écrit à la troisième personne, il pourrait s'agir d'une autobiographie romanesque où l'auteur ferait une confession de ses expériences religieuses. Mais nous verrons plus tard qu'il est aussi permis de supposer qu'il s'agit d'une double biographie. Ce n'est pas à proprement parler l'histoire d'une conversion, c'est plutôt l'histoire d'une vocation et sa remise en question par la Providence. Or ici même comme d'une manière générale dans ce domaine, il y a toujours concurrence entre la Providence et l'auteur. L'art semble consister à emboîter le pas à la Providence, si j'ose dire, car si les voies de Dieu sont imprévisibles, il faut bien qu'elles le soient absolument au lecteur et il est bien rare que l'auteur, s'il veut vraiment faire œuvre de romancier, parvienne à la fois à surprendre et à convaincre.³⁶⁴

³⁶⁴ Pierre Klossowski, *La vocation suspendue*, coll. « L'imaginaire », Paris, Gallimard, 1950. pp.11-12.

Nous sommes en présence de deux *Vocation suspendue* : celle que l'on lit et qui est signée Pierre Klossowski qui date de 1950, et celle dont il est question qui date de 194... . Tout le livre est une présentation de *La vocation suspendue*. Nous lisons une histoire telle que commentée par quelqu'un d'autre, ce qui signifie que le récit original ne peut être atteint, qu'il est dupliqué, qu'il n'est qu'une copie. Il en va de même pour *Le bain de Diane*. Lorsque nous lisons ce texte, il semble être composé de plusieurs digressions portant sur l'œuvre d'Ovide. Or, l'écriture de Klossowski propose plutôt la description du *simulacre* de Diane dans l'esprit d'Actéon. Klossowski n'entend pas la notion de simulacre au même sens que Baudrillard (dans son ouvrage *L'échange symbolique et la mort* ou *Simulacres et simulations*), où le simulacre serait un genre de simple copie. Le terme de *simulacre*, que Klossowski utilise si souvent, a aussi été employé dans l'esthétique de la Rome tardive. Les *simulacra* étaient ces statues de divinités qui balisaient la ville. L'intérêt de Klossowski pour ces statues est qu'elles « déterminaient sexuellement les divinités qu'elles représentaient. À l'indétermination de leur essence, elles substituaient une matérialisation qui était celle d'une sexualisation »³⁶⁵. Assez vite pourtant, il détourna la notion de simulacre de ce contexte historique et culturel pour la faire jouer dans son univers mental. Comme le culte porté à l'icône va à son prototype, le contemplateur des simulacres rejoint la vision qui les a suscités. Klossowski utilise le simulacre pour traduire de façon spatiale et tangible les figures qui habitent son univers mental. En tant qu'objet de contemplation, le simulacre (pictural ou plastique) « ne reproduit pas le visible, mais rend visible », disait Paul Klee. Le simulacre n'est pas une reproduction à l'identique mais une restitution, et donc une interprétation. Le simulacre n'existe que dans son immédiateté, car sa loi n'est pas la durée, mais l'intensité et il est placé sous le signe de la contradiction. L'œuvre de Klossowski est comme ces *simulacra*, mais il joint le geste philosophique de Nietzsche qui est la philosophie du marteau pour nous montrer que ces statues, ces idoles sont vides. Le parti pris de Klossowski à l'égard du simulacre a aussi des répercussions au niveau épistémique, puisqu'en privilégiant le sentiment ou le pathos comme visée de l'œuvre, l'auteur s'oppose en quelque sorte à une tradition

³⁶⁵ Pierre Klossowski, *Origines culturelles et mythiques d'un certain comportement des dames romaines*, Paris, Fata Morgana, 1986. pp.55-56.

remontant à Platon. Ainsi, si Platon tend à condamner le simulacre, c'est surtout parce que ce dernier ne reconnaît pas qu'il y a une connaissance inhérente au simulacre. Dans cette conception, toute connaissance doit se régler sur des objets, au détriment du sujet. C'est le principe même de l'objectivation, dans lequel la pensée développe une conception de la réalité comme étant « objective », qui étymologiquement renvoie à « ce qui est devant ». Dans cette approche, le sujet se trouve exclus, il doit s'effacer au profit d'une « objectivité ». Or, pour Klossowski (tout comme Bataille), le sujet est impliqué dans l'objet. Toute connaissance pour le monomane ne peut être fondée sur l'objet au détriment du sujet, car le sujet est impliqué dans l'objet. En somme, le simulacre s'adresse directement à la pensée, à l'esprit, provoquant une émotion. C'est le sentiment qui en résulte qui constitue la visée de l'œuvre. Donc, l'implication du sujet dans l'objet est de l'ordre de l'affect, du pathos et constitue une forme de connaissance, une *connaissance pathique*. Ce modèle épistémique est notamment bien illustré dans *Le Bain de Diane*. Dans le mythe de Diane et Actéon, il existe un interdit de voir la déesse Diane. Cependant, pour prendre un bain, celle-ci doit d'abord *s'incarner*, c'est-à-dire qu'elle doit avoir un corps. Elle se servira ainsi de l'imagination d'Actéon qui servira alors de médiation, car Diane provoquera la réflexion d'Actéon, à l'aide d'un démon, dans le but de se représenter. Ainsi, elle s'incarne sous la forme d'un *simulacre* dans l'imagination d'Actéon. Celui-ci est alors puni pour avoir *vu* Diane et est transformé en cerf, puis mangé par ses chiens. Toutefois, si nous considérons Diane comme « objet » de la connaissance, cet objet n'existe qu'à partir du « sujet » (Actéon).

Cette question de l'interdit de la représentation et du simulacre est au cœur de l'œuvre de Klossowski, car pour cet auteur qui a longtemps pensé devenir prêtre, il y a dans le christianisme une opposition que l'on ne retrouve pas dans le Judaïsme ou dans l'Islam entre, d'une part, iconophiles et iconodules (qui revendiquaient la validité des représentations de la Divinité) et, d'autres part, iconoclastes et iconomaques. Cette opposition était au cœur du Concile de Nicée II en 787, et il y eut un compromis : on en est venu à définir le statut de l'image comme contradictoire en soi. Ainsi, le contemplateur est invité à rejoindre, au moyen de l'image mais aussi au-delà d'elle, ce dont elle n'offre qu'une ressemblance. La communauté qui relie l'image et son modèle

n'est pas d'identité mais d'analogie. L'image est donc ambiguïté, et Klossowski œuvre à même cette ambiguïté, entrant ainsi dans le jeu de l'image. Quand il figure un de ses modèles, c'est pour dénier aussitôt que la nature de ce dernier soit révélée par cette représentation. Pour Klossowski, l'image constitue une puissance de participation, ce que n'est pas le texte qui enferme l'intellect dans les raisonnements et une rhétorique qui diffère la révélation immédiate de la vision. Au contraire, elle est immédiatement dévoilante.

Le principe du triple regard

« Je me dédouble et même je me triple », disait Klossowski dans *La Ressemblance*. C'est ce qu'on peut appeler son principe du triple regard : il y a la vision originaire (celle dont parlait le concile de Nicée II), il y a le regard du peintre et de l'écrivain qui veut représenter cette vision et il y a le regard du spectateur et du lecteur (que Klossowski considère comme ses *complices*). Le triple regard est encore une ruse. Il suscite une dramaturgie dont les règles sont celles du théâtre : il y a toujours action entre deux ou plusieurs personnages, et un voyeur, lequel est toujours vu par le spectateur ou le lecteur. On pourrait presque dire que Klossowski éprouve le besoin de trouver un regard supplémentaire qui redouble son propre regard de voyeur. Chez le voyeur, tout tiers est exclu, tandis que chez Klossowski, le tiers est inclus, exigé. Nous sommes dans un jeu de ruses et de complicités, mais aussi dans un jeu de miroirs : voir, c'est être vu voyant en le sachant, c'est avoir une participation complice. Cet espace de la représentation est bien décrit dans l'article que Michel Foucault a consacré au *Bain de Diane* de Klossowski. Dans « La prose d'Actéon », Foucault se sert des concepts de Même et d'Autre pour montrer comment s'effectue la liquidation du principe d'identité chez Klossowski. Pour ce dernier, toute identité est toujours simulée, il ne s'agit que d'un masque trompeur qui entre le sujet dans le jeu de l'Éternel retour (je dis « jeu », car pour Klossowski, l'Éternel

retour n'est qu'une parodie de doctrine)³⁶⁶. Il n'y a pas d'original, car le modèle de la copie est déjà une copie, pas de faits, juste des interprétations (et toute interprétation est interprétation d'une interprétation). Nous sommes en présence d'un simulacre, que Foucault définit comme :

Vaine image (par opposition à la réalité) ; représentation de quelque chose (en quoi cette chose se délègue, se manifeste, mais se retire et en un sens se cache) ; mensonge qui fait prendre un signe pour un autre ; signe de la présence d'une divinité (et possibilité de prendre ce signe pour son contraire) ; venue simultanée du Même et de l'Autre (simuler c'est, originairement, venir ensemble).³⁶⁷

Dans *Le Bain de Diane*, ce simulacre est possible grâce à l'intermédiaire d'un démon (ou *Daimon*, c'est-à-dire le double, l'Autre). Celui-ci, dans sa position d'intermédiaire, représente la façon de voir des théologiens et des métaphysiciens. C'est lui qui "matérialise" l'image de Diane dans l'esprit d'Actéon. Diane utilise alors l'imagination d'Actéon comme un miroir pour se regarder. Klossowski écrit :

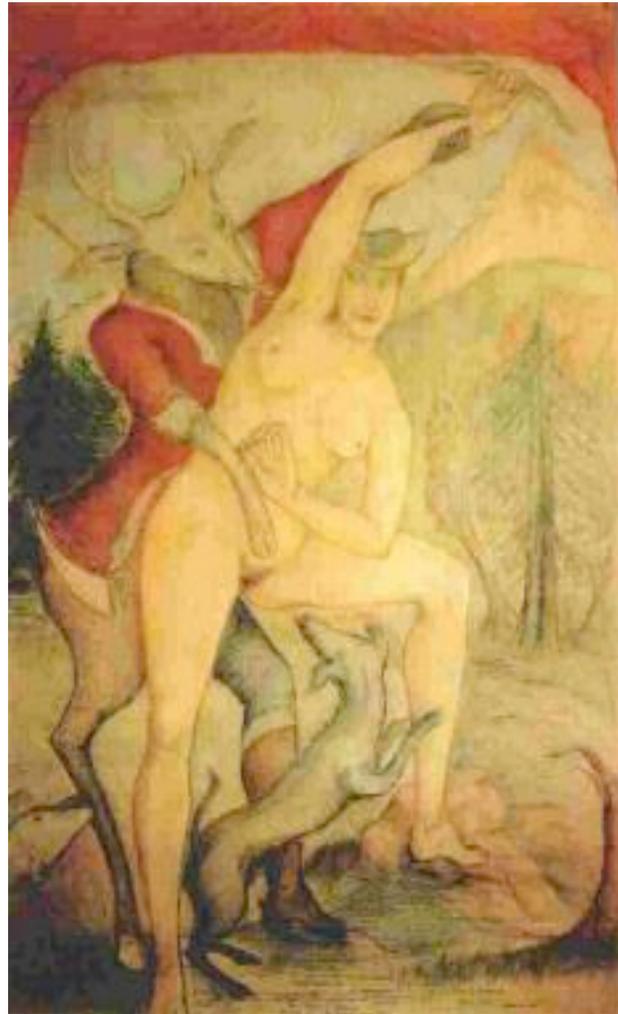


Figure 12 - M. de Max et Mlle Glissant dans "Diane et Actéon", 1954-1973
Collection particulière.

³⁶⁶ Voir son article « Nietzsche, le polythéisme et la parodie » in *Un si funeste désir*. Paris. Gallimard. 1963. pp.185-228

³⁶⁷ Michel Foucault, « La prose d'Actéon », in *Dits et écrits. Tome 1*. Coll. « Bibliothèque des sciences humaines ». Paris. Gallimard. 1994. p.329.

Certes Diane invisible considérant Actéon en train de se l'imaginer, songe à son propre corps ; mais ce corps dans lequel elle va se manifester à elle-même, c'est à l'imagination d'Actéon qu'elle l'emprunte.³⁶⁸

Pour y arriver, le démon simule Diane dans sa théophanie, il devient « l'imagination d'Actéon et le miroir de Diane »³⁶⁹. Par cette opération, nous assistons à la contradiction de la déesse, elle qui représente la pureté virginale, mais qui veut aussi subir le regard impur d'Actéon. Celui-ci devra payer de sa vie pour son action. Mais le sait-il ? Car cette scène que décrit Klossowski n'est pas l'originale, ce n'est pas la première fois que Diane use de cette théophanie, qu'Actéon se fait dévorer par ses chiens. Et si l'histoire racontée n'était qu'une répétition d'un événement survenu depuis toujours ? L'auteur nous met sur cette piste en soulignant l'importance de la famille d'Actéon : fils de Cadmus, donc cousin de Dionysos, celui qui est condamné à mourir et renaître sans cesse. De plus, Klossowski écrit :

Actéon pouvait-il connaître sa propre légende et atteindre sciemment au délire ? Ou bien *cette légende l'avait-elle à jamais précédé*, et son délire était-il trop simulé, trop concerté, trop lent pour qu'il pût jamais la rejoindre ? ³⁷⁰

³⁶⁸ Pierre Klossowski. 1956. *Le bain de Diane*. Coll. « Blanche ». Paris. Gallimard. p.43.

³⁶⁹ *Idem*. p.46.

³⁷⁰ *Idem*. pp.36-37.

Nous sommes en présence du simulacre klossowskien, car par cette phrase Klossowski souligne que ce que l'on lit n'est qu'un commentaire sur une œuvre déjà parue (une légende), mais aussi que cet événement n'est que la possible répétition du même, « ô cercle vicieux ! »³⁷¹. Foucault l'avait souligné dans son article, c'est le rôle même du simulacre que d' « apparaître dans l'éclatement du temps : illumination de Midi et retour éternel »³⁷². Le langage de Klossowski utilise ces simulacres pour nous lancer un défi, tout comme Diane lorsqu'elle dit à Actéon : « *Nunc tibi me posito visam velamine narres Si poteris narrare, licet ?* »³⁷³ S'il pouvait dire, libre à lui, mais elle le dit au moment où il est en train de se transformer en cerf et sa bouche ne peut plus articuler un mot. Tout se déroule simultanément, il la voit, veut la prendre, mais il se métamorphose ... et se fait dévorer. Cette scène est illustrée au début du livre et a pour titre *M. de Max et Mlle Glissant dans « Diane et Actéon »* (voir Figure 12). Là encore, par ce titre



Figure 13 - Diane et Actéon, 1954
Mine de plomb sur papier, 210 x 150 cm
(Collection Effie Gachnang, Berne).

Klossowski souligne que ce n'est que la représentation jouée par d'autres. Il ne s'agit pas de Diane ou d'Actéon, mais de substituts, de modèles. Non seulement *Le bain de Diane* de Klossowski ressemble plus à un commentaire sur une légende, mais le dessin qu'il en fait est une mise en scène. On pourrait dire que les récits de Klossowski forment une θεωρία (*theoria*, action de voir un spectacle, d'observer, qui a mené au terme θεωρημα, spectacle ou aussi objet d'étude, que l'on retrouve dans le mot *théorie*) au sens

³⁷¹ *Idem.* p. 73.

³⁷² Michel Foucault, « La prose d'Actéon », in *Dits et écrits. Tome 1*. Coll. « Bibliothèque des sciences humaines ». Paris. Gallimard. 1994. p.330.

³⁷³ Pierre Klossowski. 1956. *Le bain de Diane*. Coll. « Blanche ». Paris. Gallimard. p.80.

platonicien. Or, dans son article « La prose d'Actéon », Michel Foucault écrit qu'Actéon représente le théologien, le philosophe métaphysicien qui s'intéresse au monde avant la représentation³⁷⁴. Le crime d'Actéon est d'avoir mis Diane dans un temps de réflexion. Diane prend un corps de femme pour se représenter, car elle se joue une fable, car elle n'est qu'un simulacre dans l'imagination d'Actéon. Diane avait besoin d'Actéon pour s'incarner, car elle ne s'incarne que pour ne pas être vue, c'est-à-dire qu'elle ne s'incarne pas dans une réalité spatio-temporelle, mais plutôt dans l'imagination d'Actéon. Cela nous ramène à cette action de voir une image ou un spectacle que les Grecs nommaient θεωρία. Chez Platon, cela signifiait la contemplation des είδη (forme d'une chose dans l'esprit, idée). Ici, il serait utile de préciser que Platon s'opposait à ces simulacres, car ils étaient de l'ordre du vraisemblable et non de la vérité. Or, Klossowski retient surtout que είδος a donné le mot *idée*, mais qui, d'une forme dérivée, a aussi donné le mot grec είδωλον (*idole, image conçue dans l'esprit ou simulacre*) qui a été utilisé anciennement par les atomistes dans les théories de la perception visuelle pour désigner l'image qui reproduit la forme des objets physiques et qui est reçue dans les pores des organes sensoriels. L'œuvre d'art littéraire pour Klossowski est comme l'είδωλον. Le simulacre s'adresse directement à la pensée, provoquant une passion. Il transmet une expérience pour le lecteur-spectateur, c'est-à-dire en tant qu'épreuve, car l'œuvre d'art est une invite à entrer dans son monde, c'est une *provocation*. De plus, sous le nom d'œuvre, ce n'est ni l'essai, ni le roman, ni le tableau qui nous sont donnés à lire ou à voir, mais l'activité pensante de l'auteur inscrite et disséminée. L'esthétique, au sens où Nietzsche l'entendait, doit chercher à faire abstraction de toute justification fondée sur les valeurs (pratiques, morales ou idéologiques) que promulgue le discours social. « Le sujet en-soi est définitivement mort. C'est la sensibilité qui, relativement au sujet, passe au premier plan »³⁷⁵ disait Klee. C'est cette écriture que je qualifie d'écriture de pathémique. Ainsi, à défaut d'une *compréhension*, d'une découverte d'un *sens* de l'œuvre, le lecteur est amené par cette écriture à vivre une expérience (*Erlebnis*). Celle-ci est

³⁷⁴ Voir Michel Foucault. « La prose d'Actéon » in *Dits et écrits*. Tome I. pp. 326-337.

³⁷⁵ Cité in *La ressemblance*. p.63.

vécue sous le mode d'un affect que le lecteur cherche à comprendre et cette forme pathique ou pathémique s'effectue dans le travail d'interprétation. À partir de cet état, une représentation typique permet d'atteindre une complicité par ce fond, plus esthétique que cognitif, qui permet de pénétrer le vécu de l'autre. C'est ce qui nous permettrait de nous libérer *des limites que l'existence nous impose toujours de fait*. De ce fait, l'écriture et le dessin ne sont que des outils tendus vers un public, suscitant alors de ce dernier une forme de complicité. C'est pourtant vers le *vécu* que les simulacres sont orientés et la fiction, quant à elle, prend une forme énigmatique, aporétique, faisant en sorte que le lecteur doit compenser par un travail cognitif. Ainsi, le simulacre se révèle, par sa forme, ce qui permet de communiquer le *contenu d'expérience*, tandis que l'écriture pathémique ou pathique se veut la description détaillée d'images, non pour ce qu'elles représentent, mais pour l'effet qu'elles produisent sur le spectateur. La meilleure façon d'illustrer ce phénomène se trouve dans les parties mettant en scène les *épreuves provocations* dans *La vocation suspendue*.

Les épreuves provocations

Dans *La vocation suspendue*, il y a plusieurs références qui placent la trame du récit dans un contexte historique précis, entre autres par l'allusion au « Troisième Parti » que l'on ne peut manquer d'associer un lien avec le Troisième Reich (écrit en 1950, ces événements sont encore frais dans la mémoire collective française). Il est question de fascisme et de démocratie, mais le récit oppose aussi « dévotion » et « parti inquisitorial ». D'une opposition historique et politique, on en arrive à une opposition théologique. L'auteur met en place les éléments pour une lutte idéologique, mais du récit où l'on retrouverait des faits historiques de cette lutte, il ne reste qu'un simulacre. Toutes ces oppositions au nom d'une Vérité culminent dans l'*épreuve de la fresque*. Cette scène décisive peut être abordée comme une allégorie qui s'oppose à toutes les luttes

précédentes : une fresque inachevée est présentée à Jérôme. Ce qui est visible est faux, ce n'est que simulacre. Pour trouver la vérité de la fresque, Jérôme doit faire abstraction de ce qu'il croit reconnaître dans la scène. La seule vérité de cette fresque réside dans l'effet, dans le « ressentiment » de Jérôme (ce qui le mènera à suspendre sa vocation). Nous retenons de cet épisode que l'opposition idéologique ou religieuse se fait au nom d'une vérité qui n'est que simulacre, et ce qui l'emportera à la fin est le ressentiment de Jérôme. Au début de *La vocation suspendue*, il était question du lecteur « athée » ou « croyant ». Klossowski écrit :

Or, chose étrange, la littérature chrétienne, au lieu de s'émouvoir, si elle avait davantage conscience de son rôle, comprendrait qu'elle a tout à y gagner ; car parvenu à ce genre d'argumentation, la littérature athée cherche à établir une morale sans Dieu contre l'amoralisme de la croyance ; elle risque alors de se remettre en question elle-même, puisque l'art ne peut longtemps vivre avec la pure et simple morale, sans tomber dans le plus vulgaire pragmatisme.³⁷⁶

Tout ce passage met l'accent sur les *stratégies* de l'auteur face au lecteur. La façon de faire intervenir la morale sans "tuer l'art" et sans un « vulgaire pragmatisme » est par l'épreuve de la fresque. Or, pour arriver à interpréter la fresque, le spectateur doit faire abstraction de tout préjugé moral ou idéologique, *par-delà bien et mal*. La fresque que Jérôme doit interpréter illustre le groupe du Pape en contemplation et une sœur carmélite agonisante. L'épreuve consiste à amener la personne à commenter la fresque après lui avoir parlé de ce qui a servi de modèle. Ce qui est observé, c'est la réaction de la personne évaluée, car cette épreuve est un « moyen symbolique qui permet aux personnages de révéler ce qu'ils cachent »³⁷⁷. Ainsi, en lui faisant voir la fresque, une personne fait remarquer à Jérôme le détail de la sœur agonisante, puis on lui dit que le modèle était tiré d'une photo d'une *morte fraîchement ensevelie et presque aussitôt exhumée*. Il apprendra plus tard que ce n'est en fait que Sœur Vincent qui avait été maquillée et prise en photo lors d'une « party » :

³⁷⁶ Pierre Klossowski, *La vocation suspendue*, coll. « L'imaginaire », Paris, Gallimard, 1950, p.17.

³⁷⁷ *Idem*. pp.79-80.

Remarquons ici comment l'auteur, après avoir feint de passer de la fiction à la réalité – pour une fois qu'il semble raconter un fait réel et scabreux, s'empresse de nous faire entendre que rien de tel ne se serait produit; cela pour mieux retenir l'image de ce qui aurait pu se produire, parce que seule l'image importe qui se présente à l'esprit de Jérôme.³⁷⁸

Ce qui importe est le pathos de l'étonnement face à l'image présentée. Cette approche se révélera être la marque de Klossowski, car pour lui l'image est comme la « matérialisation de l'idée de délectation morose, une puissance »³⁷⁹. Il fera de l'image le centre d'intérêt de ses récits futurs :

Par un développement intégral de ses ressources – au niveau de sa "reproduction" - , le mutisme constitue l'idiome notamment de deux modes d'expression – du tableau de façon intégrale et, partiellement, du spectacle. Et ainsi, j'ai répété souvent que certains de mes livres (*Le bain de Diane*, *La révolution* (sic) *de l'Édit de Nantes* et *Roberte ce soir* – avant *Le Baphomet*) se sont élaborés, à l'origine, telles des descriptions de tableaux (encore non exécutés) ou de spectacles, notamment cinématographiques.³⁸⁰

L'écriture de Klossowski se veut la description détaillée d'images, non pour ce qu'elles représentent, mais pour l'effet qu'elles produisent sur le spectateur. Klossowski se consacrera de plus en plus au dessin comme forme privilégiée de transmission d'images :

Cette façon de s'exprimer, apparemment primitive parce qu'immédiate relativement à l'écriture, ne pouvait souffrir la concomitance avec la communication écrite, qui est toujours indirecte quant à l'émotion vécue. À savoir que le langage, en tant qu'il relève du sens commun, altère le motif particulier en égard à la réceptivité générale. [...] Quitte à faire sentir mes visions à mes contemporains plutôt qu'à les leur faire comprendre.³⁸¹

Les œuvres de Klossowski sont comme les *épreuves provocations* que subissent les personnages, mais c'est le lecteur qui doit interpréter ce qu'il voit ou lit. Le propre de cette pensée et de ce langage est de *subvertir la méthodologie de la connaissance*, de transformer notre approche face aux processus cognitifs en jeu dans notre perception

³⁷⁸ *Idem.* p.86.

³⁷⁹ *La ressemblance*, p.104.

³⁸⁰ *Idem.* p.52.

³⁸¹ *Idem.* pp.101-102.

d'une œuvre d'art littéraire. Le phénomène de la pensée est strictement pathologique pour Klossowski : « L'incohérence, l'aporie sont bien, dans notre exploration de la pensée, l'inévitable détour, en littérature, la voie royale de la connaissance »³⁸², nous rappelle Decottignies dans sa *Biographie d'un monomane*. Le propre d'une telle connaissance est de se soustraire à toute rationalité et d'admettre que rire³⁸³, pleurer, tout ce qui relève de l'affect, constitue pour nous un savoir, une forme d'appréhension et de prise de possession des choses. Nous pouvons parler d'une sidération proposée au lecteur- spectateur, en compensation du savoir dont il est frustré. Cette sidération peut être vue comme le *pathos de l'étonnement*, dans le sens où l'étonnement est considéré comme l'ἀρχή (qui est en avant, au commencement) de la philosophie. Heidegger écrivait dans *Qu'est-ce que la philosophie?* « Le πάθος de l'étonnement ne se tient pas tout simplement au début de la philosophie [...] l'étonnement porte et régit d'un bout à l'autre la philosophie »³⁸⁴. Philosopher serait pratiquer le *mutisme*, dont Klossowski, à la suite de Nietzsche, et dans la même voie que Bataille, trouve le modèle dans la pratique artistique. Nous rattachons à cette pratique non pas un savoir, mais une expérience.

Les lois de l'hospitalité ou la monomanie

Roberte et le signe unique

Le récit *La vocation suspendue* a été renié par son auteur quand celui-ci a découvert le *signe unique*. Par cette appellation, Klossowski a créé un signe qui englobe la

³⁸² Jean Decottignies. 1997. *Pierre Klossowski. Biographie d'un monomane*. Coll. « Objet ». Paris. Presses universitaires du Septentrion. p.59.

³⁸³ « Rire est penser » disait Bataille cité par Klossowski dans *La ressemblance*. p.31.

³⁸⁴ Martin Heidegger. 1968. *Questions II*. Trad. Par Kostas Axelos et Jean Beaufret. Coll. « Classiques de la philosophie ». Paris. Gallimard. p.32.

totalité de son œuvre (picturale, philosophique, romanesque), il est alors devenu *monomane*. À partir de ce moment, son œuvre autant discursive, picturale que narrative porte sur un même sujet : l'interprétation du signe unique. C'est ce qui explique les références à ses propres œuvres comme dans *Les lois de l'hospitalité* : « De qui donc Antoine tient-il ce livre qu'il lisait encore hier au soir? Est-ce de vous ou déjà de Victor? Rien que le titre est à faire vomir : « Sade mon prochain! » »³⁸⁵, dira Roberte. Ainsi, *Sade mon prochain* n'a pas été renié par l'auteur, mais intégré dans un jeu de référence dans les *Lois de l'hospitalité*. Cet extrait de la trilogie se retrouve même au début de l'essai de Klossowski *Sade mon prochain*. Encore une fois, il y a un jeu que Foucault nomme « expériences alternantes »³⁸⁶ et que j'associe avec une participation à un cercle vicieux. C'est aussi le début d'une inclusion de son œuvre picturale dans ses récits³⁸⁷. La structure même des *Lois de l'hospitalité* fonctionne sur une autoréférence à l'intérieur même de la trilogie. L'œuvre se fait référence, et ces références forment un *cercle vicieux*, qui apparaît pour Klossowski comme une intensité et celle-ci est représentée par ce qu'il appelle le *signe unique*. Dans la première partie, *La révocation de l'édit de Nantes* (1959), le lecteur se voit présenté des pages tirées des journaux de Roberte et de son mari Octave. Le lecteur suit en parallèle des entrées dans leur journal respectif. Nous pouvons suivre leurs différences d'opinion portant sur divers événements comme l'éducation de leur neveu Antoine. Dans les éléments inscrits dans le journal d'Octave, on y retrouve des justifications concernant les « lois de l'hospitalité » en vigueur chez lui (mais ces lois ne sont pas expliquées), des interrogations qu'il a envers le statut de son épouse, puis des interprétations de peintures. De son côté, Roberte relit son journal de 1944 et cherche à reconstituer un événement qui lui serait arrivé et s'indigne aussi du livre de son mari, *Roberte, ce soir*, car elle travaille à la censure. Les deux journaux sont datés de 1954, ce

³⁸⁵ *Les lois de l'hospitalité*, p.153

³⁸⁶ Michel Foucault, « La prose d'Actéon » in *Dits et écrits. Tome 1*. Coll. « Bibliothèque des sciences humaines ». Paris. Gallimard. 1994. p.333.

³⁸⁷ Sur la première page de l'édition Gallimard paru en 1980 du livre *Le bain de Diane* (1956) se trouve un dessin intitulé *M. et Mlle Glissant*. Dans l'édition originale de 1956, nous retrouvons plutôt des photographies d'une statue représentant Diane la chasseresse.

qui coïncide avec l'année réelle de publication de *Roberte, ce soir* de Klossowski qui constitue le deuxième volet de la trilogie. Dans *Roberte, ce soir*, le récit commence par une narration qui est faite par Antoine, le neveu de Roberte et d'Octave. Dès le début, il explique en quoi consiste les « lois de l'hospitalité » de son oncle. Les lois de l'hospitalité d'Octave sont affichées sur le mur de la chambre réservée aux visiteurs. Il s'agit d'une invitation à inverser les rôles de l'hôte et de l'étranger. On peut y lire :

Mais parce que le maître de céans invite ici l'étranger à remonter à la source de toutes substances au delà de tout accident, voici comment il inaugure une relation substantielle entre lui et l'étranger, qui en vérité sera un rapport non plus relatif, mais absolu, comme si, le maître étant confondu avec l'étranger, sa relation avec toi qui viens d'entrer n'étant plus qu'une relation de soi à soi-même.³⁸⁸

En changeant de rôle avec l'invité, l'hôte est amené à avoir un rapport différent avec l'hôtesse, Roberte. Le but d'Octave est d' « actualiser par l'invité quelque chose en puissance chez la maîtresse de céans »³⁸⁹, c'est-à-dire de jouer avec l'essence de Roberte qui est la fidélité. Par la suite, le texte est écrit comme s'il s'agissait d'une pièce de théâtre, à l'aide de didascalies et de dialogues entre les personnages. La troisième partie du récit porte le titre « II-Roberte ce soir ». Il y est décrit une scène au cours de laquelle Roberte retrouve les feuillets d'un ouvrage de son mari qu'elle a censuré, puis d'un fantôme impliquant un colosse et un nain. Cette partie est suivie d'un « Intermède » explicatif dont la narration est probablement faite par Octave, mais il n'y a aucune justification qui corrobore cette affirmation. La cinquième partie du récit est une suite de la pièce « Roberte ce soir » et est intitulée « III-Où l'on avance ce qu'il fallait démontrer ». Roberte et Octave discutent à propos de Vittorio, le précepteur d'Antoine. Le troisième volet de la trilogie, *Le souffleur ou un théâtre de société* (1960), est écrit dans un style plus proche du roman par la narration et la structure. Il débute par un prologue, suivi de quatorze parties, puis termine par un épilogue. Les personnages principaux portent des noms différents que les deux premiers volets de la trilogie (à l'exception de Roberte auquel se rajoute un nom de famille). Ainsi, l'histoire tourne autour de Théodore Lacase,

³⁸⁸ *Les lois de l'hospitalité*, p.110.

³⁸⁹ *Idem.* p.111.

le narrateur, qui est l'auteur de *Roberte, ce soir*, une pièce de théâtre qui sera jouée dans un avenir rapproché. Tout au long du *Souffleur*, l'identité des personnages est remise en question. Par exemple, Théodore est pris pour un certain K. et Roberte se confond avec Valentine K., puis avec une salutiste. Dans le prologue, la voix narrative est celle de K.. Ce dernier se réveille dans ce qu'il croit être la maison de Théodore Lacase et demande ce qui est arrivé à ce dernier. Il se fait dire qu'il est chez lui et que Roberte est son épouse. Le récit se termine alors que K. se réjouit à l'idée de « posséder Roberte, l'épouse de « feu » Théodore Lacase »³⁹⁰ dont il est l'hôte.

Dans *La Révocation de l'édit de Nantes* (première partie de la trilogie), Roberte veut censurer le livre *Roberte, ce soir* (livre écrit par Octave et qui est le titre du deuxième récit des *Lois de l'hospitalité*). Qu'y a-t-il de dangereux pour que Roberte cherche à le censurer? Et tout d'abord qui est Roberte? L'identité de Roberte ne peut être cernée, car elle est le *signe unique*. Le signe unique est défini en terme d'intensité chez Klossowski, mais le nom de Roberte a une fonction sociale, il est au service des institutions sociales. Le signe unique détermine ce que Klossowski associera au « phénomène de la pensée »³⁹¹ dans son ouvrage *Nietzsche et le cercle vicieux*, et ce signe est en-dehors du langage, car « ce signe, comme l'indique son nom, est la propriété de l'individu, le produit de sa pensée, en même temps que l'émanation de son expérience »³⁹², nous rappelle Decottignies.

Le personnage d'Antoine, le neveu de Roberte, remarque dans *Roberte, ce soir* que c'est le langage qui piège le penseur :

Comme tout ceci, quant à moi, n'offre qu'un intérêt limité, qu'en revanche le comportement du professeur révèle dans quel genre de pièges le langage peut faire tomber la pensée la plus lucide [...].³⁹³

³⁹⁰ *Idem.* p.332.

³⁹¹ *Nietzsche et le cercle vicieux.* p.12.

³⁹² Jean Decottignies, *Pierre Klossowski. Biographie d'un monomane*, coll. « Objet », Paris, Presses universitaires du Septentrion, 1997, p.32.

³⁹³ *Les lois de l'hospitalité*, p.108.

Le langage dont il est question ne sert qu'à décrire l'image et le phantasme, alors que dans l'œuvre littéraire et picturale de Klossowski, le nu féminin devient une manifestation du « signe unique ». Lorsque Klossowski peint des nus féminins, le corps tout entier est le lieu où s'affichent les modifications de l'affectivité. Decottignies écrit dans *Biographie d'un monomane* : « C'est donc en vue de l'émotion qui en résulte que nous est montré l'événement, qui pourrait – à tort – passer pour le sujet du tableau. »³⁹⁴ Dans ce sens, l'*esthétique* klossowskienne est donc axée sur l'affectivité :

Elle marginalise l'événement, trop volontiers sexuel, qui a pour fonction de justifier la représentation du nu, pour y relever la pure fluctuation de l'intensité émotionnelle, qui modifie et en même temps révèle l'être féminin. De sorte que celui qui, face au spectacle, pourrait passer pour un simple voyeur, accède au rôle d'observateur-philosophe, qui à un intérêt vulgaire substitue la complicité affective sollicitée par l'artiste et qui repose sur l'appréhension du signe unique.³⁹⁵

Cette « complicité affective » est primordiale pour Klossowski, car pour lui, il n'y a que deux options dans la relation entre auteur et lecteur : la compréhension ou la complicité. Il écrit : « La complicité relève de l'affect, de l'impulsion, qui gouverne la production du simulacre, elle s'oppose à la "compréhension" qui, relevant de la "notion", est d'ordre purement intellectuel. »³⁹⁶ Rappelons que dans *La Ressemblance*, Klossowski dit que « la complicité s'obtient par le simulacre, la compréhension par la notion »³⁹⁷. Pour expliquer cette différence entre simulacre et notion, il est utile de se référer à sa *biographie* de Nietzsche : *Nietzsche et le cercle vicieux*. À la question « Où commence la philosophie? », Nietzsche avait écrit dans les fragments posthumes repris par Klossowski dans *Nietzsche et le cercle vicieux* : « D'abord des "images". Ensuite des "mots" appliqués aux images. Enfin des "concepts" possibles seulement à partir des mots »³⁹⁸. Dans cette hiérarchie, le

³⁹⁴ Jean Decottignies. *Pierre Klossowski. Biographie d'un monomane*. Coll. « Objet ». Paris. Presses universitaires du Septentrion.p.19.

³⁹⁵ Jean Decottignies. *Idem*. p.20.

³⁹⁶ Cité par Jean Decottignies. *Idem*. p.9.

³⁹⁷ Pierre Klossowski. *La ressemblance*. p.24.

³⁹⁸ Pierre Klossowski. *Nietzsche et le cercle vicieux*. pp.316-317.

biographe de Nietzsche remplace concept par fiction. La fiction klossowskienne se veut une mise en scène de ces images mentales qui le hantent. Ce qui nous est donné à lire relève directement de la pensée du monomane, plaçant ainsi le lecteur dans une position de philosophe. Jean Decottignies, biographe de Klossowski, écrit: « Cette pratique à travers laquelle le questionnement philosophique s'abîme dans le mutisme du *phénomène de la pensée*. À défaut de cette espèce de sublimation, l'œuvre de Klossowski appartiendrait au domaine du savoir et prendrait place parmi les grands systèmes philosophiques de notre temps »³⁹⁹.

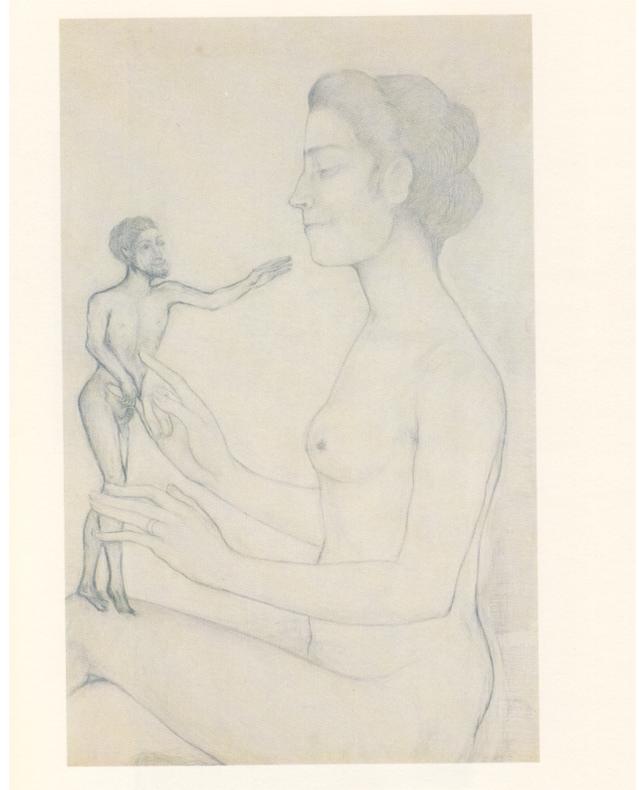


Figure 14 - Portrait de la femme de l'artiste tapant à la machine, 1957
Mine de plomb sur papier, 100 x 62 cm (Collection J.-P. Jungo, Morges).

Dans son *Avertissement* qui introduit la trilogie, Pierre Klossowski écrit: « Je vis ou je crois vivre sous le signe de Roberte »⁴⁰⁰. Ce signe qui est qualifié d'unique « empiète sur le langage des affaires, lesquelles, là encore, lui opposent la conspiration du silence. [...] cette conspiration se trame sous l'épiderme de Roberte autant que dans ma *syntaxe* »⁴⁰¹, écrit Klossowski. C'est par l'appellation de « conspiration du silence », qui deviendra dans son ouvrage sur Nietzsche le « complot », que Klossowski introduit ses récits. Cette introduction prend la forme d'un avertissement à l'endroit de « l'attrape concerté » que représente la trilogie.

³⁹⁹ Jean Decottignies.1997. *Pierre Klossowski. Biographie d'un monomane*. Coll. « Objet ». Paris. Presses universitaires du Septentrion. pp.156-157.

⁴⁰⁰ *Les lois de l'hospitalité*, p.7.

⁴⁰¹ *Idem*. p.9.

La fonction d'interprétation occultante du stéréotype

Pour mettre en jeu le simulacre, Klossowski use de stéréotypes. Ainsi, *Les lois de l'hospitalité* est un récit parodique, où « la parodie klossowskienne n'est autre que l'ombre portée de l'incommunicable sur le langage »⁴⁰², écrit Jean-Pol Madou dans son essai sur Pierre Klossowski. Cette « parodie » se fait dans l'optique gullivérienne (voir Figure 15), où tout est grossi ou diminué, c'est-à-dire que dans l'optique gullivérienne, le personnage de Roberte est souvent entourée de personnages grotesques (nains, colosses), où l'on observe une très nette différence entre le noble (Roberte) et l'ignoble (personnages grotesques), ce qui n'est pas sans rappeler le récit hétérogène de Georges Bataille. Jean-Pol Madou écrit :

Contrairement au regard scientifique qui met le réel à distance afin de l'objectiver dans l'espace du savoir, le regard gullivérien le met à distance afin de le parodier dans l'espace du gai savoir.⁴⁰³

Alors, ce gai savoir vise l'intellectualisme du savoir moral et pour Klossowski, le simulacre est le stéréotype qui en vient à se parodier lui-même. Jean-Pol Madou écrit dans *Démons et simulacres dans l'œuvre de Pierre Klossowski* :

Ce dispositif au sein duquel le stéréotype se démasque et se dénonce comme stéréotype, Klossowski l'appelle le simulacre. Par-delà la communication discursive, le simulacre crée les conditions d'une autre communication, d'une communication oblique, d'une communication par le silence. Toutefois, cette communication relève moins de l'ordre de l'échange que de celui de la complicité et de la séduction. Le simulacre a pour but de créer les conditions de réceptivité

⁴⁰² Jean-Pol Madou, *Démons et simulacres dans l'œuvre de Pierre Klossowski*, Paris, Klincksieck, 1987, p.63.

⁴⁰³ Jean-Pol Madou. *Idem.* p.78.

que ne saurait établir le langage quotidien. Simulant le sens commun, le simulacre mime la part de l'incommunicable.⁴⁰⁴

Cette référence au « sens commun » est le lien qui unit à la fois son œuvre à celle de Georges Bataille, car tous deux cherchent à expliquer ce qui est de l'ordre de « l'incommunicable », c'est-à-dire qu'ils cherchent à transmettre l'expérience. Cette écriture du phénomène de la pensée, du phantasme est incommunicable, car l'expérience est inintelligible. De même, pour Klossowski, l'écriture du phantasme est l'écriture de l'incommunicable :

L'image était pour moi un condensé de l'expérience incommuniquée. Nul contenu d'expérience ne se peut jamais communiquer qu'en vertu des ornières conceptuelles creusées dans les esprits par le code des signes quotidiens. Et inversement, ce code des signes quotidiens censure tout contenu d'expérience. L'issue : l'image, le stéréotype. Le stéréotype a une fonction d'interprétation occultante. Mais si on l'accentue jusqu'à la démesure, il en vient à opérer lui-même la critique de son interprétation occultante.⁴⁰⁵

Le stéréotype qui opère la « critique de son opération occultante » a aussi été traité par le monomane dans son article « Protase et apodose » dans la revue *L'arc* no 43 qui lui était consacré. Non seulement use-t-il de stéréotypes, mais il en vient à en parler comme d'une « science des stéréotypes »⁴⁰⁶. Pour Klossowski, le code des signes quotidiens censure tout contenu d'expérience. Or comment communiquer l'expérience sans la pervertir et l'amputer de toute contradiction et d'ambiguïté? Le monomane doit user des stéréotypes pour créer le simulacre qui, lui, peut communiquer le contenu d'expérience :

Dans le domaine de la communication (littéraire ou picturale), le stéréotype (en tant que « style ») est le résidu d'un simulacre (répondant à une contrainte obsessionnelle) tombé au niveau de l'usage courant, divulgué et abandonné à une interprétation commune; mais, en tant que simulacre dégradé, il apparaît comme une réaction institutionnelle provoquée par le reflet d'un phantasme (non contemporain) dans le langage autant que dans la figuration plastique. C'est ici que le stéréotype révèle sa fonction d'interprétation occultante.⁴⁰⁷

⁴⁰⁴ *Idem.* p.87.

⁴⁰⁵ *La ressemblance*, p.103.

⁴⁰⁶ Pierre Klossowski, « Protase et apodose », in *L'arc*, no 43, p.19.

⁴⁰⁷ *Loc. cit.*

Contrairement à Bataille qui cherche à expliquer l'expérience, mais n'y parvient pas, Klossowski réussit à se servir du langage qu'il associe au « stéréotype » pour partager l'expérience. Aussi, Klossowski parlera de la « ruse du signe unique », ruse de l'intelligence ou *mètis* qui n'a d'autre but que de se retourner à l'intérieur même des *signes du code quotidien*, du langage qu'il associe aux stéréotypes. J'ai déjà souligné que Nietzsche s'oppose à la conception aristotélicienne de la catharsis. Lorsqu'Aristote évoque l'effet de la tragédie sur le spectateur, il incorpore le spectateur dans le spectacle. L'importance de la tragédie, c'est qu'elle inclut nos sentiments, elle est une confrontation avec nous-mêmes, avec quoi Nietzsche est d'accord. Le simulacre de Klossowski fonctionne un peu sur le modèle de la *catharsis*, mais l'enjeu n'est pas la purgation ou le soulagement, c'est une *Einführung* (émotion commune, compassion). C'est dans l'expérience de la lecture, dans le travail d'interprétation que se joue l'aspect cognitif. L'interprétation se constitue comme un *jeu*, car l'œuvre nous invite dans son monde, dans son jeu (notion due à Schiller pour qui le jeu libère des impératifs moraux). Le jeu est plus sérieux que l'on ne pense, il a une autonomie propre qui absorbe l'autonomie du joueur. De même, on ne peut jouer si l'on n'est pas pris au jeu, et le comportement du joueur est toujours une réponse à l'initiative du jeu. De ce fait, ce jeu dans lequel nous nous trouvons pris est fait de ruses et de perfidies. L'auteur use de stratégies qui traduisent la μήτις (ruse) grecque où la ruse inclut aussi une sagesse, une prudence qui trouve son aboutissement dans la φρόνησις (sagesse) aristotélicienne. Ainsi, la lecture fait intervenir une dimension morale et affective et le jeu permet d'en explorer les limites. Pour explorer ces limites, nous devons nécessairement prendre conscience de la *communauté de sens* dans laquelle nous sommes plongés. Cette communauté de sens ou *sensus communis* forme le *lieu* de la fiction. La *mètis* a comme avantage d'être une catégorie mentale et non une notion. Elle s'intègre dans le texte de façon implicite et guide le lecteur dans ses hausses et ses chutes d'intensité :

Sans la complicité fondamentale du lien et du cercle, la mètis ne peut pleinement s'exercer. Pour déployer toutes ses ressources, l'intelligence rusée a besoin de l'échange circulaire du lié et du lieur.⁴⁰⁸

La communauté qui unit le lecteur avec l'auteur est de l'ordre du pathétique (ou pathique), car l'œuvre d'art littéraire obéit à une *sémiotique pulsionnelle*. Ce qui nous est donné à lire ou à voir est l'image, c'est le phénomène de la pensée, un contenu d'expérience réduit à un signe. La communauté ainsi créée communique par αἰσθησις (sensibilité).

Lorsque Klossowski parle d'une *fonction d'interprétation occultante du stéréotype*, cela implique que le propre du simulacre, donc de sa démarche poétique et picturale, est d'abolir tout support de l'identité. Ainsi, tout ce qui assure l'identité et l'altérité est défié, voire occulté. Il s'agit en outre d'un défi de la pensée à l'égard de tout ce qui dure et se perpétue dans le sein du *moi* et en assure l'altérité. Ainsi, la pensée, telle que l'entend Klossowski, implique une limite, et celle-ci doit être dépassée. C'est à partir du dialogue entre Octave et son neveu, sous le titre de « La dénonciation » dans *Roberte, ce soir*, que nous est probablement le mieux expliqué ce *défi de la pensée*. Selon Octave, il y a un *tiers* entre lui, Roberte et Antoine : « Et ce tiers est un pur esprit »⁴⁰⁹. « Je lui ai nommé Roberte », dit-il, « À l'insu de ta tante Roberte, moi, ton oncle Octave, je dénonce mon épouse à un pur esprit. Du coup, Roberte devient l'*objet* d'un pur esprit, lequel devient dès lors mon complice. »⁴¹⁰

La discussion qui anime Octave et son neveu tourne autour du *statut* de Roberte. L'exposé d'Octave concerne la différence entre Roberte, son épouse, et Roberte en tant que *signe unique*. Pour expliquer à Antoine, Octave demande à celui-ci de faire abstraction de l'appellation « tante Roberte » pour que le nom en vienne à « Roberte » : « Ne dis pas « ma tante ». Dis : Roberte, et tu comprendras immédiatement. »⁴¹¹ Et plus

⁴⁰⁸ Marcel Détiéne et Jean-Pierre Vernant. 1974. *Les ruses de l'intelligence. La mètis des grecs*. Coll. « Champs ». Paris. Flammarion. p.292

⁴⁰⁹ *Les lois de l'hospitalité*, p.118.

⁴¹⁰ *Idem*. p.119.

⁴¹¹ *Idem*. p.120.

loin : « Ce que j'ai dénoncé au pur esprit, ce n'est pas l'actualité banale de notre vie commune, c'est d'abord l'inactualité même que le pur esprit partage avec Roberte. »⁴¹²

Antoine répond alors :

Cela est choquant : l'impossibilité serait l'inactualité de Roberte. Comment le pur esprit pourrait-il en faire son objet, oncle Octave, quand bien même vous la lui désigneriez? À quoi bon dire que l'impossibilité est? Vraiment je ne vois point de communication possible entre Roberte et l'esprit? ⁴¹³

Pour expliquer son principe de *l'union hypostatique*⁴¹⁴ effarante de Roberte et du pur esprit, Octave se sert d'une photo (la scène du salon de la villa de Watteville) :

Certes, je pourrais me livrer à d'autres interprétations et partir d'une autre donnée; l'essence divine s'explicite en trois personnes qui ne sont pas trois essences mais une seule puisqu'il n'y a qu'une essence divine. Et chacune est toujours cette essence en laquelle chaque personne s'établit comme une relation essentielle. Dans les créatures au contraire, cette relation n'est qu'accidentelle, et d'une nature créée à l'autre, d'une personne à l'autre, il n'y a point une communication de l'essence comme au sein de la nature divine la communication à chacune des trois personnes. Dans quelle mesure l'essence de l'âme humaine, se retirant de l'existence personnelle, redeviendrait-elle capable de se multiplier en plusieurs personnes, ou de s'expliciter en autant de personnes qu'il y aurait de prises de conscience en elle? En autant de personnes qu'il y aurait de sujets différents pour la percevoir en tant qu'objet de participation. ⁴¹⁵

Et plus loin :

Si la prise de conscience de Roberte par elle-même – en tant qu'elle se sait particularisée par le jugement d'autrui (ce qui l'incite à se faire brûler la jupe pour qu'un autre l'exhibe sous prétexte de la sauver du feu) – si pareille prise de

⁴¹² *Idem.* p.122.

⁴¹³ *Idem.* p.126.

⁴¹⁴ L'hypostase désigne une entité ou une abstraction fictive, mais substantifiée et posée comme existant dans la réalité. Chez les Stoïciens, il s'agit de *υφιστάμαι*, qui désigne quelque chose à quoi l'on reconnaît bien de la réalité, mais une réalité dépendante de quelque chose d'autre. Par exemple, les incorporels (contenu des expressions ou des propositions) sont effectifs dans la dépendance à la représentation par laquelle je l'appréhende, laquelle est corporelle. En théologie, chacune des trois personnes de la Trinité considérée substantiellement distincte des deux autres est une hypostase.

⁴¹⁵ *Idem.* p.132.

conscience est un acte de son intelligence n'épuisant pas d'autres jugements ou d'autres intentions dont elle serait autant de fois l'objet – il reste que cet acte n'en est pas moins un événement qui relève non plus de l'être créé, mais de l'intellect antérieur à toute création – si toutefois nous adoptions la thèse de Hocheim qui veut que l'intelligence soit par elle-même quelque chose d'incrée. [...] Dès lors que l'intelligence serait de l'incrée, elle concernerait ici un sujet créé; mais ce sujet nommé *Roberte* ne servirait qu'à l'intelligence incrée, présente dans son opération.⁴¹⁶

Octave disait que la relation de l'essence à l'existence n'est qu'accidentelle dans les « créatures ». Le terme *créature* employé ici a un rapport direct avec le discours sur le créé et l'incrée d'Octave. Celui-ci suit la thèse de Hocheim où l'intelligence est par elle-même quelque chose d'incrée. Or, pour "comprendre" cette intelligence, il faut faire ressortir l'incrée dans la « créature », ou création serait-on porté à dire, que l'on retrouverait par *accident*. Cet incrée, on le retrouve avec l'aide du simulacre, lequel procède par analogie. Donc, c'est par le visionnement de la scène de la villa Watteville qu'Octave et Antoine peuvent observer ce qui passait pour un « accident » et en voir « l'incident » :

Une double attraction s'exerce aussitôt; laquelle des deux consciences joue par rapport à l'autre le rôle de l'existence aspirant à une essence ou de l'essence aspirant à l'existence, il n'est guère possible de le discerner ici que sous l'analogie de cette « prise de vue » laquelle, de cette opération, n'est que le simulacre. Or, une image n'a point d'être en soi; en revanche, elle est toute intellection : la jupe brûle, le corps paraît sauf, mais en fait, c'est l'esprit qui brûle dans ce corps, que Victor, soi-disant pour le sauver, exhibe...⁴¹⁷

Le sujet n'est plus *tante Roberte*, mais bien *Roberte* en tant que signe unique. Ce que l'on considèrerait comme accidentel, c'est-à-dire le feu à la jupe, en vient à l'incidence : l'intention de *Roberte*, révélée par le simulacre. C'est ce qui nous amène à dire que le simulacre a une fonction d'interprétation occultante, il révèle l'image qui est toute intellection, et permet de percevoir celle-ci en tant qu'objet de participation. Le vocabulaire d'Octave pour parler de son épouse ressemble plus à celui qu'un auteur emploierait pour parler de son œuvre. Octave veut *interpréter* cette créature qu'est

⁴¹⁶ *Idem*. p.133.

⁴¹⁷ *Idem*. p.134.

Roberte. Ce qui nous ramène à *L'avertissement* du début de la trilogie, alors que Klossowski écrivait : « Mais, là encore, le signe unique empiète sur le langage des affaires, lesquelles, là encore, lui opposent la conspiration du silence. [...] cette conspiration se trame sous l'épiderme de *Roberte* autant que dans ma *syntaxe*. »⁴¹⁸ *Roberte* n'est pas que sujet de l'écriture, il y a aussi le renversement qui fait en sorte que l'écriture est sujet de *Roberte*. Voilà pourquoi Octave s'évertue à demander à Antoine de faire abstraction de tout qualificatif en parlant de *Roberte*. En tant que signe unique, *Roberte* est à la fois le créé et l'incrété, créature et création, et c'est à nous, lecteurs, de voir, suivant ainsi Antoine qui s'exclamait : « Plus je regarde et moins je discerne l'accident de l'incident »⁴¹⁹, *l'accident*⁴²⁰ qu'est le contenu diégétique du roman. Cet « accident » se transforme en *incident* qu'est le rapport pathétique du texte au lecteur. Pourtant, *Roberte* *incarne* ce langage qui piège le penseur. Ainsi, quand Octave dit à son neveu qu'il a « dénoncé » *Roberte* au pur esprit, c'est pour faire place au silence, lui enlever son nom pour qu'elle soit réduite à un signe. En tant que signe, *Roberte* est réduite à un état

⁴¹⁸ *Idem.* p.9.

⁴¹⁹ *Idem.* p.135.

⁴²⁰ Définie comme « ce qui s'ajoute à l'essence, peut être modifié ou supprimé sans altérer la nature ». Mais *accident* est aussi, ne l'oublions pas, en musique une altération qui n'est pas à la clé. Tandis que *l'octave*, pour continuer sur le thème musical, est un intervalle de deux fréquences dont l'une est le double de l'autre.

passif, où elle subit un phantasme. Dans sa postface, Klossowski explique ce qu'implique la création d'un signe. Or, en réduisant Roberte à l'état de signe, son *monde* est phantasmatique. Le seul moyen de sortir de cet état est de nommer le phantasme, ce qu'elle s'empêche de faire, préférant un mutisme complice, ce que lui rappellera le colosse : « Il ne tient qu'à vous de l'exprimer, de peur d'en venir à l'irrévocable. Chassez donc ces pensées, parlez et nous disparaissions. Vous vous taisez? Agissons. »⁴²¹(Cette scène a souvent été illustrée par Klossowski, voir Figure 15). Pour Klossowski, la chair de Roberte est écriture tandis que son nom a une fonction sociale. Les phantasmes de Roberte sont provoqués par ses lectures des œuvres d'Octave. Se faisant, les phantasmes la transforment, et c'est l'action du *pathos* qui transparaît dans sa chair. Le corps de Roberte est la *trace* où l'on peut voir le résultat du pathétique (tout comme la photo de la scène de la villa de Watteville, Octave disait qu'il ne pouvait que l'interpréter par analogie, le corps de Roberte joue le même rôle que le mur sur lequel était projetée la photo). Quand elle dit que ses seins ont une « intelligence séparée »⁴²², c'est sous l'action du phantasme du colosse et du nain. Pendant ces phantasmes, Roberte ne peut parler, ou plutôt s'empêche de parler ou alors elle n'est plus certaine de ce qu'elle dit. Le simulacre laisse place au mutisme, à un silence révélateur (révélateur, car ce silence est un abandon de sa part au profit du phantasme. Le colosse lui dit qu'elle n'a qu'à les nommer

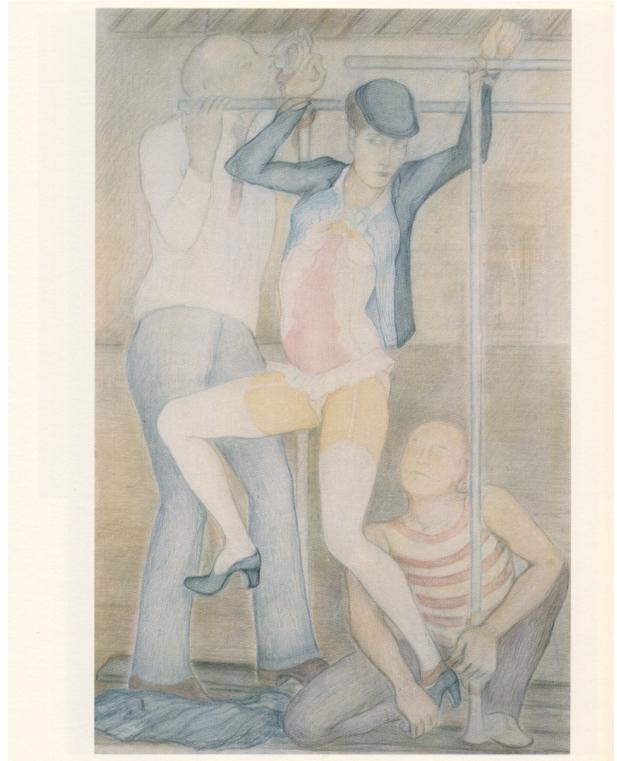


Figure 15 - Les barres parallèles, III, 1975
Crayons de couleur sur papier, 202 x 126 cm (Galerie Lens Fine Art, Anvers).

⁴²¹ *Les lois de l'hospitalité*, p.145.

⁴²² *Idem.* p.140.

pour qu'ils disparaissent, ce qu'elle ne fait pas. Son silence est alors complice). Devant le silence de Roberte, sa chair communique ce qu'elle éprouve :

Sommes-nous les pensées indésirables de votre esprit, vous nous opposez le mutisme d'une chair à soustraire à nos opérations; à la soustraire pourquoi, je vous prie, puisque en l'opposant à vos pensées, ce soir, qui ne sont ailleurs que dans votre esprit, c'est de votre esprit même que vous séparez cette chair.⁴²³

Cette séparation de l'esprit et de la chair a pour conséquence de provoquer une confusion entre phantasme et réalité pour Roberte. S'ensuit un débat entre Roberte et Octave concernant la position de Victor auprès d'Antoine. Roberte fait allusion à plusieurs reprises à Victor comme étant un ancien parachutiste qui aurait fait un pari avec un certain Binsnicht (qui signifie en allemand « *je ne le suis pas* »), un chef de camp nazi. Nous voyons Roberte contrariée à l'idée de voir Victor précepteur d'Antoine. Pourtant, Octave peine à comprendre l'acharnement de Roberte à voir en Victor un ancien parachutiste, sinon que les phantasmes de Roberte commencent à se mêler à ses souvenirs...

Roberte parle de Victor à Octave :

Que voulez-vous que je vous dise encore, sinon que c'est là un des nombreux phénomènes pittoresques de ce siècle, amusant, émouvant pour vous, je vous l'accorde, mais inquiétants dès qu'on veut les mettre à contribution dans l'éducation d'un jeune homme, et qui pour tout dire procèdent de cette sorte de parasitisme psychique que constituent de nos jours la religion, l'art et la littérature. Voilà bien les trois monstres qui entretiennent l'obsession contemporaine dont ils vivent : la religion avec la notion de péché originel en reste encore la grande pourvoyeuse; l'art et la littérature en sont les grands exploiters; et s'ils feignent de s'opposer aujourd'hui à la première, tous les trois se tiennent comme larrons en foire pour profiter de la grande attraction de notre époque, celle de ce mal irréalisable que vous poursuivez en vain et dont l'image de la femme fait les frais...⁴²⁴

Le « parasitisme psychique » auquel fait allusion Roberte peut être mis en relation avec la prise de position traditionnelle de la censure. D'une façon générale, la censure se pose

⁴²³ *Idem.* pp.141-142.

⁴²⁴ *Idem.* p.164.

comme étant une façon de protéger le peuple (ou le sens commun) contre des éléments transgressifs. Pour qu'il y ait censure, il faut que les personnes qui cherchent à censurer croient que les écrits subversifs puissent influencer l'esprit des gens. En associant religion, art et littérature, ces « trois larrons en foire », Roberte considère que ces trois "disciplines" sont à même de provoquer un « parasitisme psychique », lequel renvoie à l'effet provoqué par le simulacre. L'œuvre de Klossowski met en scène une des contradictions de la censure, à savoir que si un ouvrage transgressif peut être dangereux, le censeur doit lire cet ouvrage. Ce faisant, le censeur subit l'effet transgressif tout en continuant d'être considéré comme la personne dont la droiture morale lui permet de juger de ce qui est bien ou mal. S'il continue d'exercer la fonction sans avoir subi de « parasitage psychique », peut-être est-ce parce que l'ouvrage n'est pas si dangereux... Cependant, Klossowski décrit les phantasmes de Roberte suite à ses lectures d'ouvrages de son mari. Par exemple, le récit *Roberte, ce soir* se termine alors que Roberte se met à phantasmer que Victor la prend par derrière. Antoine est le témoin de Roberte phantasmant. Cette scène qui clôt le récit de *Roberte, ce soir*, effectue un retournement où le réel et le phantasme se mêlent. Nous pouvons donc déduire de cette scène illustre le « parasitisme psychique » que subit Roberte.

Dans *Les lois de l'hospitalité*, nous assistons à trois variations sur le même thème : Roberte. Le *signe unique* de la trilogie se rapproche de « l'épreuve de la fresque » dont il était question dans *La vocation suspendue*, car la fresque représentait ce qui était à interpréter, ce qui s'avérait impossible. Or cette *fresque* en a été réduite à un signe, un *signe unique* dans la trilogie. Tout comme la fresque était un mélange de scènes historiques et de scènes oniriques, Roberte incarne ce côté socio-politique et ce côté phantasmatique. Dans *La vocation suspendue*, Jérôme subit l'épreuve de la fresque, tandis que dans *Les lois de l'hospitalité* Octave cherche à interpréter Roberte. Octave, qui apparaît comme l'auteur du récit, n'est en fait qu'un personnage. Ce qu'il présente est plutôt un mode d'emploi par ses lois de l'hospitalité. Celles-ci peuvent être interprétées comme une invitation adressée au lecteur à rejoindre la pensée de l'auteur, à devenir co-auteur, complice. C'est ainsi que dans *Le Souffleur*, troisième récit de la trilogie, l'auteur sera dédoublé, même triplé si l'on inclut les récits précédents :

J'écris pour moi, Théodore Lacase, et Guy m'assimile encore à un certain K. qui, lui, écrit pour tout le monde – et donc j'allais voir la manière dont il s'insinuerait...⁴²⁵

Théodore Lacase est l'auteur de *Roberte, ce soir*, mais certaines personnes se trompent et pensent que l'auteur serait « un certain K. ». Ainsi, les lois de l'hospitalité d'Octave dans *Roberte, ce soir*, le deuxième volet de la trilogie, sont appliquées aux personnages du *Souffleur*. Le récit klossowskien met en scène le processus même que nous expérimentons à sa lecture. Chacun de ces récits renferme des éléments théoriques qui aident le lecteur à suivre la pensée de l'auteur. Dans la description de la rencontre de Théodore et du Vieux au début du *Souffleur*, le Vieux dit :

Je te laisse ma face en creux pour que tu puisses la remplir à ta guise dans le sens d'une compensation que je renie. Libre à toi de me faire dire sous cette face ce que tu penses en repoussoir à l'intention de ceux qui ne dormiront tranquilles qu'ils ne me sachent puni.⁴²⁶

Cette « face en creux » qui est offerte à Théodore est une possibilité d'un autre regard sur le monde. C'est cet autre regard qui redouble celui originaire qui forme l'enjeu d'une *complicité*. Cette complicité se crée par l'application ou la mise en pratique des lois de l'hospitalité.

Le Baphomet : Une parodie de l'éternel retour

Le récit *Le Baphomet* est certainement le texte littéraire le plus complexe de Klossowski. Dans le prologue, le lecteur peut apprendre que l'histoire débute en l'an 1307 et met en scène la confrérie des Templiers. Le texte raconte les prémisses d'un complot visant à discréditer Jacques de Molay et les templiers. Par la suite, le texte est divisé en huit chapitres, dans lesquels sont décrits divers débats impliquant des

⁴²⁵ *Les lois de l'hospitalité*, p.203.

⁴²⁶ *Idem*. p.188.

personnages historiques comme Thérèse d'Avila, Jacques de Molay, ainsi qu'un tamanoir aux grosses moustaches nommé Frédéric l'Antéchrist que l'on ne peut manquer d'associer à Nietzsche. Dans l'épilogue, il y a un changement de narrateur et de personnages. Le narrateur paraît être frère Damiens, nom que lui a donné le jeune page pour l'occasion : « Frère Damiens – car c'est le nom que vous porterez pendant votre séjour en notre Templierie. »⁴²⁷ Or, Frère Damiens est présent dans la Templierie pour soutenir sa thèse, et se retrouve séparé de son épouse Roberte, qui, elle, est logée à l'hostellerie des dames. La tâche du jeune page auprès de Frère Damiens est de le mettre en garde contre toute pensée qui pourrait le distraire de sa soutenance de thèse. Le jeune page demande à Frère Damiens de le toucher pour qu'il puisse savoir s'il est de chair ou de vent. En cela, Frère Damiens perçoit l'épreuve qu'il attendait pour être admis dans l'Ordre du Temple. Frère Damiens refuse et le traite de « coquin », ce à quoi le jeune page répond : « Hélas! Frère Damiens, vous faisiez mieux de me traiter comme tel! J'attends cela depuis une éternité, mais depuis une éternité l'on se contente de me le dire! »⁴²⁸ Ce « coquin » ressemble fort au rôle de l'histrion chez Nietzsche, et c'est par la reconnaissance de cet attribut que se termine le récit. Mais l'Épilogue du *Baphomet* apparaît plus comme un clin d'œil au lecteur-complice : de cette *réminiscence*, par ses références à Roberte, puis aux lieux où « il a prostitué son épouse », le lecteur déjà initié à l'œuvre du monomane ne peut manquer de faire un lien avec les différentes mises en scène de la trilogie *Les lois de l'hospitalité*. *Le Baphomet* se veut l'écriture de cet espace à l'intérieur du simulacre, ce vide. C'est ainsi que nous entrons dans un monde de souffles, à mi-chemin entre fiction et historicité, un lieu *d'oubli, d'anamnèse et d'éternel retour*.

⁴²⁷ *Le Baphomet*. p.211.

⁴²⁸ *Idem*. p.222.

Le Baphomet marque la fin de l'œuvre fictionnelle de Klossowski et le début de son dévouement exclusif au dessin. Bien qu'une fin en soi, par ses références à la trilogie, le récit se termine dans un élan vers son origine. La boucle est bouclée, le cercle se referme. Reste le dessin, en constante référence à ce cercle vicieux, à ce *Grand Renfermement*⁴²⁹ (voir Figure 16). Il faudra attendre près de trente ans avant que le silence de Klossowski soit rompu par la parution de *L'adolescent éternel*. Fidèle à l'œuvre du monomane, *L'adolescent immortel* constitue une forme de simulacre du *Baphomet*.

Le prologue du *Baphomet* se déroule en l'an mille trois cent sept, c'est-à-dire juste avant la condamnation par le roi de Jacques de Molay et des membres de sa congrégation. Cette accusation est

possible dans le récit grâce à la complicité de Mme de Palançay qui, sous les recommandations de certains émissaires, aurait envoyé son neveu Ogier comme page



Figure 16 - Le grand renfermement II, 1988
Crayons de couleur sur papier, 169 x 150 cm
(Galerie Lelong, Zurich-Paris).

⁴²⁹ *Le Grand Renfermement II*. Nous retrouvons dans cette composition plusieurs auteurs ou penseurs qui ont éprouvé et/ou choisi comme objet d'étude l'exclusion sociale, les états limites de la conscience ou le conflit avec la normalité. Ces états pathologiques forment justement l'enjeu du complot que Klossowski tente de prolonger suite à l'œuvre de Nietzsche, où l'instance analysante a trop souvent tendance à isoler le cas pathologique. Klossowski a toujours eu une attraction pour les auteurs dont la biographie révélait quelque anomalie. En représentant tous ces fous (car cette composition récupère une autre œuvre *La nef de fous*, où l'on retrouvait les mêmes personnes), il semble souligner que la folie peut apparaître comme une « invention non seulement pour se défendre mais pour attaquer une ambiance hostile » (*La Ressemblance*, p.9) . N'avait-il pas dit que Nietzsche avait « choisi » la folie?

chez les Templiers. C'est suite à ce complot que le roi trouve des preuves permettant l'exécution des Templiers. Ce qui suit est un dialogue entre les esprits des défunts Templiers que l'auteur nomme « les souffles ». Klossowski explique dans « Notes et éclaircissements pour *Le Baphomet* » comment il en est venu à écrire le récit :

*Le décrivant tel un spectacle auquel j'assistais sans jamais omettre les paroles que les diverses attitudes des acteurs me suggéraient, au point de me croire sur les lieux à les entendre.*⁴³⁰

Le récit relève la problématique déjà abordée dans *Les lois de l'hospitalité*, à savoir cette union hypostatique des corps relevée par Octave. Du *Souffleur*, ce théâtre de la société, nous en venons au souffle, au théâtre de la pensée. L'auteur s'interroge alors sur l'état de ces souffles :

Que deviennent les âmes séparées de leur corps? Perdent-elles ou non leur identité? Connaissent-elles l'état d'indifférence – voire l'oubli total – ou bien leurs intentions terrestres ne subsistent-elles qu'à l'état d'intensité et, privées de leurs corps, n'éprouvent-elles plus aucun obstacle pour se pénétrer mutuellement, jusqu'au jour du jugement qui les réunira à leur corps propre?⁴³¹

Ce sont ces questions qui ont inspiré les discussions et les actions entre les personnages du *Baphomet*. Ainsi, si dans les récits précédents je considérais l'épreuve de la fresque ou Roberte comme étant des illustrations ou incarnations du cercle vicieux, le *Baphomet*, lui, en est l'écriture. Klossowski se défendra de faire du *Baphomet* un récit qui cherche à démontrer le fond de vérité « du simulacre de doctrine qu'est l'Éternel Retour nietzschéen, ni se comprendre comme une fiction construite sur cette expérience personnelle de Nietzsche »⁴³², écrit Klossowski dans ses « Notes et éclaircissements pour *Le Baphomet* ». Rappelons que pour Klossowski, l'éternel retour possède un « caractère parodique ». Cette idée de la parodie a été traitée dans *Un si funeste désir*, dans son article « Nietzsche et la parodie » :

Et ainsi apparaît que la doctrine de l'éternel retour se conçoit encore une fois comme un *simulacre de doctrine* dont le caractère parodique même rend compte

⁴³⁰ Pierre Klossowski. 1965. *Le Baphomet*. Coll. « L'imaginaire ». Paris. Gallimard. p.225.

⁴³¹ *Idem*. p.226.

⁴³² *Idem*. pp.228-229.

de l'*hilarité* comme attribut de l'existence se suffisant à elle-même lorsque le rire éclate au fond de l'entière vérité, soit que la vérité explose dans le rire des dieux, soit que les dieux eux-mêmes meurent de fou rire :

Quand un dieu voulut être le seul Dieu, tous les autres dieux furent pris de fou rire jusqu'à *mourir* de rire.⁴³³

Cette même phrase, où il est question de la mort des dieux par le rire, apparaît dans le récit *Le Baphomet*, alors que des messagers viennent mettre en garde Jacques de Molay contre Frédéric l'Antéchrist, lequel se serait donné l'apparence d'un tamanoir. C'est alors que le Grand Maître se demande s'il s'agit de Frédéric Hohenstaufen. Quand arrivent le tamanoir et Ogier, le Visiteur de l'Ordre s'interroge sur la pertinence de les soumettre à l'épreuve du crachat sur le crucifix :

Comment sans plaisanterie tendre un piège aussi retors à une âme humaine abîmée dans la forme bestiale que voilà? – ne put s'empêcher d'intervenir le nouveau Chapelain. Pourrait-elle jamais discerner la ruse au point de ruser à son tour par-devers elle? Vous voulez que, reniant l'incarnation, elle l'affirme?⁴³⁴

L'épreuve du crachat doit viser à confondre la contrainte à exécuter un geste odieux avec le consentement. Or, s'il s'agit de Frédéric Hohenstaufen, il sera à l'aise dans le crachat. Quand ils interrogent le tamanoir pour savoir s'il s'agit du roi des Deux Siciles, il répond par la voix d'Ogier : « Je suis la voie, la



Figure 17 - - *L'Extase de Sainte Thérèse*, 1647-1652
Gian Lorenzo Bernini (Église Santa Maria Della Vittoria de Rome).

⁴³³ Pierre Klossowski. 1963. *Un si funeste désir*. Coll. « Blanche ». Paris. Gallimard. p.226.

⁴³⁴ Pierre Klossowski. 1965. *Le Baphomet*. Coll. « L'imaginaire ». Paris. Gallimard. p.179.

vérité et la vie! »⁴³⁵ Alors le Grand Maître l'avertit que les Trônes et les Dominations veulent son extradition pour avoir dit : « Que de dieux croissent ici! », à quoi Frédéric répond : « J'ai dit mieux! [...] *Quand un dieu se proclama le dieu unique, tous les autres dieux moururent de fou rire!* »⁴³⁶ Ensuite le jeune Ogier fut enveloppé d'une nuée lumineuse, dans une parfaite nudité d'une vierge et « gardant toute roide le phalle ». C'est alors que les chevaliers se prosternèrent et crièrent : « *Gloria in excelsis Baphometo!* »⁴³⁷

Klossowski a expliqué l'étymologie du terme Baphomet comme étant dérivée d'un défaut de prononciation du nom de Mahomet, mais renvoie aussi d'une façon chiffrée à *Basileus philosophorum metallicorum* (le souverain des philosophes métallurgistes). Ainsi, quand le Grand Maître demande : « Baphomet, Baphomet, qui es-tu donc dans mon oubli? », le Baphomet répond :

Le prince des Modifications! [...] En vérité, je te le dis : quiconque nourrit son oubli de mon lait virginal reçoit l'innocence; qui s'en nourrit a soif aussitôt de la semence de mon phalle; mais qui a bu de ma semence, ne songe même plus à m'invoquer; car il ne craint plus de passer dans des milliers de modifications qui jamais n'épuiseront l'Être.⁴³⁸

Le Grand Maître de répondre : « O Baphomet! J'ai faim, j'ai soif de ton lait, de ta semence, ne me laisse pas languir tel le cerf altéré! »⁴³⁹

À l'épreuve du crachat sur le crucifix, se substitue une autre épreuve, celle de Baphomet. Si la première permettait de découvrir la vraie nature du suppôt, la seconde en permet la parodie. De cette expérience, le sujet *se libère de lui-même*, car celui qui boit le lait virginal reçoit l'innocence, mais aussitôt veut boire du phalle. Pour boire du phalle, l'initié doit insulter trois fois le Baphomet : sorcière, histrionne, garce. C'est l'insulte qui

⁴³⁵ *Idem.* p.187.

⁴³⁶ *Idem.* p.188.

⁴³⁷ *Idem.* p.190.

⁴³⁸ *Idem.* pp.141-142.

⁴³⁹ *Idem.* p.142.

fait couler la semence qui, elle, dispense l'oubli. Comme le souligne Foucault dans son article, l'oubli en eux « veille sur l'identique »⁴⁴⁰, ce qui fait que tout doit recommencer, dans le même jeu incessant, le cercle vicieux.

L'écriture du monomane nous expose l'image, le simulacre qui n'est autre que la parodie du modèle qui est déjà une copie, car dans la répétition et l'usage des stéréotypes, c'est l'effacement de la *norme*, du normal qui est visée. Se laisser dicter par *une* image, *une* vision qui révélerait *la Vérité* est le danger que peut provoquer (à son insu) un discours institutionnalisé. Pierre Klossowski prend même la statue du Bernin où l'on peut contempler *L'extase de sainte Thérèse* (voir figure 17), en exemple, car peu à peu le modèle a supplanté l'original. Le but du simulacre est de mettre en scène ce modèle (considéré comme canon), le multiplier pour en arriver à démontrer son fond parodique. Quand, dans le *Baphomet*, Thérèse parle de la statue du Bernin, c'est pour en dénoncer l'autorité :

Mais là, amalgamé par affinité à un esprit dont les puissances vaniteuses excellaient dans la suggestion, il le poussa à me contrefaire moi-même en état de ravissement, par un détestable simulacre.⁴⁴¹

Que ce soit dans l'épreuve du crachat où le crucifix, cette icône, devient le Sauveur lui-même, ou encore dans la statue du Bernin, la représentation s'impose à titre d'original, ce qui fait en sorte que les autres représentations n'en sont que des copies. Ainsi on voit Nietzsche apparaître dans le *Baphomet* sous les traits d'un tamanoir, parodie de l'image que l'on garde tous du philosophe avec ses grosses moustaches et son large front, image que seul Ogier pourra voir tel un songe⁴⁴². De son côté, le souffle de Thérèse s'est logé dans « l'organe de ce cadavre adolescent qu'elle animait pour lors, plus ses puissances

⁴⁴⁰ Michel Foucault, « La prose d'Actéon », in *Dits et écrits. Tome 1*. Coll. « Bibliothèque des sciences humaines ». Paris. Gallimard. 1994. p. 332.

⁴⁴¹ *Le Baphomet*, pp.72-73.

⁴⁴² « [...] il s'aperçut qu'au lieu du mammifère un homme nu, qui portait à présent le collier, marchait à quatre pattes; son vaste front baissé vers le sol surplombait de sourcils touffus ses yeux fulminants et ses lèvres disparaissaient sous d'énormes moustaches, balayant les dalles [...] » *Idem*. p.201.

exhalaient leur céleste ardeur, et plus s'embrasait la fougue du garçon »⁴⁴³. L'union du souffle de Thérèse au corps de l'adolescent maintient celui-ci entre l'enfance et la jeunesse, et transforme le corps de celui-ci dans la forme du Baphomet. Ainsi elle use du corps de l'adolescent pour avoir commerce avec le Grand Maître, et c'est aussi elle qui agite la langue d'Ogier. L'histrion de Nietzsche ne parle que par la bouche d'Ogier, laquelle lui a été prêtée par sainte Thérèse, d'où émerge le côté polémique. C'est dans le comportement polémique que réside le caractère pathétique de l'expérience. C'est là que s'installe l'émotion, incompréhensible au profane, et qu'intervient la *connaissance pathétique* du complice.

L'initiation

Le récit klossowskien met en scène des épreuves (de la fresque dans *La vocation suspendue*, du signe unique dans *Les lois de l'hospitalité* et du Baphomet dans *Le Baphomet*), et constitue par son style une épreuve lancée au lecteur. Ainsi, la fiction se donne à lire et interpréter telle l'apparition de Diane prenant son bain, où le lecteur tout comme Actéon « voit parce qu'il ne peut dire ce qu'il voit : s'il pouvait dire, il cesserait de voir. »⁴⁴⁴ Ce que le lecteur « ne peut dire », c'est *l'inéchangeable*, que l'auteur transmet par son simulacre :

À quoi répond cette préoccupation de la réceptivité du lecteur? Mais n'importe quel « créateur » est soucieux de se faire comprendre. Toutefois il s'en remet ici à des normes convenues de penser, de juger et de sentir. Mais justement ce qu'il divulgue a son centre de gravité dans l'inéchangeable, qui est « sans prix », qui n'a pas « cours », donc pour le redire une fois de plus, dans l'idiosyncrasique autorité de son expérience. Inéchangeable, elle ne requiert pas la divulgation à titre d'échange possible, mais une équivalence pour l'équilibre de l'artiste, soit dans

⁴⁴³ *Idem.* p.192.

⁴⁴⁴ Pierre Klossowski, *Le bain de Diane*, Paris, Gallimard, 1956, p.69.

l'art, le simulacre : lequel dissimule le secret de l'inéchangeable en simulant le sens commun pour assimiler autrui. Complice, de ce point de vue, le lecteur ne saurait l'être qu'en tant qu'initié à un secret par affinité.⁴⁴⁵

Le complice, en tant « qu'initié à un secret par affinité », se retrouve dans une communauté affective qui réunit l'auteur et ses « improbables lecteurs ». Telle une *société secrète*, le lecteur aspirera à s'affilier imaginativement à cette société qui « le déterminera à se conformer aux « règles » « non écrites » de celle-ci, donc à changer sa vie à partir de cet « inéchangeable » qui lui parvient comme de lui-même, quitte à le jeter pour lors dans le malaise de ne pouvoir la changer... »⁴⁴⁶ Cette position cautionne la conception de la littérature des censeurs pour qui la lecture de certains livres serait *corruptrice*. Par exemple, dans *Les lois de l'hospitalité* Roberte travaille à la censure, et sa lecture des ouvrages de son époux la trouble et l'amène à phantasmer. Dans *Le Baphomet*, les Trônes et les Dominations cherchent à "juger" Frédéric l'Antéchrist pour ses paroles blasphématoires. Dans tous les récits du monomane, l'épreuve comporte ce côté transgressif où la personne évaluée doit suspendre l'autorité du sens commun. L'émotion de l'initié à effectuer le geste odieux est ce qui constitue le sujet de l'évaluation, son initiation. C'est le suppôt de l'initié qui transparait dans l'épreuve, mais c'est aussi la disparition de ce même suppôt qui constitue l'enjeu de l'oeuvre. Le *pathos* qui découle de l'épreuve est ce qui s'offre à être interprété. De l'auteur à l'oeuvre, aux personnages puis aux lecteurs, cette *communauté interprétative* se dresse comme l'envers parodique de la *communauté de sens*. C'est par cette parodie, où la communauté de sens est mise en scène par l'usage de stéréotypes, que s'effectue le *rire des dieux*, moment où le caractère parodique rend compte de « l'hilarité comme attribut de l'existence se suffisant à elle-même. »⁴⁴⁷

L'hilarité qui surgit lors de la lecture témoigne de l'affinité émotive qui unit le lecteur et l'auteur, et cautionne ainsi leur complicité. Tel le *carnavalesque* de Bakhtine, le

⁴⁴⁵ « Fragments d'une lettre à Michel Butor », in Pierre Klossowski, *Roberte et Gulliver*, Paris, Fata Morgana, 1987, pp.45-46.

⁴⁴⁶ *Idem*. p.42.

⁴⁴⁷ Pierre Klossowski, *Un si funeste désir*, Paris, Gallimard, 1963, p.226.

rire a une fonction symbolique d'abolition du pouvoir, comme en témoigne le passage du *Baphomet* où l'auteur décrit le simulacre de la décapitation du Roi :

[...] d'un coup le personnage tranche la tête à Philippe qui la reçoit dans le bassin. Décapité, le Roi la présente au Grand Maître. Tranchée, la tête parle cependant :

Voici le gage de ma promesse : je reconstruirai le Temple.⁴⁴⁸
Et plus loin, le monarque momentanément acéphale réapparaît dans son entièreté et parle :

O Grand Maître et vous, vénérables Frères, chacun est libre d'user ici à sa façon des rites de cette solennité. Sa répétition abolit-elle le maléfice des événements historiques? ... Eh bien oui! Une fois de plus la canaille a été ramenée à la raison! Une fois de plus nous rentrons à regret! Une fois de plus tromperie pour tromperie, mes Frères! Donc jusqu'à l'an prochain respirez une fois de plus cette fripouille de souffle! ...

Tandis qu'il s'esclaffe, sa figure s'évanouit dans la pénombre; mais son rire qui s'étouffe n'en agace que mieux l'oubli du Grand Maître [...].⁴⁴⁹

Tout le déroulement de ces événements nous est présenté comme étant la répétition commémorative d'un événement historique, à savoir la condamnation par le Roi de Jacques de Molay et les Frères templiers. Est-ce la première fois que Thérèse apparaît? Que le tamanoir fait son entrée? Que le Baphomet s'offre au Grand Maître? Peu importe, car après la répétition vient l'oubli. Ce qui nous reste après l'oubli, c'est l'*intensité* qui revient sous une forme anamnésique. L'événement est oublié, mais le sentiment revient et hante la pensée du personnage par des images qui replongent le sujet dans un *pathos réminiscent*. Ce sont ces images qui permettent aux personnages d'Ogier, de Thérèse, du Grand Maître, de Frédéric et de Damiens de demeurer identiques à eux-mêmes. Sans oubli, il ne peut y avoir transformation, et c'est cet oubli qui permet la fantasmagorie des différents personnages. L'aspiration à un degré d'initiation supérieur chez les Frères les porte à effectuer des *rites commémoratifs*, car tant que persistent les répétitions, la métamorphose est reportée. Voilà pourquoi la figure du Baphomet, comme porteur de l'oubli, apparaît comme le « Prince des Modifications ». Mais le Baphomet se révèle être une ruse que Thérèse use à l'endroit du Grand Maître, car en « Réanimant ainsi

⁴⁴⁸ *Le Baphomet*. p.169.

⁴⁴⁹ *Idem*. p.173.

l'adolescent, la sainte va faire tomber le Grand Maître dans le piège qu'il lui tend ».⁴⁵⁰ Par l'oubli, le Grand Maître est en proie aux phantasmes, puis quand il recouvre la mémoire, celle-ci le livre à « la mauvaise conscience »⁴⁵¹. Klossowski affirme aussi que la disposition des chapitres du *Baphomet* mime les alternances de la mémoire et de l'oubli : les chapitres IV et VIII décrivent les événements de la commémoration, tandis que les chapitres V, VI et VII décrivent les fantasmagories. Nous entrons ainsi dans le *cercle vicieux*, mais qu'est-ce que ce cercle vicieux? Klossowski écrira dans le chapitre « Le complot du cercle vicieux » dans son ouvrage *Nietzsche et le cercle vicieux* :

Voilà le complot du dehors, de la science et de la morale des institutions contre lequel Nietzsche projette le complot du Cercle vicieux. Ce signe inspirera désormais une action expérimentale – cette sorte de contre-sélection qui découle de la nature même de l'interprétation de l'Éternel retour, soit du *fait vécu* par un cas singulier et privilégié : le *fond inintelligible* de l'expérience est en soi le défi lancé aux propensions grégaires telles qu'elles se prononcent par tout ce qui est communicable, compréhensible, échangeable.⁴⁵²

« Fait vécu » et « fond inintelligible » font écho à ce que Foucault nomme le « jeu des « alternateurs » d'expérience »⁴⁵³ dans l'article qu'il écrivit sur *Le Bain de Diane* de Klossowski, mais qui trouve surtout son aboutissement dans le *signe unique*. Dans ce dernier apparaît le simulacre qui, lui, est le producteur du *fait vécu*, ce *fond inintelligible* de l'expérience, ce *pathos*. Déjà dans *La vocation suspendue* le *pathos* était considéré comme une forme de communication : « Et d'ailleurs rien n'est plus communicable, rien n'est plus positivement irritant que le *pathos* de la colère et les invectives qu'elle inspire [...] »⁴⁵⁴, écrivait Roberte dans son journal au début de *La Révocation de l'Édit de Nantes*, premier volet de la trilogie *Les lois de l'hospitalité*. Le simulacre a pour incidence de remplacer l'irreprésentable par quelque chose qui est de l'ordre du pathétique ou du

⁴⁵⁰ Lettre de Klossowski publié dans Jean Decottignies, *Klossowski, notre prochain*, pp.139-140.

⁴⁵¹ *Idem*. p.140.

⁴⁵² Pierre Klossowski. 1969. *Nietzsche et le cercle vicieux*. Paris. Mercure de France.p.247-248.

⁴⁵³ Michel Foucault, « La prose d'Actéon », in *Dits et écrits. Tome 1*. Coll. « Bibliothèque des sciences humaines ». Paris. Gallimard. 1994. p.332.

⁴⁵⁴ Pierre Klossowski, *La vocation suspendue*, coll. « L'imaginaire », Paris, Gallimard, 1950, p.13.

pathique pour Klossowski, car l'écriture et le dessin ne sont que des outils tendus vers un public, suscitant de ces derniers une complicité. Le sentiment éprouvé au contact de ces œuvres forme alors la transgression au sens klossowskien. Pour lui, il s'agit d'une communication de l'irreprésentable qu'est l'aspect *pathétique* que l'on retrouve dans notre vie. Cependant, la complicité que ressent Klossowski à l'égard de Nietzsche fait en sorte que ce *contenu d'expérience* que le monomane cherche à communiquer participe au « complot » nietzschéen dans le sens où « le *fond inintelligible* de l'expérience est en soi le défi lancé aux propensions grégaires ».

En somme, *La vocation suspendue* se veut un récit de l'éternel retour par sa forme, mais c'est avec l'invention du *signe unique* dans la trilogie des *Lois de l'hospitalité* que cette forme est transcendée. Le signe unique apparaît alors comme la matérialisation, l'incarnation de l'Éternel retour. Roberte incarne l'ambiguïté même, et tous les récits inclus dans *Les lois de l'hospitalité* tournent autour de cette figure. Octave, le personnage principal dans *Les lois de l'hospitalité*, tente de cerner la vraie nature de Roberte, ce qui s'avère impossible. C'est le récit d'une volonté de savoir, et une volonté ne peut jamais être atteinte sinon ce n'est plus une volonté. Finalement, *Le Baphomet* met en scène le « complot du cercle vicieux », c'est-à-dire le défi à l'entendement telle qu'amorcé par Nietzsche, puis suivi par Bataille.

[Les complices](#)

La complicité qui unit Bataille, Klossowski et Nietzsche est fondée sur une lutte commune : les valeurs morales bourgeoises. Ce combat contre la culture constitue cette *impulsion nietzschéenne* que l'on retrouve autant dans les œuvres de Bataille que dans celles de Klossowski. L'ouvrage de Klossowski sur Nietzsche présente l'œuvre du

philosophe allemand, mais ce qui y est avancé peut aussi s'appliquer à l'œuvre du monomane. Quand Klossowski s'est déclaré complice de Nietzsche, c'était ce désir de faire parler à des fins personnelles l'œuvre de celui-ci :

Parce que nous lisons Nietzsche dans le texte, que nous l'entendons parler, peut-être le ferions-nous parler pour « nous-même » et nous mettrions à contribution le chuchotement, le souffle, les éclats de colère et de rire de cette prose la plus insinuante qui se soit encore formée dans la langue allemande – la plus irritante aussi?⁴⁵⁵

« La faire parler pour nous-même », voilà l'invitation que nous lance aussi le récit klossowskien. Ce que Klossowski écrit sur l'œuvre de Nietzsche ressemble fortement aux lois de l'hospitalité, revendiquées par Octave dans la trilogie. Dans le récit de Klossowski, les lois sont une forme de pacte où l'hospitalité prend l'allure d'une invitation à la complicité :

Mais parce que le maître de céans invite ici l'étranger à remonter à la source de toutes substances au delà de tout accident, voici comment il inaugure une relation substantielle entre lui et l'étranger, qui en vérité sera un rapport non plus relatif, mais absolu, comme si, le maître étant confondu avec l'étranger, sa relation avec toi qui viens d'entrer n'était plus qu'une relation de soi à soi-même.⁴⁵⁶

Cette relation de soi à soi-même traduit aussi la relation entre un auteur et son lecteur, partageant, sous la forme d'une hospitalité, un signe : Roberte. Le signe unique opère alors telle une pensée sans mémoire :

L'élimination de la mémoire par le signe unique, ce gel capital des sens et du cœur, exige pareille autarcie de la syntaxe. Si Roberte est l'enjeu de cette conspiration du silence, il est juste aux yeux de celle-ci que ma syntaxe soit punie.⁴⁵⁷

La « syntaxe » dont use le monomane est constituée par le code des signes quotidiens. Incidemment, cette écriture porte les traces de la mémoire, mais sitôt que l'écriture cesse, la mémoire disparaît sous l'action du signe unique, « ainsi le signe projette son ombre sur la réalité quotidienne du monde. De là qu'il supprime la mémoire qui donne

⁴⁵⁵ Pierre Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1969, p.11.

⁴⁵⁶ *Les lois de l'hospitalité*, p.110.

⁴⁵⁷ *Idem*. p.10.

lieu au monde »⁴⁵⁸, écrit Klossowski dans sa postface aux *Lois de l'hospitalité*. Ce faisant, l'œuvre du monomane nous amène dans le vertige du cercle vicieux (incarné par le *signe unique*). Ce cercle vicieux, ou Éternel retour, est une *intensité*, et c'est elle qui, nous transportant dans ses hausses et ses chutes, élimine toute notion d'identité et vide les actes de leur contenu. Ce *vide identitaire* donne lieu dans les fictions de Klossowski à un jeu de simulation où les personnages se substituent les uns aux autres, ce que Foucault nomme les « figures-simulacres »⁴⁵⁹. Ainsi, dans la trilogie des *Lois de l'hospitalité*, Théodore Lacase devient K. (ou l'a-t-il toujours été?), Roberte joue le rôle de Roberte, mais se substitue à Valentine K. au point où l'on ne sait plus quelle femme "joue" Roberte (même le mari de Roberte ne peut faire la différence). Vittorio, le tuteur qu'a trouvé Octave pour Antoine, avait pris l'identité d'un certain von A., et l'oncle Florence n'était autre que le mari de Valentine (laquelle lui avait échappé avec l'aide de Roberte). Dans *La vocation suspendue*, ce même jeu de simulations apparaissait. Malagrida, ce faux débauché, n'est autre que l'Inquisiteur, l'épreuve de la fresque qui est supposée représenter la sœur Carmélite agonisante n'est autre que la représentation d'une photo de sœur Vincent maquillée et fardée lors d'une fête. Le récit même est un faux commentaire d'un récit qui n'a jamais existé.

La liquidation de l'identité fait place à une conscience *sans suppôt*. Le suppôt, pour Klossowski, se constitue comme la formation organique et psychique définie par une hiérarchie de valeurs auxquelles répond une hiérarchie de besoins. Or, le suppôt est la première force de répression qui surgit à l'intérieur des impulsions. Ainsi, le lecteur et l'écrivain doivent faire abstraction de l'élément logique, dans le but de la réinstaller dans son ambiguïté. La conscience sans suppôt permet ainsi le partage du contenu d'expérience d'un sujet à un autre par le biais du simulacre. C'est cette conscience sans suppôt qui permet à Klossowski de faire dire à un personnage dans le *Souffleur* que nous avons déjà cité : « Je te laisse ma face en creux pour que tu puisses la remplir à ta guise

⁴⁵⁸ *Idem*. p.346.

⁴⁵⁹ Michel Foucault, « La prose d'Actéon », in *Dits et écrits. Tome 1*. Coll. « Bibliothèque des sciences humaines ». Paris. Gallimard. 1994. p.332.

dans le sens d'une compensation que je renie. Libre à toi de me faire dire sous cette face ce que tu penses en repoussoir à l'intention de ceux qui ne dormiront tranquilles qu'ils ne me sachent puni. »⁴⁶⁰ Cette vision sera même le sujet principal du *Baphomet*. Ce récit ou cette fable traite d'un monde où errent des *souffles*, dont le but est d'habiter un corps. Quand un souffle entre en possession d'un corps, il peut le faire parler pour lui, par une force impulsive.

Cette conscience sans suppôt subit l'action du simulacre, lequel communique son contenu d'expérience. C'est ce que le personnage d'Octave cherche à saisir dans son épouse dans *Roberte, ce soir*. Lorsqu'Octave dit avoir dénoncé Roberte au pur esprit, il tente d'expliquer à Antoine l'union hypostatique. Selon le professeur Octave, pour que cette union soit possible, il faut la perte de l'incommunicabilité propre à la nature humaine, « principe selon lequel l'être d'un individu ne saurait s'attribuer à plusieurs individus, et qui constitue proprement la personne identique à elle-même »⁴⁶¹. Ce qu'Octave tente de provoquer est l'union entre l'inactualité de Roberte et un pur esprit :

Le pur esprit est inactuel par rapport à moi comme à Roberte : inactuel par rapport à lui-même, il ne devient actuel qu'à l'instant où je l'invoque pour lui désigner l'inactuelle Roberte. Cette dernière ne pouvait être connue d'avance par le pur esprit : mais tandis que nous demeurons dans l'ignorance de Roberte, dès qu'elle lui est désignée, non seulement il connaît ce qui m'échappe, mais il sera lui-même l'actualisation de Roberte inactuelle.⁴⁶²

Cette union permettrait à Octave de savoir, par l'intermédiaire du pur esprit (qui rappelle le rôle du démon auprès d'Actéon dans *Le bain de Diane*) ce qui lui échappe chez Roberte, c'est-à-dire son caractère incommunicable. Cette explication qu'offre Octave à Antoine a pour but d'aider celui-ci à comprendre la photographie de la *scène du salon de la villa de Watteville*. Sur cette photo, nous pouvons voir le visage affolé de Roberte, regardant le pan de sa jupe qui brûle, et ce, pendant que Vittorio tente selon toute vraisemblance de la sauver. La scène capturée sur cette photographie illustre Roberte

⁴⁶⁰ Pierre Klossowski, *Les lois de l'hospitalité*, coll. « L'imaginaire », Paris, Gallimard, 1965, p.188.

⁴⁶¹ *Idem*. p.127.

⁴⁶² *Idem*. p.129.

interceptée, en suspens. Pour Octave, le contenu d'expérience de Roberte pourrait être communiqué :

Tu vois que par cette opération même Roberte s'ouvre et le verrou de son identité saute : mise hors du sujet de Roberte, sa conscience se propose aussitôt comme objet à tout autre suppôt en qui se définirait l'intellect incréé; à qui d'autre sinon à une conscience, fascinée, si j'ose dire, par ce spectacle impalpable de l'exhibition de l'intellect incréé dans une essence redevenue créable – fascinée autant que Roberte l'est elle-même par cette irruption de l'incréé dans sa propre essence jusqu'alors fermée.⁴⁶³

La photographie apparaît comme épreuve (ce que Foucault appelle « épreuve-provocation »⁴⁶⁴), tout comme la fresque dans *La vocation suspendue*, ou encore la vision de la déesse par Actéon dans *Le bain de Diane*. Ces récits ont en commun d'être l'écriture d'une vision ou d'un destin suspendu dans le temps, et participant à l'Éternel retour, ce « simulacre de doctrine ». La notion d'Éternel retour de Nietzsche fonctionne sur le même principe que le signe unique de Klossowski.

Nous avons souligné dans un chapitre précédent l'importance de l'épreuve de la fresque dans *La vocation suspendue*, fresque inachevée où se trouvaient mêlés certains éléments historiques et symboliques. Nous avons fait un lien entre cette fresque et le signe unique. Dans les deux cas, on retrouve des éléments qui n'existent que dans l'immédiateté. Nous avons aussi parlé de la fresque comme de l'ébauche première de ce qui allait s'incarner sous le nom de Roberte. Dans l'épreuve de la fresque, Jérôme, le personnage principal, devait tenter d'interpréter ce qu'il voyait. La perplexité et l'intensité qu'il vivait alors constituaient les éléments qui le guident vers son destin. Comme le souligne Klossowski, « ce n'est qu'en tant que destin de quelqu'un que la pensée se définit comme mémoire et comme oubli, comme attention ou comme distraction »⁴⁶⁵. Or, dans *Les lois de l'hospitalité* ce n'est plus une fresque qui constitue l'enjeu interprétatif, mais Roberte. Le signe unique, par sa forme, communique le

⁴⁶³ *Idem.* p.134.

⁴⁶⁴ Michel Foucault, « La prose d'Actéon », in *Dits et écrits. Tome 1*. Coll. « Bibliothèque des sciences humaines ». Paris. Gallimard. 1994. p.332.

⁴⁶⁵ *Idem.* p.336.

contenu d'expérience. Ce même contenu d'expérience nous apparaît sous le couvert du simulacre, lequel fait appel au travail interprétatif du lecteur-spectateur. De cette action résulte, sous une forme quasi cathartique, ce que Klossowski appelle la « connaissance pathétique », à la différence qu'aucun "soulagement" en résulte, ce qui rappelle la *connaissance tragique* de Nietzsche.

Tout comme Nietzsche, Klossowski considère que la fixité du langage nous trompe. Mais il y a un choix d'opérer à même le langage et prendre le parti du faux, de la fable et du simulacre, car pour repenser et vivre la vie différemment, il faut renoncer à tout ce qui ne vise qu'à la conservation de l'espèce. Il faut une nouvelle éthique, une *transvaluation des valeurs* que seuls les artistes peuvent créer, car il s'agit de faire côtoyer spéculation et fiction au profit d'un *pathos* « dont Nietzsche veut qu'il soit puissance simulatrice par excellence »⁴⁶⁶, disait Klossowski lors d'un colloque. Or, cette « puissance simulatrice » repose sur une approche qui considère le simulacre comme une forme positive (ce qui s'oppose à la conception platonicienne) et qui y voit une façon d'explorer le « phénomène de la pensée »⁴⁶⁷. Ce phénomène de la pensée, selon Klossowski, et les comportements qui en résultent ont été étudiés par Nietzsche dans ses travaux philologiques. Dans *La naissance de la tragédie*, Nietzsche considère que la tragédie enseigne la sagesse dionysiaque à travers les souffrances et le destin tragique du héros. Le sentiment ou l'émotion que le spectateur éprouve devant ce spectacle s'apparente à un sentiment exacerbé d'une vie indestructible⁴⁶⁸. Ce dernier sentiment sera associé plus tard dans l'œuvre du philosophe à son concept de *volonté de puissance*. De plus, dans le mythe tragique, il y a une forme de transgression qui ne prend sens que dans la visée de l'œuvre : la joie métaphysique qui est la « traduction, dans le langage de

⁴⁶⁶ « Circulus vitiosus » in *Nietzsche aujourd'hui ?* p.102.

⁴⁶⁷ Klossowski. *Nietzsche et le cercle vicieux*. p.12.

⁴⁶⁸ Heidegger rappelle dans son *Nietzsche I* que Nietzsche s'oppose à la conception aristotélicienne de la tragédie car pour Nietzsche, la *χάθαρσις* n'est pas un résultat de la tragédie. De même, il n'y a pas de moralité à la tragédie, elle est plutôt de l'ordre de l'esthétique.

l'image, de l'instinctive et inconsciente sagesse dionysiaque »⁴⁶⁹. Donc, Nietzsche ramène la question du phénomène tragique à une forme intériorisée où pour apprécier l'œuvre il ne s'agit plus de se mettre dans la peau du héros, il faut se mettre en rapport avec la vision du créateur de l'œuvre, ce qu'il associe au travail « d'édification d'une *vie* nouvelle » que rend possible l'art. Il ne s'agit pas ici d'une forme d'herméneutique où il faut chercher à comprendre l'œuvre mieux que l'auteur lui-même (Schleiermacher), il s'agit plutôt de devenir des auditeurs artistes. Qu'est-ce qu'un auditeur artiste (*aesthetische Zuhörer*)? Celui qui subit une « émotion inconcevable dans sa différence, hors de toute comparaison possible, dont il aura subi le choc, ne reste pas isolé et ne s'éteint pas, après une brève lueur, comme un astre énigmatique »⁴⁷⁰, écrit Nietzsche. Il s'agit en quelque sorte d'une interaction entre des impulsions que Nietzsche associe d'une part avec l'apollinien et d'autre part avec le dionysiaque. Mais dans la lecture qu'en fait Pierre Klossowski, l'art doit transmettre le contenu de l'expérience, doit faire subir à l'autre (à l'*aesthetische Zuhörer*) la connaissance dionysiaque. Ainsi, toute l'esthétique narrative de Klossowski fonctionnera sur le modèle de la transmission d'une impulsion, d'une expérience sensible proposée par les « substituts analogiques » que Klossowski associe au *signe unique*. Cette esthétique consiste pour Bataille en une écriture transgressive alors que pour Klossowski, il s'agit d'exploiter le simulacre. Ainsi, pour Klossowski comme pour Bataille, avec Nietzsche, l'art devient une forme de connaissance, mais d'un autre type. Il s'agit d'une « connaissance tragique », qui fait écho à un savoir plus ancien, que l'on retrouvait chez les Grecs, mais dont la tradition "postplatonicienne" s'est détournée.

⁴⁶⁹ *La naissance de la tragédie* in *Œuvres*, tome 1, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, p.91. / « *Die metaphysische Freude am Tragischen ist eine Uebersetzung der instinctiv unbewussten dionysischen Weisheit in die Sprache des Bildes.* » KSA, 1, p.108.

⁴⁷⁰ *Idem.* p.124. / « [...] *so dass Auch jene unbegreiflich verschiedenartige und und durchaus unvergleichliche Empfindung, die ihn damals erschütterte, vereinzelt bleib und wie ein räthselhaftes Gestirn nach kurzem Leuchten erlosch.* » KSA, 1, p.144.

L'affect réflexif ou la conspiration du silence

Dans son article « La prose d'Actéon », Foucault décrit l'expérience mythique du Dehors dans l'immédiateté du Dedans. Cette expérience se retrouve dans *Le bain de Diane*, dans lequel Klossowski tente de décrire le monde avant toute représentation. Cette poétique transgressive permet au Dehors d'habiter le Dedans qui devient ainsi le Dedans du Dedans, le temps d'une réflexion. Cette transgression apparaît chez Bataille dans une écriture où « le langage doit son pouvoir de transgression à un rapport inverse, celui d'une parole impure à un silence pur, et que c'est dans l'espace indéfiniment parcouru de cette impureté que la parole peut s'adresser à un tel silence »⁴⁷¹, alors que chez Blanchot, il s'agit d'un langage orphique, c'est-à-dire qu'il s'adresse à la mort et parle d'elle « dans une impossibilité qui le voue à l'infini du murmure »⁴⁷². Ces formes de transgression ouvrent la voie du cogito à l'impensé. Mais la voie menant le cogito (moment où je peux dire « je pense ») à l'impensé (moment où je ne peux *dire*) peut être interprété comme un chemin, un sens, de la même façon que l'on entend le mot « voix », cette parole taciturne que Klossowski emploie dans ses récits. Ces moments de silence correspondent au moment où le simulacre agit, laissant paraître le monde phantasmagorique. Nommer le phantasme (de *phantasma*, fantôme, vision), c'est l'abolir. La plupart des personnages de l'œuvre de Klossowski préféreront plutôt affecter un mutisme complice, se laisseront aller dans ce monde. Actéon qui ne peut dire ce qu'il voit parce qu'il est transformé en cerf, de même Roberte préfère se taire, ce que lui rappellera le colosse. La vision de Diane par Actéon était causée par la théophanie du démon, alors que le phantasme de Roberte est causé par ses lectures de l'œuvre de son mari Octave.

⁴⁷¹ Michel Foucault, « La prose d'Actéon », in *Dits et écrits. Tome 1*. Coll. « Bibliothèque des sciences humaines ». Paris. Gallimard. 1994. p. 336.

⁴⁷² *Idem*. p.336.

Peu importe les explications que Klossowski donne dans ses postfaces ou préfaces, tout commentaire ne fait que participer à un jeu de miroirs. La fiction se donne à lire et interpréter telle Diane prenant son bain. Par son style même, l'œuvre de Klossowski constitue une « épreuve-provocation » à l'égard du lecteur. Or, l'œuvre fictionnelle de Klossowski met en scène des personnages vraisemblables, mais les donne à voir sous l'*optique gullivérienne*. Le lecteur peut identifier le contexte social de la fiction (comme l'hôtel de Longchamp dans *Les lois de l'hospitalité*, une infirmerie, un café, etc.). C'est au niveau *situationnel* qu'il se fera *piéger* par l'auteur. Les lois de l'hospitalité inventées par Octave ne peuvent être suivies. Antoine remarque, à juste titre, qu'en théorie Octave sombre dans un « ténébreux mysticisme », car « il ne se rend pas compte de l'insuffisance des moyens de la vie concrète pour parvenir à ses fins »⁴⁷³. De plus, l'aberration de devoir payer un impôt sur sa femme fait plutôt rire. Nous entrons alors dans un monde de contradictions et d'absurdités entretenues par l'auteur. Aussi, nous nous retrouvons à lire des textes qui ressemblent plus à des descriptions de scènes théâtrales ou des tableaux vivants, voire à l'écriture du *théâtre de la pensée*. Que ce soit ses peintures ou ses œuvres fictionnelles, le monomane met l'emphase sur la *situation* des personnages. Le sujet devient alors la réaction, l'effet; ainsi, ce que l'on voit ou lit n'est qu'une façon d'en arriver à une réaction. Le but est donc dans *l'affect du percept* :

C'est par ce geste *transformateur* du vécu, initié par le langage même, que se manifeste ce « phénomène », qui requiert du lecteur une attention non point idéologique, mais *poétique*; je veux dire : un intérêt tourné, non point vers le message porté par le texte, mais vers l'œuvre en tant que telle et les conditions de sa gestation.⁴⁷⁴

Ce que je nomme le *théâtre de la pensée klossowskienne* s'apparente avec ce que Klossowski a appelé le *phénomène de la pensée* dans *Nietzsche et le cercle vicieux*. En considérant ce phénomène comme un théâtre, nous ouvrons ainsi la voie à la conception nietzschéenne de la tragédie comme façon d'atteindre la *connaissance tragique*.

⁴⁷³ *Les lois de l'hospitalité*. p.112.

⁴⁷⁴ Jean Decottignies. *Pierre Klossowski. Biographie d'un monomane*. p.31.

L'œuvre de Klossowski est ce défi lancé à la pensée, et tout comme Actéon, nous cherchons à comprendre, à interpréter ce qui nous prend. Ainsi, lorsque le lecteur lit au début des *Lois de l'hospitalité* « l'émotion recherchée était celle de la vie se donnant en spectacle à elle-même; de la vie demeurant en suspens... »⁴⁷⁵, l'écriture de Klossowski tente de mettre en scène ce spectacle, ce phénomène de la pensée. Mentalement, chez l'artiste, le motif passe par le « tableau vivant ». De ce « tableau vivant », on en arrive au tableau. Ainsi, ce qui nous est donné à voir est l'image iconique qui renvoie à l'image mentale de l'artiste. De plus, cette image provoque chez le spectateur un sentiment. Or, l'écriture romanesque de Klossowski tente de décrire l'image d'origine, ou ce qu'il nomme le « tableau vivant ». Cette image en suspens, où, tout comme Actéon cherchant à saisir Diane dans *Le bain de Diane*, alors qu'il n'est plus tout à fait homme, mais pas encore cerf, provoque chez le lecteur un étonnement, une sidération. Cette forme d'écriture (que je qualifie d'*écriture pathique*) constitue alors le simulacre de l'artiste cherchant à partager la vision du « tableau vivant ». Cette forme de poésie pathique plonge le lecteur dans un silence, dans une *réflexion*. Ainsi, la vision que cherche à partager le monomane doit laisser place au mutisme du lecteur-spectateur et cette stratégie narrative constitue en quelque sorte une forme de *conspiration du silence*. Pouvons-nous vraiment nommer le silence? Pour sortir de cette aporie, Klossowski se sert alors du simulacre. Il écrit dans *La ressemblance* :

Formulée voici deux millénaires par l'Hermès Trismégiste, cette explication des simulacres fabriqués pour agir moralement sur le contemplateur, n'a pas cessé de me revenir à chaque fois que je m'attardais devant quelque œuvre due à certains de nos maîtres modernes, voire contemporains, qui obéissent encore à la conception traditionnelle de l'art au sens imitatif donc simulateur.⁴⁷⁶

⁴⁷⁵ Pierre Klossowski, *Les lois de l'hospitalité*, coll. « L'imaginaire », Paris, Gallimard, 1965, p.16.

⁴⁷⁶ *La ressemblance*, p.95.

L'œuvre romanesque de Klossowski *met en scène* ces simulacres et l'aspect théâtral des événements⁴⁷⁷ sert à rappeler au lecteur la fausseté de ce qui est décrit n'est en fait qu'un simulacre.

Le perspectivisme des affects

L'œuvre de Klossowski retient du projet de Nietzsche : « à la place de la « théorie de la connaissance » une *doctrine des perspectives des affects*, de leur *ordre supérieur*, de leur « spiritualité » »⁴⁷⁸. Ainsi, dans *Le bain de Diane*, ce que le démon permet à Diane, c'est d'avoir des émotions. Par son essence divine, Diane est impassible, c'est la théophanie qui permet à Diane d'éprouver une forme de pudeur, dans un corps qui ne lui appartient pas (corps emprunté à l'imagination d'Actéon). Pour Klossowski, c'est le propre du simulacre que de permettre aux dieux de se faire voir dans le spectacle, dans le comportement le plus immoral :



LA PALINODIE DE ROBERTE, 1976
Crayons de couleur sur papier, 188 x 122 cm
Agentur für geistige Gastarbeit

Figure 18 - La palinodie de Roberte, 1976
Crayons de couleur sur papier, 188 x 122 cm (Agentur für geistige Gastarbeit)

⁴⁷⁷ Rappelons que la troisième partie de la trilogie des *Lois de l'hospitalité* porte le sous-titre *Un théâtre de société*, de plus, tous les passages où sont décrits les phantasmes de Roberte ressemblent à des descriptions scéniques. Les personnages sortent de derrière les rideaux, apparaissent et disparaissent, ou alors il s'agit d'une répétition avant la représentation. Peu importe, nous ne pouvons même pas faire la différence entre ce qui est *joué* et ce qui est *vrai*.

⁴⁷⁸ Nietzsche cité dans Klossowski. *Nietzsche et le cercle vicieux*. p.159.

Parce que les dieux ne pouvaient, du fait même de leur nature impassible, donner aucun exemple méritoire à l'homme, à se montrer vertueux! la plus haute vertu se confondant du point de vue de l'homme passible et mortel, avec l'impassible immortalité.⁴⁷⁹

Le spectacle offert est parodique, car il s'agit du jeu auquel participent les dieux, eux qui nous ont enseigné à nous contempler nous-mêmes dans le spectacle comme eux le font dans notre imagination. C'est précisément ce spectacle imaginaire que le langage de Klossowski tente de représenter. C'est cette « parole transgressive » qui tente de décrire « l'espace paradoxal de la présence réelle » :

Présence qui n'est réelle que dans la mesure où Dieu s'est absenté du monde, y laissant seulement une trace et un vide, si bien que la réalité de cette présence, c'est l'absence où elle prend place et où la transsubstantiation elle s'irréalise.⁴⁸⁰

Le commentaire de Foucault aurait pu s'appliquer à l'œuvre de Bataille, car cette vacance de Dieu, ce vide laisse place au « non-savoir » que les œuvres de Bataille et de Klossowski investissent à leur façon. Le propre de Pierre Klossowski, c'est que c'est le langage qui sert de simulacre. Ainsi, la « prose d'Actéon » dont il est question dans l'article de Foucault, c'est ce langage, ce simulacre. Toute histoire racontée par Klossowski n'est que simulacre, car nous lisons plutôt des commentaires sur une histoire, qui elle se double et se dédouble pour ne laisser au lecteur qu'une impression (à prendre ici à la fois dans le sens d'un sentiment, mais aussi comme une image). Klossowski use du langage comme Diane du démon. Par cette action démonique, il lance lui aussi un défi au lecteur-spectateur, une épreuve. Ainsi, devant l'œuvre de Klossowski, nous sommes confrontés à la contradiction et à l'incohérence, qui font obstacle à une seule interprétation. Or, dans tel dessin⁴⁸¹, le personnage de Roberte rejette de la main un intrus alors que le reste de son corps est dans une position d'invite. Ou encore, dans *Le souffleur*, il y a une alternance de narrateurs qui fait que l'on ne sait plus qui parle : « J'écris pour moi,

⁴⁷⁹ Pierre Klossowski. 1956. *Le bain de Diane*. Coll. « Blanche ». Paris. Gallimard. P.114.

⁴⁸⁰ Michel Foucault, « La prose d'Actéon », in *Dits et écrits. Tome 1*. Coll. « Bibliothèque des sciences humaines ». Paris. Gallimard. 1994. p.324.

⁴⁸¹ À titre d'exemple, voir *Figure 18*.

Théodore Lacase, et Guy m'assimile encore à un certain K., qui, lui, écrit pour tout le monde »⁴⁸². Ou enfin, dans ce même récit, pendant une dispute entre deux femmes, les gens s'écrient « Séparez-la! »⁴⁸³, et non pas « Séparez-les! », comme s'il s'agissait d'une altercation entre deux "mêmes" personnes. L'incohérence qui ressort d'une telle œuvre nuit au travail d'interprétation. Il faudrait en outre concevoir ce qu'on lit ou voit comme un *phénomène de la pensée*, avec tout ce que cela suppose : l'incohérence, la contradiction, l'incommunicabilité, ou ce que Blanchot appelle l'*ambiguïté*. Le travail d'interprétation demanderait de rendre logique une telle scène, ce qui s'avère impossible. Il faudrait plutôt en parler comme d'une expérience ou d'un phénomène, car le véritable enjeu de l'œuvre, pour Klossowski, se retrouve dans *l'effet sur son prochain*. Or, qu'est-ce qui nous est donné à lire? Klossowski écrivait qu'il ne restait que « l'expérience à faire, l'expérimentation ». C'est le sentiment que l'on éprouve qui nous est donné à lire. La stratégie textuelle que l'on retrouve dans les récits de Klossowski vise le *pathos* (passion, ce qu'on éprouve, mais aussi épreuve, expérience), c'est ce qu'il inclut dans son concept de « connaissance pathétique ». Cette façon ou plutôt ce pouvoir qu'a l'art sur notre façon de penser a souvent été dévalorisé. « Qu'est-ce qu'une science qui rit, qui pleure, qui déteste? Une connaissance pathétique? »⁴⁸⁴ Oui, serait-on porté à répondre, mais... Cette réponse affirmative doit nécessairement être accompagnée par ce « mais... ». Les points de suspension nous placent dans cet espace d'entre-deux états, c'est-à-dire que nous subissons cette question, et nous nous préparons à répondre. C'est cet espace, qualifié de « blanc » par Wolfgang Iser dans *L'acte de lecture*, où le texte se dérobe en nous interpellant, attendant une réponse de notre part. Le texte se dérobe, mais sans nous laisser tomber, car « dérober » doit être lu et interprété à la fois comme cette mise à nu, et comme un vol. D'un côté il y a cette pulsion érotique, suivie de cette violence qui est mise en scène comme un miroir où on lit notre violence phantasmatique, de l'autre, il y a la répulsion qui est aussi une interprétation. Tout l'œuvre du monomane

⁴⁸² *Les lois de l'hospitalité*, p.203.

⁴⁸³ *Idem*. p.219.

⁴⁸⁴ *Loc. cit.*

tente de répondre à cette question, à savoir « qu'est-ce que cette science? » Dans l'article *Protase et apodose* dans la revue *L'arc*, il parle d'une « science des stéréotypes », puis, dans *Un si funeste désir*, il parle de l'art et de la religion comme une négation de la science par leurs forces *éternisantes* et leurs forces de *l'oubli*. De plus, ne fait-il pas une tentative d'une *explicitation scientifique de l'Éternel Retour* dans son essai *Nietzsche et le cercle vicieux?* C'est dans ce même chapitre que Klossowski portait à notre attention le projet nietzschéen de substituer une *doctrine des perspectives des affects* à la place de la *théorie de la connaissance*. Le biographe de Nietzsche avait déjà traité de cette lutte entre science et simulacre dans *Un si funeste désir* :

*Et ainsi il [Nietzsche] en vient à mettre le simulacre dans la science et la science dans le simulacre : en sorte que le savant puisse se dire : « Qualis artifex pereo! ».*⁴⁸⁵

Selon Klossowski, Nietzsche était en proie à une lutte entre le poète et le savant. Cette lutte s'est extériorisée dans un personnage : Zarathoustra. C'est à partir de ce moment que Nietzsche associe les deux attitudes devant l'existence, « celle du simulacre, et celle de la science qui déclare *fiat veritas pereat vita* »⁴⁸⁶. Pour Klossowski, Nietzsche en vient à radicaliser cette pensée dans « Comment le monde vrai finit par devenir fable » dans *Le crépuscule des idoles*. En ruinant le concept rationnel de vérité et de vérité consciente, Nietzsche en est venu à déprécier la pensée consciente. Cette dépréciation de la pensée consciente mène Nietzsche à « remettre en cause la validité de toute communication par le langage »⁴⁸⁷. Klossowski partage cette vision, mais a tenté de surmonter l'aporie selon laquelle nous ne pouvons « enseigner l'inenseignable », en créant le signe unique. Ainsi, lorsque nous lisons les récits de la trilogie *Les lois de l'hospitalité*, nous retrouvons les deux attitudes devant l'existence (simulacre et science) relevées par Nietzsche. Le lecteur est alors confronté au cercle vicieux suivant :

⁴⁸⁵ Pierre Klossowski. *Un si funeste désir*. p.190.

⁴⁸⁶ *Loc. cit.*

⁴⁸⁷ *Idem*. p.196.

[...] à savoir que demeurer dans la cohérence d'un signe unique, c'est renoncer à vivre dans le monde constitué par l'incohérence qu'y fait régner le code de signes quotidiens. Ainsi accepter la contrainte que la pensée exerce par la cohérence en un signe unique, c'est accepter la folie. [...] La ruse du signe unique est que cette possible folie en est une effective tant que nous croyons trahir la cohérence dans laquelle il nous enferme.⁴⁸⁸

De cette ruse, nous devons chercher un équivalent, à savoir une cohérence hors de la folie. C'est ici que nous sommes confrontés à une forme de complot, de conspiration, à dire que nous devons nous prouver que l'on ne sombre pas dans la folie :

Rechercher cet équivalent revient cependant à trahir le signe unique par la divulgation du dilemme que la pensée du signe unique nous crée : si cette divulgation constitue l'équivalent de la folie à éluder, en revanche, il arrive que l'équivalent donne lieu à une double complicité : le signe unique (en l'occurrence le nom de *Roberte*) gardant pour soi ce qui vaut pour tout ce qui a lieu dans le monde, dès lors que ce *valant pour* était référé à l'extérieur du signe – soit à une physionomie interprétable par les signes du code quotidien - , cette physionomie, ou bien restait dans le silence (avouant tout ce que le signe unique lui impute), ou bien répondait à ce nom pour le désavouer par les signes du code quotidien.⁴⁸⁹

Ne pouvant trouver une cohérence conceptuelle face à cette ruse, nous devons avoir recours à une *connaissance pathétique*, car l'art effectue un travail sur le sensible et en transforme la signification. Il prend le sensible comme un matériau et l'imaginaire comme une grammaire. Le *sens* issu d'un travail d'interprétation s'assimile au *sens* en tant que faculté d'éprouver, en tant que sensation. Le travail de l'imaginaire sur le sujet percevant joue au cœur de l'antinomie qui oppose les modèles idéaliste et empiriste de la connaissance. Klossowski nomme cet espace antinomique *simulacre*, car avec le simulacre il n'y a plus d'original, mais plutôt une copie d'une copie, mais sa communicabilité comporte néanmoins une part empirique. Telle la sculpture qui représente Diane la chasseresse, l'œuvre comporte nécessairement une part métaphysique et une part physique. Nous ne pouvons nous empêcher de penser à la manière dont l'auteur a pensé l'œuvre, nommant ce travail « inspiration », comme s'il

⁴⁸⁸ Pierre Klossowski. « Protase et apodose » in *L'arc*. p.11

⁴⁸⁹ *Loc. cit.*

s'agissait d'un *souffle*. Dans un même souffle, il y a cette osmose qui regroupe l'œuvre, l'auteur et le spectateur.

Tout comme Bataille, Klossowski croit qu'il existe un espace *mort* dans la pensée, une zone obscure. Cette conception de la pensée possédant une part inconsciente est inspirée de Nietzsche. Klossowski et Bataille se sont intéressés à cette zone obscure de la pensée, mais le monomane a conçu la solution à cette aporie en « renonçant à ce que Nietzsche appelle la *volonté de vérité*, ce désir de nous rendre *maîtres de la pluralité des sensations*, que les initiateurs de notre modernité ont ouvert la voie à une pratique différente de la pensée »⁴⁹⁰. Dans un article intitulé « De Contre-attaque à Acéphale » dans la revue *Change no 7*, il explique son approche et celle de Bataille. Il nomme *accouplement* la relation sujet/objet, où l'accouplement enlève la maîtrise du sujet, car « elle supprime du même coup le statut de l'objet et met en rapport deux instances sans suppôt, entre lesquelles n'intervient nulle considération d'utilité ni de vérité »⁴⁹¹. Pour Klossowski, le rapport entre le pathos et l'intellect est de l'ordre du phantasme, et l'art sert de *médiateur*, par son produit qui est le simulacre.

Alors, au « rien n'a de sens » de Nietzsche, Klossowski répondra que « ce que requiert notre intellect face au chaos de l'existence, c'est la compréhension »⁴⁹². Ainsi, on recherche la cohérence dans le chaos, et ce qui en résulte est un échec. Pour Klossowski, les signes et le vécu ne peuvent s'associer pour former un *sens*. Il tente donc de conserver une tension entre les contradictions. Donc, la parole et la pensée reflètent *l'indifférence* :

J'entends par indifférence [...] l'incapacité pour le sujet connaissant de prédiquer valablement et de doter ainsi d'une identité l'objet qu'il appréhende ou désigne.⁴⁹³

⁴⁹⁰ Jean Decottignies. 1997. *Pierre Klossowski. Biographie d'un monomane*. Coll. « Objet ». Paris. Presses universitaires du Septentrion. p.53.

⁴⁹¹ *Change no 7*. p.103.

⁴⁹² Cité par Jean Decottignies. 1997. *Pierre Klossowski. Biographie d'un monomane*. Coll. « Objet ». Paris. Presses universitaires du Septentrion. p.62.

⁴⁹³ Jean Decottignies. *Idem*. p.93.

Cette indifférence, soulevée par Decottignies, constitue un *défi de la pensée* à l'égard de tout ce qui dure et se perpétue dans le sein du *moi* et en assure l'altérité. La pensée, telle que l'entend Klossowski, implique une *limite*, et le propre de la démarche poétique est d'abolir cette limite « comme instrument de la contradiction et support de l'identité »⁴⁹⁴.

Pour Klossowski, la question de l'imaginaire nous ramène à une connaissance ontologique dans le sens où l'image provoque l'étonnement, la formulation linguistique la donne à *réfléchir*. Ce qui en ressort est que l'imaginaire est l'être dont l'homme produit les étants, la langue dont il produit les mots, le théâtre dont il produit les rôles. Littéralement, l'homme *ek-siste* au sens heideggérien, il devient exprès *lui-même*, il invente son humanité en faisant fonctionner sa sensibilité pour la rendre signifiante, en l'intégrant dans un ensemble, dans un contexte.

L'ensemble des simulacres créés par Klossowski forme, avec les spectateurs, une communauté imaginaire, c'est-à-dire fondée sur l'image. Le *sens* que l'on attribue aux simulacres doit se comprendre à la fois comme ayant sa source dans l'adresse, c'est-à-dire dans le fait même qu'un message est toujours reçu, mais aussi dans son acception sensitive et émotionnelle. Le sens devient aussi une participation à l'œuvre, son accomplissement ontologique. De même, la connaissance qui émerge de l'œuvre n'est autre qu'une connaissance de soi, et comprendre est *se comprendre*. Ainsi, le sentiment que l'on vit à l'expérience de la lecture est conditionné par l'œuvre, mais n'est autre que le sentiment même de soi. Donc, l'art nous aide à voir le monde différemment, mais surtout nous apporte une connaissance autre de nous-même. Tel un travail d'introspection, nous sommes confrontés à nous-mêmes et telle Roberte vivant les phantasmes imaginés et donnés à lire par Octave, nous subissons l'œuvre du monomane.

Comme nous l'avons souligné, le simulacre permet de transmettre l'univers pathique et cette communication *empathique* démontre l'aspect communautaire de l'œuvre, car elle se déploie sur un fond *d'empathie*. Dès lors, à la lecture nous cherchons à comprendre non pas ce qui est écrit, mais plutôt ce qui nous *saisit*. L'interprétation qui

⁴⁹⁴ Jean Decottignies. *Idem*. p.95.

s'intéresserait à ce phénomène se déploierait sur le fond d'*empathie* que nous retrouvons implicitement dans cette relation intersubjective. Lorsque nous abordons le concept de « connaissance pathétique », nous devons souligner qu'il s'agit d'une *re/connaissance*. Car s'il s'agit d'une forme d'empathie, il faut nécessairement que ce soit un affect provoqué par un autre affect. Donc, l'univers pathique est communicable, mais pour ce faire il doit y avoir cette empathie et cette communicabilité qui constituent le propre de l'*esthétique* de l'œuvre, donc c'est précisément dans ce fonctionnement empathique que se situe le rapport de la passion avec ce qu'on pourrait appeler une *communauté de connaissance*⁴⁹⁵. Dès lors, tout lecteur se meut dans un jeu de reconnaissance et d'ignorance, de participation et de distanciation, de célébration et d'objectivation à l'égard de l'œuvre, et c'est de ces oscillations que résulte la connaissance pathétique.

En somme, les œuvres littéraires de Bataille et de Klossowski ne cherchent pas qu'à raconter une histoire, mais plutôt à faire subir un affect, une passion au lecteur. Cet effet pathique recherché par les auteurs est mis en scène par Bataille dans une stratégie narrative qui cherche à transgresser des éléments religieux, surtout chrétiens en parodiant des messes (*Histoire de l'œil*), en racontant comment un abbé est défroqué (*L'abbé C.*), en présentant Dieu sous les traits d'une fille de joie (*Madame Edwarda*) ou encore en racontant comment un jeune homme se fait "dévier" de sa vocation au profit de la débauche par sa propre mère (*Ma mère*). Dans la conception bataillienne, le discursif est associé à ce qu'il nomme l'homogénéité. Cette appellation englobe à la fois le discursif et ce qu'une certaine tradition philosophique associe communément au sens commun. En ce qui concerne le narratif, l'auteur français l'associe à l'hétérogénéité, laquelle englobe tout ce qui est rejeté dans la société (déchet, sexualité, poésie), bref tout ce qui échappe au discursif ou au *λόγος*. Pour lui, il n'existe pas de "science" du déchet,

⁴⁹⁵ Herman Parret écrit dans *Les passions : Essai sur la mise en discours de la subjectivité*. 1986. Coll. « Philosophie et langage ». Bruxelles. Pierre Mardaga éditeur: « Si les passions sont communicables, c'est que l'empathie est la reconnaissance de cette communauté de connaissance. » p.46.

laquelle serait une forme d'hétérologie (donc λόγος de l'hétérogénéité). Pour qu'un élément hétérogène puisse être incorporé dans ce nouveau λόγος ou hétérologie, Bataille se sert de l'exemple du sacré. Le sacré, suivant Bataille, représente la façon par laquelle un élément hétérogène réussit à s'immiscer dans l'homogénéité. Ses œuvres littéraires dépeignent sur le plan thématique cette conception. À travers cette thématique religieuse, Bataille cherche à mettre en scène des éléments qui imitent une forme de mystique. Que l'on parle de sacré ou de divin, il n'y a pas de distinction, à la différence que l'expérience mystique est donnée dans le sacrifice. Dans *L'érotisme*, il explique que dans le sacrifice, la mort de la victime est vécue par les participants comme un événement. Ce qui est sacré est la « continuité de l'être révélée à ceux qui fixent leur attention, dans un rite solennel, sur la mort d'un être discontinu »⁴⁹⁶. Ce rituel se retrouve disséminé dans *Histoire de l'œil* notamment lors la messe de sir Edmond et lors de la corrida. L'intérêt porté par Bataille à l'égard de l'expérience mystique, c'est qu'elle cherche à révéler un non-objet. Il justifie cette approche comme suit :

Elle [l'expérience mystique] introduit, dans le monde que domine la pensée liée à l'expérience des objets (et à la connaissance de ce que développe en nous l'expérience des objets), un élément qui n'a pas sa place dans les constructions de cette pensée intellectuelle, sinon négativement, comme une détermination de ses limites.⁴⁹⁷

Lors de cette explication, il poursuit en associant « expérience mystique » et littérature, plus précisément la poésie, car celle-ci permet de rendre « *sensible* l'idée de continuité »⁴⁹⁸. Les œuvres littéraires de Bataille se construisent sur le modèle de l'expérience mystique dans lesquelles ce que nous avons nommé le « bouleversement analogue » est le non-objet, l'extase mystique. Ce non-objet qu'est l'extase ne peut s'atteindre qu'en « *dramatisant* l'existence en général »⁴⁹⁹, écrit Bataille dans *L'expérience*

⁴⁹⁶ Georges Bataille. *L'érotisme*. Paris. Minuit. p.29.

⁴⁹⁷ *Idem.* p.30.

⁴⁹⁸ *Idem.* p.32.

⁴⁹⁹ Georges Bataille. *L'expérience intérieure*. In *OC*. Tome V. Paris. Gallimard. p.22.

intérieure, car « tout objet d'extase est créé par l'art »⁵⁰⁰. L'extase est considérée comme une forme pathique qui ne peut être assimilée à un objet de connaissance, mais plutôt à un effet qui n'est communicable que par analogie. C'est ce phénomène qui est associé aux « bouleversements analogues » dans *Histoire de l'œil*, lesquels représentent la façon par laquelle le narrateur ne peut dire l'expérience qu'il vit qu'en racontant une autre histoire par laquelle il cherche à provoquer un pathos similaire ou analogue.

De son côté, l'œuvre de Klossowski se rapproche davantage de la tradition du simulacre associée à Hermès Trismégiste. Pour ce dernier, le simulacre est fabriqué pour agir moralement sur le contemplateur, et cela est possible grâce à l'intervention d'un démon ou d'un ange qui permet à la divinité (de nature impassible) à être représentée aux humains (qui sont assujettis aux passions). Pour Klossowski, l'œuvre picturale ou littéraire procède par le même principe, sauf que l'action démonique importe peu « pourvu qu'il [l'artiste] sache obtenir son effet »⁵⁰¹, écrit-il dans un article expliquant le simulacre. Ce qui est présent dans la représentation et qui touche le spectateur est l'obsession de l'auteur à l'origine de l'œuvre, or cette « pathophanie »⁵⁰² est décrite par Klossowski comme suit :

Il est de la structure d'un tableau comme de la structure d'une phrase qui disparaît dans cela même qu'elle donne à comprendre. Dès lors qu'on la désarticule en chacun de ses membres, le sens disparaît dans l'attention que l'on prête à chaque mot qui subsiste pour soi. Tantôt le contemplateur du tableau confond à juste titre la technique qui le structure avec l'émotion ainsi procurée : la technique disparaît alors dans la mesure où elle coïncide avec le « style » indissociable de l'aspect sous lequel l'obsession première de l'artiste se montre sur le tableau ; tantôt le contemplateur – non moins légitimement – attribue à la technique même l'indifférence où le laisserait le « motif » de l'artiste, et bientôt le seul intérêt pour le mode de fabrication va dissocier du style la technique qui n'est plus que le *résidu inerte* de l'obsession première.⁵⁰³

⁵⁰⁰ *Idem.* p.88.

⁵⁰¹ Pierre Klossowski, « Le simulacre » in *Tableaux vivants*. p.144.

⁵⁰² *Loc. cit.*

⁵⁰³ *Loc. cit.*

Le lecteur ou le contemplateur subit l'œuvre en tant que *résidu inerte* de l'obsession première. Il s'agit en outre de sa partie empirique, concrète, qui correspond à ce qui est visible sur le tableau ou lisible dans le texte littéraire. L'action « démonique », quant à elle, correspond à la complicité qui se développe chez le lecteur-spectateur au moment où ce dernier commence à percevoir à travers le *résidu inerte* les traces de la « pathologie » de l'artiste. Cette conception est à l'œuvre notamment au niveau narratif dans *Le bain de Diane* dans lequel le mythe d'Actéon observant la déesse Diane prendre son bain laquelle, ne pouvant exister, obtient l'aide d'un démon pour apparaître dans l'imagination d'Actéon. Cependant, au niveau stylistique, le récit ressemble beaucoup plus à un commentaire qui accompagnerait le récit. Ce stratagème se trouve aussi dans *La vocation suspendue*, à la différence que l'œuvre ne prend sens que reconstruit mentalement par le lecteur. De prime abord, cette œuvre semble être une présentation ou un commentaire sur une œuvre littéraire à venir, alors que c'est le commentaire lui-même qui est l'œuvre. Dès lors, le lecteur peut avoir une idée, à partir des éléments décrits dans cette fausse étude, de ce qu'aurait dû être l'histoire originale. Le récit débute par une explication de ce que l'auteur vise atteindre chez un lecteur. S'ensuit une longue digression sur la différence entre un livre écrit par un croyant, destiné à une lecture athée, et un livre écrit par un athée, visant les croyants. Qualifiant le récit d'« *Entwicklungsromane* » catholique ou protestant, le narrateur en vient à se questionner : « Pour qui donc écrit le romancier croyant ? »⁵⁰⁴ Il avance que même le lecteur athée se doit de « croire tout ce qui advient aux personnages de l'action, même le miracle », sinon il ne peut pas admettre le monde du roman. Le temps de la lecture, toute personne doit accepter « la règle du jeu » du roman, car on « ne lit pas impunément, et consentir à une réalité fictive, n'en est pas moins sentir cette fiction avec réalité »⁵⁰⁵. Ainsi, dans l'opposition auteur athée ou croyant, lecteur athée ou croyant, l'enjeu pour l'auteur est de s'immiscer dans le rôle de son adversaire pour arriver à séduire le lectorat dans le but de susciter son adhésion. Cette longue digression porte d'avantage sur le rôle de la

⁵⁰⁴ Pierre Klossowski. *La vocation suspendue*. p.14.

⁵⁰⁵ *Idem*. p.15.

littérature et sur différentes théories dans lesquelles le texte littéraire est présenté comme le véhicule de différentes « techniques de combat »⁵⁰⁶. Il en va de même pour la trilogie *Les lois de l'hospitalité* dans laquelle Klossowski présente tour à tour plusieurs digressions tournant autour de l'essence du personnage de Roberte. Ainsi, dans *La révocation de l'Édit de Nantes*, lorsqu'Octave explique ses lois de l'hospitalité, il apparaît que ce qu'il recherche en présentant sa femme à son prochain est l'émotion même qu'il éprouve avec cette dernière. Il désire être le spectateur de lui-même avec son épouse, en outre il souhaite être dans la position du spectateur. Tout au long de ce récit, il décrit les toiles qu'il collectionne, essayant de comprendre les œuvres picturales de Tonnerre. Sa démarche est expliquée, illustrée et narrée, et c'est cette même approche qu'il tente de recréer pour saisir l'essence de son épouse. Dans *Roberte, ce soir*, Roberte est encore considérée comme celle qui doit être interprétée. Cette fois, Octave explique à son neveu Antoine qu'une photographie illustrant un accident peut aider à révéler la vraie nature de Roberte. Le troisième volet de la trilogie, *Le souffleur ou Un théâtre de société*, présente les préparatifs pour une représentation théâtrale de *Roberte, ce soir*. Tout au long de cette partie, le personnage de Roberte se confond avec d'autres personnages (Valentine K., une salutiste, etc.). Le narrateur, Théodore, est lui-même pris pour un certain K. qui serait l'auteur du même ouvrage : *Roberte, ce soir*. Le récit se termine alors que le narrateur se réveille « ailleurs » que chez lui, alors que tous s'adressent à lui comme étant K.. Ce dernier demande à Roberte si Théodore, son époux, sait qu'il est dans sa demeure, ce à quoi elle répond : « Chez nous, mon ami, chez nous, dit la femme de Théodore, chez moi Roberte qui ne souffre aucune interprète de ma propre personne. »⁵⁰⁷ Par ce renversement des rôles, le narrateur en vient à mettre en œuvre les lois de l'hospitalité promulguées par Octave dans *Roberte, ce soir*. Encore une fois, tout ce qui est avancé dans le récit, ce à quoi le lecteur peut se rattacher est présenté comme un leurre, une illusion. La trilogie de Klossowski fonctionne sur un système d'autoréférences où chaque récit présente l'autre comme un simulacre, une copie

⁵⁰⁶ *Idem.* p.19

⁵⁰⁷ Pierre Klossowski. *Les lois de l'hospitalité.* p.326.

Conclusion

Cioran disait lors d'un entretien avec Fernando Savater en 1977 qu'un livre « doit tout bouleverser, tout remettre en question »⁵⁰⁸. L'expression « bouleverser » a l'avantage d'avoir le double sens de chercher à apporter des changements radicaux et aussi ce qui affecte, ce qui provoque un sentiment ou une passion. C'est dans ce double sens que le texte littéraire, dans l'optique de Georges Bataille et de Pierre Klossowski, place le lecteur dans une situation où c'est l'affect qui prime sur l'histoire racontée. Cet affect ou expérience pathique que les auteurs cherchent à partager comporte une forme épistémique, et c'est ce qui constitue le fil d'Ariane de l'hypothèse qui m'a guidé ici. Le choix de ce corpus a surtout été motivé par le caractère hybride des œuvres de Bataille et de Klossowski, c'est-à-dire qu'ils ont réfléchi à cette question dans leurs œuvres discursives, tout en produisant parallèlement des œuvres narratives. Ainsi, pour circonscrire cette forme de connaissance propre à la littérature, deux pistes distinctes ont été explorées : d'abord une approche plus historique, dans laquelle il s'agissait de démontrer la réception de la pensée de Nietzsche chez Bataille et chez Klossowski ; puis, dans un deuxième temps, une approche plus théorique au cours de laquelle raison et affect étaient juxtaposés pour exposer comment le savoir émerge de la subjectivité et non d'une forme d'objectivité.

⁵⁰⁸ Quatrième de couverture des *Œuvres* de Cioran dans la collection « Quarto ». Gallimard. 1995.

L'approche historique

La réception de l'œuvre de Nietzsche par Georges Bataille et par Pierre Klossowski marque un tournant dans le rôle épistémique inhérent à la littérature ou, d'une façon plus précise, à la question de la représentation dans la production du savoir. Car de son vivant, Nietzsche a surtout été connu par le milieu philologique (à l'intérieur duquel il était déjà considéré comme un marginal), puis, pendant un certain temps, par des wagnériens qui ne lui pardonneront pas sa rupture avec le célèbre compositeur. Conséquemment, le philosophe allemand doit même publier à compte d'auteur ses derniers textes. Donc, lorsqu'il est question dans les ouvrages portant sur la réception de Nietzsche en France (Jacques Le Rider (1999), Pierre Boutot (1970), Louis Pinto (1995), Alan D. Schrift (1995), Angelika Schober (1990), Douglas Smith 1996)) de ce qu'il est commun d'associer au *deuxième moment de Nietzsche en France*, il s'agit de la première véritable forme de connivence avec cette pensée. Lorsque Bataille lit les œuvres de Nietzsche dès 1923, soit quatre ans avant qu'il n'écrive sa première œuvre *Histoire de l'œil*, il a l'impression de lire ce qu'il aurait voulu écrire. Dès lors, la pensée de Nietzsche apparaît comme toile de fond dans l'ensemble de l'œuvre de Bataille. L'auteur français se réfère explicitement ou implicitement au philosophe allemand dans son œuvre discursive. Or, ce qu'il y a de particulier dans la réception de l'œuvre de Nietzsche par Bataille et par Klossowski, c'est que les deux auteurs français possèdent cette qualité hybride où, tout en pratiquant une discipline scientifique rigoureuse (Bataille travaille à la BNF, tandis que Klossowski excelle dans la traduction d'œuvres narratives et discursives), ils produisent parallèlement une œuvre narrative. Le fait d'œuvrer à la fois dans le registre scientifique et artistique permet en outre de comparer certains éléments avancés dans l'un et de voir comment se déploie la pensée dans l'autre. Dans ce sens, la lecture que les auteurs français font de l'œuvre de Nietzsche est assez éclairante, surtout dans la façon avec laquelle l'aspect pulsionnel est privilégié. Pour eux, Nietzsche cherche à communiquer une expérience pathique qui dépasse le cadre conceptuel. Klossowski

illustre ce manège dans son ouvrage *Nietzsche et le cercle vicieux*, notamment en se servant du “concept” d’éternel retour :

Il en va différemment d’un terme tel que l’*Éternel Retour* qui est proprement d’une *acception* relevant du *cas singulier* en tant que *fait vécu* d’abord, *pensé* ensuite – et qui s’adresse non plus à l’intelligence sociale, mais à la sensibilité, à l’émotivité, à l’affectivité, donc à la vie impulsionnelle de chacun et de tous.⁵⁰⁹

En parlant d’une expérience qui est *d’abord* vécue, le monomane souligne ainsi l’aspect individuel que revêt une pareille expérience. L’opposition entre le « cas singulier » et « l’intelligence sociale » renvoie au débat entre la conception traditionnelle qui conçoit l’objet de la connaissance comme ce qui est « universel » et « objectif », tandis que ce que Klossowski nomme le « cas singulier » s’apparente à ce que Bataille nomme « l’expérience intérieure ». Dans un cas comme dans l’autre, sa conceptualisation ne peut qu’aboutir à l’échec puisque le « fait vécu » s’adresse à l’ « émotivité », à la « sensibilité ». L’écriture discursive qui tente de partager le « cas singulier » doit en outre présenter celui-ci dans une forme raisonnée, logique exempte d’impression ou d’humeur, bref exempte de subjectivité. Cette position est, entre autres, entretenue par Kant, lequel dénonçait le *ton*, cette manière de se *donner des airs*, qui était celui de quelques uns de ses contemporains. Il considérait le ton comme une menace envers toute possibilité de neutralité, d’une communication sans médiation du discours philosophique. Au *ton kantien*, Nietzsche use de ce que Klossowski appelle une *sémiotique pulsionnelle*. La trace de la voix vivante devenue figure dans l’écriture fait signe vers la passion et celle-ci n’est plus seulement une passion vécue, mais une passion écrite. Cette « sémiotique pulsionnelle » est présente dans les œuvres discursives de Nietzsche et dans celles de Bataille et de Klossowski. Selon les auteurs français, Nietzsche incorpore des notions empreintes d’un affect ou d’un pathos dans ses œuvres (notamment « volonté de puissance », « surhomme », « éternel retour », etc.), mêlant ainsi des éléments qui devraient relever du narratif dans ses œuvres discursives. Nietzsche fait état de cette situation lorsqu’il écrit une autocritique au début de *La naissance de la tragédie* et qu’il

⁵⁰⁹ Pierre Klossowski. *Nietzsche et le cercle vicieux*. p.290.

mentionne que pour avoir accès à l'expérience, le concept est inutile d'où le regret après coup de n'avoir pas « osé dire en poète ce [qu'il] avai[t] alors à dire »⁵¹⁰. Cette façon d'incorporer des éléments discursifs dans le narratif et vice versa correspond à l'enjeu de l'ensemble des œuvres de Bataille et de Klossowski. Pour eux, le discursif et le narratif ne peuvent être complètement séparés, car il y a des expériences qui ne peuvent être raisonnées⁵¹¹. C'est pourquoi une œuvre comme *L'expérience intérieure* se présente sous une forme discursive incorporant des éléments narratifs comme des digressions autobiographiques ou poétiques. Dans cet ouvrage, l'auteur cherche à expliquer une « émotion méditée »⁵¹². Il décrit celle-ci comme étant une expérience ou une extase « qu'on ne peut parler »⁵¹³. Il donne le nom d'expérience intérieure à une extase, une expérience sensible qui dépasse la capacité conceptuelle. Ne pouvant la décrire de façon conceptuelle, il écrit au début du *Supplice*, la deuxième partie de *L'expérience intérieure*: « Je vis d'expérience sensible et non d'explication logique »⁵¹⁴. Dès lors, il fait intervenir le discours narratif pour palier à ce que le discursif ne peut expliquer. Ce faisant, l'intrusion du narratif dans le discursif est considéré comme ce qui permet de *communiquer l'incommunicable*.

⁵¹⁰ OC, tome I, p.28. /KSA, 1, p.15.

⁵¹¹ Cette conception se retrouve entre autres chez Heidegger alors que ce dernier disait qu'il n'avait pu compléter *Être et temps* parce qu'il n'existait pas assez de mots pour traduire sa pensée, que le langage resterait trop *prisonnier* de la métaphysique. C'est alors que Heidegger s'est tourné vers la poésie de Hölderlin (période que l'on a nommé le *tournant (Kehre)*, qui mène au deuxième Heidegger). Le récit se veut l'écriture de la pensée, mais comment en parler, alors que tenter d'écrire sa pensée doit nécessairement passer par un processus de *logicisation*? L'écriture doit garder les contradictions, l'ambiguïté pour rester fidèle à sa forme originale; ainsi ne pouvant écrire l'émotion, l'auteur tente plutôt de la faire vivre au lecteur.

⁵¹² *L'expérience intérieure* in *Œuvres complètes*. Tome V. Paris. Gallimard. p.15.

⁵¹³ *Idem*. p.143.

⁵¹⁴ *Idem*. p.45.

L'approche théorique

Cette lecture de l'œuvre de Nietzsche amène Bataille et Klossowski à reconsidérer le rôle du langage et du savoir ou plutôt de la représentation dans la production du savoir. Il ne s'agit plus de traiter de l'objet de la connaissance, mais de considérer cette dernière comme résultant de la subjectivité qui correspond à ce que Nietzsche appelle le perspectivisme. Le perspectivisme émerge de deux constats : premièrement, le questionnement de la vérité et de la connaissance, puis, deuxièmement, de la prédominance des interprétations, c'est-à-dire de l'expression langagière, à l'origine de toute compréhension. De ces deux constats, Nietzsche écrit dans la *Généalogie de la morale* qu'« il n'y a pas de vision *que* perspective, il n'y a de « connaissance » *que* perspective; et plus nous laissons de sentiments entrer en jeu à propos d'une chose, plus nous savons engager d'yeux différents pour cette chose, plus notre « concept » de cette chose, notre « objectivité » sera complète »⁵¹⁵. Pour aller au-delà du concept, il faut user du langage de l'artiste, il faut la métaphore. Il écrit :

La métaphore, pour un poète authentique, n'est pas une figure de rhétorique, mais une image substitutive qui lui vient effectivement à l'esprit à la place du concept.⁵¹⁶

Sur ce point, l'essai de Sarah Kofman *Nietzsche et la métaphore* est assez éclairant. Pour elle, « que l'écriture soit conceptuelle ou métaphorique (l'opposition n'étant plus guère pertinente depuis Nietzsche), l'essentiel est de savoir en rire, d'être assez à distance d'elle pour s'en jouer. »⁵¹⁷ Ainsi, pour le philosophe, tout est image, nous ne sommes que représentation, et le langage est métaphore de métaphore. La langue est alors une forme

⁵¹⁵ *Généalogie de la morale*, III, §12, p.309. « *Es giebt nur ein perspektivisches Sehen, nur ein perspektivisches „Erkennen“; und je mehr Affekte wir über eine Sache zu Worte kommen lassen, je mehr Augen, verschiedene Augen wir uns für dieselbe Sache einzusetzen wissen, um so vollständiger wird unser „Begriff“ dieser Sache, unsre „Objektivität“ sein.* » KSA, 5, p.365.

⁵¹⁶ *La naissance de la tragédie*, in *Œuvres*, tome I, Coll. « Pléiade », Paris, Gallimard, p.49. « *Die Metapher ist für den ächten Dichter nicht eine rhetorische Figur, sondern ein stellvertretendes Bild, das ihm wirklich, an Stelle eines Begriffes, vorschwebt.* » KSA, 1, p.60.

⁵¹⁷ Sarah Kofman. 1983. *Nietzsche et la métaphore*. Coll. « Débats ». Paris. Galilée. P.18.

symbolique du « contenu émotif qu'il s'agit d'exprimer »⁵¹⁸, écrit Kofman. Cette approche rejoint celle proposée par Pierre Klossowski dans son essai *Nietzsche et le cercle vicieux*, où l'auteur avançait l'idée d'une sémiotique pulsionnelle présente dans l'œuvre du philosophe allemand suite à sa *décision* de folie. Pour Nietzsche, l'image est la représentation première et dernière. L'homme est prisonnier de l'image et de la métaphore, donc impossible la saisie d'une vérité absolue. Donc, lorsque Nietzsche affirme qu'il n'y a pas de faits, juste des interprétations, c'est que le fait est toujours marqué par la compréhension qu'on en a et cette compréhension relève de l'expression langagière. Ce faisant, c'est le concept même de connaissance qui se trouve ébranlé, puisque si toute compréhension relève de l'expression langagière, la connaissance émane donc de la subjectivité, puisque dans le modèle nietzschéen, tout langage est expression d'un pathos. Nietzsche fait part de cette considération dans l'aphorisme §110 *Origine de la connaissance*, dans lequel la connaissance est décrite comme une « puissance » sans cesse croissante, une partie intégrante de la vie. À l'intérieur de celle-ci réside un combat entre « l'aspiration impulsive à la vérité » (*der Trieb zur Wahrheit*) et les « erreurs conservatrices de la vie » (*jene lebenerhaltenden Irrthümer*)⁵¹⁹. Maintenant, pour arriver à départager ce qui est vrai, l'être est plongé dans une lutte d'impulsions diverses qu'il doit *évaluer*. C'est le principe de la logique que Nietzsche définit comme :

Le processus des pensées et des conclusions logiques dans notre cerveau actuel répond à un processus et à une lutte d'impulsions qui par elles-mêmes sont toutes fort illogiques et iniques : l'antique mécanisme se déroule à présent en nous de façon si rapide et si dissimulée que nous ne nous apercevons jamais que du résultat de la lutte.⁵²⁰

⁵¹⁸ Sarah Kofman. *Idem*. p. 18.

⁵¹⁹ GS, OC V, p.140. /KSA, 3, p.471.

⁵²⁰ *Idem*. p.141-142. « *Der Verlauf logischer Gedanken und Schlüsse in unserem jetzigen Gehirne entspricht einem Prozesse und Kampfe von Trieben, die an sich einzeln alle sehr unlogisch und ungerecht sind; wir erfahren gewöhnlich nur das Resultat des Kampfes: so schnell und so versteckt spielt sich dieser uralte Mechanismus in uns ab.* » KSA, 3, p.472.

La connaissance est alors considérée par Nietzsche comme une passion. Il écrit « passion de la connaissance » (*Leidenschaft der Erkenntnis*)⁵²¹, considérant ainsi la connaissance comme quelque chose qui nous prend, qui nous arrive comme le ferait une passion. En condamnant les passions, le christianisme a aussi aidé à transformer ce que l'histoire a retenu être une connaissance, en la remplaçant par un « renoncement de soi-même » (*Selbstlosigkeit*)⁵²². Le lien entre passion et connaissance devient alors *Gai savoir*, titre de son plus volumineux ouvrage dans lequel « gai savoir » fait référence au fait que l'intellect et la logique se sont trouvés affectés par la théorie qui voudrait que « toute félicité ne commence qu'avec la destruction de la passion et le silence de la volonté » (*alles Glück erst mit der Vernichtung der Leidenschaft und dem Schweigen des Willens entsteht!*)⁵²³. Ce qui en ressort est une forme de stoïcisme et de sérieux de l'intellect qui est incapable de tendre vers un « gai savoir ». D'où l'importance de l'aphorisme §333 *Que signifie connaître*, où il est question de l'importance des impulsions ou réactions sur la connaissance. L'aphorisme commence par une citation de Spinoza tirée de *L'éthique* : « *Non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere!* »⁵²⁴ Ce qui y est écrit est essentiel pour bien comprendre l'importance de l'impulsion dans la connaissance et la raison qui pousse Nietzsche à débusquer toutes les "mauvaises valeurs". Il commence par dire que Spinoza a tort de prévenir contre le fait d'ironiser, de déplorer et de honnir, puisque ce sont des impulsions qui se manifestent avant qu'il soit question d'*intelligere*, donc de compréhension. La compréhension serait alors le résultat d'un « *certain comportement des impulsions entre elles* » (*ein gewisses Verhalten der Triebe zu einander ist*)⁵²⁵. Ainsi, répulsion et impulsion influencent notre jugement, car ils sont déjà un effet, une interprétation. À vrai dire, toute écriture, qu'elle soit discursive ou narrative, est ainsi

⁵²¹ GS, §123, OC V, p.148 / KSA, 3, p.479. Cette expression était toutefois déjà présente dans *Aurore*.

⁵²² *Idem*, §249, OC V, p.181 / KSA, 3, p. 515.

⁵²³ *Idem*, §326, OC V, p.218 / KSA, 3, p.554.

⁵²⁴ Que l'on peut traduire sommairement par « Ne pas rire des actions des hommes, ne pas les déplorer, encore moins les maudire, mais seulement les comprendre ».

⁵²⁵ GS, §333, OC V, p.222 / KSA, 3, p. 559.

empreinte d'un pathos. Cependant, le discursif ne peut communiquer l'expérience pathique sans le recours de l'art, à la métaphore.

La connaissance littéraire

Au terme de cette recherche, une question s'impose : si les œuvres de Bataille et de Klossowski cherchent à communiquer une expérience qui dépasse le cadre discursif, en quoi cette thèse, qui est de l'ordre du discursif, peut-elle en rendre compte ? Cette question est pertinente dans la mesure où le narratif et le discursif sont séparés. Cependant, cette séparation n'est pas aussi simple, car la présence dans les œuvres de Bataille et de Klossowski d'explications et d'interrogations par les différents personnages réussit à mêler les registres d'écriture, à incorporer un discours théorique dans le texte narratif. Ce faisant, le texte littéraire met en scène des digressions d'ordre philosophique qui servent de toile de fond à l'œuvre narrative, voire même que l'œuvre narrative ne prend sens qu'à la lumière des digressions qui y sont disséminées. Cette juxtaposition du narratif et du discursif, présente autant dans les œuvres de Bataille que dans celles de Klossowski, vient brouiller la séparation entre ces deux formes d'écriture distinctes, faisant de leurs œuvres des créations hybrides ou hétérogènes qui vont à l'encontre d'une classification traditionnelle entre ce qui est littéraire et ce qui est philosophique. Ainsi, leurs œuvres participent au « combat contre la culture et l'idéologie qui la supporte » qu'ils attribuent d'abord à Sade, puis à Nietzsche, faisant d'eux des complices. Klossowski écrit dans un article intitulé « Protase et apodose » que sa « véritable ambition n'est rien d'autre que de trouver des complices propres à occuper ces mêmes lieux », où les lieux « *existent par eux-mêmes* »⁵²⁶. Ce que Klossowski nomme

⁵²⁶ Pierre Klossowski, « Protase et apodose ». p.9.

« lieux » désigne ce qui est présent dans le livre, c'est-à-dire la construction mentale ou plastique que l'auteur présente dans son œuvre. Ce « combat contre la culture et l'idéologie qui la supporte » vise ce que la tradition philosophique associe à la connaissance, c'est-à-dire cette façon de considérer le savoir comme ce qui est objectif.

En valorisant l'objectivité, tout ce qui relève de la subjectivité est rejeté. C'est dans cette optique que Bataille a cherché à montrer "l'erreur" de cette conception, car si l'on est d'accord pour rejeter la subjectivité au profit de l'objectivité, comment légitimer le fait que certains « objets » soient exclus de tout discours scientifique traditionnel ? Ces *excreta* (déchet, sexualité, poésie) qui ne peuvent faire l'objet d'une science car produits issus de la subjectivité sont pourtant récupérés par cette même science dans le phénomène du sacré. Cette contradiction est centrale pour aborder les œuvres littéraires de Bataille et de Klossowski. En exposant la stratégie narrative qui consiste à faire subir un affect plutôt qu'à raconter une histoire, le travail consistait alors à démontrer que les auteurs français appliquaient dans leurs œuvres narratives une stratégie empruntée aux discours mystiques et mythologiques. Ce faisant, non seulement les œuvres discursives (objectives) se trouvaient parsemées d'éléments narratifs (subjectifs), mais les textes narratifs (subjectifs) s'apparentent davantage au mythe (μῦθος) et au sacré (objectif). Cette approche fait en sorte de placer la littérature dans le domaine du savoir, de la connaissance.

L'utilisation de cette séparation entre œuvres discursives et œuvres narratives m'a servi d'heuristique, de démonstration. Toutefois, toute forme d'écriture discursive est porteuse d'affect et de métaphore comme toute forme d'écriture narrative est porteuse de concept. Cette métaphoricité des concepts a aussi été remarquée par Derrida. Dans « La mythologie blanche », il analyse la métaphysique occidentale de la métaphore (ou de la figuration) d'Aristote à Bachelard. Pour Derrida, il n'y a pas de discours sur la métaphore qui ne puisse intervenir sans métaphore. Ainsi, dans son commentaire du *Jardin d'Épicure* d'Anatole France, le philosophe français met en lumière la façon par laquelle une certaine tradition envisage le concept métaphysique en tant que métaphore usée, c'est-à-dire la métaphore que l'on ne reconnaît plus comme telle car elle a été

oubliée comme la face usée d'une vieille pièce de monnaie (Nietzsche). Derrida écrit :

Les notions abstraites cachent toujours une figure sensible. Et l'histoire de la langue métaphysique se confondrait avec l'effacement de son efficace et l'usure de son effigie. Le mot n'est pas prononcé, mais on peut déchiffrer la double portée de l'*usure* : l'effacement par frottement, l'épuisement, l'effritement, certes, mais aussi le produit supplémentaire d'un capital, l'échange qui, loin de perdre la mise, en ferait fructifier la richesse primitive, en accroîtrait le retour sous forme de revenus, de surcroît d'intérêt, de plus value linguistique, ces deux histoires du sens restant indissociables.⁵²⁷

Pour Derrida, la sensibilité inhérente au langage métaphorique est présente dans toute notion abstraite. La définition du concept même de métaphore est métaphorique⁵²⁸. Ce faisant, la démarche de Derrida consiste alors à traquer ces éléments métaphoriques présents dans le discours philosophique. Comme toute métaphore comporte une multiplicité d'interprétations possibles, la déconstruction consiste alors à en explorer l'*usure*, où « usure » est employé à la fois dans le sens de détérioration (associée à « l'effacement par frottement ») et dans le sens d'utilisation (lequel procure un « surcroît d'intérêt », une « plus value linguistique ») et ce par-delà tout aboutissant possible ou impossible⁵²⁹, bref, à la littérature.

⁵²⁷ Jacques Derrida, « La mythologie blanche » in *Marges de la philosophie*. Coll. « Critique. Paris. Minuit. p.250.

⁵²⁸ Cette conception a été traitée précédemment lorsqu'il était question de la notion de métaphore selon Nietzsche. L'exemple employé par Derrida de la monnaie usée s'inspire du texte de Nietzsche « Vérité et mensonge au sens extra-moral » même s'il n'est pas nommé dans l'exergue de son texte.

⁵²⁹ Cette exploration de la polysémie de la métaphore à l'origine du discours logocentriste participe en quelque sorte au « combat contre la culture et l'idéologie qui la supporte », car il s'agit d'ouvrir le champ philosophique à l'équivoque et à la contradiction, au possible et à l'impossible. Ainsi, lorsque confronté à devoir définir ce qu'est la déconstruction, Derrida la définit comme suit : « Si j'avais à risquer, Dieu m'en garde, une seule définition de la déconstruction, brève, elliptique, économique comme mot d'ordre, je dirais sans phrase : plus d'une langue. » (*Mémoires pour Paul de Man*. 1988. p.38) Ce morceau de phrase laisse place à l'équivoque où l'on peut à la fois l'interpréter comme « multitude de langues », « dépassement qualitatif d'une langue », « il ne reste qu'une langue », etc. Dans cette optique, toute prétention à une interprétation univoque ou universelle est éludée au profit d'une expérience individuelle, subjective.

En somme, lorsqu'il était question de la supériorité de la poésie sur l'histoire (Aristote, *Poétique*, 1542a7-9) en introduction, à ce moment, la poésie était associée au mythe ou au récit (μῦθος), tandis que l'histoire était associée à un discours argumentatif vrai (λόγος) dont les arguments sont destinés à la formulation d'une thèse en adéquation avec la réalité. Ce qui change dans cette opposition, c'est que le sujet voit le logos laisser place au pathos. Dès lors, toute visée universelle (idéal des lumières) et toute forme de pensée univoque ou logocentriste se trouve "contaminée", remplacée par une forme exacerbée d'être et de sentir (ἦθος), de la subjectivité. Ainsi, le rapport au savoir, à la connaissance n'est plus le propre d'une communauté de savant, laquelle se pose comme gardienne d'une « raison normative préétablie » telle qu'idéalisée par les lumières, mais plutôt une communauté inavouable (Blanchot), désœuvrée (Nancy) ou encore une complicité (Klossowski). La littérature de Bataille et de Klossowski empêche que les communautés se consolident au profit d'une individualité, du prochain, nous lecteurs.

Bibliographie

Nietzsche

Nietzsche, Friedrich. *Œuvres I*. trad. M. Haar et M. de Launay. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris. Gallimard.

-----, 1977. *Œuvres philosophiques complètes*. I, 1. *LA NAISSANCE DE LA TRAGÉDIE* suivi de FRAGMENTS POSTHUMES (AUTOMNE 1869 - PRINTEMPS 1872), trad. de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. Édition de Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Paris. Gallimard. 568 pages.

-----, 1976. *Œuvres philosophiques complètes*. I, 2. *ÉCRITS POSTHUMES (1870-1873) : Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement - La Philosophie à l'époque tragique des Grecs - Vérité et mensonge au sens extra-moral*. trad. de l'allemand par Jean-Louis Backès, Michel Haar et Marc de Launay. Édition de Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Paris. Gallimard. 392 pages.

-----, 1990. *Œuvres philosophiques complètes*. II, 1. *CONSIDÉRATIONS INACTUELLES I ET II : David Strauss, l'apôtre et l'écrivain - De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie* suivi de FRAGMENTS POSTHUMES (ÉTÉ 1872 - HIVER 1873-1874). trad. de l'allemand par Pierre Rusch. Édition de Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Paris. Gallimard. 552 pages.

-----, 1988. *Œuvres philosophiques complètes*. II, 2. *CONSIDÉRATIONS INACTUELLES, III ET IV : Schopenhauer éducateur - Richard Wagner à Bayreuth* suivi de FRAGMENTS POSTHUMES (DÉBUT 1874 - PRINTEMPS 1876). trad. de l'allemand par Henri-Alexis Baatsch, Pascal David, Cornélius Heim, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. Édition de Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Paris. Gallimard.

-----, 1988. *Œuvres philosophiques complètes*. III, 1. *HUMAIN, TROP HUMAIN*. Un livre pour esprits libres suivi de FRAGMENTS POSTHUMES (1876-1878). trad. de l'allemand par Robert Rovini. Édition de Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Paris. Gallimard.

-----, 1988. *Œuvres philosophiques complètes*. III, 2. *HUMAIN, TROP HUMAIN*. Un livre pour esprits libres suivi de FRAGMENTS POSTHUMES (1878-1879). trad. de l'allemand par Robert Rovini. Édition de Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Paris. Gallimard.

-----, 1980. *Œuvres philosophiques complètes*. IV. AURORE. Pensées sur les préjugés moraux suivi de FRAGMENTS POSTHUMES (DÉBUT 1880 - PRINTEMPS 1881). trad. de l'allemand par Julien Hervier. Édition de Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Paris. Gallimard.

-----, 1982. *Œuvres philosophiques complètes*. V. LE GAI SAVOIR suivi de FRAGMENTS POSTHUMES (ÉTÉ 1881 - ÉTÉ 1882). trad. de l'allemand par Pierre Klossowski. Édition de Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Paris. Gallimard.

-----, 1972. *Œuvres philosophiques complètes*. VI. AINSI PARLAIT ZARATHOUSTRA. Un livre qui est pour tous et qui n'est pour personne. trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac. Édition de Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Paris. Gallimard.

-----, 1971. *Œuvres philosophiques complètes*. VII. PAR-DELÀ BIEN ET MAL et LA GÉNÉALOGIE DE LA MORALE. trad. de l'allemand par Jean Gratien, Cornélius Heim et Isabelle Hildenbrand. Édition de Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Paris. Gallimard.

-----, 1974. *Œuvres philosophiques complètes*. VIII, 1. LE CAS WAGNER - CRÉPUSCULE DES IDOLES - L'ANTÉCHRIST - ECCE HOMO - NIETZSCHE CONTRE WAGNER. trad. de l'allemand par Jean-Claude Hémery. Édition de Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Paris. Gallimard.

-----, 1975. *Œuvres philosophiques complètes*. VIII, 2. DITHYRAMBES DE DIONYSOS (1882-1888) suivi de POÈMES ET FRAGMENTS POÉTIQUES POSTHUMES. trad. de l'allemand par Jean-Claude Hémery. Édition de Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Édition bilingue. Paris. Gallimard.

-----, 1997. *Œuvres philosophiques complètes*. IX. FRAGMENTS POSTHUMES (Été 1882 - Printemps 1884). trad. de l'allemand par Anne-Sophie Astrup et Marc de Launay. Édition de Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Paris. Gallimard.

-----, 1982. *Œuvres philosophiques complètes*. X. FRAGMENTS POSTHUMES (Printemps - Automne 1884). trad. de l'allemand par Jean Launay. Édition de Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Paris. Gallimard.

-----, 1982. *Œuvres philosophiques complètes*. XI. FRAGMENTS POSTHUMES (Automne 1884 - Automne 1885). trad. de l'allemand par Michel Haar et Marc de Launay. Édition de Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Paris. Gallimard.

-----, 1979. *Œuvres philosophiques complètes*. XII. FRAGMENTS POSTHUMES (Automne 1885 - Automne 1887). trad. de l'allemand par Julien Hervier. Édition de Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Paris. Gallimard.

-----, 1976. *Œuvres philosophiques complètes*. XIII. FRAGMENTS POSTHUMES (Automne

1887 - Mars 1888). trad. de l'allemand par Henri-Alexis Baatsch et Pierre Klossowski. Édition de Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Paris. Gallimard.

-----, 1977. *Œuvres philosophiques complètes*. XIV. FRAGMENTS POSTHUMES (Début 1888 - Début janvier 1889). trad. de l'allemand par Jean-Claude Hémery. Édition de Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Paris. Gallimard.

-----, 1986. *Correspondance de Nietzsche*. Tome I. Juin 1850 - Avril 1869. trad. de l'allemand par Henri-Alexis Baatsch, Jean Bréjoux, Maurice de Gandillac et Jean Lacoste. Édition de Giorgio Colli, Mazzino Montinari. Collection « Œuvres philosophiques complètes, série Correspondance ». Paris. Gallimard.

-----, 1986. *Correspondance de Nietzsche*. Tome II. Avril 1869 - Décembre 1874. trad. de l'allemand par Henri-Alexis Baatsch, Jean Bréjoux, Maurice de Gandillac et Jean Lacoste. Édition de Giorgio Colli, Mazzino Montinari. Collection « Œuvres philosophiques complètes, série Correspondance ». Paris. Gallimard.

-----, 1986. *Correspondance de Nietzsche*. Tome III. Janvier 1875 – Décembre 1879. Traductions et notes sous la responsabilité de Jean Lacoste. Édition de Giorgio Colli, Mazzino Montinari. Collection « Œuvres philosophiques complètes, série Correspondance ». Paris. Gallimard.

-----, *Kristische Studienausgabe (KSA). Band 1 : Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemässe Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873*. Begründet von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin. de Gruyter.

-----, *Kristische Studienausgabe (KSA). Band 2 : Menschliches, Allzumenschliches I und II*. Begründet von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin. de Gruyter.

-----, *Kristische Studienausgabe (KSA). Band 3 : Morgenröte. Idyllen aus Messina. Die fröhliche Wissenschaft*. Begründet von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin. de Gruyter.

-----, *Kristische Studienausgabe (KSA). Band 4 : Also sprach Zarathustra*. Begründet von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin. de Gruyter.

-----, *Kristische Studienausgabe (KSA). Band 5 : Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*. Begründet von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin. de Gruyter.

-----, *Kristische Studienausgabe (KSA). Band 6 : Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dythiramben. Nietzsche contra Wagner*. Begründet von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin. de Gruyter.

-----, *Kristische Studienausgabe (KSA). Band 7 : Nachgelassene Fragmente 1869-1874*. Begründet von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin. de Gruyter.

-----, *Kristische Studienausgabe (KSA). Band 8 : Nachgelassene Fragmente 1875-1879.* Begründet von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin. de Gruyter.

-----, *Kristische Studienausgabe (KSA). Band 9 : Nachgelassene Fragmente 1880-1882.* Begründet von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin. de Gruyter.

-----, *Kristische Studienausgabe (KSA). Band 10 : Nachgelassene Fragmente 1882-1884.* Begründet von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin. de Gruyter.

-----, *Kristische Studienausgabe (KSA). Band 11 : Nachgelassene Fragmente 1884-1885.* Begründet von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin. de Gruyter.

-----, *Kristische Studienausgabe (KSA). Band 12 : Nachgelassene Fragmente 1885-1887.* Begründet von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin. de Gruyter.

-----, *Kristische Studienausgabe (KSA). Band 13 : Nachgelassene Fragmente 1887-1889.* Begründet von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin. de Gruyter.

-----, *Kristische Studienausgabe (KSA). Band 14 : Einführung in die KSA. Werk-und Siglenverzeichnis. Kommentar zu den Bänden 1-13.* Begründet von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin. de Gruyter.

-----, *Kristische Studienausgabe (KSA). Band 15 : Chronik zu Nietzsches Leben. Konkordanz. Verzeichnis sämtlicher Gedichte. Gesamtregister.* Begründet von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin. de Gruyter.

Essais sur Nietzsche

Andlers, Charles. 1958. *Nietzsche, sa vie sa pensée. Tome I. Les précurseurs de Nietzsche/ La jeunesse de Nietzsche.* Coll. « Bibliothèque des idées ». Paris. Gallimard.

-----, 1958. *Nietzsche, sa vie sa pensée. Tome II. Le pessimisme esthétique de Nietzsche/ La maturité de Nietzsche.* Coll. « Bibliothèque des idées ». Paris. Gallimard.

-----, 1958. *Nietzsche, sa vie sa pensée. Tome III. Nietzsche et le transformisme intellectualiste/ La dernière philosophie de Nietzsche.* Coll. « Bibliothèque des idées ». Paris. Gallimard.

Andréas-Salomé, Lou. 1992. *Friedrich Nietzsche à travers ses œuvres.* Trad. Par Jacques Benoist-Méchin. Présenté par Ernst Pfeiffer. Paris. Grasset et Fasquelle.

Balaudé, Jean-François et Patrick Wotling (dir.). 2000. *Lectures de Nietzsche.* Coll.

« Références ». Paris. Librairie Générale Française.

Beardsworth, Richard. 1997. *Nietzsche*. Coll. « Figures du savoir ». Paris. Les belles lettres.

Bianquis, Geneviève. 1959. *Nietzsche devant ses contemporains*. Monaco. Éditions du Rocher.

-----, 1929. *Nietzsche en France. L'influence de Nietzsche sur la pensée française*. Paris. Félix Alcan.

-----, 1933. *Nietzsche*. Coll. « Maîtres des littératures ». Paris. Rieder.

Boudot, Pierre. 1970. *Nietzsche et les écrivains français*. Coll. « 10/18 ». Paris. Aubier-Montaigne. 306 p.

Boyer, Alain et ali. 1991. *Pourquoi nous ne sommes pas nietzschéens*. Coll. « Biblio essais ». Paris. Grasset.

Campioni, Giuliano. 2001. *Les lectures françaises de Nietzsche*. Trad. C. Lavigne-Mouilleron. Coll. « Perspectives germaniques ». Paris. PUF.

Chaix-Ruy, J. 1963. *Nietzsche*. Coll. « Classiques du XX^e siècle ». Paris. Éditions universitaires.

Collectif. 1973. *Nietzsche aujourd'hui? 2 tomes*. Coll. « 10/18 ». Paris. UGE.

Deleuze, Gilles. 1997 (1962). *Nietzsche et la philosophie*. Coll. « Quadrige ». Paris. PUF.

-----, 1965. *Nietzsche*. Coll. « Philosophes ». Paris. PUF.

De Man, Paul. 1979. *Allegories of Reading : Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven and London. Yale University Press.

Derrida, Jacques. 1978. *Éperons : les styles de Nietzsche*. Coll. « Champs ». Paris. Flammarion.

Dumoulié, Camille. 1992. *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*. Coll. « Philosophie d'aujourd'hui ». Paris. PUF. 259p.

-----, 2003. *Littérature et philosophie. Le gai savoir de la littérature*. Coll. U. Lettres ». Paris. Armand Colin. 192p.

Ferry, Luc et Alain Renaut et ali. 1991. *Pourquoi nous ne sommes pas nietzschéens*. Coll. « Biblio essais ». Paris. Grasset. 318p.

Michel Foucault, « Nietzsche, Freud, Marx ». in *Dits et écrits I*.

------. « Nietzsche, la généalogie, l'histoire ». in *Dits et écrits II*.

Gadamer, Hans Georg. 2000. *Nietzsche. L'antipode: le drame de Zarathoustra*. Trad. Par Christophe David. Paris. Édition Allia.

Garnier, Pierre. 1957. *Nietzsche*. Coll. « Poètes d'aujourd'hui ». Paris. Pierre Seghers.

Haar, Michel. 1993. *Nietzsche et la métaphysique*. Coll. « Tel ». Paris. Gallimard. 293p.

Halévy, Daniel. 1909. *La vie de Friedrich Nietzsche*. Paris. Calmann-Lévy.

Heidegger, Martin. 1971. *Nietzsche*. (2 volumes). Trad. Par Pierre Klossowski. Coll. « Bibliothèque de philosophie ». Paris. Gallimard.

Jaspers, Karl. 1950. *Nietzsche. Introduction à sa philosophie*. Trad. Par H. Niel. Préf. De J. Wahl. Coll. « Tel ». Paris. Gallimard.

Kofman, Sarah. 1992. *Explosion I : De l' « Ecce Homo » de Nietzsche*. Coll. « La philosophie en effet ». Paris. Galilée.

------. 1993. *Explosion II : Les enfants de Nietzsche*. Coll. « La philosophie en effet ». Paris. Galilée.

------. 1983. *Nietzsche et la métaphore*. 2^e édition. Coll. « Débats ». Paris. Galilée.

Le Rider, Jacques. 1999. *Nietzsche en France : De la fin du XIXe siècle au temps présent*. Coll. « Perspective Germanique ». Paris. PUF.

Lévesque, Claude. 1976. *L'étrangeté du texte : Essais sur Nietzsche, Freud, Blanchot et Derrida*. Montréal. VLB Éditeur.

Löwith, Karl. 1991. *Nietzsche. Philosophie de l'éternel retour du même*. Trad. A.-S. Astrup. Coll. « Pluriel ». Paris. Calmann Lévy.

Montinari,azzino. 2001. *Friedrich Nietzsche*. Trad. par Paolo D'Iorio et Nathalie Ferrand. Coll. « Philosophies ». Paris. PUF.

Nehamas, Alexander. 1994. *Nietzsche : la vie comme littérature*. Trad. Par V. Béghain. Coll. « Philosophie d'aujourd'hui? ». Paris. PUF.

Philonenko, Alexis. 1995. *Nietzsche: Le rire et le tragique*. Coll. « Le livre de poche ». Paris. Librairie Générale Française.

Pinto, Louis. 1995. *Les neveux de Zarathoustra : La réception de Nietzsche en France*. Paris. Seuil.

Rey, Jean-Michel. 1971. *L'enjeu des signes : Lecture de Nietzsche*. Coll. « L'ordre philosophique ». Paris. Seuil.

Schober, Angelika. 1990. *Nietzsche et la France : 100 ans de réception française de Nietzsche*. Doctorat d'état. Paris. Paris X.

Schrift, Alan D. 1990. *Nietzsche and the Question of Interpretation : Between Hermeneutics and Deconstruction*. New York. Routledge.

-----, 1995. *Nietzsche's French Legacy : A Genealogy of Poststructuralism*. New York. Routledge.

Smith, Douglas. 1996. *Transvaluations : Nietzsche in France 1872-1972*. Oxford. Clarendon Press.

Vattimo, Gianni. 1991. *Introduction à Nietzsche*. Trad. Par Fabienne Zanussi. Coll. « Le point philosophique ». Paris. De Boeck.

Wotling, Patrick. 2008. *La philosophie de l'esprit libre. Introduction à Nietzsche*. Coll. «Champs-essais». Paris. Flammarion.

Zweig, Stefan. 1996 (1930). *Nietzsche*. Trad. Par A. Hella et O. Bournac. Coll. « Bibliothèque cosmopolite ». Paris. Stock.

Georges Bataille

Bataille, Georges. 1970. *Œuvres complètes. Tome 1. Premiers écrits 1922-1940*. Présentation de Michel Foucault. Paris. Gallimard. 690p.

-----, 1970. *Œuvres complètes. Tome II. Écrits posthumes 1922-1940*. Paris. Gallimard. 461p.

-----, 1971. *Œuvres complètes. Tome III. Œuvres littéraires*. Paris. Gallimard. 566p.

-----, 1971. *Œuvres complètes. Tome IV. Œuvres littéraires posthumes*. Paris. Gallimard. 426p.

-----, 1973. *Œuvres complètes. Tome V. La Somme Athéologique, I*. Paris. Gallimard. 579p.

-----, 1973. *Œuvres complètes. Tome VI. La Somme Athéologique, II*. Paris. Gallimard.

486p.

-----, 1976. *Œuvres complètes. Tome VII*. Paris. Gallimard. 618p.

-----, 1976. *Œuvres complètes. Tome VIII*. Paris. Gallimard. 680p.

-----, 1979. *Œuvres complètes. Tome IX*. Paris. Gallimard. 495p.

-----, 1988. *Œuvres complètes. Tome XI. Articles I 1944-1949*. Paris. Gallimard. 593p.

-----, 1988. *Œuvres complètes. Tome XII. Articles II 1950-1961*. Paris. Gallimard. 651p.

-----, 2004. *Romans et récits*. Préface de Denis Hollier. Édition sous la direction de Jean-François Louette. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris. Gallimard.

Essais sur Bataille

Arnaud, Alain, et Gisèle Excoffon-Lafargue. 1978. *Bataille*. Coll. « Écrivains de toujours ». Paris. Seuil. 187 p.

Blanchot, Maurice. 1955. *L'espace littéraire*. Coll. « Folio-essais ». Paris. Gallimard.

-----, 1959. *Le livre à venir*. Coll. « Folio-Essais ». Paris. Gallimard.

-----, 1971. *L'amitié*. Paris. Gallimard.

-----, 1980. *L'écriture du désastre*. Paris. Gallimard.

-----, 1983. *La communauté inavouable*. Paris. Minuit.

Chatain, Jacques. 1973. *Georges Bataille*. Coll. « Poètes d'aujourd'hui ». Paris. Seghers.

Collectif. 1973. *Bataille*. Coll. « 18/18 ». Paris. UGE.

Didi-Huberman, Georges. 1995. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris. Macula.

Durancon, Jean. 1976. *Georges Bataille*. Coll. « Idées ». Paris. Gallimard.

Finas, Lucette. 1971. *La crue, une lecture de Mme Edwarda*. Coll. « Le Chemin ». Paris. Gallimard.

Hollier, Denis. 1993. *La prise de la Concorde suivi de Les dimanches de la vie. Essais sur Georges Bataille*. Coll. « Le Chemin ». Paris. Gallimard.

Limousin, Christian. 1974. *Bataille*. Coll. « Psychothèque ». Paris. Éditions universitaires. 101p.

Sasso, Robert. 1978. *Georges Bataille : Le système du non-savoir. Ou une ontologie du jeu*. Coll. « Arguments ». Paris. Éd. De Minuit. 239 p.

Surya, Michel. 1992. *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*. Paris. Gallimard. 712 p.

Warin, François. 1994. *Nietzsche et Bataille : La parodie à l'infini*. Coll. « Philosophie d'Aujourd'hui ». Paris. Presses universitaires de France. 345 p.

Articles sur Bataille

Baudrillard, Jean, « La mort chez Bataille », in *L'échange symbolique et la mort*, Coll. « Bibliothèque des sciences humaines ». Gallimard, 1976, p. 236.

Blanchot, Maurice, « L'expérience intérieure », in *Faux-Pas*, Gallimard, 1943, pp. 51-56.

Derrida, Jacques, « De l'économie restreinte à l'économie générale », in *L'écriture et la différence*, coll. « Points-essais », Paris, Seuil, pp. 369-408.

Duras, Marguerite, « Bataille, Feydeau et Dieu », *France-Observateur* no 396, 12 déc. 1957, p. 20-21 (interview).

Foucault, Michel, « Préface à la transgression », in *Dits et écrits I*, Paris, Gallimard, 1994, pp.

Habermas, Jürgen, « Entre érotisme et économie générale : Bataille », in *Le discours philosophique de la modernité*. Trad. Par Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz. Coll. « Bibliothèque de Philosophie ». Paris. Gallimard. 1988, 484 p.

Klossowski, Pierre, « L'expérience de la mort de Dieu chez Nietzsche et la nostalgie d'une expérience authentique chez Georges Bataille », in *Sade mon prochain*, Seuil, 1947.

-----, « La messe de Georges Bataille. À propos de L'Abbé C. » in *Un si funeste désir*, Gallimard, 1963, p. 121-132.

Mauriac, Claude, « Georges Bataille », in *L'Alittérature contemporaine*, Albin Michel, 1958.

Noël, Bernard, « Poésie et expérience », in *Le lieu des signes*, J.-J. Pauvert, 1971, p. 165-173.

Sartre, Jean-Paul, « Un nouveau mystique », in *Situation I*, Gallimard, 1947, p.143-188.

Sollers, Philippe. « Le toit », in 1968. *L'écriture et l'expérience des limites*. Coll. « Points ».

Paris. 1968. Seuil. P. 105-138.

Verneaux, Roger, « L'Athéologie mystique de Georges Bataille », in *De la connaissance de Dieu, Recherches philosophiques* nos 3 et 4, Desclée de Brouwer, 1958, p. 125-158.

Revue sur Bataille

« Hommage à Georges Bataille », in *Critique* no 195-196, août-septembre 1963.

L'arc no 32, 1967.

L'arc no 44, 1971.

Gamma no 1, *Écriture et lecture*, automne 1974.

Pierre Klossowski

Klossowski, Pierre. 1967 et (1947). *Sade, mon prochain*. Précédé de *Le philosophe scélérat*. coll. « Pierre vives ». Paris. Seuil. 188p.

-----, 1950. *La vocation suspendue*. Paris. Gallimard.

-----, 1956. *Le bain de Diane*. Paris. Gallimard.

-----, 1963. *Un si funeste désir*. Paris. Gallimard.

-----, 1965. *Les lois de l'hospitalité*. Paris. Gallimard.

-----, 1965. *Le Baphomet*. Paris. Gallimard.

-----, 1968. *Origines culturelles et mythiques d'un certain comportement des dames romaines*. Fata Morgana.

-----, 1997 (1970). *La monnaie vivante*. Coll. « Rivages poche/ Petite Bibliothèque ». Paris. Éditions Payot et Rivages.

-----, 1969. *Nietzsche et le cercle vicieux*. Paris. Mercure de France.

-----, 1984. *La ressemblance*. Éditions Ryôan-ji.

-----, 1987. *Les derniers travaux de Gulliver / Roberte et Gulliver*. Fata Morgana.

-----, 1988. *Le mage du nord*. Fata Morgana.

- , 1994. *L'adolescent immortel*. coll. « Entre 4 yeux ». Paris. Lettres vives.
- , 2001. *Tableaux vivants. Essais critiques de 1936 à 1983*. Paris. Le promeneur.
- , 2001. *Écrits d'un monomane: Essais 1933-1939*. Paris. Le promeneur.

Articles de Pierre Klossowski

- , « La création du monde », in *Acéphale*, no 2, janv. 1937.
- , « Chamfort », in *Les nouvelles lettres*, no 1, juin 1938.
- , « Temps et agressivité. Contribution à l'étude du temps subjectif », in *Recherches philosophiques*, t. v, 1937-1938.
- , « Réponse à l'enquête sur les directeurs de conscience », in *Volonté*, #14, fév. 1939.
- , « Discussion sur le péché » entre G. Bataille, P. Daniélou, M. de Gandillac, J. Hyppolite, J.-P. Sartre, ..., in *Œuvres complètes de Georges Bataille*, Paris, Gallimard, t.VI.
- , « Rainer-Maria Rilke et les "Élégies de Duino" », in *Critique*, oct. 1946.
- , « De l'opportunité à étudier l'œuvre du marquis de Sade », in *Les cahiers du sud*, #285, 2^e semestre 1947.
- , « L'exploration de Sade par Maurice Nadeau », in *Paru*, juin 1948.
- , « Hegel et le mage du nord », extrait de l'introduction aux Méditations bibliques de Hamann, in *Temps modernes*, août 1948.
- , « Pierre-Jean Jouve romancier : Catherine Crachat », in *Critique*, août 1948.
- , « Kafka nihiliste? », in *Critique*, nov. 1948.
- , « La mort obscure » (à propos de *La mort de Socrate* de Brice Parain), in *84*, oct. 1950.
- , « Lettre sur Walter Benjamin » (à Adrienne Monnier), in *Le mercure de France*, no 315, Paris, 1952.
- , « Du tableau vivant dans l'œuvre de Balthus », in *Le catalogue de l'exposition Balthus*, Paris, centre Georges-Pompidou, 1984.
- , « Messaline », in *Les femmes célèbres*, Genève, Mazenod, 1957.

- . « Réponse à l'enquête d'André Breton sur l'art magique », in *L'art magique*, 1957.
- . « La Judith de Frédéric Tonnerre », in *Figures*, Paris, sept. 1961.
- . « Explication continuée », in *Tel quel*, hiver 1962.
- . « A Destructive Philosophy », in *Yale French Studies*, no 35, New York, déc. 1965.
- . « Réponse à l'enquête sur "La littérature et le cinéma" », in *Les cahiers du cinéma*, déc. 1966.
- . « Oubli et anamnèse dans l'expérience vécue de l'éternel retour du même », in *Les cahiers de Royaumont-philosophie*, no VI, Paris, Minuit, 1967.
- . « La période turinoise de Nietzsche », in *L'Éphémère*, no 5, 1968.
- . « Le Complot, fragments de travail », in *Change*, no 2, 1969.
- . « Le geste muet du passage matériel au dessin », in *Change*, no 5, 2^e trimestre 1970.
- . « L'autre société », in *L'idiot international*, no 3, 1970.
- . « De Contre-attaque à Acéphale », in *Change*, no 7, 1970.
- . « Circulus vitiosus deus », conférence sur Nietzsche Cerisy-La-Salle, in *Nietzsche*, Paris, Christian Bourgois, Coll. « 10/18 », 1973.
- . « Roberte et la coiffeuse », in *Obliques*, no 1, Paris, 1975.
- . « L'androgynie dans la représentation sadienne », in *Obliques*, no 12-13, Paris, 1977.
- . *Les tarots de Gianni Novak*, Paris, éd. Franco Maria Ricci, 1980.

Filmographie/photographies

- La vocation suspendue*, film de Raoul Ruiz, 1976.
- L'hypothèse du tableau volé*, film de Raoul Ruiz, 1977.
- Roberte*, film de Pierre Zucca, 1975.
- Roberte interdite*, film de Pierre Zucca, 1979.

Pierre Klossowski, portrait de l'artiste en souffleur, film de Alain Fleischer, 1982.

Klossowski, peintre-exorciste, 3 films de Pierre Coulibeuf, 1988.

Pierre Klossowski, un écrivain en images, film de Alain Fleischer, 1996.

Articles sur Klossowski

Balzamo, Michel, « Klossowski et le "cas Nietzsche" », in *Revue des sciences humaines*, t.68, no197 (dossier Klossowski), jan.-mars 1985, p.23-24.

Bataille, Georges. « Hors des limites », in *Critique*, fév. 1954.

-----, « Le secret de Sade », in *Critique*, août-sept. 1947.

Blanchot, Maurice, « Le rire des dieux », in *L'amitié*, Paris, Gallimard, 1971.

Bordier, Roger, « Leur pierre philosophale », in *Les nouvelles littéraires*, no 1876, août 1963.

Butor, Michel, « Les libertés du romanesque », in *Arts*, avril 1959.

-----, « Pierre Klossowski en discussion. Une vocation suspendue », in *Le monde*, 19 juin 1965.

Caillois, Roger, « Roger Caillois dénonce le Baphomet », in *Le monde*, 19 juin 1965.

Carrouges, Michel, « Pierre Klossowski et la théologie noire », in *Nouveau monde paru*, no 77, mars 1974.

Deguy, Michel, « L'Énéide », in *La nouvelle revue française*, déc.1964.

Deleuze, Gilles, « Pierre Klossowski ou le corps du langage », in *La logique du sens*, Minuit, 1969.

Demélier, Jean, « L'œil, le doigt et le crayon de Pierre Klossowski », in *Les cahiers du chemin*, no 26, mars 1976.

Duvignaud, Jean, « Le penseur sauvage », in *Le nouvel observateur*, 9-16 juin 1969.

Faye, Jean-Pierre, « Gnose blanche, roman noir », in *Tel quel*, no 22, 1965.

-----, « Le car persécuté », in *Le récit unique*, Paris, Seuil, 1965.

- , « Suspension du récit », in *La nouvelle revue française*, no 160, avril 1966.
- Foucault, Michel, « La prose d'Actéon », in *Dits et écrits*, 1964, Gallimard, 1984.
- , « Les mots qui saignent », in *Dits et écrits*, 1964, Gallimard, 1984.
- Fournet, Claude, « Une approche de la littérature », in *Les nouvelles lettres*, Paris, Denoël, 1972.
- Juin, Hubert, « La cohérence intrinsèque d'une pensée », in *Lettres françaises*, no 1373, fév.1971.
- Lemarche-Vadel, Bernard, *Klossowski, l'énoncé dénoncé*, Paris, éd. Marval/Galerie Beaubourg/ Lens Fine Art, 1985.
- Le Bot, Marc, « Du stéréotype et de sa démesure », in *La quinzaine littéraire*, no 419, juin 1984.
- Leyris, Pierre, « L'Énéide restituée », in *Nouvelle revue française*, no 1214, déc.1964.
- Monnoyer, Jean-Maurice, « Pierre Klossowski, peintre physionome », in *La nouvelle revue française*, #393, oct.1985.
- Noël, Bernard, « La langue et le corps », in *20^e siècle/ panorama 44*, 1975.
- Parain, Brice, « Pierre Klossowski : Roberte, ce soir », in *La nouvelle revue française*, avril 1954.
- Picon, Gaetan, « Mercuriale. Journal parallèle sur des vers de Virgile », in *La nouvelle revue française*, no 1214, déc. 1964.
- Pieyre de Mandiargues, André, « Pierre Klossowski :La révocation de l'Édit de Nantes », in *Le figaro littéraire*, mai 1959.
- , « Le jeu pervers de Pierre Klossowski », in *Le figaro littéraire*, no 997, 27 mai-2 juin 1965.
- Quinsat, Gilles, « Diane de profil », in *La nouvelle revue française*, no 338, mars 1981.
- Rosset, Clément, « Surface et profondeur », in *La nouvelle revue française*, no 340, mai 1981.
- Roudaut, Jean, « Les simulacres de Pierre Klossowski », in *La nouvelle revue française*, no 350, mars 1982.

Vuarnet, Jean-Noël, « Nietzsche et le cercle vicieux », in *Lettres françaises*, no 4, juin 1969.

-----, « Le geste du passage au dessin », in *La quinzaine littéraire*, 16-31 janv. 1972.

-----, « L'obsession visuelle du geste muet », in *La nouvelle revue française*, no 313, fév. 1978.

Wall, Anthony, « Lire faussement ou se tromper de signe : le mensonge dans *La vocation suspendue* de Pierre Klossowski », in *Protée*, vol. 22, no 3, automne 1994.

Essais sur Klossowski

Arnaud, Alain. 1990. *Pierre Klossowski*. Coll. « Les contemporains ». Paris. Seuil.

Butor, Michel, et Maxime Godard. 1987. *Une visite chez Pierre Klossowski le samedi 25 avril 1987*. Paris. La différence.

Decottignies, Jean. 1986. *Klossowski, notre prochain*. Coll. « Les plumes du temps ». Paris. Veyrier.

-----, 1997. *Pierre Klossowski. Biographie d'un monomane*. Coll. « Objet ». Paris. Presses universitaires du Septentrion.

Durham, Scott. 1998. *Phantom Communities: The Simulacrum and the Limits of Postmodernism*. Stanford. Stanford University Press.

Henric, Jacques. 1989. *Klossowski*. Paris. Adam Biro.

Jenny, Laurent et Andreas Pfersmann (études réunies et présentées par). 1999. *Traversées de Pierre Klossowski*. Col. « Recherches et rencontres ». Genève. Droz. 184p.

Lugan-Dardigna, Anne-Marie. 1986. *Klossowski, l'homme aux simulacres*. Paris. Navarin.

Madou, Jean-Pol. 1987. *Démons et simulacres dans l'œuvre de Pierre Klossowski*. Paris. Klinksieck.

Wilhem, Daniel. 1979. *Pierre Klossowski: le corps impie*. Coll. « 10/18 ». Paris. Union Générale d'Éditions. 294p.

Reuves sur Klossowski

L'arc, Aix-en-Provence, no 43, 1970.

Obliques, Paris, Borderie, 1978.

Revue des sciences humaines de Lille-111, no 197, 1985.

Cahiers pour un temps, Paris, éd. du centre Georges-Pompidou, 1985.

Bibliographie générale

Aristote. 1991. *Rhétorique*. Intro. M. Meyer. Trad. P. Vanhemelryck. Coll. « Classiques de poche ». Paris. Librairie Générale Française.

Blanchot, Maurice. 1983. *La communauté inavouable*. Paris. Les éditions de Minuit.

Bourdil, Pierre-Yves. 1999. *Les autres mondes : Philosophie de l'imaginaire*. Coll. « Essais ». Paris. Flammarion.

-----, 1998. *Éloge involontaire de la passion*. Paris. Flammarion.

Collectif. 1979 et 1995. *Le Collège de Sociologie. 1937-1939*. Textes présentés par Denis Hollier. Coll. « Folio essais ». Paris. Gallimard.

Damasio, Antonio R. 2001 (1994). *L'erreur de Descartes*. Trad. Marcel Blanc. Coll. « Poches ». Paris. Odile Jacob.

-----, 1999. *Le sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience*. Trad. C. Larssonneur et C. Tiercelin. Coll. « Sciences ». Paris. Odile Jacob.

-----, 2003. *Spinoza avait raison. Joie et tristesse, le cerveau des émotions*. Trad. Jean-Luc Fidel. Coll. « Sciences ». Paris. Odile Jacob.

De Man, Paul. 1979. *Allegories of Reading : Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven and London. Yale University Press.

Derrida, Jacques. 1972. *Marges de la philosophie*. Coll. « Critique ». Paris. Minuit.

-----, 1988. *Mémoires pour Paul de Man*. Coll. « La philosophie en effet ». Paris. Galilée.

Descartes, René. 1953. *Œuvres et lettres*. Textes présentés par André Bridoux. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris. Gallimard.

Détienne, Marcel et Jean-Pierre Vernant. 1974. *Les ruses de l'intelligence. La métis des grecs*. Coll. « Champs ». Paris. Flammarion.

Fish, Stanley. 1980. *Is there a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge. Harvard University Press. 394p.

- Foucault, Michel. 1961. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Coll. « 10/18 ». Paris. Plon.
- Florival, Ghislaine. 2001. *Éthique et affectivité*. Sherbrooke. Coll. « Essais et conférences ». Éditions GGC.
- Gadamer, Hans Georg. 1996. *Vérité et méthode*. Trad. Par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio. Coll. « L'ordre philosophique ». Paris. Seuil.
- , 1982. *L'art de comprendre. Écrits I: Herméneutique et tradition philosophique*. Trad. Marianna Simon. Paris. Aubier Montaigne.
- , 1991. *L'art de comprendre. Écrits II*. Trad. Par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Philippe Forget. Coll. « Bibliothèque philosophique ». France. Aubier.
- , 1992. *L'actualité du beau*. Trad. Par Elfie Poulain. Coll. « De la pensée ». Paris. Alinéa.
- , 1995. *Langage et vérité*. Trad. Par Jean-Claude Gens. Coll. « Bibliothèque de philosophie ». Paris. Gallimard.
- , 1995. *Langage et vérité*. Trad. Par Jean-Claude Gens. Coll. « Bibliothèque de philosophie ». Paris. Gallimard.
- , 1990. *Gesammelte Werke Band 1. Hermeneutik I. Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen. Mohr. 494p.
- Greimas, Algirdas J. et Jacques Fontanille. 1991. *Sémiotique des passions*. Paris. Seuil.
- Greisch, Jean. 1977. *Herméneutique et grammatologie*. Paris. CNRS.
- Guenancia, Pierre. 1998. *L'intelligence du sensible. Essai sur le dualisme cartésien*. Coll. « NRF Essais ». Paris. Gallimard.
- Habermas, Jürgen. 1988. *Le discours philosophique de la modernité*. Trad. Par Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz. Coll. « Bibliothèque de Philosophie ». Paris. Gallimard. 484 p.
- Heidegger, Martin. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Coll. « Tel ». Paris. Gallimard.
- , 1992. *Qu'appelle-t-on penser?* Trad. Par Aloys Becker et Gérard Granel. Coll. « Quadrige ». Paris. Presses Universitaires de France.
- , 1993. *Sein und Zeit*. Tübingen. Max Niemeyer. 445p.

------. 1968. *Questions I*. Trad. Par H. Corbin, R. Munier, A. Waelhens, W. Biemel, G. Granel et A. Préau. Coll. « Classiques de la philosophie ». Paris. Gallimard.

------. 1968. *Questions II*. Trad. Par Kostas Axelos, Jean Beaufret, D. Janicaud, L. Braun, M. Haar, A. Préau et F. Fédier. Coll. « Classiques de la philosophie ». Paris. Gallimard. 276p.

------. 1976. *Questions IV*. Trad. Par J. Beaufret, F. Fédier, J. Lauxerois et C. Roëls. Coll. « Classiques de la philosophie ». Paris. Gallimard.

------. 1971. *Nietzsche*. (2 volumes). Trad. Par Pierre Klossowski. Coll. « Bibliothèque de philosophie ». Paris. Gallimard.

------. 1986. *Être et temps*. Trad. Par François Vezin. Coll. « Bibliothèque de philosophie ». Paris. Gallimard.

------. 1985. *Qu'est-ce que la métaphysique?* Traduit par Henry Corbin. Coll. « Les intégrales de philo ». Poitiers. Nathan.

------. 1958. *Essais et conférences*. Trad. A. Préau. Préf. De Jean Beaufret. Coll. « Tel ». Paris. Gallimard.

Hollier, Denis. 1993. *Les Dépossédés*. Coll. « Critique ». Paris. Éditions de Minuit.

Iser, Wolfgang. 1976. *L'acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique*. Trad. Par Évelyne Sznycer. Coll. « Philosophie et langage ». Deuxième édition. Liège. Pierre Mardaga éditeur.

Jauss, Hans Robert. 1988. *Pour une herméneutique littéraire*. Coll. « Bibliothèque des idées ». Paris. Gallimard.

------. 1976. *Pour une esthétique de la réception*. Coll. « Tel ». Paris. Gallimard.

Kierkegaard, Sören. 1949. *Miettes philosophiques. Le concept d'angoisse. Traité du désespoir*. Trad. par K. Ferlov et J.-J. Gateau. Coll. « Tel ». Paris. Gallimard.

Kristeva, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur*. Coll. « Points/Essais ». Paris. Seuil.

Lacoue-Labarthe, Philippe, « Histoire et mimesis », in *L'imitation des modernes*. Coll. « La philosophie en effet ». Paris. Galilée.

Meyer, Michel. 1991. *Le philosophe et les passions. Esquisse d'une histoire de la nature humaine*. Coll. « Biblio essais ». Paris. Librairie Générale de France. 413p.

Nancy, Jean-Luc. 2004. *La communauté désœuvrée*. Nouvelle édition revue et augmentée. Coll. « Détroits ». Paris. Christian Bourgois. 277p.

- Ouellet, Pierre. 2003. *Le sens de l'autre. Éthique et esthétique*. Montréal. Liber.
- Parret, Herman. 1999. *Esthétique de la communication*. Paris. Ousia.
- , 1986. *Les passions : Essai sur la mise en discours de la subjectivité*. Coll. « Philosophie et langage ». Bruxelles. Pierre Mardaga éditeur. 199p.
- Parret, Herman et ali. 1991. *La communauté en paroles : Communication, consensus, ruptures*. Coll. « Philosophie et langage ». Bruxelles. Mardaga. 265p.
- Platon. 1950. *Œuvres complètes*. Tome I. Textes traduits par Léon Robin. Coll. « Pléiade ». Paris. Gallimard. 1450p.
- Rancière, Jacques. 2000. *Le partage du sensible : Esthétique et politique*. Paris. Éditions de la Fabrique.
- Rei, Terada. 2001. *Feeling in Theory : Emotion after the "Death of the Subject"*. Cambridge. Harvard University Press. 211p.
- Rodriguez, Antonio. 2003. *Le pacte lyrique : Configuration discursive et interaction affective*. Coll. « Philosophie et langage ». Paris. Mardaga. 276p.
- Sartre, Jean-Paul. 1995 (1938). *Esquisse d'une théorie des émotions*. Coll. « Le livre de poche ». Paris. Hermann. 123p.
- , 1948. *Qu'est-ce que la littérature ?* Coll. « Folio essais ». Paris. Gallimard.
- Scheler, Max. 1970. *L'homme du ressentiment*. Coll. « Idées ». Trad. Revue et corrigée. Paris. Gallimard.
- , *Le sens de la souffrance*. Trad. Pierre Klossowski. Coll. « Philosophie de l'esprit ». Paris. Aubier.
- Tappolet, Christine. 2000. *Émotions et valeurs*. Coll. « Philosophie morale ». Paris. PUF.
- Todorov, Tzvetan. 2006. *L'Esprit des Lumières*. Coll. « Bibio essais ». Paris. Robert Laffont.
- Vattimo, Gianni. 1991. *Éthique de l'interprétation*. Trad. Par Jacques Rolland. Coll. « Armillaire ». Paris. La Découverte.
- , 1985. *Les aventures de la différence*. Trad. Par Pascal Gabellone. Coll. « Critique ». Paris. Minuit.
- , 1997. *Au-delà de l'interprétation*. Trad. Malou Somville-Garant. Coll. « Le point

philosophique ». Bruxelles. De Boeck et Larcier.

-----, 1987. *La fin de la modernité : Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*. Trad. Charles Alunni. Coll. « L'ordre philosophique ». Paris. Seuil.