

Université de Montréal

Histoire de l'œil *de Georges Bataille* :  
*une écriture sans sublimation ?*

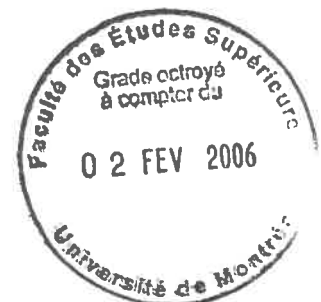
par  
Véronique Lane

Département d'études françaises  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de M.A.  
en études françaises

Août 2005

© Véronique Lane, 2005



PQ

35

U54

2006

V. 004



**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :  
Histoire de l'œil *de Georges Bataille* :  
*une écriture sans sublimation ?*

présenté par :  
Véronique Lane

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Présidente-rapporteure : Catherine Mavrikakis

Directrice de recherche : Ginette Michaud

Membre du jury : Marie-Pascale Huglo

## SOMMAIRE

Selon la définition que Freud a donnée de la sublimation dans ses *Trois Essais sur la théorie sexuelle*, l'écriture, pour être le fruit de la sublimation, devrait trouver son ressort dans la pulsion sexuelle, transformée en objet socialement valorisé qui n'aurait aucun rapport avec la sexualité. Or le premier récit de Georges Bataille, loin de transformer la pulsion sexuelle dont il origine, *met en texte* son énigme. L'originalité d'*Histoire de l'œil* consiste effectivement en ceci, que le jeu de la métaphore et de la métonymie « transgresse » le sexe sans le sublimer. Quand la sublimation freudienne opère en deux temps, n'introduisant la symbolisation ou la *levée* du sens qu'après le refoulement de la pulsion sexuelle originelle, l'écriture bataillienne, figurant ainsi une *autre* forme de sublimation, *relève* le sens : d'un même mouvement, elle le supprime et le met en circulation, sans jamais le fixer.

Pour comprendre la singularité de cette opération ayant contribué à renouveler la tradition de la littérature érotique, de même que la philosophie contemporaine, nous étudierons le fonctionnement des renvois au sein d'*Histoire de l'œil* : notamment son autoréflexivité, ses intertextualités, le rayonnement polysémique de ses jeux de mots, le « dérapage contrôlé » de la narration, la reprise du matériau fantasmatique en germe dans ce premier récit dans d'autres œuvres de Bataille, ainsi que les effets induits par cette *autre* sublimation sur le lecteur.

Mots clés : Littérature française du XX<sup>e</sup> siècle – poétique – psychanalyse – sublimation – Georges Bataille – *Histoire de l'œil*

## ABSTRACT

In accordance with Freud's definition of sublimation in his *Three Essays on the Theory of Sexuality*, writing, to be the fruit of sublimation, should find its breath in sexual drive, which is transformed in a socially recognized object which would have no relation to sexuality. Yet Georges Bataille's first narrative, far from transforming sexual drive from which it originates, puts its enigma into *words*. *Story of the Eye*'s originality indeed lies in the workings of metaphor and metonymy which transgresses sex without sublimating it. While Freudian sublimation operates in two stages by introducing symbolization or the *lifting* of meaning only after having repressed the original sexual drive, Bataille's writing works towards *another* form of sublimation : in a single movement, Bataille's writing suppresses and diffuses the meaning without ever fixing it.

To understand the singularity of such an operation, which as contributed to the renewal of erotic literature as well as contemporary philosophy, we will study the functions of cross-references embedded in the *Story of the Eye*, notably : its self-reflexivity, its intertextualities, the polysemy of its puns, the narration's « controlled skid », the recapturing of the fantasmatical material germinating in Bataille's first narrative in other of his works, as well as the effects inferred upon the reader from this *other* sublimation.

Key words : French literature of the XX<sup>th</sup> Century – poetics – psychoanalysis – sublimation – Georges Bataille – *Story of the Eye*

## TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE.....	i
ABSTRACT.....	ii
TABLE DES MATIÈRES.....	iii
REMERCIEMENTS.....	v
INTRODUCTION	
Bataille : un philosophe qui écrit, un écrivain qui philosophe ?.....	1
Vers une analyse littéraire .....	4
Pour une sortie : entre sublimation et non-sublimation.....	7
Savoir ou non-savoir : de la maîtrise.....	18
CHAPITRE I : SÉCRÉTIONS	
<i>L'ANGOISSE, LE FIL</i>	
L'incipit idéal.....	22
Préface à l' <i>Histoire de l'œil</i> .....	25
<i>Coïncidences</i> : de l'auteur.....	29
<i>Un dérapage contrôlé</i> : du narrateur.....	38
<i>Le mauvais œil</i> : des personnages.....	49
<i>An Anxiety of Influence</i> : des lecteurs.....	56

CHAPITRE II : CONDENSATIONS  
*L'EXTASE, LA COUPURE*

Quel lieu pour la sublimation ? .....	66
La matrice, où tout signifie.....	70
« La coupure bande ».....	89
Sublime signification ? .....	96

CONCLUSION : DES SUBLIMATIONS  
*LE MOUVEMENT, SEULE RELÈVE*

Écrire l'intensité.....	108
Bibliographie.....	120



## REMERCIEMENTS

Je remercie vivement ma directrice de recherche, Ginette Michaud, pour son incomparable présence tout au long de l'élaboration de ce travail. Ses suggestions de lecture, ses précieuses observations et son enthousiasme ont donné à mon écriture un nouveau souffle. En outre, le soin et l'énergie avec lesquels elle menait en parallèle son propre travail ont été pour moi un exemple déterminant. Sans toutes les paroles échangées, ce mémoire n'aurait pu voir le jour.

Je remercie également la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal ainsi que le département d'études françaises pour l'octroi de bourses de rédaction qui m'ont permis de mener à bien mes recherches.

## INTRODUCTION

*Bataille : un philosophe qui écrit, un écrivain qui philosophe ?*

Bien que la pensée de Georges Bataille ait profondément marqué la philosophie contemporaine, son œuvre littéraire demeure encore méconnue. Pourtant, si le philosophe se plaint souvent de « sombrer dans la philosophie », c'est qu'il en perçoit les limites, qu'il transgresse en tant qu'écrivain : « Sombrant dans la philosophie, je tente de dire en des termes possibles ce que seule aurait le pouvoir d'exprimer la poésie, qui est le langage de l'impossible<sup>1</sup>. » Il est douteux que l'attrait de la littérature ait été si considérable chez Bataille qu'il surpasse son penchant pour la philosophie ; mais sa pratique de la littérature – sa pratique *affirmée* de la littérature – si elle participe de sa pensée philosophique, est effectivement loin de s'y subordonner. Plusieurs critiques, en ne s'intéressant qu'à la philosophie de Bataille, ont trahi la liaison essentielle chez lui du concept et de la dépense érotique. Nous voudrions, par ce mémoire, répondre à cette difficulté singulière de l'œuvre de Bataille, sans pour autant l'occulter.

Par conséquent, bien que nous nous proposons une analyse littéraire d'*Histoire de l'œil*<sup>2</sup> de Georges Bataille, nous nous pencherons également sur les rapports que ce premier récit, paru en 1928, entretient avec trois textes philosophiques majeurs de l'écrivain : *L'Expérience intérieure* publié en 1943, *Le Coupable*<sup>3</sup> paru en 1944, ainsi que *Méthode de méditation*<sup>4</sup>, dont *L'Expérience intérieure* fut augmenté en 1947. Si des liens

---

<sup>1</sup> Georges Bataille, *L'Impossible* [1947], dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 1971, p. 514, n.

<sup>2</sup> Georges Bataille, *Histoire de l'œil* [1928], dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1970.

<sup>3</sup> Georges Bataille, *Le Coupable* [1944], dans *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, 1973. Dans ce journal qu'il tint de 1939 à 1943, Bataille multiplie les raisonnements philosophiques : l'ouvrage entre difficilement dans une seule catégorie générique.

<sup>4</sup> Georges Bataille, *L'Expérience intérieure* [1943] et *Méthode de méditation* [1947], dans *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, 1973.

relient ces œuvres, leur ordre de publication indique que c'est à partir<sup>5</sup> d'*Histoire de l'œil* qu'ils se seront noués. La pensée bataillienne qui allait bouleverser la philosophie occidentale nous semble effectivement germer en cette première fiction littéraire. Le cadre d'un mémoire de maîtrise ne nous permet pas d'embrasser toutes les répercussions qu'eut l'*Histoire de l'œil* sur la pensée de Georges Bataille. Néanmoins, faisant appel non seulement aux textes mentionnés plus haut mais à l'ensemble de ses écrits, nous y relèverons quelques prémices de l'œuvre monumentale. En fait, le statut privilégié d'*Histoire de l'œil* au sein de l'œuvre bataillienne lui confère d'emblée une certaine souveraineté. En sa qualité de premier récit, l'étude de ce texte nous semble donc toute indiquée pour tenter de comprendre ce qui, dans l'écriture de Bataille, échappe à l'asujettissement des différents discours, qu'il soit celui de sa propre philosophie ou des critiques.

L'écriture bataillienne tire une part de sa souveraineté du fait qu'elle est à la fois empreinte et dégagée de philosophie. L'écriture – la seule écriture qui vaille pour Bataille, la poétique – doit renoncer au sens qui constitue le fondement de la réflexion philosophique. Mais pour être réellement souveraine, elle doit encore être accompagnée du commentaire de son absence de sens puisque, comme l'écrit Bataille, « Si la poésie n'était accompagnée d'une affirmation de souveraineté (donnant le commentaire de son absence de sens), elle serait [...] *insérée* dans la sphère de l'activité<sup>6</sup> ». L'auteur allie ainsi écriture poétique (qui échappe à toute nécessité, en premier lieu à celle du sens) et

---

<sup>5</sup> Nous ne prétendons pas qu'il y ait une « origine » purement littéraire à ces textes de Bataille, puisque cette opération ne ferait que perpétuer une logique de subordination : la philosophie dépendrait alors de la littérature, selon le même principe qui mène « l'idée d'une révolution à partir de la poésie [...] à celle de la poésie *au service* d'une révolution » (*Méthode de méditation, op. cit.*, p. 221) ; nous cherchons plutôt à contester le primat de la philosophie sur la littérature, à montrer que ces deux pratiques chez Bataille, bien qu'elles soient liées, s'exercent l'une et l'autre avec une certaine autonomie.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 220. (En italique dans le texte)

philosophie (qui vient commenter cette absence de sens). Évidemment, ce dispositif n'est pas sans paralyser la critique littéraire.

« Toute question restera finalement sans réponse. Et je me déroberai de telle façon que j'imposerai le silence<sup>7</sup> » : devant la puissance de l'injonction que Bataille adressa de son vivant aux critiques qui viendraient, il n'est pas surprenant que les études sur son œuvre littéraire demeurent encore à ce jour peu nombreuses. On se contente par ailleurs trop souvent d'assimiler chez lui philosophie et poétique. Ce faisant, on s'intéresse davantage à ce que Bataille voulait écrire qu'à ce qu'il a réellement écrit, une tentation que l'analyse littéraire que nous privilégions cherche à prévenir. Nous favoriserons donc dans ce mémoire une lecture très près du texte. Or l'hypothèse d'une écriture sans sublimation, sur laquelle nous reviendrons, tout en se révélant fidèle à l'écriture bataillienne – qui voudrait renoncer à la signification – possède une certaine originalité qui nous permettra éventuellement de contourner cet écueil fréquent de la critique bataillienne : la tentation de la paraphrase. Mais peut-on réellement l'éviter ?

Même les critiques chevronnés, surtout les critiques chevronnés, ne se risquent pas à écrire *sans* Bataille. Il semble en effet impossible d'analyser ses écrits sans faire appel à ses propres commentaires, qui toujours accompagnent l'absence de sens qui les constitue. Nous cheminerons donc *avec* l'écrivain, mais sans pour autant nous limiter à ses vues. Les meilleures critiques de l'œuvre de Bataille traitent moins *de* ses écrits qu'ils portent *à l'écrit* : son œuvre constitue par conséquent, davantage qu'un objet d'étude, un tremplin, une *chance*<sup>8</sup> pour les critiques de soutenir leur propre pensée ; encore leur faut-il se révéler à la hauteur de cette chance. Jacques Derrida, par exemple, fonde sa théorie

<sup>7</sup> Georges Bataille, *Sur Nietzsche* [1945], dans *Œuvres complètes*, t. VI, Paris, Gallimard, 1973, p. 63.

<sup>8</sup> La chance constitue un motif privilégié de la philosophie bataillienne et fait même l'objet d'un chapitre complet de son ouvrage autobiographique *Le Coupable* (*op. cit.*, p. 303-310).

de la *différance* en consacrant à Bataille un chapitre de *L'Écriture et la différence*<sup>9</sup> ; c'est en passant par une étude très fine de *L'Érotisme* que Philippe Sollers problématise, pour sa part, la nécessité de maintenir l'interdit au sein de la société dans *L'Écriture et l'expérience des limites*<sup>10</sup>. Certains ouvrages capitaux ont ainsi été réalisés en prenant appui sur la pensée de Bataille, mais ces textes ne font eux-mêmes que très peu appel aux récits de l'écrivain.

### *Vers une analyse littéraire*

C'est en 1943, avec la publication de *L'Expérience intérieure*, que quelques audacieux commencent à critiquer l'œuvre bataillienne. En 1947, Jean-Paul Sartre consacre ironiquement Bataille « nouveau mystique<sup>11</sup> ». Bien qu'en son ouvrage, Sartre traite la philosophie bataillienne avec une âpreté qui semble manquer de sérieux – il la compare au plaisir « de boire un verre d'alcool ou de se chauffer au soleil sur une plage<sup>12</sup> » –, il n'en souligne pas moins avec justesse les contradictions, notamment sa fugacité et son isolement. En effet, on reproche fréquemment à la pensée de Bataille de ne renvoyer qu'à elle-même. « Une pensée qui pense qu'elle ne sait pas, c'est encore une pensée. Autant faire de rien quelque chose sous prétexte qu'on lui donne un nom<sup>13</sup>. »

Cette remarque soulève le caractère fondamentalement paradoxal du non-savoir. Et si

---

<sup>9</sup> Jacques Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale. Un hegelianisme sans réserve », dans *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, « Points », 1967. Dans ce chapitre de *L'Écriture et la différence*, un des textes les plus importants, sinon le plus important, de la critique bataillienne, Derrida analyse l'ambivalence des rapports que Bataille entretient avec la philosophie hegelienne.

<sup>10</sup> Philippe Sollers, « Le toit », dans *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, « Points », 1968, p. 105-138. Sollers insiste sur la nécessité de maintenir l'interdit au sein d'une société qui ne fait qu'en rire, auquel prix une *réelle* transgression devient impossible : « Transgression qui reconnaîtrait la *nécessité* de l'interdit auquel elle se trouve liée [...] comme *histoire*, dans la mesure où cet interdit seul la rend possible, en assurant une prise sur le sol où elle doit jouer » (*op. cit.*, p. 113).

<sup>11</sup> Jean-Paul Sartre, « Un nouveau mystique », dans *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 143-188.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 183. (Nous soulignons)

Bataille la reprend à son compte pour développer sa pensée dans sa « Réponse à Jean-Paul Sartre. Défense de "L'expérience intérieure"<sup>14</sup> », elle représentera toujours la pierre d'achoppement de sa philosophie.

Mais à ce compte, Sartre qui affirme que le non-savoir est encore une pensée affirme la continuité dans le dépassement et dans la subversion. Il affirme un droit irrécusable et nécessaire de rendre compte, encore. Bataille devant Sartre représente, pour sa part, non pas un renoncement, ni une vaticination, mais la même affirmation décidant d'aller jusqu'au bout : jusqu'à rendre compte de l'extrémité qui ne rend plus compte. Encore une pensée : mais qui affronte l'excès de cet « encore »<sup>15</sup>.

Le point d'interrogation ponctuant le titre de ce mémoire (*Histoire de l'œil de Georges Bataille : une écriture sans sublimation ?*) figure la possibilité d'un autre « sublimé » que celui avancé par Freud dans sa définition de la sublimation : un sublimé qui, se distinguant d'une sublimation « économique » ou « thérapeutique » basée sur le refoulement, pourrait bien correspondre chez Bataille à cet « encore » que propose ici Jean-Luc Nancy. Bref, le débat opposant Sartre à Bataille, bien qu'il soit de nature philosophique, ne sera pas sans incidence sur la réflexion que conduit ce mémoire quant à la notion d'écriture « sans sublimation », qui pose autrement la possibilité d'une véritable expérience du non-savoir.

Les propos acerbes de Sartre déclenchent chez la critique une réflexion sur les implications sociales de la pensée bataillienne, dont les joies, selon lui, ne contribuent pas à « former une humanité neuve qui se dépassera vers de nouveaux buts<sup>16</sup> ». En 1978, par exemple, Daniel Hawley qualifie l'œuvre insolite de Bataille de « hiérophanie

<sup>14</sup> Georges Bataille, « Réponse à Jean-Paul Sartre. Défense de "L'expérience intérieure" », dans *Sur Nietzsche*, op. cit., p. 195-202.

<sup>15</sup> Jean-Luc Nancy, *La Pensée dérobée*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2001, p. 38-39.

<sup>16</sup> Jean-Paul Sartre, « Un nouveau mystique », dans *Situations I*, op. cit., p. 187.

moderne<sup>17</sup> », Francis Marmande consacre en 1985 tout un ouvrage à *Bataille politique*<sup>18</sup> et, enfin, Pierre Klossowski ainsi que Élisabeth Roudinesco s'intéressent à la philosophie de Bataille, par le biais de ses rapports avec Nietzsche pour Klossowski<sup>19</sup>, avec Jacques Lacan pour Roudinesco<sup>20</sup>. C'est à titre indicatif que nous mentionnons toutefois ces textes qui n'accordent que peu d'attention à son œuvre littéraire.

Les ouvrages sur la poétique bataillienne retiendront davantage notre attention. Bien que la plupart des critiques limitent leur contribution à un seul article sur Bataille, Jacques Cels, Brian Fitch et Robert Sasso lui ont consacré un livre. Jacques Cels s'applique à situer l'écriture de Bataille au sein d'un champ littéraire dans les années trente profondément investi par la montée du surréalisme. *L'Exigence poétique de Georges Bataille* dresse un portrait fidèle de l'esthétique bataillienne en analysant les textes de l'écrivain à la lumière de mythes revus par la psychanalyse<sup>21</sup>. L'ouvrage de Brian Fitch<sup>22</sup> se distingue par la prépondérance qu'il accorde aux fictions de Bataille et nous intéressera d'autant plus qu'il contient un chapitre, « *Histoire de l'œil*, le texte ludique », entièrement consacré au récit faisant l'objet de ce mémoire. Enfin, si quelques monographies ont pour objet *Madame Edwarda*<sup>23</sup> et *Le Bleu du ciel*<sup>24</sup>, mis à part *The Cut*<sup>25</sup> (une étude postdoctorale réalisée par Patrick Ffrench), aucune monographie ne

<sup>17</sup> Daniel Hawley, *L'Œuvre insolite de Georges Bataille. Une hiérophanie moderne*, Genève / Paris, Slatkine / Champion, 1978.

<sup>18</sup> Francis Marmande, *Bataille politique*, Lyon, PUL, 1985.

<sup>19</sup> Pierre Klossowski, « L'expérience de la mort de Dieu chez Nietzsche et la nostalgie d'une expérience authentique chez Georges Bataille », dans *Sade, mon prochain*, Paris, Seuil, 1947, p. 155-183.

<sup>20</sup> Élisabeth Roudinesco, « Bataille and Cie », dans *Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, Paris, Fayard, 1993.

<sup>21</sup> Jacques Cels, *L'Exigence poétique de Georges Bataille*, Bruxelles, Éd. de Bock-Wesmael, 1989.

<sup>22</sup> Brian Fitch, « *Histoire de l'œil*, le texte ludique », dans *Monde à l'envers, texte réversible : la fiction de Georges Bataille*, Paris, Lettres Modernes, 1982.

<sup>23</sup> Georges Bataille, *Madame Edwarda* [1941], dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 1971.

<sup>24</sup> Georges Bataille, *Le Bleu du ciel* [1957], dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 1971.

<sup>25</sup> Patrick Ffrench, *The Cut, Reading Bataille's Histoire de l'œil*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

porte exclusivement sur *Histoire de l'œil*. Heureusement, Ffrench propose des analyses littéraires de qualité et son étude intertextuelle a le mérite de ne pas réduire la littérarité du récit à sa seule portée philosophique. En fait, il s'agit non seulement de la seule étude qui porte uniquement sur l'*Histoire de l'œil*, mais aussi d'un des seuls ouvrages critiques qui ne se réfère que très peu à la philosophie de Bataille.

*Pour une sortie : entre sublimation et non-sublimation*

« Ce que le jeu de la métaphore et de la métonymie, dans l'*Histoire de l'œil*, permet en définitive de transgresser, c'est le sexe : ce qui n'est pas, bien entendu, le sublimer, tout au contraire », écrit Roland Barthes dans « La métaphore de l'œil<sup>26</sup> ». Cette remarque souligne de manière fondamentale la notion, en apparence contradictoire, d'écriture sans sublimation. L'écriture ne constitue-t-elle pas en soi une forme de sublimation ? Bien que nous n'ayons pas l'ambition de résoudre la question, ce mémoire a pour objectif sous-jacent d'éclaircir les rapports qu'entretiennent entre elles les notions de sublimation et de signification.

L'*Histoire de l'œil* n'est pas une œuvre profonde : tout y est donné en surface et sans hiérarchie, la métaphore est étalée dans son entier ; circulaire et explicite, elle ne renvoie à aucun secret : on a affaire ici à une signification sans signifié (ou dans laquelle tout est signifié) ; et ce n'est ni la moindre beauté ni la moindre nouveauté de ce texte que de composer, par la technique que l'on tente de décrire ici, une littérature à ciel ouvert, située au-delà de tout déchiffrement<sup>27</sup>.

Dans cet article fondamental, Barthes relance la critique bataillienne comme la critique littéraire en général par ses constats sur l'utilisation de la métaphore, mais il attire également l'attention sur certaines énigmes. D'abord, qu'est-ce qu'une métaphore sans

<sup>26</sup> Roland Barthes, « La métaphore de l'œil », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1964, p. 244.

<sup>27</sup> *Ibid.* p. 241. La technique de Bataille à laquelle Barthes renvoie concerne l'enchevêtrement des métaphores et des métonymies au sein d'*Histoire de l'œil*.



hiérarchie ? Comment penser une écriture au-delà de tout déchiffrement ? Une écriture qui ne « fait pas sens » serait-elle encore une écriture ? Penser l'écriture souveraine comme l'expérience d'un non-savoir implique de réfléchir à ces questions, mais exige paradoxalement qu'elles demeurent sans réponse.

La lecture de Brian Fitch, dont l'autoréférentialité du récit constitue la thèse centrale, a justement le défaut de simplement *répondre* à l'énigme de « La métaphore de l'œil ». En affirmant que « la métaphore, au lieu de fonctionner paradigmatiquement, s'opère syntagmatiquement<sup>28</sup> », Fitch postule une hiérarchisation des éléments de la métaphore ; Barthes, à l'inverse, rend compte de l'absence de rapports de force entre les constituants, ceux-ci ne renvoyant à aucun secret sont alors simplement étalés, exposés. Nous ne prétendons pas que l'autogénération langagière et la mise en abîme de l'acte de création soient absents du texte de Bataille, bien au contraire, mais nous considérons que la thèse de Fitch, en réduisant l'énigme du récit à son processus d'écriture, ne fait que réactiver sous une forme poétique la critique de Sartre, selon laquelle la pensée de Bataille ne renverrait qu'à elle-même. D'une part, nous ralliant à Barthes, nous pensons que le récit dépasse la simple auto-désignation, en l'expiant<sup>29</sup> au même titre qu'un terme de la métaphore, sans privilégier d'autre visée que la fécondité du récit. D'autre part, l'erreur qui consiste à rechercher dans l'écriture de Bataille la présence d'un projet – social (Sartre y cherche en vain la volonté de « former une humanité neuve »), politique, ou même formel (Fitch y voit quant à lui la création de métaphores qui opèrent « syntagmatiquement ») – rappelle à nouveau cette tentation d'assimiler chez lui poétique

<sup>28</sup> Brian Fitch, « *Histoire de l'œil*, le texte ludique », dans *Monde à l'envers, texte réversible : la fiction de Georges Bataille*, op. cit., p. 70. La présence d'un arbre syntagmatique au sein de l'article rend encore plus manifeste cette hiérarchisation.

<sup>29</sup> De même que « L'opération souveraine, qui ne tient que d'elle-même l'autorité – expie en même temps cette autorité » (*Méthode de méditation*, op. cit., p. 223).

et philosophie, de rapporter sa poésie au « système ». « Maintenir la pensée ouverte à une interrogation *totale et désemparée* qui prend place là où le philosophe *annule*<sup>30</sup> pour être, tel est, dès lors, le projet de Bataille<sup>31</sup> », soutient judicieusement Robert Sasso. Sur l'écrit que l'on s'obstine fréquemment à percevoir comme un projet, Bataille est clair :

L'expérience intérieure est projet, quoi qu'on veuille. Elle l'est, l'homme l'étant en entier par le langage qui par essence, *exception faite de sa perversion poétique*, est le projet. Mais le projet n'est plus dans ce cas celui, positif, du salut, mais celui, négatif, d'*abolir le pouvoir des mots*, donc du projet<sup>32</sup>.

Face à l'« expérience intérieure », au poétique qui chez Bataille échappe au projet, le critique se trouve somme toute tenir une position laborieuse<sup>33</sup>, car, rappelant l'importante remarque de Barthes, il a affaire à « une signification sans signifié (ou dans laquelle tout est signifié) [...] et que seule une critique *formelle* peut – de très loin – accompagner<sup>34</sup> ». Or « l'annulation » bataillienne n'offre précisément d'autre prise au critique que l'angoisse dans laquelle il se trouve lui-même devant elle, d'où notre hypothèse « formelle », « totale et désemparée » : *Histoire de l'œil*, une écriture sans sublimation ?

Le premier des récits de Bataille se distingue au sein de son œuvre – extrêmement fertile en avant-propos, introductions, préfaces, postfaces, post-scriptum, programmes, esquisses, notes, suites et variantes – en ce qu'il ne comporte aucun commentaire

<sup>30</sup> L'annulation chez Bataille correspond moins à la négation d'un système qu'à l'affirmation d'une sortie par les voies du système lui-même. Pour sortir de la philosophie hegelienne, Bataille écrira : « Le système est l'annulation » (*L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 60).

<sup>31</sup> Robert Sasso, *Georges Bataille : le système du non-savoir*, Paris, Éditions de Minuit, « Arguments », 1978, p. 32. (Nous soulignons)

<sup>32</sup> Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 35. (Nous soulignons)

<sup>33</sup> Celui qui, à l'étude des textes de Bataille, sombre dans la paraphrase, tentant d'assimiler chez lui poétique et philosophie, ne doit pas pour autant être discrédité, bien au contraire. Car si la paraphrase constitue le piège tendu par Bataille à tout discours critique (peut-être inséparable du fait qu'il nous aurait laissé une écriture « sans sublimation »), sa présence dans un commentaire manifeste surtout que le critique consent à l'énorme charge de travail de l'« expérience intérieure » que l'auteur lui propose, qu'il désire *reprendre* l'ouvrage de l'annulation.

<sup>34</sup> Roland Barthes, « La métaphore de l'œil », dans *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 241. (Nous soulignons)

philosophique ou poétique, mais une exégèse. Celle-ci, dans le manuscrit, porte le nom de « Coïncidences », qui sera remplacé dans *Histoire de l'œil (Nouvelle version)* par « Réminiscences ». L'existence de ces deux variantes à la fois complique et enrichit le travail du critique. Elle le place en outre devant la nécessité d'un choix. Nous avons, pour notre part, pris le même parti que Michel Leiris, celui de la première version, qui se prêtait davantage au genre d'étude que nous entendions mener. Nous avons mentionné le statut privilégié d'*Histoire de l'œil* au sein de l'œuvre de Bataille. Si l'ancienne version comporte quelques maladresses, elle conservera toujours pour nous l'avantage du premier jet. Leiris note à ce sujet qu'entre « Coïncidences » et « Réminiscences », « le fossé qui s'est creusé entre le "je" réel et le "je" du narrateur, montre qu'une nette autocritique s'est exercée<sup>35</sup> ». En effet, d'une version à l'autre, Bataille expurge la fiction de « détails d'écriture ou d'invention qui justement en accusaient (parfois avec ironie) la nature romanesque<sup>36</sup> ». L'écrivain a, de cette façon, tendance à évincer la littérarité de ses récits. *Le Coupable*, ce journal que Bataille tint pendant la Seconde Guerre mondiale, connut notamment trois réécritures, au fil desquelles il se trouva gonflé de développements philosophiques, au détriment de magnifiques passages autobiographiques, qui furent, eux, relégués (refoulés) en note. Quant à *Histoire de l'œil (Nouvelle Version)*, Leiris conclut : « Ainsi amendé, l'ouvrage assurément gagne en rigueur, sans rien perdre de sa force corrosive ; mais, pour celui qui l'a lu d'abord dans sa forme originelle, il est difficile – bien qu'en fait la différence globale soit infime – de se déprendre de la première version, la plus primesautière et corrélativement la plus provocante<sup>37</sup>. »

---

<sup>35</sup> Michel Leiris, « Du temps de Lord Auch », *L'Arc* (Paris), n° 44, hiver 1971, p. 4.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Ibid.*

Le choix d'une version d'*Histoire de l'œil* fut d'autant plus difficile à effectuer qu'un événement exceptionnel vint bouleverser notre rédaction : la publication des *Romans et récits* de Bataille dans la « Bibliothèque de la Pléiade ». L'excellente introduction de Jean-François Louette vint alors exaucer le vœu précédemment formulé d'une étude proprement littéraire des fictions batailliennes. Mais si Denis Hollier privilégie la première version d'*Histoire de l'œil* dans le premier tome des *Œuvres complètes* (la *Nouvelle* y figure en note), Gilles Ernst, responsable de la présentation du texte d'*Histoire de l'œil* et de son commentaire dans l'édition de la Pléiade, accorde, quant à lui, la prépondérance à la *Nouvelle Version* (l'ancienne y figure à sa suite). Nous avons d'abord choisi de nous référer à la première version d'*Histoire de l'œil*, pour les raisons précédemment évoquées (qui se voient confirmées par Michel Leiris, l'un des plus proches amis de Bataille), puis à celle qui figure dans les *Œuvres complètes*, par souci de continuité.

En outre, il nous apparaît important d'insister sur les particularités de l'exégèse d'*Histoire de l'œil*, puisque Bataille y invite le lecteur à lire son texte au regard de sa propre analyse. Il faut savoir qu'*Histoire de l'œil* constitue en quelque sorte l'aboutissement de la psychanalyse « peu orthodoxe<sup>38</sup> » de Bataille, conduite entre 1925 et 1926 par le docteur Borel. Mais si nos emprunts à l'appareil théorique psychanalytique nous semblent en quelque sorte confortés par le fait qu'en cette exégèse Bataille analyse lui-même certains détails de sa vie qui lui ont inspiré son récit, nous retiendrons moins pour notre étude les détails biographiques eux-mêmes que leur impact sur l'articulation

---

<sup>38</sup> « Oui, j'ai fait une psychanalyse, qui n'a peut-être pas été très orthodoxe, parce qu'elle n'a duré qu'un an. C'est un peu court, mais enfin cela m'a changé de l'être tout à fait maladif que j'étais en quelqu'un de relativement viable » (Madeleine Chapsal, « Georges Bataille », dans *Quinze Écrivains*, Paris, Julliard, 1963, p. 14).

du poétique au sein d'*Histoire de l'œil*. La sublimation, telle que nous la concevons dans ce mémoire, ne sera pas tout à fait celle de la psychanalyse. En fait, s'il y a lieu d'espérer une sublimation chez Bataille, elle sera « poétique » plutôt que « clinique », car si le lourd matériau obsessionnel d'*Histoire de l'œil* pourrait faire croire à un récit thérapeutique, le principal intéressé confesse qu'il n'en est rien. À Madeleine Chapsal qui lui demande si la « délivrance » que lui a procurée sa cure, il l'aurait obtenue en écrivant son œuvre, Bataille confie : « Le premier livre que j'ai écrit [il s'agit bien ici d'*Histoire de l'œil*] je n'ai pu l'écrire que psychanalysé, oui, en en sortant. Et je crois pouvoir dire que c'est seulement libéré de cette façon-là que j'ai pu écrire<sup>39</sup>. » Il a donc d'abord fallu que la psychanalyse lui rende sa « santé » pour que Bataille puisse rédiger son récit. Il n'écrit d'ailleurs jamais que pour tourner son *style* dans la plaie, offrir au lecteur son creusement, et, rappelant l'une de ses formules les plus célèbres, l'inviter à son tour à ruiner ce qui en lui s'oppose à la ruine<sup>40</sup>.

Précisons donc d'emblée que si l'acte d'écrire comporte nécessairement une part de sublimation, nous nous intéresserons moins au processus de création dans cette optique, comme l'a déjà analysé Mona Gauthier-Cano dans *La Jouissance prise aux mots ou La sublimation chez Georges Bataille*<sup>41</sup>, qu'à l'esthétique et à l'écriture comme mise

---

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Bataille recherche dans l'écriture une extase semblable à celle qu'il éprouva devant la photographie d'un jeune Chinois, Fou Tchou Li coupable du meurtre du prince Ao Han Ouan ayant été soumis à la torture : « [Le jeune et séduisant Chinois] me communiquait sa douleur ou plutôt l'excès de sa douleur et c'était ce que justement je cherchais, non pour en jouir, mais pour ruiner en moi ce qui s'oppose à la ruine » (Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 140). D'après Michel Surya, cette photographie lui aurait été offerte par nul autre qu'Adrien Borel, ce qui, évidemment, s'accorde fort bien avec la nature « peu orthodoxe » de son analyse... (Sur le rôle que joua cette photographie dans la vocation de Georges Bataille, voir « Le supplice des *Cent morceaux* », dans *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1992, p. 120-122).

<sup>41</sup> La thèse de doctorat de Mona Gauthier-Cano intitulée « Le processus de création en tant que sublimation chez Georges Bataille », fut publiée sous le titre *La Jouissance prise aux mots ou La sublimation chez Georges Bataille* (Paris, L'Harmattan, 1996).

en œuvre de ce concept. La thèse de Mona Gauthier-Cano tente d'articuler les théories lacaniennes sur le désir et la pulsion scopique à partir du contenu hautement obscène des récits de Bataille afin de marquer les limites entre perversion et sublimation. L'objectif de ce mémoire s'en distingue principalement en ce qu'il consiste d'abord et avant tout à faire une analyse littéraire d'*Histoire de l'œil* : nous espérons moins éclairer la notion de sublimation que le texte de Bataille. Or le traitement que Mona Gauthier-Cano impose au corpus bataillien est tout autre. L'originalité de sa thèse tient à ce qu'elle introduit à même sa réflexion théorique des dialogues fictifs auxquels elle convie Bataille, Lacan et Freud à s'exprimer sur la création littéraire et le concept de sublimation. Si l'idée est intéressante, et même si cette méthode évite le collage de citations, on peut toutefois reprocher à Mona Gauthier-Cano le caractère arbitraire, voire irrespectueux de ce mode d'expression, de même que la servilité à laquelle, dans ce contexte, se trouvent astreints les fragments cités. Si à la fois notre objectif, notre hypothèse (« une écriture *sans* sublimation ? ») et notre approche diffèrent sensiblement de son étude, certains de nos développements, notamment ceux qui concernent la conception lacanienne de la sublimation, pourront recouper sa thèse. La possibilité de telles « reprises » se trouve néanmoins atténuée par deux facteurs : notre corpus primaire se restreint au premier récit de Bataille et notre réflexion sur la notion de sublimation en psychanalyse se base principalement sur la définition de Freud, nous ne recourons qu'exceptionnellement aux autres théories.

Un bref survol des différends liés à la notion de sublimation en psychanalyse nous apparaît maintenant essentiel, afin de mieux cerner la teneur de notre projet. La sublimation connaît plusieurs transformations avec l'évolution de la pensée freudienne.

Elle apparaît chez Freud en 1905, dans ses *Trois Essais sur la théorie sexuelle*, avec la définition que l'on connaît : un certain type d'activité humaine sans rapport apparent avec la sexualité, mais qui tire sa force de la pulsion sexuelle en tant qu'elle se déplace vers un but non sexuel, en investissant des objets socialement valorisés. Cette définition pose la sublimation comme une formation réactionnelle, qui utilise une grande quantité d'énergie psychique pour maintenir refoulement et contre-investissement. Dans sa préface à l'ouvrage collectif *La Sublimation*<sup>42</sup>, Didier Anzieu mentionne d'autres textes freudiens, notamment *L'Homme aux loups* (1914-1918), dans lesquels Freud conçoit au contraire la pulsion refoulée comme étant « soustraite à la sublimation ». Celle-ci demeurerait alors fixée à son objet sexuel originel ; la fixation ne pourrait être levée, en ce cas, qu'en même temps que le refoulement, par un traitement. Enfin, dans *Le Moi et le Ça*<sup>43</sup> (1923) Freud définit l'énergie du Moi comme étant « déssexualisée et sublimée », et pouvant être déplacée sur des activités non sexuelles. Suivant ce raisonnement, la libido sexuelle ne serait sublimée qu'après s'être réfugiée dans le Moi – ce qui impliquerait une étape supplémentaire dans le processus de sublimation.

L'argumentation freudienne soulève donc plusieurs ambiguïtés, dont la plus saillante est que Freud pose la sublimation tantôt comme une résolution de la pulsion sexuelle, tantôt comme une formation réactionnelle. Laplanche et Pontalis résument l'équivoque dans leur célèbre *Vocabulaire de la psychanalyse*<sup>44</sup>. Pour eux, les formulations freudiennes n'ont jamais été poussées très loin, le champ des activités

<sup>42</sup> *La Sublimation. Les sentiers de la création*, Livres Robert Laffont, « Les Grandes Découvertes de la psychanalyse », Tchou éditeur, États-Unis, 1981, p. 11-23.

<sup>43</sup> Sigmund Freud, « Le Moi et le Ça » [1923], dans *Essais de psychanalyse*, traduit de l'allemand par S. Jankélévitch, Paris, « Petite bibliothèque Payot », 1972.

<sup>44</sup> Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la direction de Daniel Lagache, Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1967.

sublimées est mal délimité et on ne saisit pas très bien si le changement qui est supposé intervenir dans le processus pulsionnel concerne seulement le but, ou à la fois l'objet et le but. Jean Laplanche revient d'ailleurs sur ces imprécisions laissées par Freud, en 1975 dans son séminaire sur la sublimation : « [...] dès le début et jusqu'à la fin la sublimation sera plus citée que développée et analysée : plutôt que d'un concept elle est là comme l'index d'un questionnement qu'il faudrait bien mener à bien, tâche à accomplir, notion indispensable mais jamais "saisie"<sup>45</sup> ». L'année suivante, Laplanche va jusqu'à affirmer que la sublimation ne possède guère de théorie dans le freudisme. Rappelant le terme si bien choisi d'« index », pour lui la sublimation *pointe* plutôt une question : « y a-t-il un destin non sexuel de la pulsion sexuelle, mais un destin qui ne soit pas de l'ordre du symptôme <sup>46</sup> ? » Cette interrogation, qui formule autrement le lien paradoxal qu'entretiennent refoulement et sublimation, soutient une bonne part de la réflexion que se propose de développer ce mémoire. Un siècle après l'introduction de la sublimation par Freud dans l'appareil théorique psychanalytique, le concept demeure toujours incertain et controversé. Il nous apparaît donc intéressant d'approfondir, par le biais d'une analyse littéraire, cette *mise à l'œuvre*.

Loin d'être passées inaperçues, les confusions dues à l'évolution de la pensée freudienne à propos des changements supposés intervenir dans le processus de sublimation (changements d'objet, de but, ou même des deux à la fois) ont, depuis, fait l'objet de plusieurs théories. Nous croyons toutefois avoir brossé un tableau assez révélateur de la complexité du phénomène. Dès lors, pourquoi la sublimation ? « Parce que c'est un problème irritant » que Jean Laplanche désigne par « l'objection ou le

---

<sup>45</sup> Jean Laplanche, *La Sublimation. Problématiques III*, Paris, PUF, 1980, p. 17-18. (Entre guillemets dans le texte)

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 119.



problème du nouveau<sup>47</sup> ». D'entrée de jeu, l'objection qu'implique en soi la sublimation nous paraît fertile dans le contexte de ce mémoire, où précisément nous étudions un récit qui s'objecte – à la signification, à la société, au savoir dogmatique, etc. Nous pensons que la notion de sublimation nécessite, pour être pensée, son contraire, la « non-sublimation », et qu'en cela elle est essentiellement dialectique. Tirillée à la fois par divers savoirs (la psychologie, la psychanalyse, la sociologie, sans oublier la chimie), son sens est celui d'une question, que nous voudrions poser au récit de Bataille.

Selon la définition que Freud donne de la sublimation dans ses *Trois Essais sur la théorie sexuelle*<sup>48</sup>, l'écriture, pour être le fruit de la sublimation, devrait trouver son ressort dans la pulsion sexuelle, transformée en objet socialement valorisé qui n'aurait aucun rapport avec la sexualité. Or, d'une part, *Histoire de l'œil*, en sa qualité de récit érotique, est loin d'être socialement valorisé. D'autre part, l'écriture bataillienne, bien qu'elle trouve effectivement son ressort dans la pulsion sexuelle, ne la transforme en aucune façon ; cette pulsion demeure au contraire fidèle à sa nature sexuelle et son énigme devient même l'objet du récit. En chimie, le terme de sublimation désigne l'opération par laquelle on épure un corps solide en le transformant en vapeur. La sublimation fait ainsi passer un corps directement de l'état solide à l'état gazeux, « en court-circuitant l'état liquide<sup>49</sup> ». Mais si le sens le plus ancien de la sublimation rappelle notamment les mystères de l'alchimie (qui visait à purger un corps de ses parties hétérogènes en le chauffant), Freud a surtout emprunté le terme à la sociologie, et sans doute peut-on y voir un des motifs qui le poussent à accorder une importance particulière

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>48</sup> Sigmund Freud, *Trois Essais sur la théorie sexuelle* [1905], traduit de l'allemand par Philippe Koepfel, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1987.

<sup>49</sup> C'est, effectivement, ce que remarque Didier Anzieu dans *La Sublimation. Les sentiers de la création* (*op. cit.*, p. 11).

à la valorisation sociale au sein du processus. Bref, *Histoire de l'œil*, si nous lui imposions l'examen d'une sublimation chimique ou alchimique, ne produirait pas plus de « sublimé » : le récit ne conduit ni à une vaporisation ni à une quelconque purification ; au contraire, il est plutôt matérialiste, et la métaphore de l'œil conduit ultimement, tel que l'affirme Barthes dans « La métaphore de l'œil », à la liquéfaction.

On pourrait définir la sublimation comme l'action de « dépasser en transformant », alors que l'écriture bataillienne au contraire – fidèle en cela à l'*Aufhebung* hegelienne – s'applique à « dépasser en maintenant », un processus que Jacques Derrida traduit par « relève » :

[...] L'*Aufhebung* hegelienne appartiendrait donc à l'économie restreinte et serait la forme du passage d'un interdit à un autre, la *circulation* de l'interdit, l'histoire comme vérité de l'interdit. Bataille ne peut donc utiliser que la forme *vide* de l'*Aufhebung*, de manière *analogique*, pour désigner, *ce qui ne s'était jamais fait*, le rapport transgressif qui lie le monde du sens au monde du non-sens<sup>50</sup>.

Nous voudrions, dans ce mémoire, explorer l'œuvre du sens comme du non-sens dans le récit de Bataille, en étudiant le fonctionnement des renvois au sein d'*Histoire de l'œil*, son autoréflexivité, son intertextualité, certaines chaînes métaphoriques, le rayonnement polysémique de ses jeux de mots : ses effets de sens comme ses effets de non-sens, donc, mais surtout le mouvement qui les lie. Nous analyserons donc avec autant d'attention les ravages du non-savoir que ce qui persiste dans son sillon à signifier. La « circulation », dont Derrida fait état, explique en grande partie pourquoi la critique de la pensée bataillienne est si difficile. Elle offre pourtant une chance inestimable, et même un droit : le droit d'interroger comme lui, et chez lui, la limite du non-savoir. Entre sens et non-sens, entre sublimation et « non-sublimation », y aurait-il dans sa pratique un moment où

<sup>50</sup> Jacques Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale. Un hegelianisme sans réserve », dans *L'Écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 405. (En italique dans le texte)

le non-savoir – chez Bataille si absolument voulu et désiré – deviendrait malgré lui *maîtrisé* ?

*Savoir ou non-savoir ?*

De la maîtrise

Écrire implique pour Bataille (mais aussi pour Blanchot, Leiris, Lacan, de même que plus généralement en psychanalyse) un non-savoir : l'écriture souveraine prend ses distances, se dégage en quelque sorte de toute forme de maîtrise. L'écriture n'est pas une science pour Bataille et surpasse le fantasme de « savoir absolu » qu'engendre habituellement la pensée scientifique et philosophique, du moins celle qui a le plus compté pour Bataille, la pensée de Hegel. En effet, dans les années trente, la lecture de *La Phénoménologie de l'Esprit* bouleverse Bataille. C'est « rompu, broyé, tué dix fois : suffoqué et cloué<sup>51</sup> » qu'il rapporte être sorti des lectures qu'en faisait tous les lundis Alexandre Kojève. L'*Aufhebung* hegelienne a toujours été au cœur de la pensée bataillienne. « Le maître est celui qui a eu la force d'endurer l'angoisse de la mort et d'en maintenir l'œuvre. Tel serait selon Georges Bataille le centre du hegelianisme<sup>52</sup> », écrit Jacques Derrida. Mais si Bataille pratique, comme il le démontre, un hegelianisme « sans réserve », endurer l'angoisse, en maintenir l'œuvre, demeure néanmoins pour Bataille une évidence lourde à supporter<sup>53</sup>.

La mort est ce qu'il y a de plus terrible et maintenir l'œuvre de la mort est ce qui demande la plus grande force.

Cette célèbre assertion de *La Phénoménologie de l'Esprit* de Hegel, avec le temps, a subi plusieurs transformations : cette dernière variante est peut-être l'œuvre de Georges

<sup>51</sup> Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'oeuvre*, op. cit., p. 231. (En italique dans le texte)

<sup>52</sup> Jacques Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale. Un hegelianisme sans réserve », dans *L'Écriture et la différence*, op. cit., p. 374.

<sup>53</sup> « Souvent, Hegel me semble l'évidence, mais l'évidence est lourde à supporter » (*Le Coupable*, op. cit., p. 351).

Bataille, mais en 1941, le premier traducteur de Hegel, Jean Hyppolite, en donne une version différente :

La mort, si nous voulons ainsi nommer cette irréalité, est la chose la plus redoutable, et tenir fermement ce qui est mort est ce qui exige la plus grande force.

La version bataillienne omet volontairement cette incise « si nous voulons ainsi nommer cette irréalité » que restitue dans sa traduction Hyppolite. Cette remarque n'est pas sans importance puisque, comme le mentionne Michel Surya<sup>54</sup>, c'est le piège que Bataille tend à Hegel : la littérature, qui rend visible *l'irréalité* de la mort. Robert Sasso fait le point quant à l'ambiguïté des rapports qui lient l'auteur d'*Histoire de l'œil* à la philosophie : « Les choses doivent être claires : Bataille se refuse à faire œuvre de philosophe et veut mener contre la philosophie un combat total, non pas en l'ignorant, mais en investissant son champ problématique et en retournant ses propres armes (la rigueur) contre elle<sup>55</sup> ». Or la littérature constitue indiscutablement une arme de prédilection pour mener un tel type de combat. Elle figure en quelque sorte *le cheval de Bataille*, son cheval de Troie. Si le philosophe est jamais sorti de la dialectique hegelienne (car il en a parfois douté), c'est en l'exposant, en la maintenant bien en face de son supplice, cette « irréalité » qu'est la littérature. Suivant ce principe, nous voudrions, dans ce mémoire, suspendre la philosophie de Bataille, la *mettre en veilleuse* pour ainsi dire, faire une analyse littéraire de son premier récit, à laquelle sa philosophie ne serait que par intermittences confrontée.

<sup>54</sup> Michel Surya, *L'Imprécation littéraire*, Tours, Farrago, 1999, p. 92.

<sup>55</sup> Robert Sasso, *Georges Bataille, le système du non-savoir. Une ontologie du jeu, op. cit.*, p. 33.

« La mise en jeu, celle qui excède la maîtrise, est donc *l'espace de l'écriture*<sup>56</sup> », écrit encore Derrida. Selon lui, seule *l'écriture* (l'écriture souveraine mise en œuvre par Bataille) excède le *logos* du sens, de la maîtrise. Dès lors, comment « maîtriser » – puisque telle est notre « tâche » – une écriture qui se fait contre la signification ? Comment, sans la trahir, tenter une « saisie » de l'écriture bataillienne autrement qu'en lui imposant une signification particulière ou qu'en répétant l'ouvrage même de son annulation ? C'est par ce constat problématique que nous nous introduisons dans *l'Histoire de l'œil* : loin de toute ambition de « maîtrise », non sans l'espérance d'une chance, pourtant, qui par moments nous permettrait de *voir*<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> Jacques Derrida, « De l'économie restreinte à l'économie générale. Un hegelianisme sans réserve », dans *L'Écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 391. (En italique dans le texte)

<sup>57</sup> Tout en sachant comme Bataille que « la condition à laquelle je *verrais* serait de sortir du "tissu". Et sans doute aussitôt je dois dire : cette condition à laquelle je *verrais* serait de mourir. Je n'aurai à aucun moment la possibilité de *voir* ! » (*Méthode de méditation*, *op. cit.*, p. 205). *Voir* le « tissu » – pour nous la signification du récit – implique précisément une certaine violence que le tissu ne supporte pas ; *dénaturé*, ce qu'on voit n'est alors qu'un simulacre du tissu, qui devient, comme l'écrit Derrida « servile de se donner encore à lire » (*L'Écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 407). C'est donc par l'impossibilité de notre tâche que nous l'abordons. Si ce constat demeure paradoxal, nous ne le considérons pas moins nécessaire à l'élaboration de ce mémoire.

## CHAPITRE I : SÉCRÉTIONS

*L'angoisse, le fil*

*L'incipit idéal*

J'ai été élevé très seul et aussi loin que je me rappelle,  
j'étais angoissé par tout ce qui est sexuel<sup>1</sup>.

« Le hasard veut que cette première phrase d'*Histoire de l'œil* soit aussi la première des *Œuvres complètes* de Georges Bataille », note Michel Surya, pour qui elle constitue « l'incipit idéal<sup>2</sup> ». Dans ce chapitre, notre analyse de l'angoisse bataillienne vise à pousser son observation plus avant. Le récit s'ouvre sur un aveu, « j'étais angoissé par tout ce qui est sexuel », auquel le lecteur ne peut manquer de s'identifier, le sexuel constituant une énigme plus ou moins angoissante pour tout individu. La nature autobiographique<sup>3</sup> de cette confession « à l'origine » d'*Histoire de l'œil*, en confirmant la véracité du récit tel le traditionnel avertissement au lecteur, instaure dès la première phrase du récit un mécanisme d'identification par lequel auteur et lecteur sont intimement liés. La première phrase d'*Histoire de l'œil* agit comme un sort, ou un pacte de lecture, qui lie d'emblée les différentes instances de l'écriture – auteur, narrateur, personnages et lecteurs – par une même angoisse, que nous analyserons dans les parties subséquentes de ce chapitre. L'incipit les met ainsi à la fois *au secret et dans le secret*.

Dès la première phrase d'*Histoire de l'œil*, donc, l'angoisse est par Bataille mise de l'avant, conformément à la logique de *L'Érotisme*, selon laquelle l'érotisme est profondément lié à la transgression d'un interdit : « *L'expérience intérieure de l'érotisme*

<sup>1</sup> Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>2</sup> Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 128.

<sup>3</sup> Elle est en quelque sorte corroborée : d'abord par le fait que le récit soit l'aboutissement d'une psychanalyse, puis par le témoignage de quelques proches de Bataille, auxquels « il aurait avoué, sans en dire davantage, que [la folie de son père et de sa mère] fut pire encore », et surtout par son frère Martial, qui observa toute sa vie « le plus scrupuleux silence », mais qui, cinquante ans après les faits, écrivit deux lettres, dont « le témoignage ne laisse pas de place au doute » (Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 23).

demande de celui qui la fait une sensibilité non moins grande à l'angoisse fondant l'interdit, qu'au désir menant à l'enfreindre<sup>4</sup>. » Or le type d'angoisse « fondant l'interdit », qui parcourt pratiquement tous les récits batailliens, se définit par une certaine absence de sublimation. En effet, la sublimation cherche ultimement à dénouer une tension, que Freud donne pour sexuelle, alors que l'angoisse marque à la fois le commencement et la fin d'*Histoire de l'œil*<sup>5</sup>.

C'est à tort qu'on perçoit l'angoisse comme l'espoir d'une meilleure vie ; elle procède au contraire d'une pulsion de mort, que Jean Laplanche associe à une énergie sexuelle libre, qui court continuellement à la décharge, à sa perte<sup>6</sup>. Deux propositions de Bataille : « Le seul moyen d'échapper à l'angoisse est de travailler<sup>7</sup> » et « Je cherchais l'angoisse, mais plutôt pour m'en libérer, je voyais dans l'excès d'angoisse la seule issue à l'angoisse<sup>8</sup> » sont d'ailleurs conciliables selon Robert Sasso, « si l'on se rend compte à quel point le *travail d'écriture* de Bataille fait culminer l'angoisse et, en même temps, l'exorcise<sup>9</sup> ». En somme, l'angoisse engendre l'angoisse, et ce processus d'auto-engendrement « travaille » *Histoire de l'œil*.

Par conséquent, si les obscénités du jeune couple que forment Simone et le narrateur commencent par susciter l'angoisse, elles tourneront rapidement au drame. En les invitant à prendre part à une orgie, les protagonistes corrompent plusieurs de leurs

<sup>4</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 45. (En italique dans le texte)

<sup>5</sup> L'angoisse subsiste après le récit : Bataille éprouve en effet six ans plus tard, en 1934, le besoin de préfacier *Histoire de l'œil*.

<sup>6</sup> « Je n'hésite pas (c'est là mon interprétation, ma "théorie des pulsions") quant à moi à assimiler l'énergie libre à la "pulsion de mort" et l'énergie liée à la "pulsion de vie", cet *Eros* dont le but est précisément de maintenir et de créer des objets de plus en plus englobants, par sa tendance à la synthèse et précisément à la liaison, tandis que la pulsion de mort est par définition tendance à la déliaison et à la décharge » (Jean Laplanche, *La Sublimation. Problématiques III*, *op. cit.*, pp. 136-137). (Entre guillemets dans le texte)

<sup>7</sup> Georges Bataille, *Critique*, n° 35, avril 1949, p. 294.

<sup>8</sup> Madeleine Chapsal, « Georges Bataille », dans *Quinze Écrivains*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>9</sup> Robert Sasso, *Georges Bataille, le système du non-savoir. Une ontologie du jeu*, *op. cit.*, p. 113. (En italique dans le texte)



amis, dont la chaste Marcelle qu'ils conduisent à la folie. Après avoir tenté une première fois de délivrer leur amie de la maison de santé où elle est internée, Simone, affaiblie, doit demeurer alitée. Ce sera l'occasion pour les protagonistes de méditer leur prochaine escapade en fantasmant d'obscènes manipulations impliquant des œufs. Simone guérie, ils s'empressent d'aller au secours de Marcelle, mais ce ne sera que pour la plonger plus avant dans la folie : elle se suicidera peu après. Le récit prend alors une autre tangente : les protagonistes s'enfuient à Madrid où ils bénéficient de la protection de Sir Edmond, aristocrate anglais en compagnie duquel ils assistent à l'énucléation du torrero Granero. Simone se fait alors amener les couilles du taureau, qu'elle tente d'introduire dans son sexe. Puis, l'angoisse tourne à l'extase quand les trois complices assassinent le prêtre Aminado, pour l'énucléer à son tour, afin que Simone puisse insérer l'œil bleu de l'aumônier (rappelant celui de la défunte Marcelle) dans son sexe « pleurant des larmes d'urine ». Ce bref résumé ne rend nullement le caractère hautement poétique d'*Histoire de l'œil*, qui raconte moins les obscénités des protagonistes que les métamorphoses de l'œil et de ses avatars. En fait, les moments forts (angoissants) du récit de Bataille coïncident non avec les événements narratifs mais avec la jonction de ces avatars, et lorsqu'elle culmine, l'angoisse dans le récit *érotise*.

Le mouvement de la pulsion de mort – énergie libre qui ne cesse de se renouveler pour courir à la décharge – s'oppose essentiellement à la sublimation, qui est une *fin en soi*. Or *Histoire de l'œil* n'a pas de fin (de visée) et encore moins de dénouement ; la dernière phrase du récit sous-entend au contraire d'autres aventures à venir : « Le quatrième jour l'Anglais acheta un yacht à Gibraltar et nous prîmes le large vers de nouvelles aventures<sup>10</sup>. » Dans l'édition de Jean-Jacques Pauvert, parue en 1967, on trouve même un *Plan de suite à l'Histoire de l'œil*. La sublimation implique qu'au

<sup>10</sup> Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, op. cit., p. 69.

contact d'une pulsion dite « d'auto-conservation » (pulsion de vie) la pulsion sexuelle se transforme, par l'intervention du moi, en énergie créatrice. La pulsion sexuelle, comme l'angoisse qui la motive, constitue l'énigme du récit de Bataille. *Histoire de l'œil* met en texte une pulsion de mort qui jamais ne se dénoue (contrairement à la pulsion sublimée) et se renouvelle à l'infini pour courir au-devant de nouvelles décharges érotiques, de nouvelles aventures.

### Préface à l'*Histoire de l'œil*

Je reste content [...] de la joie fulminante de l'«Œil» : rien ne peut l'effacer. À jamais pareille joie, que limite une extravagance naïve, demeure au-delà de l'angoisse. L'angoisse en montre le sens<sup>11</sup>.

Nous verrons, au cours de ce chapitre, que l'angoisse constitue effectivement une clé de lecture d'*Histoire de l'œil* comme de toute l'œuvre de Bataille. Celle-ci inscrit son récit en même temps que ses *Œuvres complètes* dans la durée : l'angoisse est à l'*Histoire de l'œil* ce que l'*Histoire de l'œil* est à l'œuvre de Bataille – un désir immense et inquiet. Mais si l'angoisse « montre le sens » d'*Histoire de l'œil*, elle demeure toutefois impossible à circonscrire. C'est qu'elle est omnisciente : elle constitue à la fois la source, le moteur, l'objet et le but du récit.

Uniquement dans le premier paragraphe de l'incipit, l'angoisse apparaît à trois reprises, notamment dans cette phrase où le narrateur introduit le personnage de Simone : « Je commençais à me rendre compte qu'elle partageait l'anxiété que j'avais en la voyant, anxiété d'autant plus forte ce jour-là que j'espérais que, sous son tablier, elle était

---

<sup>11</sup> Georges Bataille, *Le Petit* [1934], dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 1971, p. 59. Cette indication, de la part de Bataille, peut surprendre : l'auteur de *Méthode de méditation* ne soutenait-il que le poétique de la souveraineté s'annonce au contraire dans « le moment où la poésie renonce au thème et au sens » (*op. cit.*, p. 220) ?

entièrement nue<sup>12</sup>. » La phrase de Bataille ne respecte pas la concordance des temps. Le vœu du narrateur devrait avoir pour corollaire, dans la subordonnée relative, le conditionnel présent. Or, si le narrateur devrait espérer que Simone « soit » nue, le texte, lui, l'affirme : elle l'« était » effectivement, nue. Cette première transgression grammaticale signale d'emblée la fragilité de la frontière qui sépare les fantasmes du narrateur de la réalité de l'histoire. Dès lors, le lecteur, qu'il en soit conscient ou non, est aux prises avec deux significations : Simone est-elle nue ou le narrateur espère-t-il seulement qu'elle soit nue ? Le génie de Bataille consiste à laisser planer le doute sur l'événement fantasmatique en même temps qu'à affirmer fortement sa réalité. L'une des opérations du récit est justement d'« indistinguer » les actions qu'il met en scène, comme l'identité de ses constituants. Ce type de passage à l'acte dans la grammaire est très fréquent chez Bataille et opère, comme les conjonctions d'intentionnalité que nous examinerons au cours du deuxième chapitre, un des nombreux renversements qui érotisent le récit. Par le truchement d'un tel bouleversement syntaxique, l'auteur cède d'ores et déjà son autorité au texte. Dès lors, rien ne va plus, l'angoisse saisit malgré lui le lecteur, qui ne sait plus d'où lui vient le sens – de l'auteur, du texte, du fantasme du narrateur, de sa propre interprétation ?

*Histoire de l'œil* comprend deux parties : la première, « Récit », est suivie de « Coïncidences ». Bataille attribue à l'angoisse le sens de son « Récit » dans l'épilogue au *Petit*, paradoxalement intitulé « W.-C. Préface à l'*Histoire de l'œil* ». Cette préface tardive s'explique entre autres par la nature profondément autobiographique du *Petit* qui fait en quelque sorte fécho aux confessions de « Coïncidences ». « Le remords est en

---

<sup>12</sup> Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, op. cit., p. 13.

moi, le passé me ronge. [...] Le 6 novembre 1915, dans une ville bombardée, à quatre ou cinq kilomètres des lignes allemandes, mon père est mort abandonné<sup>13</sup> », lit-on dans « *W.-C* », où Bataille poursuit la description de son père syphilitique déjà amorcée dans l'exégèse d'*Histoire de l'œil*. Mais si dans « Coïncidences » il raconte apparemment son père avec la même indifférence dans la voix que narrant les obscénités de « Récit », on perçoit dans le ton de « *W.-C.* » une certaine hésitation, probablement due à l'une des seules impuissances de Bataille, l'impossibilité pour lui de faire le deuil du père.

Ma piété n'est qu'une tentative d'évasion : à tout prix je voulais éluder le destin, j'abandonnais mon père. Aujourd'hui, je me sais « aveugle » sans mesure, l'homme « abandonné » sur le globe comme mon père à N. Personne, sur terre, aux cieux, n'eut souci de l'angoisse de mon père agonisant. Cependant, je le crois, comme toujours, il faisait face. Quelle « horrible fierté », par instants, dans le sourire de papa<sup>14</sup>!

On pourrait être tenté de croire en la sincérité de l'éloge funèbre de Bataille. Pourtant, le titre du troisième des quatre épilogues au *Petit*, « Absence de remords », s'il ne nous en dissuade pas, à tout le moins sème le doute quant à l'authenticité et à la nature de son trouble. Si « *W.-C.* » fonctionne comme un plaidoyer, il demeure amer et, qui plus est, inopérant : en dépit des années qui se sont écoulées, Bataille n'y accomplit pas plus le travail de deuil que dans « Coïncidences ». Après avoir tenté de l'« éluder » par sa dévotion envers un père d'emprunt, celui du christianisme, Bataille revient à son « destin », être aveugle comme son propre père. Au remords, il substitue alors l'identification : « Aujourd'hui, je me sais "aveugle" sans mesure, l'homme "abandonné" sur le globe comme mon père à N. ». L'œil du père, le *globe*, figure pour Bataille la charge héréditaire, la part maudite qui lui incombe en ce bas-monde. Par le biais de cet

<sup>13</sup> Georges Bataille, « *W.-C.* Préface à l'*Histoire de l'œil* », *Le Petit*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 60. (« *W.-C.* Préface à l'*Histoire de l'œil* » constitue le deuxième des quatre épilogues au *Petit*.)

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 61. (Entre guillemets dans le texte)

étrange processus d'identification, Bataille se fait martyr : à la fois comme son père et comme le Christ, lui aussi « fait face » bien que personne sur terre (sur le globe) n'ait souci de son angoisse. Georges Bataille écrit *Le Petit*, de même que l'*Histoire de l'œil*, non pas en mémoire de son père, mais en sa propre mémoire, « je me raconte mort...<sup>15</sup> » : il usurpe la place de son père, se raconte mort à sa place, devenant lui-même martyr, il le dépouille de sa mort « glorieuse » et s'en empare pour ériger *sur elle, à partir d'elle*, une souveraineté divine.

De même, le souci du temps à venir, s'il est vrai, s'il est anxieux, ne diffère en rien d'un remords : on ne craint pas de souffrir mais d'être coupable. En d'autres termes, le remords que j'ai est celui que j'aurai. Le commencement du remords est en raison du temps présent dont il me faut disposer de telle façon que demain nulle sentence « coupable » ne me frappe<sup>16</sup>.

Dix ans plus tard Bataille écrit *Le Coupable*. Manifestement toujours aux prises avec le remords, il compose en 1944 ce journal de guerre qui a toutes les apparences d'une *Lettre au père* : « Pourquoi, enfant, avais-je sous les yeux un aussi répugnant ascète<sup>17</sup> ? » Chaque écrivain ne se construit-il pas dans l'adversité ? Ne sent-il pas en lui cette coupure qui bande<sup>18</sup>, cette blessure coupable à partir de laquelle il lui devient seulement possible de souffrir cet acte terrible, écrire ? « L'objet *a* [l'objet absolu et insaisissable du désir à l'œuvre dans l'écriture] ne survient que sous l'effet de cette castration première<sup>19</sup> », soutient Claude Lévesque dans « La psychanalyse comme non-savoir ». Il cite alors Lacan, « Dès que le sujet lui-même vient à l'être, il le doit à un certain non-être sur lequel il élève son être ». « Autrement dit, reprend Claude Lévesque,

<sup>15</sup> Georges Bataille, *Le Petit*, dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 40.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 50. (Entre guillemets dans le texte)

<sup>17</sup> Georges Bataille, *Le Coupable*, dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 504, n.

<sup>18</sup> « La coupure bande » : l'expression est tirée d'un poème de Georges Bataille, *La Tombe de Louis XXX*, dans *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, 1971, p. 154.

<sup>19</sup> Claude Lévesque, « La psychanalyse comme non-savoir », dans *Le Proche et le lointain*, Montréal, VLB éditeur, 1994, p. 317. (Entre crochets : nos commentaires)

du seul fait que l'homme parle [écrit] l'objet absolu manque irrémédiablement et le désir est à jamais insatisfait<sup>20</sup>. » Or cette insatisfaction « intéressera » toujours Bataille : il est « dans son intérêt » qu'elle demeure, et l'un des moyens les plus efficaces pour la conserver consiste à la répéter encore et encore. Ce « répugnant ascète », son père malade, incontinent, ne nourrit-il pas l'insatiable écriture de Bataille, qui, comme Kafka, n'écrivit peut-être jamais que pour se plaindre dans les livres de ce dont il ne pouvait se plaindre sur sa poitrine<sup>21</sup> ?

Quelquefois j'imagine que je mourrai abandonné ou même que je resterai seul, vivant et sans force. Pourquoi éviterais-je le sort de mon père que moi, volontairement, j'ai abandonné seul, mon père, le paralytique, le fou, criant et gisant de douleur, cloué dans un fauteuil crevé<sup>22</sup>.

« Je suis moi-même la guerre », écrit Bataille dans la revue *Acéphale* (1936-1939). Cette guerre à même le patronyme de *Bataille*, cette guerre à laquelle son angoisse n'impose pas de trêve, ne serait-elle pas, dès *l'Histoire de l'œil*, l'histoire d'une guerre entre deux Bataille, Georges et son père ?

*Coïncidences : sublimation ou refoulement ?*

De l'auteur

Je suis né d'un père P.G. qui m'a conçu étant aveugle et qui peu après ma naissance fut cloué dans son fauteuil par sa sinistre maladie. Cependant à l'inverse de la plupart des bébés mâles qui sont amoureux de leur mère, je fus, moi, amoureux de ce père. Or, à sa paralysie et à sa cécité était lié le fait suivant. Il ne pouvait pas comme tout le monde aller uriner dans les water-closets, mais

<sup>20</sup> *Ibid.* (Entre crochets : nos commentaires)

<sup>21</sup> « "Maintenant tu es libre !" Bien entendu, c'était là une illusion, je n'étais pas, dans le meilleur des cas, pas encore libre. Dans mes livres, il s'agissait de toi, je ne pouvais m'y plaindre que de ce dont je ne pouvais me plaindre sur ta poitrine. C'était un adieu que je te disais, un adieu intentionnellement traîné en longueur, mais qui, s'il m'était imposé par toi, avait lieu dans un sens déterminé par moi » (Franz Kafka, *Lettre au père*, Paris, Gallimard, « Folio », 1957 pour la traduction française par Marthe Robert, p. 69).

<sup>22</sup> Georges Bataille, *Le Coupable*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 504, n. Il s'agit d'un feuillet joint par Bataille au *Carnet I*, qui servit à l'élaboration du *Petit*, mais qui ne trouva sa place qu'en note au *Coupable*. Cette permutation montre la parenté des deux récits, ainsi que le sentiment de culpabilité qui, dix ans plus tard, rongea toujours Bataille.

était obligé de le faire sur son fauteuil dans un petit réceptacle, et comme cela lui arrivait assez souvent il ne se gênait pas pour le faire devant moi sous une couverture qu'étant aveugle il plaçait généralement de travers. Mais le plus étrange était certainement sa façon de regarder en pissant. Comme il ne voyait rien sa prunelle se dirigeait très souvent en haut dans le vide, sous la paupière, et cela arrivait particulièrement dans les moments où il pissait. Il avait d'ailleurs de très grands yeux toujours très ouverts dans un visage taillé en bec d'aigle et ces grands yeux étaient donc presque entièrement blancs quand il pissait, avec une expression tout à fait abrutissante d'abandon et d'égaré dans un monde que lui seul pouvait voir et qui lui donnait un vague rire sardonique et absent (j'aurais bien voulu ici tout rappeler à la fois, par exemple le caractère erratique du rire isolé d'un aveugle, etc., etc.<sup>23</sup>)

Cette scène primitive fut capitale pour Bataille. C'est à même l'angoisse qu'il éprouve devant son père urinant « les prunelles dans le vide sous la paupière » qu'il puise l'inspiration pour écrire *Histoire de l'œil* : « En tout cas, c'est l'image de ces yeux blancs à ce moment-là qui est directement liée pour moi à celle des œufs et qui explique l'apparition presque régulière de l'urine chaque fois qu'apparaissent des yeux ou des œufs dans le récit<sup>24</sup>. » Ce passage de « Coïncidences » s'ouvre sur une déclaration d'amour incestueuse : « Je fus, moi, amoureux de ce père. Or, à sa paralysie et à sa cécité était lié le fait suivant [...] ». Il n'est pas innocent que ce soit par la conjonction « or », qui introduit la mineure d'un syllogisme ou une objection à une thèse, que le sentiment amoureux du fils envers son père soit lié à l'horreur de sa vision. « Or » est aussi un adverbe qui indique l'immédiateté d'une action. La double signification de ce vocable introduit alors dans la confidence une ambiguïté notoire : grâce à lui, Bataille indique que c'est « paradoxalement » (« or » en tant que conjonction), mais aussi « à ce moment » ou « dès l'origine » (« or » en tant qu'adverbe), qu'à sa fascination amoureuse s'est greffée la vision horrifiante de son père en train d'uriner. Ce souvenir a l'étoffe du péché originel. Cependant, il ne fait pas de doute que Bataille fut moins séduit par son père, qui

<sup>23</sup> Georges Bataille, « Coïncidences », dans *Histoire de l'œil*, *op. cit.*, p. 75-76. (Nous soulignons)

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 76. (En italique dans le texte)

le dégoûte, que par le trouble qu'il lui inspire. Dès lors, si « la plupart des bébés mâles sont amoureux de leur mère » comme Bataille le précise, lui, en aimant ce père, se trouve confronté non à l'autre (sexe) mais à lui-même, et en premier lieu à son angoisse du sexuel. En fait, « La véritable violence qui crée l'angoisse serait cette violence interne, cette violence refoulée, que fait au sujet sa propre excitation sexuelle<sup>25</sup> », explique Jean Laplanche.

« J'ai été élevé très seul et aussi loin que je me rappelle, j'étais angoissé par tout ce qui est sexuel » : la première phrase d'*Histoire de l'œil* sollicite l'interdit sous le couvert de la confiance, Bataille pose alors d'emblée la « Loi du Père ». Le bouleversement du jeune Bataille le confine effectivement, devant le spectacle de son père en train d'uriner, à une position passive analogue à celle de la femme opprimée par ce que, dans les années soixante-dix, certaines critiques féministes nommèrent la « Loi du Père ». Mais la Loi, dans le cas de Bataille, oppresse moins qu'elle séduit. Très tôt, sans doute, se cristallise dans l'esprit du jeune Bataille la vision de son père en train d'uriner, à laquelle se greffe à la fois le souvenir d'une grande angoisse et d'un certain érotisme. *Histoire de l'œil*, rêve ou fantasme, comporte un ensemble d'images récurrentes dans l'écriture de Bataille. Si œil, cécité, urine, sang, guillotine et mort participent étonnamment de l'érotisme de ses récits, ce pourrait bien être sous l'empire de cette « Loi » qui pose l'angoisse du sexuel comme fondement à l'érotisme. L'angoisse fait donc plus que participer de l'érotisme bataillien – en fait, elle le précède.

Ce n'est d'ailleurs pas sans évoquer la scène primitive que le premier « excès » d'*Histoire de l'œil* contextualise l'angoisse du sexuel de l'incipit. Le spectacle de Simone

---

<sup>25</sup> Jean Laplanche, *L'Angoisse. Problématique I, op. cit.*, p. 112.



s'installant devant le narrateur pour tremper ses fesses dans « l'assiette de lait » ne rappelle-t-il pas le rituel du père urinant « dans un petit réceptacle » ? « Simone plaça l'assiette sur un petit banc, s'installa devant moi et, ne quittant pas mes yeux, s'assit sans que je pusse la voir sous sa jupe tremper ses fesses brûlantes dans le lait frais<sup>26</sup>. » La position assise dans laquelle Simone exhibe sa chair noire et rose (dans une assiette posée sur un banc, comme le père urinait sans gêne devant le fils dans un petit réceptacle placé sous un fauteuil), l'insistance portée à son regard (se rafraîchissant les fesses dans le lait elle ne quitte pas le narrateur des yeux, comme le plus « étrange » dans le rituel du père « était certainement sa façon de regarder en pissant »), le caractère secret de son exhibition (c'est « sans qu'[il] puisse la voir sous sa jupe tremper ses fesses » que Simone s'assied dans l'assiette, comme c'est « sous une couverture généralement placée de travers » que le père urinait), ainsi que la passivité du narrateur lorsqu'il se trouve face à l'obscène, nous amènent à considérer ce passage de *l'Histoire de l'œil* comme une répétition de la scène primitive. À notre analogie se greffe le commentaire de Gilles Ernst sur cette même scène décrite par Bataille dans « Coïncidences », dont il trouve des résonances, pour sa part, dans l'excipit d'*Histoire de l'œil* : « Le "père" Aminado, puisque c'est ainsi que Simone l'appelle d'abord, est surtout le père de Bataille [...] : visage "émacié", yeux "presque blancs" pour le père, "joues maigres", "yeux pâles" chez le prêtre ; le père réel "pissait de son fauteuil", le prêtre est assis de force dans un fauteuil d'où il devra uriner ; le père de Bataille usait d'un urinal ("petit réceptacle"), dit la première version, et le prêtre d'un "vase de nuit sacré" (le calice) ; le prêtre a "le regard élevé [...] comme si quelque vision céleste allait l'arracher du sol", et les yeux du père de

---

<sup>26</sup> Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, *op. cit.*, p. 13.

Bataille "n'avaient pour objet qu'un monde que lui seul pouvait voir et dont la vision lui donnait un air d'abandon"<sup>27</sup> ».

Certaines représentations récurrentes au sein d'*Histoire de l'œil*, telles l'œuf dans la cuvette, le soleil, l'urine et le sang, parmi lesquelles l'œil et le motif de l'énucléation prédominent, rappellent la fameuse scène primitive. Mais si ces représentations érotisent le récit, tout porte à croire que la scène du père aveugle en train d'uriner n'est sexuellement connotée que dans l'imaginaire de Bataille : « L'*Histoire de l'œil* ne désigne nullement le sexuel comme objet premier de la chaîne : rien n'autorise à dire que la métaphore part du génital pour aboutir à des objets apparemment insexués comme l'œuf, l'œil ou le soleil ; l'imaginaire qui est dans l'*Histoire de l'œil* développé n'a pas pour "secret" un fantasme sexuel [...] c'est l'équivalence même de l'oculaire et du génital qui est originelle<sup>28</sup> ». Il y a, en psychanalyse, une notion qui illustre fort bien cette « équivalence originelle » dont Barthes fait état. Il s'agit de l'« étayage<sup>29</sup> », par lequel les pulsions sexuelles, après s'être consolidées sur les pulsions d'auto-conservation du moi, deviennent indépendantes. Roudinesco et Plon soulignent à juste titre que « l'essence du processus d'étayage tient dans la simultanéité d'une double opération<sup>30</sup> », que Laplanche et Pontalis établissaient déjà dans leur *Vocabulaire de la psychanalyse*, à savoir « une *relation* et une *opposition* entre les pulsions sexuelles et les

<sup>27</sup> Gilles Ernst, « Notice », dans *Romans et récits*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 1007.

<sup>28</sup> Roland Barthes, « La métaphore de l'œil », *op. cit.*, p. 241.

<sup>29</sup> Élisabeth Roudinesco et Michel Plon définissent l'étayage comme « la *relation originelle* entre les pulsions sexuelles et les pulsions d'auto-conservation » (*Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 1997, p. 285). Contrairement à ce que la sublimation freudienne devait accomplir, à savoir une certaine résolution de la scène primitive, l'écriture de Bataille réactive la relation originelle entre les pulsions sexuelles et les pulsions d'auto-conservation stimulées par le traumatisme.

<sup>30</sup> Élisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 286.

pulsions d'auto-conservation<sup>31</sup> ». On pourrait donc avancer ceci, qu'un besoin chez Bataille, celui de répéter la scène primitive, *s'étaye* dans *Histoire de l'œil*, les pulsions sexuelles ayant acquis une certaine « indépendance » (corollaire au processus de création) pour que l'érotisme du récit puisse opérer à partir de chaînes de signifiants « apparemment insexués ». Or l'étayage s'oppose à la sublimation. Secrétant du sexuel à partir de motifs « insexués », l'étayage figure une certaine émancipation sexuelle du moi, alors que la sublimation telle qu'envisagée par Freud, produisant une œuvre « insexuée » à partir du sexuel, opère dans l'autre sens : en la sublimant, elle refoule la relation originelle entre les pulsions sexuelles et le moi.

Bataille pose donc les *assises* du sexe en réitérant la scène primitive : en incipit (plaçant le récit sous « le signe » du rituel de l'assiette de lait) comme en excipit (préparant l'énucléation du prêtre Aminado), chacune de ces répétitions au sein d'*Histoire de l'œil* vient apposer, comme d'un sceau, la signature du père. Le pseudonyme Lord Auch (« Auch » est l'abréviation « d'aux chiottes ») dont Bataille signe *Histoire de l'œil*, nous renvoyant à l'image parodique d'un roi « sur le trône », ne vient-il pas consacrer son étayage ? Et pourtant, alors même qu'il tente par le biais de cette signature parodique de se dégager de l'emprise du père, Bataille *se signe* peut-être davantage devant lui qu'il ne l'aurait souhaité<sup>32</sup>.

Il est probable que le rituel paternel se soit inscrit en Bataille de façon à ce qu'il renferme non seulement le secret de son premier récit, mais encore de sa vocation d'intellectuel. Freud dit bien que l'investigation infantile du secret de la sexualité est en quelque sorte la première forme de sublimation : la libido se soustrait au refoulement, elle

<sup>31</sup> Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 149.

<sup>32</sup> Pour les renvois au père que signe le pseudonyme Lord Auch, voir p. 76-77, 94-96, 119.

se sublime dès l'origine en désir de savoir et vient renforcer la pulsion d'investigation déjà par elle-même puissante. Suivant l'idée de Freud, ce souvenir agirait en Bataille à la manière d'une sublimation qui serait toujours susceptible d'être réactivée, réanimée. Bien que ce mémoire ne vise pas à rendre compte de la sublimation en tant que processus de création chez Bataille, mais plutôt à questionner la nature sublimatoire de son écriture, il est intéressant et même nécessaire à notre propos d'examiner ce processus, puisque *Histoire de l'œil* y est intimement liée. En effet, l'œuvre de Bataille se forge à même la sublimation d'un désir, à l'origine orienté vers le père. À la mort de Joseph-Aristide Bataille, c'est vers Dieu que Georges Bataille consacre énergie libidinale (il fut effectivement pieux, fervent, entre dix-sept et vingt-trois ans), puis c'est à l'écriture, et enfin c'est à la philosophie qu'il se voue. Toute sa vie, Bataille tentera de comprendre l'horreur et la fascination qu'il éprouva, jeune, devant « le caractère erratique du rire isolé d'un aveugle », la force du désespoir de son père syphilitique.

Mais si l'œuvre de Bataille est indubitablement le fruit de la sublimation d'un désir envers le père, elle est aussi comme le rêve un « accomplissement de désir », qui s'oppose chez lui à la sublimation. Un désir de « conservation » *s'accomplit* dans *Histoire de l'œil*, celui de maintenir et de supporter (au lieu de transformer) l'angoisse du sexuel liée à son père. En outre, la traduction bataillienne de l'*Aufhebung* hegelienne, « maintenir l'œuvre de la mort est ce qui demande la plus grande force », illustre bien le désir de conservation de Bataille : ce désir inquiet, à l'œuvre dans tous ses récits, d'honorer un serment qu'il fit à la fois envers et contre la « Loi du Père ». C'est ce désir qui lui commande et lui octroie la force de maintenir en lui les ravages de l'angoisse. On peut penser que l'interdit pour Bataille repose avec Joseph-Aristide Bataille, qu'il ne

laissera jamais en paix, chacun de ses récits étant coupable d'une transgression envers lui. Néanmoins, l'écriture transgressive de Bataille ne « dépasse » pas la mort ; au contraire, elle la réanime. Si la sublimation freudienne, basée sur le refoulement du sexuel, produit un « sublimé », la sublimation bataillienne, fondée sur le maintien de l'angoisse, réanime le « refoulé ». Au lieu d'ériger son œuvre « à la mémoire » du père (sans doute le deuil est-il toujours la marque d'un certain « dépassement », d'une cristallisation, d'une sublimation), Bataille forge *Histoire de l'œil* à même sa tombe. Il n'accepte pas d'être le fils du mort, il ne voudrait pas de père : plutôt mourir, être à sa place, que de lui succéder.

La psychanalyse propose deux issues à la pulsion sexuelle : la formation d'un symptôme (le refoulement) ou la sublimation. Les reproches qu'on adresse au concept de sublimation concernent essentiellement le jeu subtil qui l'unit au refoulement – car la sublimation est aussi refoulement (du sexuel) : vers le haut, vers le bas et le plus souvent dans tous les sens. « Il n'y a pas deux sublimes semblables au monde », écrit Jacques Derrida dans *Tourner les mots. Au bord d'un film*. Faisant allusion à « l'Acteur » du film *D'ailleurs* Derrida réalisé par Safaa Fathy – ce « il » qui n'est autre que lui-même – Derrida écrit encore : « Il en parle plusieurs fois et tente en souriant de justifier ce mot, cette topologie, cette économie ("s'élever à peu de frais", dit-il, et "refouler" dans tous les sens)<sup>33</sup> ». Ces paroles de Jacques Derrida, en même temps qu'elles soulignent l'aspect économique<sup>34</sup> de la sublimation, posent implicitement la question complexe des rapports étroits et même obligatoires qu'entretiennent refoulement et sublimation. Il nous apparaît effectivement impossible d'envisager refoulement et sublimation selon une logique dichotomique. Une telle dialectique impliquerait une certaine emprise du savoir sur la

<sup>33</sup> Jacques Derrida et Safaa Fathy, *Tourner les mots. Au bord d'un film*, Paris, Galilée et Éditions Arte, « Incises », 2000, p. 120. (Entre guillemets dans le texte)

<sup>34</sup> Ne serait-ce que par le caractère économique de la sublimation, la dépense bataillienne s'en détache.

pulsion à l'origine de ces phénomènes. Or la pulsion, par définition « indépendante de son orientation et de son but<sup>35</sup> », ne peut être *saisie*, c'est une « poussée » imprévisible, dont on ne peut déceler que les effets. Par ailleurs, l'hypothèse freudienne selon laquelle la pulsion de savoir serait dans l'enfance « sublimée dès l'origine » nous apparaît, comme à Jean Laplanche, « être corrélative malgré tout d'un refoulement concernant un certain type d'objet, l'objet proprement sexuel<sup>36</sup> ». Si, donc, la pulsion est « à la source de l'activité motrice de l'organisme et du fonctionnement psychique de l'homme<sup>37</sup> », cette source, ce « domaine des pulsions », ne représente-t-il pas un lieu où ne peuvent que se côtoyer, voire s'unir dans un même mouvement, sublimation et refoulement ?

Le raisonnement qui conduit à inclure une part de refoulement dans le processus de sublimation aboutit pourtant dans notre étude au paradoxe suivant : le fonctionnement métonymique d'*Histoire de l'œil*, empêchant le refoulement du sexuel, en faisant au contraire l'étalage, ne serait-il pas exemplaire d'une sublimation qui n'impliquerait aucun refoulement ? Or si le récit maintient l'origine sexuelle de la pulsion, il ne répond plus à l'exigence principale de la sublimation, sa transformation. Bien qu'il ne saurait y avoir de sublimation au sens freudien sans refoulement du sexuel, et que, par conséquent, dans l'optique de la pensée freudienne, *Histoire de l'œil* soit manifestement issue d'une écriture « sans sublimation », ne pourrait-on pas percevoir l'absence de refoulement dans le récit comme une *autre* forme de sublimation ? En définitive, ne devrait-on pas

---

<sup>35</sup> Élisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 872.

<sup>36</sup> Jean Laplanche, *La Sublimation. Problématiques III*, op. cit., p. 111.

<sup>37</sup> *Ibid.* (Nous soulignons)

justement considérer qu'il n'y ait pas « deux sublimes semblables au monde » : qu'il y ait, plutôt qu'une sublimation, *des* sublimations<sup>38</sup> ?

*Un dérapage contrôlé*

Du narrateur

Il nous paraissait important d'aborder *Histoire de l'œil* de la même façon que Bataille : par une analyse de la scène primitive qu'il considère lui-même, dans « Coïncidences », comme faisant partie intégrante de son texte. Après avoir poussé le controversé concept de sublimation dans quelques-uns de ses retranchements théoriques, nous reviendrons à notre principal objet d'investigation, soit son « application » dans les études littéraires, plus précisément dans le récit de Bataille.

*Histoire de l'œil* constitue en quelque sorte un réservoir poétique que nous assimilons à « l'inconscient » de l'écriture bataillienne. Œil, œuf, sang, soleil, urine, mort, guillotine, forment au sein du récit des nœuds de signifiants toujours déjà inséparables de l'identité de Bataille : on reconnaît effectivement sa griffe à la présence de tels motifs. *Histoire de l'œil*, en tant que premier récit, constitue une source à laquelle Bataille ne cessera jamais de puiser. Nous n'en considérons pas moins ce texte comme la tache aveugle<sup>39</sup> de son œuvre monumentale : il est en quelque sorte miraculeux que

---

<sup>38</sup> Nous pourrions à ce sujet rappeler différentes propositions des successeurs de Freud, qui tentent pour la plupart d'échapper au « dualisme des pulsions ». Pour Melanie Klein, par exemple, l'enjeu principal de la sublimation concerne davantage l'individu que la société. En s'inspirant de la théorie freudienne du narcissisme, elle s'éloigne du dernier segment de la définition de Freud : l'objet « socialement valorisé » faisant place à une « identification réussie ». Un examen plus approfondi de la définition kleinienne de la sublimation nous mènerait sans aucun doute à formuler d'autres constats par rapport à l'écriture apparemment « sans sublimation » d'*Histoire de l'œil*. La visée de ce mémoire de maîtrise étant moins d'examiner la polémique qui entoure la notion de sublimation que d'analyser le récit de Bataille, nous avons choisi de centrer notre réflexion sur une seule définition de la sublimation, celle de Freud, la « canonique ».

<sup>39</sup> *Histoire de l'œil* est à l'écriture de Bataille ce que la nuit est à l'entendement : « Il est dans l'entendement une tache aveugle : qui rappelle la structure de l'œil. [...] Mais alors que la tache aveugle est sans

*l'Histoire de l'œil* puisse ainsi en constituer, comme un trou noir, l'origine. Bien que ce texte fonde une œuvre imposante, il fonctionne certainement chez Bataille comme la plus primitive des fondations – comme un trou, où lui-même serait tombé à l'instar de ses lecteurs : « J'écris pour qui entrant dans ce livre tomberait comme dans un trou<sup>40</sup> », ou dans un rêve...

Nous avons vu que l'écriture, selon la formule consacrée par Freud, constitue « l'accomplissement d'un désir » dans le récit : celui du narrateur de conserver, d'expérimenter l'angoisse du sexuel nécessaire à l'érotisme. Il peut donc, tout entier, être lu comme un rêve – la narration d'*Histoire de l'œil* procède précisément comme lui : par un travail de condensations (métaphores), de déplacements (métonymies) et de figurations en symboles (allégories). « L'idée d'être le rêve de l'inconnu (de Dieu, de l'univers) est, semble-t-il, le point extrême où Nietzsche atteint », écrit Bataille dans *L'Expérience intérieure*. « Il est difficile de laisser entendre à quel point le "désert" [par lequel Bataille définit au préalable la "communauté"] est loin, où ma voix porterait enfin, avec ce peu de sens : un sens de rêve<sup>41</sup> ». Le narrateur d'*Histoire de l'œil* nous semble atteindre cette extrémité, n'étant plus de l'univers du récit la maîtrise rationnelle (prétendue) mais lui-même son propre rêve.

Je m'allongeai à ce moment dans l'herbe, le crâne sur une grande pierre plate et les yeux ouverts juste sous la voie lactée, étrange trouée de sperme astral et d'urine céleste à travers la voûte crânienne formée par le cercle des constellations : cette fêlure ouverte au sommet du ciel et composée apparemment de vapeurs ammoniacales devenues brillantes dans l'immensité – dans l'espace vide où elles se déchirent absurdement comme un cri de coq en plein silence – un

---

conséquence, la nature de l'entendement veut que la tache aveugle ait en lui plus de sens que l'entendement même » (*L'Expérience intérieure, op. cit.*, p. 129).

<sup>40</sup> Georges Bataille, *L'Expérience intérieure, op. cit.*, p. 433, n.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 41. (Entre guillemets dans le texte, entre crochets : nos commentaires)



œuf, un œil crevés ou mon propre crâne ébloui et pesamment collé à la pierre en renvoyaient à l'infini des images symétriques<sup>42</sup>.

Sont d'abord liés par leur rotondité les attributs du narrateur (le crâne, les yeux, les œufs), puis par leur liquidité ceux du paysage (la voie lactée, les constellations, l'urine et le sperme). Nous venons en effet de séparer les avatars ronds de l'*observateur* des flux célestes *observés*. La métaphore propose un rapport d'identité entre deux termes. Ici, ce sont les éléments du paysage qui subiront une première « identification » : la « voie lactée » *est* une « trouée de sperme astral », puis la « voie lactée » *et* la « trouée de sperme astral » *sont*, à la fois indépendamment et prises ensemble, « urine céleste ». Bien qu'inusités ces rapports d'identité demeurent intelligibles : ils peuvent être envisagés séparément. Seulement, au beau milieu de la phrase, on assiste à *un saut au-delà*, au-delà d'un mode « classique » de signification (fondé sur de simples analogies), au-delà de la métaphore : par-delà les deux points qui marquent la frontière (entre deux modes de signification, entre réalité et fiction), Bataille ménage un espace, une sphère, où les termes vont se confondre. Nous représentons cet espace par une sphère parce que l'espace à décrire est acéphale : il n'a ni queue ni tête ni centre et n'est dominé par aucune métaphore, la rondeur n'y obtient pas plus préséance que la liquidité. Les deux points figurent en quelque sorte une hiérarchie révolue : comme un seul cadavre ils se pointent au beau milieu de la phrase pour marquer le saut interdit, cependant franchi, car par-delà les deux points rien ne va plus, les rapports identitaires deviennent exponentiels. La « voie lactée », la « trouée », l'« urine céleste » *sont* en elles-mêmes, l'une pour l'autre, et envisagées dans leur ensemble « fêlure ouverte » *et* « vapeurs ammoniacales ». La phrase agit alors comme un condensateur, elle « indistingue » ses constituants. Il faudrait alors, pour en sortir, en passer par une « déchirure » qui ramènerait le sujet à la réalité – ici celle

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 45.

du cri de coq. Or les attributs du sujet, d'abord définis, ressortent de cette traversée marqués d'indéfinition : « le » crâne *et* « les » yeux font place à « un » œuf, *ou* « un » œil, *ou* « mon propre » crâne. L'ordre des éléments est évidemment inversé. On tombe finalement sur « mon propre crâne » comme sur un *ovni*, un objet volant non identifié. Si le pronom possessif « mon » qui accompagne ce segment aurait logiquement dû recentrer l'attention sur le narrateur, il n'en est rien. Au contraire, les nœuds de signifiants étant désormais inextricables, « mon propre crâne » rappelle plutôt l'éclatement du sens qui vient d'être opéré. Les termes, dépossédés de leur sens « propre », ont été « désorbités ». Le pronom possessif « mon » devrait normalement ramener la signification au régime de « l'avoir » qui s'oppose essentiellement au régime de « l'être » que conduisent les métaphores et les métonymies. Or il détonne.

Ce passage illustre à quel point le mode de signification d'*Histoire de l'œil* diffère des récits habituels et a en outre la spécificité de souligner le mécanisme même de son élaboration. En effet, il révèle le fonctionnement métonymique du récit : « L'érotisme de Bataille est essentiellement métonymique<sup>43</sup> », écrit Barthes dans « La métaphore de l'œil » :

Il se produit une contagion générale des qualités et des actes : par leur dépendance métaphorique, l'œil, le soleil et l'œuf participent étroitement au génital ; et par leur liberté métonymique, ils échangent sans fin leurs sens et leurs usages [...] ; car la métaphore qui les varie, manifeste entre elles une différence réglée, que la métonymie, qui les échange, s'emploie aussitôt à abolir : le monde devient *trouble*, les propriétés ne sont plus divisées ; s'écouler, sangloter, uriner, éjaculer forment un sens *tremblé*<sup>44</sup>.

Les grandes scènes d'*Histoire de l'œil* se forment à partir de telles condensations. D'autres stratégies sont cependant mises de l'avant par l'écrivain pour contrer la « signification ». Selon un procédé encore une fois comparable à l'élaboration du rêve,

<sup>43</sup> Roland Barthes, « La métaphore de l'œil », dans *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 244.

<sup>44</sup> *Ibid.* (En italique dans le texte)

idiomatismes et étymologismes se succèdent sous la plume de Bataille pour provoquer un déplacement du sens. « Les assiettes, c'est fait pour s'asseoir, n'est-ce pas, me dit Simone. Paries-tu ? Je m'assois dans l'assiette. – Je parie que tu n'oses pas, répondis-je à peu près sans souffle<sup>45</sup>. » Les assiettes ne sont pas faites pour s'asseoir : cette formule idiomatique déclenche un pari qui aboutit à la première scène érotique. La réponse du narrateur à la proposition de Simone est celle de l'angoisse : il en a « le souffle coupé ». Le dévoiement du sens (ici, de l'assiette) fait naître une incertitude qui prépare narrateur et lecteurs au choc érotique. L'étymologie du mot « assiette » renvoie à « une manière de se poser, d'être posé ». À la chasse, l'assiette désigne également une sorte de piège. Or la *trappe* dont il est ici question happe, en même temps que le sexe de Simone, la signification du mot assiette. L'auteur s'applique de la sorte à faire rayonner la polysémie de quelques vocables. De tels déplacements sémantiques accompagnent (précèdent) presque toujours l'érotisme de Bataille, qui n'opère jamais qu'en renversant l'*assise* des choses. À ce propos, n'est-il pas significatif et somme toute « idéal » que la première scène érotique d'*Histoire de l'œil* et des *Œuvres complètes* de Bataille figure le dévoiement de l'*assise* du sexe ?

Le travail de déplacement s'effectue en outre au sein d'*Histoire de l'œil* par des renvois intertextuels. Comme le souligne Patrick Ffrench, le titre de l'incipit, *L'œil de chat*, apparaît dans « L'horloge » de Charles Baudelaire : « The *phrase* L'œil de chat, which titles one of the chapters of *Histoire de l'œil*, appears, in the *Spleen de Paris*, in the poem "L'horloge", as a way of telling the time ("Les Chinois voient l'heure dans l'œil des chats"<sup>46</sup>) transformed into a lack of temporality ("une heure immobile qui n'est pas

<sup>45</sup> Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, op. cit., p. 13.

<sup>46</sup> Charles Baudelaire, *Petits Poèmes en prose*, Paris, Classiques Garnier, 1958, p. 80.

marquée sur des horloges<sup>47</sup>") which seems to echo the non-narrative, atemporal, and instantaneous cut of Bataille's text<sup>48</sup>. » Les rapports intertextuels qui lient le titre de l'incipit, *L'œil de chat*, au poème de Baudelaire, désignent donc d'emblée au lecteur le caractère « non narratif », instantané – onirique, ajouterions-nous – du récit qu'il s'apprête à parcourir.

Nous l'avons mentionné, les scènes érotiques du récit sont souvent introduites par un ébranlement syntaxique ou sémantique. Or non seulement Bataille confond-il les constituants d'*Histoire de l'œil* par des métaphores ou des métonymies, mais il attribue à l'ensemble qu'ils forment alors une seule identité. Les moments forts d'*Histoire de l'œil* procèdent ainsi par allégories.

Deux bouches juvéniles se disputaient mon cul, mes couilles et ma verge, et je ne cessais pas d'écartier des jambes de femmes humides de salives ou de foutre comme si j'avais voulu échapper à l'étreinte d'un monstre et ce monstre n'était pourtant que l'extraordinaire violence de mes mouvements<sup>49</sup>.

S'il assiste le plus souvent de manière passive aux obscénités de Simone, le narrateur émerge régulièrement de l'*Histoire* pour entreprendre un travail (d'analyse) de réflexion. L'irrationnalité de ses pensées, généralement poétiques, tiennent alors, à l'instar du rêve que conduit la narration, de la divagation. Ce sont les paysages qui servent le plus souvent de prétextes aux rêveries du narrateur. Par leur biais, l'érotisme contamine l'univers qui l'entoure. Ainsi, le monstre formé par l'étreinte de Simone, Marcelle et du narrateur trouve son équivalent dans les éléments naturels qui se déchaînent : « Cependant, le ciel était complètement tourné à l'orage [...] la mer faisait déjà un bruit énorme dominé par de longs roulements de tonnerre<sup>50</sup> ». Cette pratique chez

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>48</sup> Patrick Ffrench, *The Cut / Reading Bataille's Histoire de l'œil*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 108.

<sup>49</sup> Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>50</sup> *Ibid.*

Bataille consiste moins à exposer, comme les romantiques, le bouleversement intérieur de personnages en leur assimilant la description de paysages, qu'à prolonger ou à universaliser l'érotisme qui les gouverne. Car l'équivalence entre la violence de la tempête et celle de l'étreinte tourne alors à l'auto-engendrement : « De grands coups de tonnerre nous ébranlaient et accroissaient chaque fois notre colère, nous arrachant des cris de rage redoublés à chaque éclair par la vue de nos parties sexuelles<sup>51</sup>. » Si les éléments naturels représentent la seule emprise qu'ait sur le narrateur et les personnages le monde extérieur, ils ne lui font donc pas pour autant obstacle, bien au contraire. Simone et le narrateur évoluent dans un monde onirique, détaché de la réalité, où ils sont les seuls maîtres (tous leurs désirs trouvent satisfaction, les parents n'ont aucune autorité sur eux), où les meurtres ne sont pas châtiés et où rien ne limite l'érotisme que les moments d'angoisse qui présagent les excès.

L'allégorie bataillienne anéantit parfois complètement l'individualité de ses composantes en les rassemblant ainsi sous l'égide d'une même figure « monstrueuse », mais elle se forge plus généralement en maintenant l'identité de contraires. Suivant cette tradition littéraire du récit érotique qui consiste à « révéler » la virginité d'un enfant en le « profanant », Bataille confronte ainsi la blanche Marcelle à la noire Simone : « *Chose curieuse*, elle avait une ceinture blanche et des bas blancs alors que la noire Simone, dont le cul chargeait ma main, avait une ceinture noire et des bas noirs<sup>52</sup>. » Encore une fois, le narrateur se charge d'exposer le lien qui unit le mécanisme selon lequel, par le biais de leurs oppositions, les deux filles se complètent, à la contradiction qui compose leur

---

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, *op. cit.*, p. 31. (Nous soulignons)

univers. Ce faisant, il ouvre effectivement « à nos yeux brisés un monde composé avec la foudre et l'aurore<sup>53</sup> ».

Selon des stratégies d'écriture qui allient métaphores et métonymies, idiomatismes et étymologismes, la poésie d'*Histoire de l'œil* lutte contre le pouvoir des mots<sup>54</sup> : au sens univoque, Bataille oppose la polysémie, au fétiche un érotisme qu'on pourrait qualifier de « total », et à la sublimation (qui épure les corps hétérogènes pour les transformer en une substance *unique*) la liquéfaction (qui ne transforme pas les corps, mais, « chose curieuse », les mélange, les fait se perdre, les *dilate*). Ces techniques poétiques, en ébranlant la signification du récit, rendent bien le trouble (érotique) qui, s'emparant du narrateur, contamine le lecteur.

L'angoisse du narrateur trouve enfin des marques formelles dans le texte, les guillemets et l'italique. La « chair "rose et noire"<sup>55</sup> » qui trempe dans l'assiette est ainsi mise en relief par des guillemets, lors de la première scène érotique. Patrick Ffrench considère ces guillemets comme la marque de références intertextuelles, qui le mène à commenter la « chair rose et noire » de Simone en passant par Breton, Baudelaire et Manet<sup>56</sup>. Pour le critique, ils renvoient le lecteur à différentes polémiques : le surréalisme de Breton que Bataille considère trop idéaliste (si la chair de Simone est aussi rose que noire ; bien que « les deux s'accordent », pour Breton, « Le *rose* est mieux que le *noir*<sup>57</sup> »), ainsi que l'*Olympia* de Manet qui, lors de son exposition controversée, était accompagnée du poème « Lola de Valence » de Baudelaire. De la même façon, au

---

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> « [...] des mots! qui sans répit m'épuisent : j'irai toutefois au bout de la possibilité misérable des mots. J'en veux trouver qui réintroduisent – en un point – le souverain silence qu'interrompt le langage articulé ». (*Méthode de méditation, op. cit.*, p. 210). Notre deuxième chapitre portera précisément sur ce « point » de condensation, qui s'oppose essentiellement chez Bataille à ce qu'on entend habituellement par *le mot* de « sublimation ».

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>56</sup> Patrick Ffrench, *The Cut, op. cit.*, p. 103-114.

<sup>57</sup> André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1928, p. 138. (En italique dans le texte)

moment où le narrateur d'*Histoire de l'œil* opère un déplacement de signifiants entre « maison de santé » et « château hanté » pour désigner l'endroit où Marcelle est prisonnière, Bataille évoquerait selon Ffrench une certaine tradition littéraire, de telle sorte que l'expression « château hanté » révélerait que son texte serait « hanté » par la nouvelle gothique<sup>58</sup>. Nous considérons, pour notre part, que ce jeu de mots signale moins une intertextualité qu'il ne met en scène l'angoisse du narrateur.

J'avais hâte d'arriver à l'endroit que je considérais confusément comme « château hanté » étant donné l'association des mots *maison de santé* et *château*, de plus le souvenir du drap-fantôme et l'impression résultant de la présence des fous dans une grande demeure silencieuse la nuit. Mais chose étonnante, j'avais surtout l'idée que j'allais *chez moi* alors que je me trouvais mal à mon aise partout<sup>59</sup>.

Pour le critique, ce type de références narratives doivent être accompagnées d'une analyse intertextuelle : « *The narrator's explicit explanation has to be accompanied by an analysis not of the psychology of the characters but of the implicit textual and intertextual mechanisms of the text*<sup>60</sup>. » Or, la réflexion du narrateur trouve précisément davantage d'échos à l'intérieur même du texte qu'à l'extérieur de celui-ci. Selon Barthes, les différents savoirs (citationnel, référentiel, révérentiel<sup>61</sup> et personnel) à l'œuvre dans l'écriture de Bataille se mélangent comme en une « [...] *mathesis* truquée, en route vers un *détournement* du savoir<sup>62</sup>», et non, comme la scène primitive, vers sa *répétition*. Si le commentaire du narrateur « mélange » effectivement plusieurs référents, dont certains se

<sup>58</sup> « *Such a displacement in itself functions intertextually, signalling the indebtedness, the "hauntedness" of this text by the literary tradition of the Gothic novel, the "font" of much "damned" textuality, from Sade and Poe to Lautréamont. Walpole's Castle of Otranto is an obvious pretext for this castle* » (Patrick Ffrench, *The Cut*, op. cit., p. 115).

<sup>59</sup> Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, op. cit., p. 41. (En italique et entre guillemets dans le texte)

<sup>60</sup> Patrick Ffrench, *The Cut*, op. cit., p. 116.

<sup>61</sup> L'étrange expression « savoir révérentiel » se rapporte aux rapports qu'un auteur entretient à l'égard d'un discours approuvé par la gente intellectuelle d'une époque donnée. Dans sa communication, Barthes fait ironiquement allusion à ce type de discours – « socialement valorisé » serions-nous tenté d'ajouter, rappelant la sublimation freudienne – en le rapportant à celui que tiennent ces « Messieurs du Comité de Rédaction de *Documents* » (Roland Barthes, « Les sorties du texte », dans *Bataille*, sous la direction de Philippe Sollers, Paris, UGE, « 10/18 », 1973, p. 51).

<sup>62</sup> *Ibid.* (En italique dans le texte)

situent à l'extérieur du texte, ils sont avant tout inhérents au récit. La condensation du « château hanté », du « drap-fantôme » et des « fous » en une même expression a d'abord pour fonction d'exposer à même la réflexion le fonctionnement métonymique du récit. Mais le narrateur fait alors davantage : « détournant » l'attention par l'italique sur son « chez-soi », il confirme la nature autobiographique et analytique du récit, tout en pointant, comme c'est rarement le cas chez Bataille, l'idée d'une fatalité. Certaines images semblent effectivement participer, autant que les événements narratifs, d'une certaine fatalité qui conduit auteur, narrateur et personnages vers le « château hanté », où aura lieu le climax du récit. Et ces éléments (le château, « le drap-fantôme », les fous) portent une charge d'angoisse, probablement due chez Bataille au souvenir refoulé dont il avoue qu'il lui a inspiré son récit dans « Coïncidences<sup>63</sup> ».

« *Chose étonnante*, j'avais surtout l'idée que j'allais *chez moi* alors que je me trouvais mal à mon aise partout<sup>64</sup> » : l'impression du narrateur est sans doute liée au processus d'écriture en tant que sublimation de l'angoisse. Mais avoir le sentiment de courir chez soi en courant au danger signale en outre un destin, celui d'opposer à la résolution de l'angoisse son maintien. « Si la volonté d'angoisse interroge seule, la réponse, si elle vient, *veut* que soit maintenue l'angoisse. La réponse est : l'angoisse est ton destin : tu ne saurais, tel qui tu es, ni ce qui est – ni rien<sup>65</sup>. » Nous reviendrons en conclusion (p. 115-117) sur cette étrange variation du *cogito*. Considérons pour l'instant que Bataille expose simplement dans ce passage que le « château hanté » – domaine du fantasme, de l'indécis, du trouble, de l'angoisse – est son chez-soi et que ce chez-soi constitue le *secret*, le fil du récit.

<sup>63</sup> L'auteur précise dans « Coïncidences » que son frère, Martial Bataille, aurait dans leur jeunesse tenté de l'effrayer, s'étant recouvert d'un drap, aux abords des ruines d'un château fort du Moyen Âge.

<sup>64</sup> Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, *op. cit.*, p. 41. Nous soulignons l'expression « Chose étonnante » sur laquelle nous reviendrons, p. 91.

<sup>65</sup> Georges Bataille, *Le Coupable*, *op. cit.*, p. 317. (Nous soulignons)



L'écriture de Bataille figure une exploration de l'inconscient. Cette étrange posture, à la fois passive pour éviter la censure et active dans la « composition » du récit, est celle du travail d'analyse ; elle rappelle en outre les expérimentations surréalistes. Bataille se garde pourtant des surréalistes qui, selon lui, plutôt que d'affronter le monde de l'inconscient, s'y réfugient, « [...] loin de tout bruit dans n'importe quelle nursery, réservée aux balbutiements poétiques et aux ébats des chevaux d'ombre<sup>66</sup> ». Or « Que se passe-t-il lorsque [l'inconscient] est exploité comme un simple réservoir poétique destiné à fournir l'énergie permettant l'ascension vers la surréalité<sup>67</sup> ? », s'interroge à juste titre Jacques Cels. « Il se passe que les pulsions commandées par l'inconscient sont détournées de leurs objectifs pour être *sublimées, transposées, déguisées*. Elles n'ont pas le temps de dénoncer l'existence d'une "voix" que le conscient se refuse à entendre<sup>68</sup>. » Cette « voix » chez Bataille est précisément celle du narrateur d'*Histoire de l'œil*, qui commente et comprend le fantasme : loin de l'évacuer par une poésie sublime, la narration du récit accompagne le fantasme de sa hantise, l'augmente par la métonymie et, réalisant ainsi le vœu de Bataille, porte déjà dans ce premier récit « avec ce peu de sens : un sens de rêve<sup>69</sup> ». Ce faisant, l'écrivain oppose donc à l'écriture automatique ce que nous appelons un « dérapage contrôlé » : les divagations du narrateur d'*Histoire de l'œil* ne sont autorisées que dans la mesure où elles servent la structure métonymique du récit. Le fantasme surréaliste est une production de l'imagination par laquelle le moi essaie d'*échapper* à sa réalité (de la refouler) par une écriture qui « sublime, transpose et déguise ». Mais alors que chez les surréalistes le sens de rêve masque la réalité, chez Bataille il la révèle. Métonymies et métaphores, idiomatismes et étymologismes,

<sup>66</sup> Georges Bataille, « Dali hurle avec Sade », dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1970, p. 115.

<sup>67</sup> Jacques Cels, *L'Exigence poétique de Georges Bataille*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>68</sup> *Ibid.* (Nous soulignons)

<sup>69</sup> Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 41.

intertextualités et jeux de mots, déplacements, condensations et allégories participent chez lui d'une narration onirique qui fait culminer l'angoisse, l'angoisse qui « montre le sens » d'*Histoire de l'œil*.

*Le mauvais œil*  
Des personnages

Dans *Le Langage des fleurs*, Bataille exhibe à la face des surréalistes les parties secrètes de la rose, ses racines « ignobles et gluantes qui se vautrent dans l'intérieur du sol, amoureuses de pourriture comme les feuilles de lumière<sup>70</sup> ». Les protagonistes d'*Histoire de l'œil* incarnent de la même façon l'envers du sublime. Bataille introduit le personnage de Simone littéralement par « les régions marécageuses du *cul*<sup>71</sup> ». « ([...] Ce nom que j'ai toujours employé avec Simone est de beaucoup pour moi le plus joli des noms du sexe<sup>72</sup>) », précise le narrateur, dès le deuxième paragraphe, d'un commentaire qui s'accorde tout à fait avec le bas matérialisme prôné par Bataille. Cette remarque, en apparence simple provocation prononcée à tout hasard, entre parenthèses, porte cependant la *visée* du récit. Il n'est pas innocent que Simone soit de cette façon introduite, non seulement par le cul, mais encore par un jugement linguistique sur lui. Le personnage de Simone incarne en quelque sorte la lutte que mène Bataille contre la signification. C'est elle qui porte le premier et le dernier coup : ses jeux de mots, en même temps qu'ils renversent l'assise des choses, comme nous le mentionnions à propos du premier jeu sur l'assiette (« Les assiettes, c'est fait pour s'asseoir, n'est-ce pas<sup>73</sup> ? »), défient l'arbitraire du signe. Le dernier jeu, liant œil et œuf (« Tu vois l'œil ? [...] C'est un œuf. [...] Je

<sup>70</sup> Georges Bataille, *Le Langage des fleurs*, dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1970, p. 177.

<sup>71</sup> Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, *op. cit.*, p. 26. (Nous soulignons)

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>73</sup> *Ibid.*

veux *jouer* avec cet œil<sup>74</sup> »), expose l'enjeu d'*Histoire de l'œil* : déjouer la signification. Les dialogues sont plutôt rares dans le récit. Or sur soixante-sept répliques, Simone en prononce trente-quatre, Sir Edmond seize, le narrateur neuf ; enfin, Marcelle et Don Aminado, les personnages suppliciés, ne prennent la parole qu'à quatre reprises. C'est donc essentiellement la voix de Simone qui mène le récit. Et si elle se trouve suivie de celle de Sir Edmond, qui n'apparaît qu'au neuvième chapitre, c'est que l'aristocrate constitue en quelque sorte son prolongement, non seulement dans ses *visées* obscènes, mais encore dans le nom qu'il porte : *Sir Edmond* est bien l'anagramme de *Simone*.

Enfin, la voix de Simone, en plus d'occuper l'essentiel de l'espace réservé aux dialogues, est, avec celle de Sir Edmond, la plus forte, car elle est celle du rêve<sup>75</sup> : le récit constitue somme toute l'accomplissement de ses désirs. Dans le chapitre qui porte le nom de *Simone*, le narrateur accomplit ses quatre volontés. Tout au long du récit, il se laisse en quelque sorte guider par sa muse. À son contact, il entre dans une autre dimension, fantasmatique, où réalité et fiction se confondent, où le signe est dominé par le jeu. Simone représente alors ce qu'en psychanalyse on appelle le sujet « supposé savoir », que le narrateur interroge. Le récit tout entier figure le prolongement de leur premier échange : « Les assiettes, c'est fait pour s'asseoir, n'est-ce pas, me dit Simone. Paries-tu ? Je m'asseois dans l'assiette. – Je parie que tu n'oses pas, répondis-je sans souffle<sup>76</sup>. » Le narrateur occupe la position du disciple, *Histoire de l'œil* est non seulement un récit de chasse, comme nous le postulions, mais encore un récit d'initiation. Simone, la prêtresse, *ordonne* le narrateur. Après qu'elle eût affirmé au narrateur ne pouvoir faire l'amour qu'en présence de Marcelle (« Tu es complètement fou, cria-telle,

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 67. (Nous soulignons)

<sup>75</sup> Le narrateur la qualifie lui-même ainsi : « [Simone] revint vers moi et me dit doucement avec une voix de rêve [...] » (*ibid.*, p. 25).

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 13.

mais mon petit, je n'ai pas d'intérêt : dans un lit, comme ça, comme une mère de famille ! Avec Marcelle seulement »), c'est « déçu, mais *au fond* tout à fait d'accord avec elle » qu'il lui demande « Qu'est-ce que tu veux dire<sup>77</sup> ? ». Tout porte à croire qu'elle prêche un converti. Seulement, Bataille, en valorisant la transgression par le biais de Simone plutôt que par la voix narrative, désoriente le lecteur, qui n'y voit que du feu, que de l'obscène, alors qu'« au fond », un certain discours (matérialiste et subversif) traverse bel et bien l'*Histoire*.

Ainsi, Simone, après avoir été présentée par le « plus bas » des organes, prend immédiatement le relais du narrateur, pour introduire à son tour le personnage de Marcelle par le cul : « Simone troussa la jupe, arracha la culotte et me montra avec ivresse un nouveau cul aussi beau, aussi pur que le sien<sup>78</sup>. » Si dans cette phrase, comme dans toutes celles qui impliquent Marcelle, Bataille emprunte un vocabulaire sublime pour décrire son personnage, c'est pour mieux lui préférer l'obscène Simone et ainsi augmenter le sacrilège des protagonistes. Comme le remarque Jean-Louis Houdebine, écrire pour Bataille consiste à « montrer de quel fumier violent l'idée se nourrit, comme la plante ou la fleur, quelles sont ses bases excrémentielles, sexuelles, qui réapparaissent soudain dans la mort des fleurs (ou des idées), dans leur pourriture impudique, ou dans l'effeuillement de la rose, lorsque se montre "la touffe d'aspect sordide", dont la valeur sexuelle [...] est évidente<sup>79</sup> ». Or le cul de Simone, cette touffe « rose et noire », sordide elle aussi, se trouve déjà représentée, dans ce premier récit de Bataille, « comme la fleur la plus admirable non, suivant le vieux verbiage des poètes, comme l'expression plus ou

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 25. (Nous soulignons)

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>79</sup> Jean-Louis Houdebine, « L'ennemi du dedans », dans *Bataille*, sous la direction de Philippe Sollers, *op. cit.*, p. 166. (Entre guillemets dans le texte)

moins fade d'un idéal angélique, mais, tout au contraire, comme un sacrilège immonde et éclatant<sup>80</sup> ».

« Du surréalisme, Bataille dit, aussitôt qu'il commença d'analyser à quoi celui-ci tendait constitutivement, qu'il est le contraire de l'affirmation qu'il fait de lui-même<sup>81</sup>. » En effet, la méfiance que Bataille entretient à l'égard du surréalisme ne provient pas de son projet esthétique, mais de l'illusion par laquelle il se concrétise, car sous les apparences d'un « oui » souverain, c'est le plus souvent un « non » idéaliste et castré que les surréalistes opposent au monde. Or Bataille ne fait pas qu'opposer au « non » castré des surréalistes un autre « non », révolté celui-là ; il le consolide d'un « oui » tout nietzschéen<sup>82</sup>, car c'est *jusqu'au fond des abîmes* que Bataille porte son « oui » qui bénit. Les protagonistes d'*Histoire de l'œil* vouent un culte « au plus bas », allant jusqu'à souiller les instruments du culte sublime : « Simone commença par lui assener un grand coup de base de calice sur le crâne [...] Ça n'est pas tout ça, fit-elle sur un ton qui n'admettait aucune réplique, à présent, il faut pisser [...] Et maintenant, bois, commanda [son double] Sir Edmond<sup>83</sup> ». De même, le texte dénonce, d'une apologie qui culbute à « grands coups » l'ecclésiastique, en même temps qu'un simulacre de surréalisme, un simulacre de sublimation. L'écriture bataillienne n'est pas, ne saurait être « sans sublimation », mais elle se trouve effectivement dénuée de cette *sublime* sublimation que pointe la valorisation sociale au sein de la définition freudienne : elle s'oppose à une sublimation qui serait purement sublime, à une sublimation refulante.

La relation qu'entretiennent les protagonistes n'est définie qu'une seule fois, dans l'incipit, par « une impression d'horreur et de désespoir », liée à la vue de « chairs

<sup>80</sup> Georges Bataille, « Le Langage des fleurs », dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 177.

<sup>81</sup> Michel Surya, *L'Imprécation littéraire, op. cit.*, p. 85.

<sup>82</sup> « Jusqu'au fond de tous les abîmes, je porte alors mon dire-oui qui bénit » (Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, GF Flammarion, 1996, p. 215).

<sup>83</sup> Georges Bataille, *Histoire de l'œil, op. cit.*, p. 64. (Entre crochets : nos commentaires)

sanglantes écœurantes en partie, en partie très belles<sup>84</sup> ». Cette description du sentiment qui unit le narrateur à Simone définit à elle seule la teneur du récit, qui est celle de l'angoisse. Les protagonistes d'*Histoire de l'œil* évoluent dans un univers profondément investi par la contradiction, où l'une des seules choses qui soit univoque et maintenue est l'anxiété qu'ils partagent en se voyant. Cependant, bien qu'entre Simone et le narrateur s'établissent « des relations d'amour si étroites et si obligatoires qu'il [leur] est presque impossible de rester plus qu'une semaine sans [se] voir », ils n'en ont « pour ainsi dire jamais parlé<sup>85</sup> ». *Histoire de l'œil* n'est pas une histoire d'amour, au sens où le sentiment qui unit les protagonistes n'évolue pas. L'incipit fait état d'une relation amoureuse entre le narrateur et Simone, dont par la suite il ne sera plus jamais question. Le passage suivant fait pourtant exception à la règle : « J'acceptai finalement l'extraordinaire hantise des noms : *Simone, Marcelle*<sup>86</sup> », car l'adverbe « finalement » implique la culmination d'une émotion, ici l'angoisse, ou du moins son évolution.

La hantise des noms pourrait bien être la manifestation la plus conséquente de l'angoisse qui, selon Bataille, montre le sens d'*Histoire de l'œil*. Cette phrase, qui précède de peu la mise au point du projet de libérer Marcelle de sa maison de santé, déclenche le récit : comme l'angoisse, elle en est à la fois la source, le moteur, l'objet et le but. En fait, avant même de former le projet avec Simone d'aller retrouver Marcelle, le narrateur comprend que le seul sens qu'il puisse donner à sa vie (« [...] il fallait que ma vie eut tout de même un sens<sup>87</sup> ») se trouve dans le sort qui le lie étrangement à ces deux jeunes femmes : « [...] j'avais beau rire, je ne pouvais plus m'agiter qu'en acceptant ou en

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>85</sup> *Ibid.*

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 23.

affectant d'imaginer une composition fantastique qui lierait confusément mes démarches les plus déconcertantes avec les leurs<sup>88</sup> ». Ce passage révèle par ailleurs que la liaison amoureuse entre Simone et le narrateur est médiatisée par « la hantise des noms », par le langage. C'est en effet en ébranlant « le pouvoir des mots » que l'angoisse œuvre le mieux. Contrairement à la plupart des récits, le suspense, l'angoisse d'*Histoire de l'œil*, ne porte pas sur les relations qu'entretiennent entre eux les personnages, mais bien sur leurs noms, sur les rapports linguistiques qu'ils entretiennent avec les objets qui les entourent. Le narrateur se trouve donc dans le récit hanté par les noms – lui-même n'a pas de nom, « À plusieurs reprises, [Bataille] dit n'accepter d'écrire que pour effacer son nom<sup>89</sup> ». Nous reviendrons, au cours du prochain chapitre, sur cette problématique du nom, qui chez Bataille prend la forme de nombreux pseudonymes. Dès lors, l'italique que le narrateur impose aux noms des personnages, « *Marcelle, Simone* » souligne donc, plus que l'inquiétante étrangeté auréolant Marcelle et Simone, sa propre hantise des noms et de la signification. Barthes dit bien : « Le guillemet sert à encadrer le code (à dénaturer, à démystifier le mot), l'italique, au contraire, est la trace de la pression subjective qui est imposée au mot, d'une insistance qui se substitue à sa consistance sémantique<sup>90</sup> » : « *Marcelle, Simone* » manifeste la marque d'un combat que le narrateur d'*Histoire de l'œil* mène contre la consistance sémantique.

En outre, la phrase « J'acceptai finalement l'extraordinaire hantise des noms : *Simone, Marcelle* » porte en elle la signification du récit (sa non-signification), car elle marque par l'italique le passage du « nom » ou de la fixité du langage, à « l'idée du nom », porteuse de l'angoisse au sein du récit. En même temps qu'il oppose à un

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>89</sup> Claude Lévesque, *Par-delà le masculin et le féminin*, op. cit., p. 275.

<sup>90</sup> Roland Barthes, « Les sorties du texte », dans *Bataille*, op. cit., p. 60.

érotisme « fétichisé » un érotisme « universalisé », l'italique peut être considéré comme la marque formelle d'un étayage dans le texte. Substituant à la fadeur des « noms » Simone et Marcelle, « l'idée » de Simone et Marcelle, l'italique (marque formelle de l'angoisse) *augmente* leurs noms de l'inquiétante étrangeté et de l'érotisme qu'ils exaltent chez le narrateur.

« Et surtout *plus d'objet*<sup>91</sup> » dans le récit. « Les questions du sujet, sa volonté de savoir sont supprimées : le sujet n'est plus là, son interrogation n'a plus de sens ni de principe qui l'introduise. De même aucune réponse ne demeure possible. La réponse devrait être "tel est l'objet", quand il n'est plus d'objet distinct<sup>92</sup> », de sorte qu'en même temps *qu'il n'y a plus de sujet, plus d'objets, il y a plus de sujets et d'objets*. Les critiques s'entendent généralement avec Barthes pour exclure la possibilité qu'il y ait un « sujet » au récit et pour poser l'Œil comme seul « objet » de celui-ci : « Bien que l'*Histoire de l'œil* comporte quelques personnages nommés et le récit de leurs jeux érotiques, Bataille n'a nullement écrit là l'histoire de Simone, de Marcelle ou du narrateur [...] *L'Histoire de l'œil*, c'est vraiment l'histoire d'un objet<sup>93</sup> ». Brian Fitch considère également que l'*Histoire de l'œil*, c'est « d'abord et avant tout l'histoire d'un mot<sup>94</sup> », *l'œil*. De même que le nom importe moins que « l'idée », pour Fitch, « il s'agira moins de ce que peut devenir l'œil que de ce qui peut sortir de *l'œil*. Ce que pourrait devenir l'œil [aussi bien que ce que pourraient devenir Marcelle, Simone] constituerait une *fiction* ; ce qui sortira de *l'œil* [comme ce qui sortira de *Marcelle, Simone*] sera un

<sup>91</sup> Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 74. (En italique et entre guillemets dans le texte)

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> Roland Barthes, « La métaphore de l'œil », *op. cit.*, p. 238.

<sup>94</sup> Brian Fitch, « *Histoire de l'œil*, le texte ludique », dans *Monde à l'envers, texte réversible : la fiction de Georges Bataille*, Paris, Lettres Modernes, 1982, p. 54.



texte<sup>95</sup> ». En définitive, entre ces deux regards portés sur le texte, *le mauvais* est celui qui fait de *l'œil* un sujet, alors qu'il s'agit d'un objet, du plus mystérieux objet qui soit, le récit (l'écriture) qui se fait.

*An Anxiety of Influence*  
Des lecteurs

La création *littéraire* – qui est telle dans la mesure où elle participe de la poésie – est cette *opération souveraine*, qui laisse subsister, comme un instant solidifié – ou comme une suite d'instant – la *communication*, détachée, en l'espèce de l'œuvre, mais en même temps de la lecture. [...] "Chez Mallarmé, dit Sartre, lecteur et auteur s'annulent en même temps, s'éteignent réciproquement, pour que, finalement, seul le verbe existe<sup>96</sup>". Je ne dirai pas "chez Mallarmé" ; je dirai : "partout où la littérature est manifeste<sup>97</sup>".

L'angoisse répond à cette exigence de communication chez Bataille : réunissant toutes les instances de l'écriture, elle « compose » *Histoire de l'œil*. Auteur, narrateur, personnages et lecteurs s'annulent simultanément par un acte de reconnaissance (de l'angoisse) pour que seul le verbe existe. L'incipit d'*Histoire de l'œil* est à ce titre « idéal », puisque « l'angoisse du sexuel » unit auteur et lecteurs dans un même mouvement, celui de la communication.

Nous examinerons dans cette partie la réception d'*Histoire de l'œil*, son impact retentissant non seulement sur la critique, mais encore sur les créateurs. À commencer par Roland Barthes, qui dans sa célèbre autobiographie, *Roland Barthes par Roland Barthes*, constate, en évoquant les thèmes philosophiques chers à Bataille, que, en somme, celui-ci le touche peu : « Qu'ai-je à faire avec le rire, la dévotion, la poésie, la

<sup>95</sup> *Ibid.* (Entre crochets : nos commentaires)

<sup>96</sup> Bataille cite ici l'imposante étude que Sartre consacre à Jean Genet, *Saint Genet, comédien et martyr*, qui constitue le tome I des *Œuvres complètes* de Jean Genet, Paris, Gallimard, 1952, p. 509.

<sup>97</sup> Georges Bataille, « Genet », dans *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957, p. 138. (En italique dans le texte)

violence ? Qu'ai-je à dire du "sacré", de l'"impossible"<sup>98</sup> ? » Un aveu suivra, pourtant, qui souligne la force de l'écriture bataillienne, l'angoisse qu'elle met en œuvre ; malgré lui, elle le ravit : « Cependant, il suffit que je fasse coïncider tout ce langage (étranger) avec un trouble qui a nom chez moi la *peur*, pour que Bataille me reconquière : tout ce qu'il écrit, alors, me décrit : ça colle<sup>99</sup>. » À l'intérieur de la structure métonymique du récit, ce ne sont donc pas seulement des objets qui s'échangent, mais également des identités, et surtout de l'affect. « *Structural play with affect*<sup>100</sup> », écrit Patrick Ffrench. L'économie d'*Histoire de l'œil* se fonde sur l'échange plutôt que sur la transformation. Les différentes instances qui y circulent sont mues par l'angoisse qui représente, selon Jean Laplanche, la plus importante modification de l'affect. Dès lors, ces échanges structurés accèdent à l'exigence de la communication.

Le style de Bataille est dépouillé. Il contient peu d'adjectifs qualificatifs, peu d'adverbes, des phrases courtes et un vocabulaire simple. Ce type d'écriture sollicite l'imagination du lecteur et contribue à l'érotisme produit par le récit. En comparant l'incipit à sa réécriture, on constate que cette mise à nu est manifestement volontaire, puisque Bataille s'applique à y éliminer de nombreux adjectifs et adverbes, ainsi que plusieurs négations, conjonctions de coordination et compléments circonstanciels. Sans doute entravaient-ils pour lui l'imagination. L'écriture de Bataille est comme celle de Nietzsche « essentielle » plutôt que sublime : « Bataille rencontra la poésie comme Nietzsche l'avait rencontrée », écrit Bernard Noël, dans sa préface à *L'Archangélique*,

<sup>98</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1975, p. 147. (Entre guillemets dans le texte)

<sup>99</sup> *Ibid.* (En italique dans le texte)

<sup>100</sup> Patrick Ffrench, *The Cut*, *op. cit.*, p. 16. (En italique dans le texte)

« une poésie nécessaire, et qui n'a rien d'esthétique, rien de *beau*<sup>101</sup> », rien de « sublime »...

Le propre d'une « écriture de sublimation » serait de produire une certaine « élévation ». L'écriture « qui sublime » manifeste habituellement cette élévation à un moment ou à un autre du récit, soit par un moment fort de l'histoire, soit par une trouvaille poétique. Le plus souvent, le moment où cette élévation *culmine* (est-il besoin de rappeler que les moments forts de l'*Histoire* sont ceux où le *cul* est en jeu) correspond à un effet, que les critiques littéraires depuis Aristote, et les psychanalystes depuis Freud, nomment la catharsis. Le sens aristotélicien de la catharsis, qui désigne un processus de purgation ou d'élimination des passions qui se produit chez le spectateur lorsque, au théâtre, il assiste à la représentation d'une tragédie, fut repris par la psychanalyse. Selon Freud et Breuer, « La réaction du sujet qui subit quelque dommage n'a d'effet réellement "cathartique" que lorsqu'elle est vraiment adéquate, comme dans la vengeance. Mais l'être humain trouve dans le langage un équivalent de l'acte, équivalent grâce auquel l'affect peut être abrégé à peu près de la même façon<sup>102</sup>. » Nous avons mentionné le caractère thérapeutique du processus d'écriture en tant que sublimation. Dans cette perspective, le fonctionnement métonymique d'*Histoire de l'œil*, sans doute, eut pour son auteur l'effet bénéfique d'une certaine forme de sublimation, la symbolisation.

Cependant, nous avons vu qu'un besoin chez Bataille, celui de répéter la scène primitive, s'étaye par l'écriture dans *Histoire de l'œil* : celui-ci pourrait correspondre à ce que Freud nomme « compulsion de répétition ». Une des manifestations les plus

---

<sup>101</sup> Bernard Noël, préface à *L'Archangélique* de Georges Bataille, Paris, Mercure de France, 1967, p. 15. (En italique dans le texte)

<sup>102</sup> Sigmund Freud et Joseph Breuer, « Le mécanisme psychique de phénomènes hystériques » [1892], dans *Études sur l'hystérie*, traduit de l'allemand par Anne Berman, Paris, PUF, 1956, p. 5-6. L'abréaction désigne le processus par lequel le sujet arrive, notamment par l'analyse, à se libérer de l'affect lié au souvenir d'un événement traumatique. Pour la distinction entre abréaction et étayage, voir p. 115.

flagrantes de la capacité du récit de Bataille à provoquer l'avènement d'une catharsis, c'est que la compulsion qui le pousse à répéter la scène primitive dans ses récits trouve des échos à plus grande échelle. Le récit figure par conséquent un jalon important de la littérature moderne. En effet, la répétition du traumatisme à la base d'*Histoire de l'œil* devient après sa publication un véritable « fait social » : « *It is a troubling event in the literature and culture of modernity. Influence here functions [...] like a trauma, which is repeated*<sup>103</sup> », souligne Patrick Ffrench. Suivant le principe exposé par Harold Bloom dans son ouvrage *The Anxiety of Influence*<sup>104</sup>, plusieurs récits entretiennent une forte intertextualité avec *Histoire de l'œil*, tels *L'Anglais décrit dans le château fermé* de Pieyre de Mandiargues, *Histoire d'O* de Pauline Réage, *Le Château de cène* de Bernard Noël, *Vous m'avez fait parler des fantômes* de Hervé Guibert, *Thirst for Love* de Yukio Mishima et *The Bloody Chamber* de Angela Carter, pour n'en nommer que quelques-uns. De même, le film *Weekend* de Jean-Luc Godard s'ouvre comme l'incipit d'*Histoire de l'œil*, par la fameuse scène de l'assiette de lait.

À la sublimation freudienne qui transforme (refoule, par le fait même) la pulsion sexuelle à sa source, le récit de Bataille oppose une sublimation qui la modifie, certes (la poésie fait-elle jamais autre chose ?), mais en ne rompant pas avec son étonnante fécondité, elle figure en quelque sorte le nœud où se rencontrent chacune des métonymies d'*Histoire de l'œil*. Alors que la pulsion sexuelle se trouve évacuée par la sublimation freudienne, elle est maintenue par le premier récit de Bataille, elle constitue même l'énigme, le moteur, le *secret des sécrétions* du récit. En effet, le fonctionnement métonymique du récit maintient la pulsion sexuelle dans un certain état primitif.

<sup>103</sup> Patrick Ffrench, *The Cut*, op. cit., p. 39.

<sup>104</sup> Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford, Oxford University Press, 1973. Harold Bloom propose la théorie d'une *influence* caractérisée par une tension œdipienne ; nous envisageons bien sûr l'influence que l'*Histoire de l'œil* aura sur la littérature moderne tout autrement.

Ce faisant, le « sublimé » d'*Histoire de l'œil*, son sens, serait d'abord celui d'un échange, d'une *commutation*, ensuite d'une transformation. Un tel frayage entre les mondes figurerait alors une *autre* sublimation que la freudienne qui, au refoulement du sexuel à sa source, substituerait sa mise en œuvre, sa mise en circulation dans le récit. Participent à ce passage la narration onirique – ce « dérapage contrôlé » qui fonctionne, comme le rêve, par condensations (métaphores) déplacements (métonymies) et figurations en symboles (allégories) –, les jeux de mots, ainsi que les renvois intratextuels et intertextuels. Ces multiples travestissements textuels, plus que l'histoire, motivent les agissements des protagonistes, « indistinguent » fiction et réalité, auteur, narrateur, personnages et lecteurs. Ils déjouent encore la signification et favorisent donc la *venue* de l'angoisse, qui *affecte* et lie toutes les instances d'écriture.

Le titre de l'incipit d'*Histoire de l'œil*, *L'œil de chat* (comme le rêve) condense, déplace et figure en symbole la signification du récit. Il renferme en outre son *secret*, le venin qui ne manque jamais d'affecter le lecteur. La résonance polysémique de ce titre accable toutes les instances d'écriture d'une même angoisse (jamais loin du sexuel chez Bataille), celle de *voir*. Selon Littré, « chat », *catus* ou *cattus*, provient du verbe latin *cattare*, qui signifie « voir ». L'animal tient par conséquent son nom du seul fait qu'il « voit », qu'il « guette ». En outre, le titre de l'incipit vient consolider l'interprétation de l'« assiette » comme un piège à la fois érotique et sémantique, car « chat » désigne encore ce jeu où l'un des enfants pourchasse les autres. Or le premier récit de Bataille ne raconte-t-il pas, en même temps que les « prises » de Simone et du narrateur (ces deux adolescents fréquemment infantilisés), ses propres « prises » de mots ? L'animal, s'il figure d'abord le narrateur (pendant que Simone dans l'assiette se pose « la chatte », lui, la guettant, ne joue-t-il pas au chat ?), désigne encore le lecteur : toujours en position de

tiers comme l'analyste, ce dernier n'est-il pas tout disposé à voir ce que les autres ne voient pas ?

*L'œil de chat* figure ainsi le premier assaut de Bataille contre « le pouvoir des mots », tout en accomplissant par ailleurs la *visée* du texte : confondre auteur, narrateur, personnage et lecteur en une même angoisse. D'abord, il ne s'agit pas de l'œil « d'un » chat, mais bien de *L'œil de chat*, ce qui apporte une toute autre dimension au récit. Le titre de l'incipit incite alors subtilement les lecteurs de Bataille, qu'on suppose « appâtés comme des chats » par son *Histoire*, à glisser l'œil dans son « chas ». Ne s'introduit-on pas dans le livre, comme l'enfant dans la scène primitive, en glissant l'œil dans le trou (le chas) d'une serrure ? Bataille ne se représente-t-il pas son lecteur comme celui qui dans son livre tombera comme dans un trou<sup>105</sup>, comme celui qui, dans l'œil de la guillotine glissera son cou ?

*L'œil de chat*, en même temps qu'il désigne l'activité de lecture, signale d'emblée que le lecteur occupe la position d'un voyeur, qui dispose toujours déjà d'une longueur d'avance sur le narrateur et les personnages. Il peut, par exemple, voir Simone tremper ses fesses brûlantes dans l'assiette de lait, alors que le narrateur, lui, est confiné à l'imaginer (puisque l'opération a lieu « sans qu'il puisse la voir sous sa jupe tremper ses fesses »). En ayant désormais accès aux gravures d'André Masson et de Hans Bellmer qui accompagnent le texte, le lecteur bénéficie en outre d'une vision supplémentaire. Les gravures de Bellmer illustrant la *Nouvelle Version d'Histoire de l'œil* dans l'édition de la Pléiade, à l'instar des chaînes métonymiques du récit de Bataille, se concentrent toutes autour du sexe de « Simone ». Or ces gravures secrètent en marge du texte une vision

---

<sup>105</sup> « J'écris pour qui entrant dans ce livre tomberait comme dans un trou » (Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 433, n.).

vertigineuse, un autre « chas », un autre « trou » appelant, comme le « livre-guillotine<sup>106</sup> », l'œil du lecteur (tel celui du prêtre Aminado) à être tranché.

L'expérience intérieure que suscite la lecture d'*Histoire de l'œil* implique certainement un risque pour le lecteur, celui d'affronter et de maintenir comme son auteur la vision angoissante d'un autre monde, d'assister à la *mise en texte* d'une effroyable scène primitive. Selon Brian Fitch, dans l'œuvre romanesque de Bataille « il existe, tout d'abord, ce monde-ci et l'*autre* [...] Puisque le second de ces deux mondes, comme son nom l'indique, est marqué par l'idée de l'altérité, [il] risque donc de nous être le plus étranger des deux, c'est lui qui "fait problème" pour le lecteur<sup>107</sup> ». Cet *autre monde* pourrait bien se trouver à la fois dans *l'œil de chat* (qui n'indique que des heures marquées sur les horloges de l'autre monde), dans *l'œil du narrateur* (qui ne donne qu'un « sens de rêve » à l'autre monde), dans *l'œil châtré du prêtre* (que les protagonistes « envoient » dans l'autre monde) et dans *l'œil blanc* de Joseph-Aristide Bataille (que son fils a peut-être abandonné sur terre, mais qu'il ne laissera jamais en paix dans l'autre monde) ; cet *autre monde* que laisse deviner le texte de Bataille est une sorte de « *no man's land* » où se produisent des échanges angoissants, dont le lecteur qui se risque à glisser l'œil dans le trou de la serrure d'*Histoire de l'œil* ne peut qu'être affecté. « L'accent est mis non pas sur cet *autre monde* en tant que tel, mais plutôt sur l'articulation entre ce monde-ci et l'autre. Ce qui s'y trouve incarné, c'est le passage entre les deux, "le départ pour l'autre monde"<sup>108</sup> ». *Histoire de l'œil*, en tant que premier récit de Bataille, marque son départ pour cet autre monde qu'est la littérature. Est-ce un

<sup>106</sup> « Je bois dans ta déchirure / et j'étales tes jambes nues / je les ouvre comme un livre / où je lis ce qui me tue » (Georges Bataille, « Le Livre », dans *La Tombe de Louis XXX*, *op. cit.*, p. 161).

<sup>107</sup> Brian Fitch, « L'œil qui ne voit pas », dans *Monde à l'envers, texte réversible : la fiction de Georges Bataille*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 49.

hasard si, à l'instar de l'incipit d'*Histoire de l'œil*, la presque totalité des œuvres littéraires de Bataille s'ouvrent à la fois *dans*, *sur* et *par* l'angoisse, comme autant d'autres mondes ?

Mon angoisse est enfin l'absolue souveraine. Ma souveraineté morte est à la rue. Insaisissable – autour d'elle un silence de tombe – tapie dans l'attente d'un terrible – et pourtant, sa tristesse se rit de tout<sup>109</sup>.

L'épigraphe de *Madame Edwarda* est à ce titre exemplaire de l'œuvre de Bataille : « pas une ligne où, comme au soleil la rosée du matin, ne joue la douceur de l'angoisse<sup>110</sup> ». L'angoisse « montre le sens » d'*Histoire de l'œil*, comme de toute l'œuvre de Bataille : celui d'un « *work in progress, in process* » pourrait-on dire.

Cependant, à force de fouiller l'abîme entre des mots comme « espoir » et « désespoir », (« J'achevai de perdre le sens des mots comme espoir et désespoir<sup>111</sup> [...] »), d'en perdre le « sens », puis de jouir de leur « non-sens », le narrateur d'*Histoire de l'œil* laisse présager qu'à l'angoisse, « l'absence de sublimation » qui l'aura mené *jusqu'au fond des abîmes*, se substituera l'extase ou la relève ( [...] « Je me rendis compte, par lassitude, qu'il fallait que ma vie eût tout de même un sens<sup>112</sup> »).

Dans la deuxième partie de ce mémoire, nous étudierons plus spécifiquement le passage que nous venons de citer, où le narrateur (derrière lequel on sent alors très fortement la présence de l'auteur) réfléchit sur la suite de l'*Histoire* : « J'acceptai finalement la hantise des noms : *Simone, Marcelle*, j'avais beau rire, je ne pouvais plus m'agiter qu'en acceptant ou en affectant d'imaginer une *composition fantastique* qui

<sup>109</sup> Georges Bataille, *Madame Edwarda*, *op. cit.*, p. 17. (En lettres majuscules dans le texte)

<sup>110</sup> Georges Bataille, *L'Impossible*, *op. cit.*, p. 161.

<sup>111</sup> Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 24.



lierait *confusément* mes démarches les plus déconcertantes avec les leurs<sup>113</sup>. » Nous analyserons de quelle façon la « composition fantastique », ou les « condensations » que le narrateur projette à ce moment, prodigueront toute sa puissance poétique à l'image finale du récit, l'œil bleu pâle de *Marcelle* pleurant des larmes d'urine dans la fente, la *déchirure* de Simone en extase. « Mais le non-savoir est d'abord ANGOISSE<sup>114</sup> », ce qui constituait le *fil* conducteur du présent chapitre.

---

<sup>113</sup> *Ibid.* Nous soulignons l'expression « composition fantastique » et l'adjectif « confusément », qui renvoient à la visée même du récit.

<sup>114</sup> Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 66. (En lettres majuscules dans le texte)

## CHAPITRE II : CONDENSATIONS

*L'extase, la déchirure*

### *Quel lieu pour la sublimation ?*

La sublimation fera-t-elle l'objet d'une théorie satisfaisante ? Les successeurs de Freud ne s'accordent, jusqu'à maintenant, que sur l'imprécision du concept. Dans son ouvrage *Malaise dans la sublimation*, Claude LeGuen traduit bien l'incertitude théorique qui entoure la sublimation : « on y jette un regard et on la perd<sup>1</sup> ». Jean-Paul Sartre écrit à propos du non-savoir de Bataille : « Dès qu'on cherche à la saisir, la pensée fond comme de la neige. L'émotion seule demeure, c'est-à-dire un puissant trouble intérieur en face d'objets vagues<sup>2</sup>. » En fait, les défenseurs du non-savoir, Bataille en tête, sont confrontés à une question qui ne peut que pareillement hanter notre étude sur la sublimation : comment définir des phénomènes qui se manifestent inégalement selon les sujets ? Une grande part de la confusion qui entoure les notions de sublimation et de non-savoir peut être attribuée au fait que ces processus, pour être réellement « saisis », nécessitent d'abord l'épreuve. Nous devons pour les appréhender établir une coïncidence entre connaissance émotionnelle et connaissance rationnelle, introduire le transcendant dans l'immanent, ou encore une certaine généralité de l'expérience à partir de sa singularité la plus irréductible. Ce constat constitue par ailleurs le point de départ de la réflexion que mène Bataille dans *L'Expérience intérieure*. Tout comme l'expérience du non-savoir, l'expérience de la sublimation résiste à l'amarrage du discours. Mais s'il n'est pas certain que nous puissions sérieusement « penser » la sublimation, nous pouvons, par contre, circonscrire les effets qu'elle induit, et l'un des cadastrages possibles, c'est l'analyse de texte.

<sup>1</sup> Claude LeGuen cité par Jacques Fénelon, « Sublime sublimation ? », dans *La Sublimation*, sous la direction de Marc Babonneau et Kati Varga, Paris, Éditions In press, 2004, p. 55.

<sup>2</sup> Jean-Paul Sartre, « Un nouveau mystique », dans *Situations I*, op. cit., p. 156.

Le « puissant trouble du lecteur devant ces objets vagues », par lequel Sartre caricature la réception de l'œuvre bataillienne, rappelle l'angoisse qui la caractérise, mais alors que l'angoisse se déploie dans le récit selon un axe horizontal (celui du maintien, de la conservation, de la « non-sublimation »), l'extase introduit des pointes verticales dans la trame narrative, elle provoque des sauts. L'expression de Sartre annonce en outre la tension que nous entendons maintenant examiner : le moment où ce dont nous avons traité dans le chapitre précédent, l'angoisse, « un trouble qui a nom chez moi la *peur* » écrivait Barthes, tourne au sein d'*Histoire de l'œil* à « ces objets vagues » qui provoquent l'extase, le *sublime*.

Il y a deux moments de la sublimation : l'opération en tant que telle et son résultat, le sublimé, cette partie de la définition du concept ayant trait à l'objet socialement valorisé. Nous abondons dans le sens de la critique freudienne qui questionne la nécessité de la « valeur sociale » qui doit être accordée à l'objet de la sublimation. Mais, si l'*Histoire de l'œil* n'obtint jamais l'approbation que d'une minorité d'intellectuels (longtemps constituée d'amateurs de littérature sous le manteau), si rien n'y est au sens freudien sublimé, puisque la pulsion demeure dans le récit fidèle à son origine sexuelle, il n'en résulte pas moins du sublime, un certain *sublime*<sup>3</sup>.

Bien que Bataille ne définisse nulle part ce qu'il entend précisément par « extase », Jean-Paul Sartre risque certaines précisions dans son article sur Bataille, où il pose le mysticisme comme relevant d'une « ek-stase, c'est-à-dire arrachement à soi

---

<sup>3</sup> Nous nous voyons dans l'impossibilité d'utiliser le terme « sublimé » pour désigner le résultat de la sublimation chez Bataille. Son écriture, n'ayant pas toujours été « socialement valorisée », ne répond pas à l'exigence de la définition freudienne. Pour éviter toute confusion, nous distinguerons par l'italique le produit de la sublimation bataillienne, ce que nous nommons le *sublime*, à la fois du « sublimé » freudien et de l'adjectif qualificatif « sublime » qu'on emploie pour désigner ce qui est noble, beau, élevé.

vers..., et jouissance intuitive du transcendant<sup>4</sup> ». Ce chapitre se veut une réflexion sur le paradoxe alors soulevé par Sartre : « Comment un penseur qui vient d'affirmer l'absence de toute transcendance [la « non-sublimation » qui faisait l'objet du chapitre précédent] peut-il dans et par cette démarche réaliser une expérience mystique<sup>5</sup> ? » Pour le reformuler autrement : comment le matérialisme « désublimant » de Bataille peut-il néanmoins produire du sublime, un certain *sublime* ?

*Histoire de l'œil* renferme dans le mécanisme même de son élaboration la réponse à cette épineuse question, car ce que Bataille appelle l'extase, Sartre cet « arrachement à soi vers... », comme ce à quoi nous nous référons par un « certain *sublime* », se produit régulièrement dans le récit à la croisée de deux chaînes métonymiques. On dit « point d'ébullition » ; on pourrait repérer les moments d'extase aux « points de condensation » du récit. En effet, l'angoisse obtient la préséance jusqu'à ce que le tissu du texte se compose de la rencontre de deux métaphores : là, surgissent l'extase, le sublime. Nous croyons que la réponse à l'interrogation de Sartre réside précisément en ce *point tournant* de l'écriture bataillienne. Naturellement, l'extase, le sublime, opposent une grande résistance à toute définition, puisqu'ils désignent un indescriptible « jamais-vu ». C'est pourquoi nous nous attarderons, plus qu'à leur essence, aux conditions de leur apparition dans le récit et donc davantage qu'au processus général de sublimation, voire de non-sublimation, aux lieux où toutes deux se jouent pour *concevoir* – cette extase, ce sublime, cet arrachement à soi, ce que, à tourner ainsi autour des mots, nous préférons de loin

---

<sup>4</sup> Jean-Paul Sartre, « Un nouveau mystique », dans *Situations I*, *op. cit.*, p. 179.

<sup>5</sup> *Ibid.* (Entre crochets : nos commentaires)

nommer le poétique<sup>6</sup>. Nous voudrions établir une *topique*<sup>7</sup>, un lieu – s'il y a lieu – de la sublimation dans le texte de Bataille.

Tout se passe effectivement dans le récit comme si ce dernier désirait, planifiait, engendrait lui-même les intersections où vont se confondre deux univers métaphoriques distincts. « Le texte tout entier d'*Histoire de l'œil* n'est que le prétexte de l'image qui figure vers sa fin : l'œil qui pleure des larmes d'urine<sup>8</sup> », écrit Brian Fitch. L'excipit du récit reflète d'une manière admirable les condensations dont nous examinerons ici le fonctionnement : c'est par conséquent sur ce passage d'*Histoire de l'œil* que nos analyses se concentreront. « L'objet de la sublimation est un lieu de rencontre, un lieu psychique de contradiction où se juxtaposent l'impossibilité à posséder l'objet et l'effort pour sa maîtrise totale<sup>9</sup> », écrit Paul Denis. *Histoire de l'œil* sera ce lieu.

---

<sup>6</sup> La poétique est à la littérature ce que la sublimation est à la psychanalyse : une notion indispensable mais jamais saisie. Notre mémoire, du fait même qu'il porte sur un phénomène marqué par tant d'imprécision, ne saurait s'accomoder de concepts aussi flous que ce que la critique littéraire entend communément par la poétique d'un texte, expression désignant tout aussi bien « l'art poétique » d'un auteur, les procédés d'écriture qui le constituent, que l'effet qu'ils produisent. Ce terme nous expose en outre aux mêmes imprécisions que le concept de sublimation : on ne saisit pas très bien si l'objet de la poétique concerne seulement le but (l'art poétique d'un auteur) ou à la fois l'objet (la poésie d'un texte) et le but. En substituant à la poétique, le poétique, nous voulons réitérer que nous nous attachons moins au but recherché par Bataille (à son processus de création, à son art poétique ou à sa philosophie) qu'au poétique de son texte.

<sup>7</sup> Une topique, en ce qu'elle désigne en psychanalyse ce « lieu psychique dont on peut donner une représentation figurée spatialement » (*Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 484).

<sup>8</sup> Brian Fitch, « *Histoire de l'œil*, le texte ludique », dans *Monde à l'envers, texte réversible : la fiction de Georges Bataille*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>9</sup> Paul Denis, « L'objet de la sublimation », dans *La Sublimation*, sous la direction de Marc Babonneau et Kati Varga, *op. cit.*, p. 19-20.

La matrice  
Où tout signifie

Nous avons associé le récit à un réservoir inconscient<sup>10</sup> recelant diverses obsessions de Bataille (œil, œuf, urine, sang, soleil, guillotine, mort, etc.). Le fonctionnement métonymique d'*Histoire de l'œil* s'apparente aussi, sinon plus, à celui d'une matrice, porteuse de matériaux poétiques. Certes, Bataille devant elle ne s'absorbe nullement en calculs, il écrit pour la féconder. Gilles Ernst, bien qu'il considère *Histoire de l'œil* davantage « comme une exception qu'un texte matriciel<sup>11</sup> », se trouve néanmoins forcé d'admettre que Bataille repique certains motifs de ce premier récit dans tous ses textes : « même cadre géographique », « même nécrophilie », « mêmes scènes ordurières » et enfin « même opposition entre des héros en rupture de tout et ceux qui se plient à la morale commune<sup>12</sup> ». Rappelant, par exemple, le passage d'*Histoire de l'œil* précédemment analysé, où le narrateur a « les yeux ouverts juste sous la voie lactée, étrange trouée de sperme astral et d'urine céleste à travers la voûte crânienne formée par le cercle des constellations<sup>13</sup> », comment manquer, notamment, l'éclosion de l'idée que Bataille ne développera qu'en 1930, dans le *Dossier de l'œil pinéal*<sup>14</sup>, d'un troisième œil au sommet du crâne qui permettrait de voir le soleil ?

Le poétique du récit procède immanquablement d'une des hantises propres à Bataille. Celles-ci relèvent tantôt de la métaphore oculaire, dont la première variation s'étend de l'œil à l'œuf, allant jusqu'à englober par leur rotondité l'assiette de lait, l'œil

<sup>10</sup> Si l'on considère l'œuvre d'un auteur comme l'organe, le lieu de sa pensée, en cela, *Histoire de l'œil* constituerait la topique fondamentale de « l'appareil littéraire » de Georges Bataille.

<sup>11</sup> Gilles Ernst, « Notice », dans *Romans et récits*, *op. cit.*, p. 1021.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>14</sup> Georges Bataille, *Dossier de l'œil pinéal*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1970.

de Granero, ainsi que les testicules de taureau ; tantôt de la métaphore constituée par tous les avatars du liquide, « dont l'image est aussi bien liée à l'œil, à l'œuf et aux glandes<sup>15</sup> », comme le démontre admirablement Roland Barthes dans « La métaphore de l'œil ». L'apparition de ces hantises, qu'elles appartiennent à l'une ou l'autre des chaînes, prépare toujours un choc poétique, une condensation, une *venue significative*. « En fait (car la puissance de la métaphore étant infinie), la présence de l'une, seulement, des deux chaînes permet de faire comparaître l'autre<sup>16</sup> », écrit encore Barthes. Tout se passe comme si l'apparition d'une des obsessions enclenchait dans la matrice des connexions, de telle sorte que le sens de chaque élément se trouve déterminé par un autre qui le répète. Gilles Ernst note à cet effet que « les six *constituants* de la mort de Marcelle (armoire, folie, strangulation, excitation érotique, miction, émoi de l'œil nécrophile) reviennent en amont, dans la mort de la cycliste (émoi de l'œil, excitation érotique), et surtout en aval, où ils structurent tous (à l'exception de la folie) l'assassinat d'Aminado, événement non seulement, pour la temporalité, marqué par des prolepses, mais également par un système d'échos qui le placent en continuation des derniers chapitres<sup>17</sup> ».

On trouve de pareils échos dans l'ensemble du texte. L'orgie du deuxième chapitre, par exemple, comme la scène de l'assiette, est inaugurée par le pari de Simone, qui repose sur une des obsessions énoncées, l'urine : « Je parie, dit-elle, que je fais pipi dans la nappe devant tout le monde<sup>18</sup> », gageure dont on trouve une résonance, et comme une résolution, dans le filet d'urine qui s'écoule plus loin de l'armoire normande :

<sup>15</sup> Roland Barthes, « La métaphore de l'œil », dans *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 240.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Gilles Ernst, « Notice », dans *Romans et récits*, *op. cit.*, p. 1024. (En italique dans le texte)

<sup>18</sup> Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, *op. cit.*, p. 19.



« la malheureuse Marcelle pissait dans son armoire en se branlant<sup>19</sup> ». *Histoire de l'œil* crée de la sorte des « effets de sens », qui découlent d'un principe de vases communicants. La meilleure illustration en est celle-ci : alors que Simone introduit le testicule de taureau dans sa vulve, l'œil droit de Granero sort de son orbite.

Ainsi deux globes de consistance et de grandeurs analogues avaient été brusquement animés d'un mouvement simultané et contraire. [...] 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, mais avec un éclat si trouble que je fis un pas de somnambule devant moi comme si j'allais *la* toucher<sup>20</sup>.

La condensation dans ce passage de plusieurs des hantises énoncées (œil, testicule, mort et urine), l'italique l'incarne, littéralement. Cette marque formelle met en relief la désormais défunte Marcelle et tout se passe comme si son spectre dans la phrase agissait à la manière d'un condensateur : en effet, il absorbe, « prend sur lui » tous les avatars. Or le mouvement d'écriture qui alterne angoisse et extase dans l'écriture de Bataille est ici manifeste : le croisement de ces deux globes, qui tout à coup *ravit* le narrateur, constitue l'aboutissement d'un long travail métonymique, dont nous avons mentionné qu'il l'angoissait au plus haut point, et dès le départ. On se souviendra de la fameuse « hantise des noms » dont, dès le troisième chapitre, le narrateur est atteint.

Je marchai presque toute la nuit le long de la mer, mais sans m'éloigner beaucoup de X, étant donné les détours de la côte. Je cherchais seulement à apaiser une agitation violente, un étrange délire spectral où des phantasmes de Simone et Marcelle se composaient malgré moi avec des expressions terrifiantes. Peu à peu l'idée me vint même que je me tuerais et en prenant le revolver en main, j'achevai de perdre le sens des mots comme espoir ou désespoir. Mais je me rendis compte, par lassitude, qu'il fallait que ma vie eût tout de même un sens et qu'elle n'en aurait que dans la mesure où certains événements définis comme souhaitable m'arriveraient. J'acceptai finalement l'extraordinaire hantise des noms : *Simone, Marcelle*, j'avais beau rire, je ne pouvais plus m'agiter qu'en acceptant ou en

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 57. (En italique dans le texte)

affectant d'imaginer une composition fantastique qui lierait *confusément* mes démarches les plus déconcertantes avec les leurs<sup>21</sup>.

Cette « hantise des noms », à laquelle renvoie l'italique dans le passage que nous sommes à analyser, est celle de la signification. Or il est remarquable que ce soit en liant son existence à celle des deux jeunes filles que le narrateur d'*Histoire de l'œil* « soigne » sa hantise des noms. En fait, lorsque le texte réalise de telles confusions, par exemple en liant deux chaînes métonymiques (comme si l'énucléation de l'œil de Granero découlait effectivement de l'incorporation du testicule de taureau dans le sexe de Simone), il « performe » la mission dont le narrateur s'investissait lui-même dans le troisième chapitre : il lie *confusément* sa destinée, ses démarches, à celles de *Marcelle* et de *Simone*. C'est donc contre la consistance sémantique que se dresse à nouveau dans ce passage l'italique, qui *absorbe* « le sens des noms » pour les dévoyer, les multiplier, les réfléchir autrement.

Comme l'angoisse, l'extase ouvre la voie aux échanges d'identités. La conjonction de deux chaînes signifiantes dans l'esprit du narrateur, la rencontre apparemment fortuite de l'œil, du testicule et de l'urine céleste, le porte curieusement à s'identifier à Marcelle. L'obsession tourne alors à une véritable possession, car les gestes du narrateur sont décrits avec le champ lexical propre à Marcelle, celui de l'absence. En effet, c'est « comme une somnambule<sup>22</sup> » qu'elle entre dans l'armoire normande, comme c'est « avec un geste d'absente<sup>23</sup> » qu'elle caresse le narrateur lorsqu'il la libère de la maison de santé. De pareilles identifications s'emparent *textuellement* du narrateur chaque fois que le spectre de Marcelle vient le hanter. Alors que ce dernier médite sur les

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 24. (Nous soulignons)

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 42.

« régions marécageuses » de Simone, c'est « comme en hypnose<sup>24</sup> » qu'il les associe à « l'empire souterrain et profond d'une Marcelle suppliciée », comme c'est avec une attention « comme absente » qu'il accueille et introduit narrativement la coïncidence que nous sommes à étudier<sup>25</sup> : « Les événements se produisirent sans transition et comme sans lien, non parce qu'ils n'étaient pas liés vraiment, mais parce que mon attention *comme absente* restait absolument dissociée<sup>26</sup>. »

En fait, on ne saisit pas bien, et c'est là toute la *puissance* des condensations de Bataille, si ce « *la* » que le narrateur voudrait « toucher » (« je fis un pas de somnambule devant moi comme si j'allais *la* toucher ») a pour référent Marcelle vivante, le spectre de Marcelle, ou encore « l'idée de Marcelle ». Une ambiguïté similaire plane sur le personnage de Simone dans l'incipit (« Simone plaça l'assiette sur un petit banc, s'installa devant moi et, ne quittant pas mes yeux, s'assit sans que je *pusse la* voir sous sa jupe tremper ses fesses brûlantes dans le lait frais<sup>27</sup> »), où le lecteur n'arrive pas plus à se fixer sur *la* chose que le narrateur à *la* voir. S'agit-il de Simone en tant que telle ou plus précisément de son sexe ? L'impuissance du narrateur tourne chez le lecteur en « surpuissance » car lui peut voir « l'absence » que le récit de Bataille donne à lire. L'indétermination, toute *sublime* qu'elle est, en ces divers points de condensation du récit de Bataille, rappelle l'inquiétante étrangeté de la Chose freudienne, elle aussi toujours déjà *absente, interdite*. Par le truchement du spectre de Marcelle, ce « pas de somnambule » que franchit le narrateur « comme pour *la* toucher », mais sans qu'il *puisse* jamais y arriver, n'aurait-il pas pour objectif la Mère interdite et comme « absente » chez

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>25</sup> Il s'agit de la coïncidence qui lie l'entrée du testicule dans la vulve de Simone et l'énucléation de Granero, à la « liquéfaction urinaire » du ciel.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 56. (Nous soulignons)

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 13. (Nous soulignons)

Bataille ? À cette hypothèse se greffe celle de l'auteur qui, dans « Coïncidences », envisage (bien que sur le mode de la dénégation) que sa mère *puisse* être liée à Marcelle<sup>28</sup> : « Il m'est impossible de dire *positivement* que Marcelle est au fond *la même chose* que ma mère<sup>29</sup>. » En fait, la métonymie bataillienne ne contourne (suspend) la Chose que pour mieux la forcer plus loin. Le « pas de somnambule » que le narrateur esquisse dans ce passage « comme pour *la* toucher », elle, la Chose, figure le prolongement de ce *pas* qui le portait déjà circulairement autour de X – « Je marchai presque toute la nuit le long de la mer, mais sans m'éloigner beaucoup de X<sup>30</sup> ». Comment en effet mieux la définir, cette Chose, qu'en refusant de la nommer, qu'en ne lui accordant qu'une présence négative ? Est-il nécessaire de rappeler, à ce propos, l'analogie si fréquente entre « mer » et « mère » ? Le narrateur d'*Histoire de l'œil*, s'il longe la mer pour apaiser ses fantasmes (la mer, bonne mère qui peut être nommée), le fait « sans s'éloigner beaucoup de X », lieu du traumatisme et territoire de la mystérieuse *Marcelle*. C'est d'ailleurs parce que le simple nom de *Marcelle* remet en question son identité qu'il lui faut, d'un X comme d'un bâillon, l'astreindre au silence, l'anéantir, n'en garder que la présence fantomatique pour la suite du récit.

Le suspense du récit ne tient pas à une histoire, mais à de telles coïncidences textuelles. Le passage que nous venons d'étudier montre ce point de condensation dont nous avons précédemment fait état : la première coïncidence (les deux globes qui s'échangent), mêlée à la seconde (la « liquéfaction urinaire du ciel » qui rappelle au

---

<sup>28</sup> Marie-Antoinette Bataille, comme Marcelle, fut vers la fin de sa vie atteinte de folie, et voulut attenter à ses jours : « on la trouva *pendue* dans le grenier de la maison », écrit en effet Bataille (« Coïncidences », dans *Histoire de l'œil*, *op. cit.*, p. 77). Ce grenier ne rappelle-t-il pas étrangement l'armoire normande dans laquelle Marcelle se pend, ou s'agit-il effectivement d'une simple « coïncidence » ?

<sup>29</sup> Georges Bataille, « Coïncidences », dans *Histoire de l'œil*, *op. cit.*, p. 77. (Nous soulignons)

<sup>30</sup> Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, *op. cit.*, p. 24.

narrateur la mort de Marcelle), provoque un instant d'extase où tout a un sens sans que rien en ait. Tout se passe en définitive comme si l'avidité de la Chose, du *sublime*, de l'extase poétique, s'inscrivait symboliquement dans la matrice *Histoire de l'œil* par de telles jonctions. Puis, ces condensations poétiques font place à l'angoisse, qui reprend aussitôt le fil des métaphores, des hantises : « Bien entendu, tout reprenait aussitôt l'aspect habituel avec toutefois, dans l'heure qui suivit la mort de Granero, des obsessions aveuglantes<sup>31</sup>. »

Cependant, la matrice *Histoire de l'œil* ne s'arrête pas à sécréter de tels croisements, de tels nœuds événementiels, elle va plus spécifiquement jusqu'à contracter les mots, les corps. D'abord, l'étrange graphie du manuscrit de la Bibliothèque Nationale de France, *Histoire de l'œuil* – sans aucun doute causée par le lapsus « œil » / « œuf » – éclaire l'effort que Bataille déploie pour mettre en valeur ses condensations. Ensuite, la seule description qui soit faite de Simone<sup>32</sup> détaille « cette *contraction* muette et absolue (que [le narrateur] partageai[t]) le jour où elle s'est assise dans l'assiette de lait<sup>33</sup> ». Enfin, le récit n'est-il pas signé de l'ultime contraction, tant physique que linguistique ? Car nous avons qualifié *Histoire de l'œil* de réservoir inconscient, de matrice, mais il correspond encore à ce « petit réceptacle » dans lequel Bataille-père urinait, et rappelons-le, de la cuvette de Lord Auch – car c'est bien le nom de son auteur, de son géniteur. *Histoire de l'œil* est en quelque sorte cette cuvette où Bataille, à l'image de son père, se soulage :

Il est dans l'"Histoire de l'œil" une autre réminiscence de "W.-C.", qui dès la page titre inscrit ce qui suit sous le signe du pire. Le nom de Lord Auch se rapporte à

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> « Le plus imperceptible appel des sens donne d'un seul coup à son visage un caractère qui suggère directement tout ce qui est lié à la sexualité profonde » (*Histoire de l'œil*, *op. cit.*, p. 15).

<sup>33</sup> Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, *op. cit.*, p. 15.

l'habitude d'un de mes amis : irrité, il ne disait plus "aux chiottes!", abrégait, disait "aux ch". Lord en anglais veut dire Dieu (dans les textes saints) : Lord Auch est Dieu se soulageant<sup>34</sup>.

Tous les pseudonymes de Bataille l'augmentent mais le disséminent, le rendent d'autant plus insaisissable qu'ils contractent des personnalités antinomiques. D'abord Dianus – anagramme de Janus, gardien du temps, et de Diane, chasseresse – condense l'identité de divinités romaines de sexes opposés. Pierre Angélique, quant à lui, allie la trahison de l'apôtre Pierre<sup>35</sup> avec la loyauté et l'indétermination du sexe des anges. Louis Trente pourrait bien unir sous une même égide la gloire de Louis XIV au destin tragique de Louis XVI, en un seul et unique souverain, Louis XXX<sup>36</sup>. Enfin, Lord Auch constitue la parodie par excellence. Non seulement ce pseudonyme donne-t-il à lire l'image parodique d'un roi « sur le trône » – Bataille renverse alors l'ordre politique bien établi entre le haut et le bas, entre le roi et ses sujets, entre le père et le fils (et ne signe-t-il pas là la mort du fils, la naissance de l'homme ?), – mais l'œuvre qu'il signe offre à son lecteur « des excréments » : les rapports entre auteur et lecteurs s'en trouvent assurément subvertis. En outre, n'est-il pas curieux que Bataille signe *Histoire de l'œil*, texte aux métonymies si fertiles, du mot « Auch » qui, en allemand<sup>37</sup>, signifie « aussi » ? Jean-François Louette, s'il relève lui également le mot, l'interprète pour sa part comme la marque d'une contestation religieuse. On pourrait en effet rapprocher le pseudonyme des nombreuses revendications démiurgiques de Bataille : Lord Auch se lirait alors « Dieu

<sup>34</sup> Georges Bataille, *W.-C.*, dans *Le Petit*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>35</sup> Le pseudonyme Pierre Angélique relève encore pour Jean-François Louette de la conjonction de « l'érection dure comme pierre et la féminité ». Le mot du critique s'éclaire par cette phrase tirée de *L'Alleluiah* : « Être de pierre, rien répondrait-il mieux à l'excès du désir ? » (Georges Bataille, *Œuvres complètes*, t. V, *op. cit.*, p. 401).

<sup>36</sup> Jean-François Louette émet la même hypothèse : « Louis Trente est non pas un roi fainéant mais un roi néant, qui serait triplement anonyme (Trente, soit XXX), et dans lequel se conjoignent peut-être Louis XIV et Louis XVI : le plus haut (le Roi-Soleil) et le plus bas (le roi décapité) » (« Introduction », dans *Romans et récits*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, LXXXIII).

<sup>37</sup> Il faut savoir que Bataille lisait couramment l'allemand.

aussi! », « c'est-à-dire "moi aussi je suis Dieu" ("*Deus sum*", lira-t-on dans *L'Abbé C.*)<sup>38</sup> », précise le critique.

Une étrange collaboration entre conjonctions et jeux de mots se trouve encore dans le récit à l'origine de plusieurs échos intratextuels. Par exemple, le pari qui était « fixé à discrétion » incite pernicieusement Simone à déculotter devant tout le monde le perdant : « PUISQUE c'est à discrétion<sup>39</sup> », se justifie-t-elle. Tout se passe comme si son action était motivée, non par les événements narratifs, mais par l'écriture même, par le choix des termes. La simple expression « à discrétion » suscite chez elle, comme pour défier les mots aussi bien que son adversaire, le besoin de le déculotter « devant tout le monde<sup>40</sup> ». De même, le narrateur, en route vers la maison de santé pour délivrer Marcelle est d'abord excité non par la perspective de revoir Marcelle, mais par une « association de mots » : « J'avais hâte d'arriver à l'endroit que je considérais confusément comme "château hanté" ÉTANT DONNÉ l'association des mots *maison de santé* et *château*<sup>41</sup>. » Or ces tournures ne pourraient produire leur plein effet sans ces petits mots essentiels chez Bataille, les conjonctions. Elles sont, dans son écriture, fondamentales : elles marquent le *point tournant* de la phrase, ce fameux moment où l'angoisse se convertit en extase par un effet de condensation poétique. On se souviendra du rôle primordial que joue la conjonction « or » dans les confidences autobiographiques de Bataille. Nous avons déjà noté à cet effet qu'en plus d'occuper simultanément une fonction adverbiale et conjonctive dans la phrase – faisant ainsi *coïncider* deux temporalités, celle du souvenir et de l'écriture – le vocable connote à la fois le plus vil

<sup>38</sup> Jean-François Louette, « Introduction », *op. cit.*, LXXXIII.

<sup>39</sup> Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, *op. cit.*, p. 20. (Nous soulignons en lettres majuscules)

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 41. (En italique dans le texte, nous soulignons en majuscules)

(l'urine) et le plus noble (le métal le plus précieux). La conjonction dresse alors un pont chez Bataille entre différentes dimensions, tant linguistiques, spatiales, que temporelles.

Simone urine « *puisque c'est à discrétion* », comme le narrateur appréhende le château hanté « *étant donné l'association des mots* ». Ces deux phrases forment parfaitement les liens étroits qui unissent conjonctions d'intentionnalité et jeux de mots chez Bataille. Il est dans son texte un étrange renversement quant à la hiérarchie qui régit habituellement les instances d'écriture. Ici, ce sont d'abord les mots qui conduisent le récit, car le narrateur et Simone agissent en fonction de ceux-ci, qu'ils s'y conforment ou qu'ils les défient. Brian Fitch considère alors que « La manière dont agit Simone [il convoque, quant à lui, le passage du récit où cette dernière se penche sur la cuvette "AFIN de fixer sur les œufs ses yeux grands ouverts"<sup>42</sup>] est déterminée, consciemment de sa part, par un jeu de mots<sup>43</sup> ». L'insistance que nous avons mis à souligner la participation active des différentes instances (auteur, narrateur, personnages et lecteurs) dans l'écriture bataillienne, qu'elles soient généralement liées par l'angoisse ou à certains moments par l'extase, se trouve par la démonstration de ces rapports confirmée : est-ce l'auteur qui travaille le texte, nous qui le travaillons de nos interprétations, ou le texte qui travaille Bataille ? Toujours selon Fitch, « L'intentionnalité que révèle la conjonction en question n'est autre que celle du texte lui-même. L'intention, initiale et définitive, du texte est justement « *de fixer sur les œufs [d]es yeux grands ouverts* », de mettre en correspondance « les œufs » et « les yeux » à la fois en tant que mots et en tant qu'objets,

---

<sup>42</sup> Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, op. cit., p. 37. (En italique dans le texte, nous soulignons en majuscules)

<sup>43</sup> Brian Fitch, « *Histoire de l'œil*, le texte ludique », dans *Monde à l'envers, texte réversible : la fiction de Georges Bataille*, op. cit., p. 54.



comme signifiants et comme référents fictifs<sup>44</sup> ». S'il souligne judicieusement le rôle des œufs dans le récit, Brian Fitch n'exploite pas davantage son raisonnement. Par conséquent, nous analyserons donc maintenant l'excipit à la lumière de ce mystérieux destin d'*Histoire de l'œil*, « fixer sur les œufs [d]es yeux grands ouverts ».

Ensuite je me levai et, écartant les cuisses de Simone, qui s'était couchée sur le côté, je me trouvai en face de ce que, je me le figure ainsi, j'attendais depuis toujours de la même façon qu'une guillotine un cou à trancher. 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 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<sup>45</sup>.

Dans cet important passage, le narrateur fixe l'œil de Marcelle – comme Simone les œufs dans la cuvette – avec des yeux si « grands ouverts » qu'ils lui « sortent de la tête comme s'ils étaient érectiles à force d'horreur ». S'il ne fixe pas un œuf mais un œil, les larmes d'urine qui *coulent* de l'œil énucléé, en somme *crevé*, sont, pour ainsi dire, *d'un jaune d'œuf*. Cette analogie nous semble marquer la réalisation du fantasme à la base du récit. L'œuf, que l'on associe tantôt à la métaphore oculaire, tantôt à celle du liquide, représente en soi, par sa forme et son contenu, la synthèse des deux chaînes métonymiques, ce que nous pourrions nommer le destin *anatomique* du texte. L'œuf figurerait alors le troisième terme d'une dialectique entre l'urine de Simone (du père lubrique) et l'œil de *Marcelle* (de la mère folle). Né de leur meurtre, l'œuf serait dès lors (à) Bataille.

L'œuf constitue encore l'ultime conjonction du récit, puisqu'il lie les deux chaînes métonymiques : tant graphiquement (on a mentionné l'étrange contraction qui composait

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>45</sup> Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, *op. cit.*, p. 69.

le premier titre du récit, *Histoire de l'œil*), que visuellement (par sa forme ronde et son contenu liquide), que temporellement – puisque le chapitre exposant les jeux avec les œufs (le chapitre VI), qui se situe entre les deux tentatives des protagonistes pour libérer Marcelle de sa maison de santé, représente un moment-clé dans la genèse du récit. Il s'agit, en effet, de la seule section d'*Histoire de l'œil* qui ne comporte pas d'épisode « choquant », car elle est, à la différence des autres chapitres, écrite au conditionnel présent, le temps du fantasme. En outre, ce passage se termine par une longue et très explicite prolepse (le récit n'en comporte à peu près pas), qui a pour fonction de préparer l'apothéose d'*Histoire de l'œil*.

Mais il faut dire que rien de semblable n'eut lieu depuis entre nous et, à une exception près, il ne fut plus jamais question des œufs dans nos conversations ; toutefois, si par hasard nous en apercevions un ou plusieurs nous ne pouvions plus nous regarder sans rougir, l'un et l'autre, avec une interrogation muette et trouble des yeux. On verra par ailleurs à la fin de ce récit que cette interrogation ne devait pas rester indéfiniment sans réponse et surtout que cette réponse inattendue est nécessaire pour mesurer l'immensité du vide qui s'ouvrit devant nous à notre insu au cours de nos singuliers divertissements avec les œufs<sup>46</sup>.

Les sujets tabous sont rarissimes dans le récit ; ils n'en sont pas pour autant absents. Il convient donc de leur accorder dans notre analyse une importance particulière. À ce propos, le chapitre VI fait écho à l'accident de la cycliste, qui agit là encore à la manière d'une prolepse. En effet, lorsqu'on apprend que les sentiments que partagent le narrateur et Simone évoquent chez eux « l'impression d'horreur et de désespoir provoquée par tant de chairs sanglantes, écoeurantes en partie, en partie très belles<sup>47</sup> », on comprend aussi qu'il n'en sera plus jamais question : « Et cependant nous n'en avons pour ainsi dire jamais parlé<sup>48</sup>. » Le trouble que les deux protagonistes partagent en se

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 39. L'italique, dans le texte, « prépare » l'image finale du récit.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>48</sup> *Ibid.*

voyant s'apparente au malaise qu'ils ressentent par la suite à la vue d'un œuf (« nous ne pouvions plus nous regarder sans rougir, l'un et l'autre, avec une interrogation *muette et trouble* des yeux »), de telle sorte qu'on pourrait envisager une sorte d'équivalence entre leur amour et leur prédilection pour les œufs. Il est à ce propos significatif que la méditation sur les œufs, que le narrateur désigne comme étant « une des périodes les plus paisibles de [sa] vie<sup>49</sup> », corresponde au seul moment du récit où les protagonistes sont obscènes en toute intimité. Le chapitre VII s'ouvre en outre sur cette liste exhaustive de leurs interdits, qui comprend amour, mort et... œufs.

Nous avons toujours évité, Simone et moi, par une sorte de pudeur commune, de parler des objets les plus significatifs de nos obsessions. C'est ainsi que le mot *œuf* disparut de notre vocabulaire, que nous ne parlions jamais du genre d'intérêt que nous avons l'un pour l'autre et encore moins de ce que représentait Marcelle pour nous<sup>50</sup>.

L'« absence » signifie autant, sinon plus, que la « présence », dans le texte de Bataille, proposition qu'endosse le narrateur d'*Histoire de l'œil* : « Au fond l'absence d'exaltation rendait tout encore beaucoup plus absurde et ainsi Marcelle morte, plus près de moi que vivante<sup>51</sup>. » Or il se trouve bien une autre grande *absente* dans le récit, la mère de Simone, cette femme « déjà réduite à l'état de portrait de famille<sup>52</sup> » sur qui sa fille ne se gêne pas pour uriner, et devant qui elle ordonne au narrateur : « Fais comme s'il n'y avait personne<sup>53</sup>. » Ce qui devient à partir de ce moment une convention tacite (faire comme s'il n'y avait personne) figure encore le prolongement de cette scène de l'incipit où Simone implore le narrateur de poursuivre ses obscénités, cette fois en

---

<sup>49</sup> Il s'agit en outre de la première phrase du chapitre : « Une des périodes les plus paisibles de ma vie est celle qui a suivi l'accident peu grave de Simone, restée seulement malade » (*Histoire de l'œil*, *op. cit.*, p. 36).

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>53</sup> *Ibid.*

présence de Marcelle : « Ne bouge pas, je t'en supplie<sup>54</sup>. » Nous avons vu que la voix *impérative* de Simone, qui ordonne au narrateur de mettre au silence Marcelle et la mère de Simone, est d'autant plus puissante que les dialogues sont rarissimes. Or si ces deux figures maternelles n'ont aucun droit de parole dans le récit (leurs maigres propos ne sont jamais rapportés que par le narrateur), c'est bien que leur silence d'icône est nécessaire à l'*Histoire*. En effet, leur *absence*, leur *interdiction*, les « élève à la dignité de la Chose<sup>55</sup> » : la mère doit être « la personne même du rien (rien ou "personne", c'est la même "chose"<sup>56</sup>) ».

« Si l'être n'apparaît à l'intérieur de l'horizon dessiné par la théorie que sous la forme du présent, dans la présence de la forme, l'objet du désir est toujours appelé dans une *invocation* qui ne le produit que sous la non-forme de l'"absence de..."<sup>57</sup> », note à juste titre Denis Hollier. Si « l'idée de Marcelle » provoque le ravissement hypnotique, l'aveuglement du narrateur, c'est qu'elle convoque la Chose. Et cette Chose féminine que les protagonistes tiennent littéralement *en regard*, qu'elle soit incarnée par Marcelle ou la mère de Simone, n'existe en fait que pour augmenter leur sacrilège de son *interdiction*. *Marcelle* est omnisciente : divinisée, interdite, elle est partout et nulle part à la fois. Seulement, son interdiction s'est si profondément inscrite dans la conscience du

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 15

<sup>55</sup> Nous verrons que cette formule, « élever l'objet à la dignité de la Chose », définit pour Jacques Lacan la sublimation : « La formule la plus générale que je vous donne de la sublimation est celle-ci – elle élève un objet – et ici, je ne me refuserai pas aux résonances de calembour qu'il peut y avoir dans l'usage du terme que je vais amener – à la dignité de la Chose » (*Le Séminaire*, livre VII, « L'éthique de la psychanalyse », Paris, Seuil, 1986, p. 133. Il n'est d'ailleurs pas sans signification que Lacan, qui emprunte souvent à Bataille, sans pourtant jamais le nommer, utilise ici un jeu de mots qui serait bien du goût de l'auteur d'*Histoire de l'œil*).

<sup>56</sup> Jean-Luc Nancy, « *Ex nihilo sumum* », dans *La création du monde ou la mondialisation*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2002, p. 167.

<sup>57</sup> Denis Hollier, *La Prise de la Concorde*, *op. cit.*, p. 169. (En italique dans le texte)

narrateur, qu'à l'instar du soleil, son spectre ne peut être regardé fixement que « métonymisé », à la fin du récit, dans l'œil du prêtre Aminado.

En dépit du fait qu'il ne veuille « positivement » admettre que le personnage de Marcelle incarne sa mère – nous rapportant à la formule consacrée par Freud « ce n'est pas ma mère », nous sommes alors en droit de postuler qu'elle pourrait s'y trouver « négativement », d'autant plus que les phrases suivantes nuancent la négation, « une telle affirmation serait en effet sinon fausse, exagérée<sup>58</sup> » –, Bataille songe bien à la possibilité que l'*Histoire de l'œil* recèle quelque chose d'elle, « la même chose que Marcelle », et ce fait pointe une question. L'Œdipe travaillerait-il davantage l'œuvre de Bataille qu'il ne voudrait le laisser croire ? À examiner cette possibilité, on aboutit rapidement à une impasse, à laquelle Bataille fut sans doute lui-même confronté. Que le jeune Bataille ait pu désirer une mère effacée, en proie à la folie, passe encore ; mais « de qui », et « devant qui » aurait-il pu triompher ? À qui la prendre, la voler ? À un père aveugle, faible, incontinent ? Il convient de rappeler qu'en 1914, Georges Bataille part avec sa mère, abandonnant son père à une mort certaine. Cela étant, nous considérons, comme Denis Hollier, que « La figure du père apparaît dans ce contexte coupée en deux, scindée par l'action de l'image maternelle : s'il y a d'un côté le père royal, mais il ne tient sa royauté que d'être pris en tutelle par une femme [...], il y a de l'autre côté le père obscène, lubrique, impie [...], celui qui échappe à l'ordre maternel<sup>59</sup> ». Dès lors, doit-on réellement s'étonner, comme plusieurs critiques, que l'*Histoire de l'œil* se termine littéralement dans le sexe d'une femme ? Qu'elle mette en texte un « phallisme rond » ? L'expression est de Roland Barthes : « [...] l'imaginaire qui est ici développé n'a pas pour "secret" un

<sup>58</sup> Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, op. cit., p. 77.

<sup>59</sup> Denis Hollier, *La Prise de la Concorde*, op. cit., p. 51.

fantasme sexuel ; en serait-il ainsi, il faudrait d'abord expliquer pourquoi le thème érotique n'est jamais directement phallique (il s'agit d'un "phallisme rond")<sup>60</sup> ». Nous tentons précisément, dans ce chapitre, d'indiquer une des provenances possibles de ce phallisme dans le récit.

Contournant l'icône maternelle, car comme le soleil, son sexe (sa Chose) ne peut se regarder fixement, si Bataille s'emploie à *métonymiser* les obsessions qui découlent de la matrice, ce n'est que pour mieux y revenir, car l'image finale du récit offre enfin au narrateur cette vue qui autrement lui demeurerait interdite. Mais s'il veut *voir* la Chose, il veut surtout *être vu* d'elle (c'est-à-dire à la fois en elle, mais aussi par elle, « à partir » d'elle) en train de la regarder, de la transgresser, de la violer. Aussi, le rapport oedipien se joue-t-il dans cette figuration de la scène primitive par un dédoublement. Si l'œil arraché appartient, dans la réalité de l'histoire, au père (Aminado), c'est pourtant celui de *Marcelle* que le texte mentionne : « L'œil de *Marcelle* pleurait des larmes d'urine ». Et donc, s'il rejoue l'Œdipe dans son récit, Bataille en même temps le renverse par la métonymie, car ce n'est pas son œil que le narrateur arrache mais bien à la fois celui du père (Aminado) et celui de la mère (*Marcelle*), puis avec eux le complexe tout entier. L'œil qui pleure des larmes d'urine figure le sacrifice des deux parents à la fois. Par le truchement du spectre *Marcelle*, qui hante (brouille) l'apothéose du récit, la mère est « négativement » présente, comme par le motif de l'énucléation, le père l'est aussi. Ce n'est pas à l'œil qu'il faut dans cette image s'attarder, mais à cet œil-en-moins, ce *manque à gagner* (la cécité) qui, au fond, motive toute cette *Histoire* et ses différentes instances – le narrateur, les personnages, comme le premier intéressé, l'auteur – à

---

<sup>60</sup> Roland Barthes, « La métaphore de l'œil », dans *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 241.

préparer l'énucléation de « l'œil ». Par le biais d'*Histoire de l'œil*, Bataille s'offre sur le sexe féminin une vue imprenable et interdite, où il peut enfin, par l'œil aveugle du père, voir l'invisible, la mort en face : le narrateur a des vues sur le sexe de la Mère (sur ses origines), mais également sur sa propre mort, car il s'identifie à l'énucléé (son père).

« On y jette un regard et on la perd<sup>61</sup> », écrit Claude LeGuen à propos de la sublimation. N'en serait-il pas de même pour l'œil ? N'a-t-il pas tendance à se refermer dès qu'on l'extrait par la théorie de son tissu métonymique ? Bien sûr, puisque « La condition à laquelle [il] *verrait* serait de sortir, d'émerger du "tissu", [...] de mourir<sup>62</sup> », on peut le supposer, en se refermant. L'excipit d'*Histoire de l'œil* figure l'objet de la sublimation, selon la formule de Paul Denis, ce « lieu de rencontre, ce lieu psychique de contradiction où se juxtaposent l'impossibilité à posséder l'objet et l'effort pour sa maîtrise totale ». Malgré les prévenances de Bataille, on ne peut que constater que ce qu'il redoute, en mentionnant qu'il ne peut positivement affirmer que Marcelle est au fond « la même chose » que sa mère, s'y joue plus que jamais, que la Chose propose même une audacieuse « réponse » à l'interrogation de l'œuf. Bataille n'est-il pas là en train de mettre l'œuf à sa place, de rejouer sa propre naissance ? Mais si l'excipit d'*Histoire de l'œil* propose une réponse, il n'apporte néanmoins aucune résolution. Au contraire, tout porte à croire que le fils ressucite la Chose, puisque l'angoisse (l'œil de *Marcelle* enfoncé dans la vulve de Simone) ne disparaît pas avec l'extase de l'énucléation, de la déchirure ; « ce qui seul demeure est l'agitation circulaire – qui ne s'épuise pas dans l'extase et recommence à partir d'elle<sup>63</sup> ».

---

<sup>61</sup> Nous faisons référence à la remarque de Claude LeGuen à propos de la sublimation, que nous avons citée en page 52.

<sup>62</sup> Georges Bataille, *Méthode de méditation*, op. cit., p. 205.

<sup>63</sup> Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 130.

Le récit, dont l'énigme se fonde sur la scène primitive de Bataille, est motivé par la pulsion de savoir à la base de toute sublimation. L'auteur, mettant en scène le lieu de la Chose, touche alors à ce qui sépare habituellement savoir et jouissance. « Le système de sublimation qui constitue une culture repose sur la séparation du savoir et de la jouissance. [...] Les textes érotiques de Bataille s'en prennent au système de la sublimation lui-même<sup>64</sup> », puisqu'ils ne respectent pas la loi du genre. Le « je » bataillien, qui comprend toujours une bonne part du « je » propre à l'argumentation philosophique, en désignant à la fois sa personne réelle et celle du narrateur, défie simultanément la loi des genres et la structure même de la sublimation. L'extrait suivant de *Madame Edwarda* illustre la nature du tourment auquel sont en proie, sous l'égide d'un même « je », les différentes instances narratives du récit.

Je ne puis concevoir de sens que « mon » supplice, quant à cela, je le sais bien. Et pour l'instant : non-sens ! M. Non-Sens écrit, il comprend qu'il est fou : c'est affreux. Mais sa folie, ce non-sens, – comme il est, tout à coup, devenu « sérieux » : – serait-ce là justement « le sens » ? [Non, Hegel n'a rien à voir avec l'apothéose d'une folle<sup>65</sup>].

D'une part, un « je », philosophique et narratif, s'interroge sur le sens du récit, alors qu'il se dédouble en un « il », biographique, « M. Non-Sens » (celui qui « comprend qu'il est fou », et que « c'est affreux »), éprouve l'effet du non-sens, du non-savoir, cependant que tous ces « je » s'entendent pour affirmer, entre crochets, que le sens du récit (qui met en scène « l'apothéose d'une folle ») ne s'accorde pas avec le savoir absolu hegelien. « Tel est en effet le scandale : que des écrits qui révèlent entre littérature et érotisme des liens si étroits que la littérature, devenue tout d'un coup une activité plus sérieuse qu'on aurait voulu le penser, plus sérieuse même que la science, sérieuse d'un

<sup>64</sup> Denis Hollier, *La Prise de la Concorde*, op. cit., p. 267.

<sup>65</sup> Georges Bataille, *Madame Edwarda*, op. cit., p. 30.



sérieux qui serait au-delà du sérieux, celui même du jeu, apparaisse comme l'instance à laquelle notre culture s'en est remise pour régler les rapports du savoir et de la jouissance<sup>66</sup> », écrit Denis Hollier, dont on peut s'étonner qu'il n'ait lui-même illustré sa pensée du passage de *Madame Edwarda*. Tel est le scandale : que les « Coïncidences » biographiques de Bataille éclairent le « Récit » d'un savoir qui révolutionne la conception du récit érotique. Les deux parties qui forment *Histoire de l'œil*, l'une biographique (« Coïncidences »), l'autre fictionnelle (« Récit »), se mélangent, parce que le « je » qui les rassemble sous l'égide d'une seule « histoire », *Histoire de l'œil*, est le même. Bataille propose ainsi une *autre* sublimation qui, en faisant *coïncider* jouissance et savoir, a tout pour répondre au vœu de la psychanalyse – mais à quel prix ?

« La blessure est fraîche / elle défigure / le rouge ruisselle / la coupure bande / plus d'œil / c'est moi<sup>67</sup>. » Ce poème, tiré de *La Tombe de Louis XXX*, pourrait bien accompagner à la manière d'une légende la dernière *coulée* du récit, où le sang du meurtre sacrificiel des parents (guillotiné par le sexe de Simone) provoque l'éclosion de l'œuf – naissance et baptême (gloire solaire) de l'écrivain. Si Bataille rejoue la scène primitive, s'il se risque à nouveau « au regard », ce n'est pas sans la déjouer, car il lui substitue sa propre vision dans le récit. Bien que cette scène ne figurera jamais que fantasmatiquement l'origine de sa vie, on sent si fort la présence de Bataille sous les propos du narrateur lorsqu'il confesse le dessein d'*Histoire de l'œil* (voir « ce que, je me le figure ainsi, j'attendais depuis toujours de la même façon qu'une guillotine un cou à trancher ») qu'on ne peut que considérer sa mise en texte comme l'entrée de Bataille dans une autre vie, écrite celle-là, et vouée au pire. « [...] L'écriture est *cruelle*, meurtrière,

<sup>66</sup> Denis Hollier, *La Prise de la Concorde*, *op. cit.*, p. 256.

<sup>67</sup> Georges Bataille, *La Tombe de Louis XXX*, *op. cit.*, p. 154.

suicide, parricide, matricide, infanticide, fratricide, homicide, etc. Le crime contre l'humanité, le génocide même commencent là, et le crime contre la *génération*<sup>68</sup> », écrit Jacques Derrida. L'étrange syntaxe de la phrase (voir « ce que, je me le figure ainsi, j'attendais depuis toujours de la même façon qu'une guillotine un cou à trancher ») en dit long sur l'écriture de Bataille qui, comme toutes les autres, mais sans doute un peu plus que les autres, est meurtrière. L'analyse de cette métaphore nous amène au constat suivant : le narrateur n'incarne pas là le guillotiné, mais bien la guillotine elle-même. Simplifiée, l'allégorie pourrait effectivement se lire ainsi : « j'attendais comme une guillotine un cou à trancher ». Dès lors, à qui le cou à trancher ?

« La coupure bande »

Le docteur s'était retiré avec ma mère dans la chambre voisine lorsque l'aveugle dément cria avec une voix de stentor : "*Dis donc, docteur, quand tu auras fini de piner ma femme !*". Pour moi, cette phrase qui a détruit en un clin d'œil les effets démoralisants d'une éducation sévère a laissé après elle une sorte d'obligation constante, inconsciemment subie jusqu'ici et non voulue, la nécessité de trouver continuellement son équivalent dans toutes les situations où je me trouve et c'est ce qui explique en grande partie *Histoire de l'œil*<sup>69</sup>.

Le cri de son père a pour Bataille la puissance du guerrier Stentor, ce personnage de *L'Illiade* dont la voix est si éclatante qu'elle fait plus de bruit que celle de cinquante hommes. Ce dernier donne le coup d'envoi à son travail d'écrivain, à partir de ce moment motivé par une « obligation constante ». Or n'est-il pas curieux que la nature de cette obligation soit passée sous silence ? Que pourrait-elle désigner, sinon le devoir que Bataille s'est toujours fait de transgresser l'interdit, de bander plus fort que « lui », au-delà de toute castration ? « Bataille lui-même suggérait qu'au complexe de castration,

<sup>68</sup> Jacques Derrida, « La Veilleuse ("... au livre de lui-même") », préface à Jacques Trilling, *James Joyce ou L'écriture matricide*, Belfort, Circé, 2001, p. 31.

<sup>69</sup> Georges Bataille, « Coïncidences », dans *Histoire de l'œil, op. cit.*, p. 77. (En italique dans le texte)

sursaturé et au total inefficace, on substitue le complexe prométhéen [...]. Devra-t-on déduire de ce que Bataille prie Dieu, pour mieux connaître, de lui donner la cécité ("*un désir lancinant qu'on crève mes yeux ! Être aveugle [...] que je vois*") qu'il désirait inconsciemment, au lieu qu'il la craignît, la castration... pour mieux aimer, mieux dire *Oui !<sup>70</sup>* » ?

On sait depuis Freud que la peur d'être aveugle est un substitut fréquent de l'angoisse de castration. Mais que dire de Bataille qui, lui, *désire* l'énucléation ? « Le complexe de castration fait revivre à ceux qu'il atrophie une aventure humaine essentielle, c'est-à-dire une aventure dont l'issue *tragi-comique*, incontestablement ridicule, caractérise et définit la condition humaine<sup>71</sup> », écrit-il. Cette représentation de la castration qu'il développe dans le *Dossier de l'œil pinéal*, *Histoire de l'œil* la contient déjà en germe : « Il semblait que rien ne pourrait en finir avec le *délire tragi-comique* de ces déments<sup>72</sup>. » Le chapitre II d'*Histoire de l'œil*, d'où provient cette citation, est le seul qui mette en scène une action érotique qui implique plus de trois personnes : « tous les voisins sont témoins du scandale inouï<sup>73</sup> ». Bataille attribue donc le qualificatif « déments », non seulement aux quelques parents présents, mais également aux policiers, et même aux adolescents qui ont pris part aux obscénités. Dès lors, Bataille s'attaque par le terme « déments » à toute une société, car le délire « tragi-comique » – cette même expression que Bataille attribue justement dans le *Dossier de l'œil pinéal* à la loi castratrice – atteint tout le monde hormis les protagonistes.

<sup>70</sup> Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 34, n. (En italique dans le texte, entre parenthèses, il cite Bataille).

<sup>71</sup> Georges Bataille, *Dossier de l'œil pinéal*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1970, p. 45. (Nous soulignons)

<sup>72</sup> Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, *op. cit.*, p. 22. (Nous soulignons)

<sup>73</sup> *Ibid.*

Si la conduite de Simone au cours de l'orgie est à ce titre exemplaire : « elle ne s'était même pas couverte, elle avait ouvert les jambes au contraire<sup>74</sup> », celle du narrateur l'est encore davantage : « *Chose étonnante*, cela me redonna du cœur au ventre. On allait accourir, c'était inévitable. Mais je ne songeai pas un instant à fuir ou à diminuer le scandale. Tout au contraire, j'allai résolument ouvrir la porte<sup>75</sup>. » Nous avons soulevé que le sentiment de revenir chez soi en courant au danger, « *Chose étonnante*, j'avais surtout l'idée que j'allais *chez moi* alors que je me trouvais mal à mon aise partout<sup>76</sup> », se rapproche d'un destin héroïque. Ces deux phrases, qui commencent par susciter l'étonnement du narrateur, renvoient justement à l'idée d'une prédestination, celle d'opposer à la résolution de l'angoisse son maintien. Devra-t-on s'étonner que la dernière transgression, l'énucléation du prêtre Aminado, s'ouvre innocemment, encore une fois, par l'ahurissement du narrateur : « *Chose curieuse*, nous n'avons aucune préoccupation de ce qui pourrait arriver<sup>77</sup> » ? Bataille oppose ainsi à l'angoisse de castration la castration elle-même. « Et comment ne pas avoir ces "yeux châtrés"<sup>78</sup> que "Récit" attribue aux gens ne voulant pas voir l'"obscénité", sinon en tuant l'œil du père ou, geste voisin, en abusant de lui et de ses substituts (œuf, testicule)<sup>79</sup> ? » Non seulement Bataille prône-t-il l'assaut devant la menace, s'il lui faut en passer par une blessure, il en augmente volontairement la souffrance.

Il serait possible de déterminer, au cours de tout complexe de castration, un point solaire, un éblouissement lumineux à peu près aveuglant qui n'a d'issue que dans le sang de la chair tranchée et dans le vacillement écœurant, à l'instant où le

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 22. (Nous soulignons)

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 41. (Nous soulignons l'expression « *Chose étonnante* »)

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 67. (Nous soulignons)

<sup>78</sup> « À d'autres, l'univers paraît honnête, parce que les honnêtes gens ont les yeux châtrés. C'est pourquoi ils craignent l'obscénité » (Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, *op. cit.*, p. 45).

<sup>79</sup> Gilles Ernst, « Notice », dans *Romans et récits*, *op. cit.*, p. 1007.

visage devient livide... Car l'enfant qui dans sa terreur d'être tranché cherche à provoquer l'issue sanglante, ne fait aucunement preuve d'absence de virilité : un excès de force, au contraire, et une crise d'horreur le projettent aveuglement vers tout ce qu'il y a au monde de plus tranchant, c'est-à-dire l'éclat solaire<sup>80</sup>.

On pourrait envisager de lire *Histoire de l'œil* à la lumière du mythe de Prométhée ou de la légende d'Icare. Seulement, ces récits mythiques impliquent une chute, un dénouement, que le récit ne connaît pas. Il y a bien cette mission, que les deux protagonistes se sont donné de délivrer Marcelle de la « maison de santé, château hanté » qui aboutit *malgré eux* à sa mort. Le soleil qu'ils ont volé (leur fantasme, Marcelle) ne s'est-il pas sous leurs yeux transformé en cendres, après qu'il en eurent profité, qu'ils l'eurent consommé ? Bien que le viol et les multiples assauts contre Marcelle mènent à son suicide, ces faits ne peuvent être considérés comme une chute. Tout au plus provoquent-ils une certaine mélancolie qui n'aboutit qu'à repousser la limite de l'obscène : « Il y avait un grand changement dans Simone après le suicide de Marcelle, elle regardait tout le temps dans le vague et on aurait dit qu'elle appartenait à autre chose qu'au monde terrestre où presque tout l'ennuyait ; ou si elle était encore liée à ce monde, ce n'était guère que par des orgasmes rares mais incomparablement plus violents qu'auparavant<sup>81</sup>. »

Bataille n'en a pas contre la sublimation, mais contre celle qui implique le refoulement de sa source au lieu de son accomplissement. En fait, la sublimation, la seule sublimation « possible » pour Bataille, doit en passer par le sous-sol, à l'image de la révolution communiste ; sinon, elle doit finir comme la révolution surréaliste, châtrée : « Que signifie dans ces conditions la rage de recourir à des valeurs élevées et sublimes, la protestation contre l'appauvrissement de la nature humaine impliqué ? à coup sûr une

<sup>80</sup> Georges Bataille, *Dossier de l'œil pinéal*, op. cit., p. 46.

<sup>81</sup> Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, op. cit., p. 49.

régression<sup>82</sup>. » Bataille critique en quelque sorte l'économie sublimatoire de la théorie freudienne. Toute sublimation qui s'appuie sur une valorisation sociale est infantile, camouflant la pulsion sexuelle à son origine sous le tapis, elle la refoule, l'oublie, la trahit : « Toutes les revendications des parties basses ont été outrageusement déguisées en revendications des parties hautes : et les surréalistes, devenus la risée de ceux qui ont vu un échec lamentable et mesquin, conservent obstinément la magnifique attitude icarienne<sup>83</sup>. » Que « l'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule », qu'il se présente aux yeux de Breton « avec une pareille insistance », prouve pour Bataille « l'importance de sa pathologie des réflexes de castration : il s'agit uniquement de la provocation outrée ayant pour but d'attirer sur soi un châtement brutal et immédiat<sup>84</sup> ». Or les protagonistes d'*Histoire de l'œil* agissent plutôt en fonction de la notion de dépense, déjà en germe dans ce premier récit de Bataille : « Peut-être serait-il plus simple – au lieu de chercher l'asservissement logique des formes du désir [...] – de reconnaître humainement l'insurmontable puissance d'attraction de quelques êtres égarés à mourir entre les autres et ne vivant de la vie que ses formes les plus anxieuses ou les plus vaines<sup>85</sup>. »

L'« asservissement logique des formes du désir » pourrait bien caractériser la sublimation freudienne. Cette sublimation sanitaire contre laquelle Bataille s'insurge appartient à une littérature diamétralement opposée à celle d'*Histoire de l'œil*, puisque

---

<sup>82</sup> Georges Bataille, « La "vieille taupe" et le préfixe *sur* dans les mots *surhomme* et *surréaliste* », dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1970, p. 101.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> Georges Bataille, « En ce qui concerne cette dernière forme d'activité... », Textes se rattachant à « *La notion de dépense* », dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 158.

dans le récit, auteur, personnages, jusqu'au texte et au lecteur qu'il engendre, visent au contraire à faire culminer les différentes formes de désir, sans autre logique que celle de « leur *puissance d'attraction* », qu'elle soit graphique, poétique ou idéologique, qu'elle les mènent vers le haut ou vers le bas. « L'écriture de Bataille procède ainsi non pas à « une table rase commandée par des raisons de méthode, [mais] à un saccage allègre tant des impératifs moraux que des chemins tracés par une logique prudente, et il semble jeter, en vrac, sur le papier tous les motifs sensibles qui sont le support ou le reflet de ses obsessions, stock de thèmes repris ultérieurement et affinés ou enrichis, mais ici d'autant plus émouvants qu'ils se dégagent à peine du chaos<sup>86</sup> ». Ce mot de Michel Leiris, s'il confirme notre hypothèse d'*Histoire de l'œil* comme réservoir poétique et texte matriciel chez Bataille, en ce qu'il ne sera jamais épuisé ni par ses autres récits ni par sa philosophie mais plutôt à leur source, insiste par ailleurs sur la violence de sa venue au monde. À la fois « saccage allègre » et « chaos émouvant », *Histoire de l'œil*, qui est pour Bataille l'aboutissement de sa cure auprès du docteur Borel, faut-il le rappeler, se place en plein dans la Chose, dans l'éternel commencement : le récit y donne la mort pour se maintenir en vie.

« Alors, le soulagement de "Lord Auch" est également celui de l'auteur réel *se délivrant* de ses hantises<sup>87</sup> », écrit Gilles Ernst. Bien qu'un effort d'analyse soit à la base du récit de Bataille, nous nous refusons à le considérer comme la mise en œuvre de « l'espoir de résoudre ce drame<sup>88</sup> », comme un récit « thérapeutique », perspective que certaines remarques de Gilles Ernst laissent habilement planer. D'une part, ce serait dénier à ce premier texte de Bataille sa formidable audace, sa posture et sa portée

<sup>86</sup> Michel Leiris, « Du temps de Lord Auch », *L'Arc*, n° 44, hiver 1971, p. 8.

<sup>87</sup> Gilles Ernst, « Notice », dans *Romans et récits*, *op. cit.*, p. 1024. (Nous soulignons)

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 1007.

nietzschéennes. D'autre part, la *venue* au monde de Bataille ne recherche pas le compromis garant d'une nouvelle sérénité ; elle possède la brutalité d'un vomissement.

Et surtout « rien », je ne sais « rien », je le gémis comme un enfant malade dont la mère attentive tient le front (bouche ouverte sur la cuvette<sup>89</sup>). Mais je n'ai pas de mère, l'homme n'a pas de mère, la cuvette est le ciel étoilé (dans ma pauvre nausée, c'est ainsi)<sup>90</sup>.

L'espoir d'une « délivrance » dont le critique fait état figure donc davantage l'intensification du conflit originel que sa résolution. Déjà, dans les sévices que subissent les figures féminines d'*Histoire de l'œil* (Marcelle, la mère de Simone), on sent ce « je n'ai pas de mère » qu'il clamera dans *L'Expérience intérieure*. Nous pourrions aussi convoquer l'emploi que fait Bataille du pseudonyme Lord Auch, qui symboliquement raille et renie l'image du père, son propre père, mais également celui de la religion catholique. Par ce nom d'emprunt, non seulement Bataille parodie-t-il son père, mais il le renie. Endosser un pseudonyme relève pour lui, davantage que d'un masque, d'un acte souverain « qui rompt avec l'héritage et la dette (avec Dieu donc !)<sup>91</sup> ». Il s'agit en effet, selon Michel Surya, d'un « acte de pure dépense, témoignant d'une prodigalité où l'ostentation, paradoxalement, entre davantage que la dissimulation<sup>92</sup> ». Aussi, *Histoire de l'œil* répète et augmente le traumatisme de Bataille plus qu'il ne le soigne. S'il n'est pas sublimé, il n'est pas non plus refoulé, mais plutôt vomi, excrété : Bataille l'expose, lui, son père, puis s'expose lui-même comme mort. L'aveu présente donc chez lui « non pas une compensation ou un repentir, mais une réitération de la faute, un redoublement du crime, en tant qu'il fascine par l'horreur dite [...]. L'aveu n'éteint rien : il ravive la

<sup>89</sup> L'image de la cuvette que Bataille convoque dans ce passage de *L'Expérience intérieure* ne lui est certainement pas *venue* sans évoquer la scène primitive de son premier récit signé Lord Auch.

<sup>90</sup> Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 62.

<sup>91</sup> Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 115.

<sup>92</sup> *Ibid.*



flamme criminelle. Chez Bataille, le sujet n'avoue pas pour expier mais pour brûler encore, et pour faire brûler<sup>93</sup> », écrit Jean-François Louette.

Par conséquent, le *sublime* du récit n'est pas thérapeutique, mais bien poétique. La sublimation bataillienne n'entretient que peu de rapports avec la sublimation clinique mise de l'avant par le commentaire de Gilles Ernst. Dans la cuvette de Bataille, ses objets de désir (hantises ou obsessions) viennent à la place de ses parents lui composer une autre origine. Et si Bataille se soulage un peu ainsi, ce n'est ni sans les meurtrir ni sans se meurtrir lui-même, car il ne fait nul doute que « l'enfant qui dans sa terreur d'être tranché cherche à provoquer l'issue sanglante », c'est lui.

#### *Sublime signification ?*

La dernière condensation d'*Histoire de l'œil* met tout aussi bien en texte la castration du père (et avec lui du christianisme) que celle des mots, car c'est en les détournant de leur sens « propre » que Bataille les couche ensemble sur le papier, les recouvrant d'une seule et même signification, équivalente au dépassement de la castration, à la fameuse apostrophe : « *Dis donc, docteur, quand tu auras fini de piner ma femme !* ». Bataille en effet vocifère, s'impatiente, se révolte dans son premier récit contre toutes les conventions : le respect qu'on doit à sa mère, le nom qu'on doit à son père, sans oublier le sens qu'on doit au lecteur. « Ainsi, à la transgression des valeurs, principe déclaré de l'érotisme, correspond – si elle ne la fonde – une transgression technique des formes du langage, car la métonymie n'est rien d'autre qu'un syntagme

---

<sup>93</sup> Jean-François Louette, « Introduction », dans *Romans et récits*, *op. cit.*, LXIX.

forcé, la violation de l'espace signifiant<sup>94</sup>. » L'écriture de Bataille déchire cet espace signifiant, quand elle opère par condensations.

L'excerpt d'*Histoire de l'œil* présente à la fois deux castrations symboliques, car la métaphore « est aussi une mise au supplice *du symbolique*, à travers les organes par lesquels il prend corps<sup>95</sup> ». Dans l'épisode de la cycliste, en représentant les sentiments qui unissent le narrateur et Simone par les chairs meurtries de la jeune victime, Bataille met tout de suite au supplice l'amour qui les unit. Le narrateur s'empresse effectivement de préciser : « Et cependant, nous n'en avons jamais parlé. » L'impact est immédiat : l'amour, en même temps qu'il est interdit, évacué du texte, supplicié, est également sacralisé. De même, l'emploi du pseudonyme railleur de Lord Auch par Bataille, s'il vise une certaine « évacuation » de l'oppressante figure du père, ne constitue-t-il pas également une certaine forme d'idéalisation ? « J'avais tenté de montrer, s'agissant des œuvres "perverses", que l'analité, au lieu d'être utilisée dans le processus de sublimation et, donc, transformée, y était simplement recouverte d'un voile chatoyant, l'idéalisation<sup>96</sup> », écrit Janine Chasseguet-Smirgel. La mise à mort symbolique du père (et de la mère) dans le récit de Bataille pourrait en effet être perçue comme un symptôme : l'*Histoire de l'œil* et le pseudonyme qui la signe présentent certainement une forme d'idéalisation (par la négative) du père. Cette idéalisation ne constitue pas pour autant une forme de sublimation thérapeutique pour Bataille ; au contraire, elle répète inconsciemment en l'aggravant l'effet de la scène primitive. Or, selon le même raisonnement, la mise au supplice du langage (du symbolique) dans l'*Histoire de l'œil*

<sup>94</sup> Roland Barthes, « La métaphore de l'œil », dans *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 244.

<sup>95</sup> Denis Hollier, *La Prise de la Concorde*, Paris, Gallimard, « Le chemin », 1974, p. 144. (Nous soulignons)

<sup>96</sup> Janine Chasseguet-Smirgel, « Sublimation et symbolisation : l'énigme de certaines productions de la création contemporaine », dans *La Sublimation*, *op. cit.*, p. 96.

n'aboutit-elle pas, en définitive, à le *sacrifier* : en évacuant la signification, à la *sacraliser* ?

Le problème est le suivant : si d'une part, le langage est, comme n'importe quel autre fait de culture, une sublimation, un processus de transposition névrotique qui recouvre la pulsion désirante, si d'autre part, cette pulsion apparaît bien dans la vie infantile, mais à la condition seulement de ne pas prendre la parole, de respecter le silence in-fantile, dans quelles conditions ce qui ne doit pas être dit peut-il pourtant être dit ? *Comment la perversion peut-elle prendre la parole sans virer à la névrose*<sup>97</sup> ?

Comment, en effet, avons-nous pu envisager la possibilité d'une écriture « sans sublimation » ? Le langage *est* sublimation : il transforme la pensée en acte, celui de la parole, il rend visible l'invisible. Il n'en demeure pas moins qu'il fait violence à certaines réalités ineffables, notamment cette Chose qu'il ne faut pas nommer, que Bataille protège dans son récit par la métonymie : il faut trouver des « mots glissants<sup>98</sup> », écrit-il. « J'ai voulu parler un langage égal à zéro, un langage qui ne soit l'équivalence de rien, un langage qui retourne au silence. Je ne parle pas du néant, qui me semble parfois un prétexte pour ajouter au discours un chapitre spécialisé, mais de *la suppression de ce que le langage ajoute au monde*<sup>99</sup>. » Bataille s'attaque là, en même temps qu'à la fonction signifiante du langage, à la valorisation sociale de la sublimation freudienne. Si notre hypothèse d'une écriture sans sublimation nous a permis de mettre au jour certaines stratégies de Bataille qui visent à contrer la signification, comme lui, il nous faut maintenant faire amende honorable : « cette suppression [de ce que le langage apporte au monde], sous une forme rigoureuse, est impraticable<sup>100</sup> », l'écriture est toujours une forme de sublimation.

<sup>97</sup> Denis Hollier, *La Prise de la Concorde*, op. cit., p. 207. (En italique dans le texte)

<sup>98</sup> Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 28.

<sup>99</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 292. (Nous soulignons)

<sup>100</sup> *Ibid.*

Dès lors, la valorisation sociale nécessaire à toute sublimation « réussie » selon Freud aurait-elle pour corollaire le devoir de faire sens ? L'objet d'art « sublime », qu'il soit socialement valorisé ou non, doit-il nécessairement signifier ? On dit de la sublimation, du sublime, qu'ils *élèvent* l'homme. *Histoire de l'œil* présente l'élaboration d'une toute autre sublimation que l'habituelle. Celle-ci, loin d'être noble, préparée, est vomie, elle fait irruption dans le champ littéraire. Comme un volcan souterrain, elle crache des éclats, qui, s'ils n'*élèvent* pas, ne manquent pas, eux, de *s'élever* bien haut. La distinction se trouve précisément dans l'intransitivité du verbe. La sublimation bataillienne n'« élève » pas le lecteur, elle ne l'éduque pas : elle le confronte. Mais si l'écriture de Bataille ne se conforme pas aux exigences de la sublimation freudienne, elle n'en produit pas moins cette chose intrigante, qui pourrait bien être le fruit d'une autre espèce de sublimation, celle-là impure, hétérogène, qui « liquéfie » et « condense » au lieu d'« étherer », d'« épurer ». L'idée qu'il y ait d'autres sublimations que la freudienne, vers laquelle tendent la plupart de nos constatations, trouve une résolution dans la sublimation lacanienne. Jacques Lacan s'essaie effectivement lui aussi à définir la sublimation. Pour lui elle « élève l'objet à la dignité de la Chose<sup>101</sup> ». Quelque chose se joue effectivement à travers l'expérience que mènent ensemble les différentes instances de l'écriture bataillienne. Et sans doute, cette chose à laquelle nous sommes confrontés chez Bataille n'est autre que « *das Ding* » qui *s'élève*.

Une « signification sans signifié (ou dans laquelle tout est signifié) » demeure néanmoins une signification. Seulement, au lieu de s'édifier sur « ce qui sépare », la

---

<sup>101</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre VII, « L'éthique de la psychanalyse », Paris, Seuil, 1986, p. 133. Mona Gauthier-Cano ayant déjà théorisé le rapprochement entre la création bataillienne et la sublimation lacanienne, nous renvoyons le lecteur à sa thèse de doctorat « Le processus de création en tant que sublimation chez Georges Bataille », publiée chez L'Harmattan, sous le titre *La Jouissance prise aux mots ou La sublimation chez Georges Bataille*.

signification d'*Histoire de l'œil* émane de ce qui « indistingue » : l'affirmation de Barthes, sur laquelle on ne saurait trop insister, contient par conséquent l'essentiel du récit de Bataille. *Histoire de l'œil*, c'est le récit de l'annulation d'une signification basée sur la séparation : entre sens et non-sens, sublime et abject, entre auteur, narrateur, personnages et lecteurs, entre les genres aussi. Le sens du récit est hétérogène, c'est-à-dire qu'il provient non pas de l'histoire (de l'œil) comme on pourrait le croire, mais plutôt d'une condensation des signifiants. En effet, le fonctionnement métonymique du récit indétermine ses constituants et cette lutte contre la signification n'est pas sans angoisser le lecteur.

Nous voulions établir une « topique » de la sublimation chez Bataille. Ce faisant, n'avons-nous pas répondu à l'appel du texte même ? Si le récit semble n'avoir ni fin ni dénouement, il a pourtant une visée : le « destin anatomique » d'*Histoire de l'œil* n'est-il pas de mener son lecteur, pointe par pointe, au cœur de son labyrinthe, vers l'image même de son *opération* – l'œil qui pleure des larmes d'urine ? La signification de l'*Histoire* de Bataille est poétique : elle se fonde sur un système d'échos, de renvois, de jeux de mots. Le parcours de l'œil est en cela similaire à celui d'un fou sur l'échiquier. L'œil doit pouvoir irradier, et le plus loin possible. Chacune de ses avancées dans le récit, chacune des condensations examinées, augmente sa valeur polysémique, l'emprise qu'il détient sur les autres pièces, jusqu'à ce qu'il aille se « foutre » à la fin là où il rayonne comme un soleil. *La portée* du récit repose, comme une partie d'échecs, sur les *combines* qu'elle prévoit, qu'elle met en œuvre. Bataille fait ainsi le choix de « la position » au détriment de l'« avantage numérique » de prises isolées. Il n'y a pas dans le récit « un fou qui menace », mais « une menace plus générale qui gronde » et qui

s'avance vers le roi « trônant sur la cuvette » en méditant son exécution. L'excipit d'*Histoire de l'œil*, c'est la levée du voile sur le mat que les différentes prises du récit préparaient. Chacun des avatars de l'œil n'est jamais en soi plein de sens. La structure métonymique du récit octroie à chacune des hantises de Bataille la particularité de porter la mémoire de celles qui les précèdent et de les transformer à rebours. Nous percevons alors les signes (en eux-même insensés), les pièces (en elles-mêmes inoffensives), en anticipant les autres signes, les coups suivants, qui pourraient les modifier, de sorte que leur arrachement à la logique du discours, leur « insignifiance » première, en vient paradoxalement à augmenter leur potentiel de signification. Les conséquences critiques d'une telle opération sont effectivement importantes, comme le souligne Barthes : « on a affaire ici à une signification sans signifié (ou dans laquelle tout est signifié) » – traduisons : d'une sublimation sans sublime (ou dans laquelle tout est sublime).

La sublimation demeure, même après Freud – surtout après Freud, pourrions-nous dire, rappelant l'incertitude qui entoure encore aujourd'hui le concept – une opération aussi étrangement inquiétante que *mystérieuse*, au sens où les Anciens entendaient le Mystère. Elle ne saurait, à l'instar du non-savoir, être saisie par la seule raison. Son lieu, celui de la Chose, doit donc se trouver partout et nulle part à la fois dans le texte de Bataille. La sublimation entretient encore des liens étroits avec son origine alchimique, elle présuppose (espère) l'existence d'un *jamais vu*. L'acte créateur en tant que sublimation sous-tend une croyance : l'« impossible » (parce que jamais vu) doit pouvoir par l'objet de la sublimation (ici l'écriture) devenir possible, communiqué, *vu*. En ce sens, et c'est là que prend forme le paradoxe, on pourrait considérer Bataille comme l'un des écrivains les plus préoccupés par l'aspect « sublime » de son écriture. En effet, s'il ne

visé pas l' « élévation » de son lecteur, il pose néanmoins la communication de cet *impossible jamais vu* comme critère fondamental de toute « littérature ». Or la tension poétique qu'instaure l'angoisse dans le récit, lorsqu'elle culmine au moment de l'extase, produit bien du sublime, en définitive un certain *sublime*, dans les nœuds de signifiants, où fiction et jeux linguistiques se recourent. Bataille fait s'entrechoquer les mots de façon à ce que, de leur rencontre, aucune autre signification n'émane que ce qui se soustrait au discours, le poétique, qui est pour lui « le langage de l'impossible<sup>102</sup> » Chose.

Bien que nous nous soyons appliqué à montrer que les chercheurs sont loin d'être au clair quant à la sublimation, articuler une étude littéraire autour d'un concept précis comporte plusieurs risques, dont celui de faire de la sublimation un « signifié transcendantal », une sorte de sens ou de notion fondatrice du texte qui échapperait à la différence. Si la Chose est à la source de la féconde *Histoire de l'œil*, si elle provoque une certaine venue *sublime* et signifiante, elle n'a pas en soi de signifiant, elle est acéphale, n'a pas de centre. Cette Chose *sublime* n'en est pas moins à la fois partout et nulle part dans le récit érotique de Bataille, car elle est sécrétée par son écriture même. « On peut toujours assassiner la mère, on n'en a pas pour autant assassiné la maternité pas plus que Troie, et le langage maternel du désir<sup>103</sup>. » La Chose autour de laquelle *Histoire de l'œil* accomplit ses circonvolutions, c'est aussi Dieu chez Bataille, pourrions-nous dire, non sans songer à cette célèbre affirmation de Madame Edwarda exhibant ses « guenilles » au narrateur :

- Tu vois, dit-elle, je suis DIEU...
- Je suis fou...
- Mais non, tu dois regarder, regarde<sup>104</sup> !

<sup>102</sup> Georges Bataille, *L'Impossible*, dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 514, n.

<sup>103</sup> Jacques Trilling, *James Joyce ou L'écriture matricide*, Belfort, Circé, 2001, p. 67.

<sup>104</sup> Georges Bataille, *Madame Edwarda, op. cit.*, p. 21.

Ce que le narrateur regarde, le regarde aussi – dans ce passage que nous considérons comme une répétition de la *Dernière Cène d'Histoire de l'œil* – comme un œil, « les "guenilles" de madame Edwarda me regardaient, velues et roses, pleines de vie comme une pieuvre répugnante<sup>105</sup> ».

- Tu vois l'œil ? me demanda-t-elle.
- Eh bien ?
- C'est un œuf, conclut-elle en toute simplicité.
- Mais enfin, insistai-je extrêmement troublé, où veux-tu en venir ?
- Je veux jouer avec cet œil<sup>106</sup>.

Simone et Madame Edwarda commandent au narrateur (au lecteur, au texte) de *voir*, de comprendre ce qui le rend fou – la signification métonymique du récit : Edwarda *est* Dieu ; l'œil *est* l'œuf. Le *sublime*, le poétique, procèdent par de telles combinaisons. La signification du récit est donc fondamentalement parodique, « le verbe être est le véhicule de la frénésie amoureuse<sup>107</sup> ». Dans les nœuds de signifiants, Bataille s'applique à *mettre en œuvre* (à sublimer) son impossibilité à posséder l'objet – Dieu, l'œil du père, le sexe de la mère deviennent, à même les condensations d'*Histoire de l'œil*, la « même » Chose, bien qu'elle soit toujours « autre » dans son surgissement, son apparence et ses effets – et l'effort pour sa maîtrise totale. C'est entre les deux, lorsque la signification oscille dans le texte entre l'angoissante possibilité de maîtriser et l'extatique impossibilité à posséder, que se trouve le lieu de la sublimation bataillienne – cette *autre* sublimation qui n'est pas socialement valorisée, qui ne saurait l'être, puisqu'elle ouvre et fouille la blessure (elle *dé-vaste*, la métonymie fait sortir de son vase, de son assiette et de sa

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>106</sup> Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, *op. cit.*, p. 67.

<sup>107</sup> « 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 » (Georges Bataille, *L'Anus solaire*, dans *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1970, p. 81. En lettres majuscules dans le texte).



cuvette la Chose interdite pour l'exposer), plutôt qu'elle ne la referme ni ne la soigne. Cette sorte de sublimation destructrice opère à partir d'un *no man's land*, ce lieu où ce sont les spectres qui motivent l'écriture, où « l'excès que représente la mort renvoie à la vie, comme si la violence des pulsions agressives, liées à l'élan libidinal dans la création, permettait que de l'informe surgisse une forme nouvelle dont la force réside dans la condensation d'un moment d'ambivalence extrême : projet de vie, souhait de mort intimement intriqué<sup>108</sup> ». Aucun autre sens ne prime plus dans le récit de Bataille que son principe générateur, que cette sorte de sublimation qui, parce qu'elle passe par en-dessous, qu'elle nie pour mieux élever (cette dernière est alors matricide, parricide, suicide, tout à la fois), ne refoule rien. La matrice *Histoire de l'œil* prend tout en compte, tout y signifie. Bataille y expose ses hantises qui, encore et encore, se contractent au fil des métaphores : dans la cuvette d'*Histoire de l'œil* elles se mettent en branle<sup>109</sup>, voilà l'essentiel. Toute hiérarchie entre les divers signifiants est alors abolie, la sacro-sainte signification dans le récit est violée.

La Chose n'est surtout pas fétichisée au sein d'*Histoire de l'œil* ; elle est au contraire galvaudée. À l'ablation qu'implique la sublimation freudienne (qui détruit le matériau sexuel à sa source), l'écriture bataillienne oppose en quelque sorte l'ablation qui réinvestit le matériau obsessionnel. La Chose, même morte, est à la fois la source, l'objet, le but et le moteur des métonymies, car « on peut toujours essayer (*try*) de tuer la mère, on ne peut, tout au plus, que réussir à assassiner telle mère ou telle figure de la mère : la

<sup>108</sup> Annie Anargyros, « Sublimation et destructivité », dans *La Sublimation*, *op. cit.*, p. 104.

<sup>109</sup> Bataille emploie 26 fois le verbe « branler » dans son texte, note Gilles Ernst (« Notice », dans *Romans et récits*, *op. cit.*, p. 1009).

maternité, elle-même, elle-même en son phantasme, survit<sup>110</sup> ». *Histoire de l'œil* n'en finit plus de désigner le fonctionnement de ses entrailles, sa gestation meurtrière (seule signification où tout ait un sens sans que rien en ait) n'en finit plus d'en passer par la mère, d'essayer de sortir de la mère par la mère, elle n'en finit plus de la tuer, de gémir bouche ouverte sur la cuvette « je n'ai pas de mère », elle n'en finit plus de sacrifier la mère, d'en faire sa Chose, son écriture, pour jouir d'elle encore et encore – jouir de *la* « foutre », elle, l'« œuil », enfin, dans le sexe de Simone, jouir de l'apothéose d'une folle, jouir de sa folie – jouir de jouer (à) la mère. Bataille ravit la fécondité maternelle, se l'approprie, comme il s'empare de la cécité paternelle, pour ériger en elle, sur elle, à partir d'elle, une souveraineté divine. Contrairement au « sublimé » freudien qui, s'il est « socialement valorisé », refoule la pulsion de mort dont il origine, l'objet de la sublimation bataillienne porte toujours les traces d'un parricide<sup>111</sup> assumé.

« La vie nouvelle ne se forme que dans la faille et les replis saignants de la mère ; une vie nouvelle est tout au moins l'ébauche d'une mise à mort<sup>112</sup> » – « de la mère »... murmura alors sans doute l'écrivain, en son for intérieur. Le manuscrit « Les mangeurs d'étoiles » porte encore la trace d'une telle rumination : Bataille y a biffé « de la mère ». De ce X il *la* désigne encore, pourtant, accomplit toujours ce « pas » vers elle, trace la négation, la coupure à partir de laquelle, depuis *Histoire de l'œil*, en lui, par lui, tout peut signifier.

<sup>110</sup> Jacques Derrida, « La Vieillesse ("... au livre de lui-même") », préface à Jacques Trilling, *James Joyce ou L'écriture matricide*, op. cit., p. 8.

<sup>111</sup> Le mot « parricide » désignant tout aussi bien le meurtre du père que de la mère.

<sup>112</sup> Georges Bataille, « Les mangeurs d'étoiles » [1940], dans *Œuvres complètes*, t.I, op. cit., p. 565.

CONCLUSION : DES SUBLIMATIONS

*Le mouvement, seule relève*

## *Écrire l'intensité*

Jean-François Louette introduit judicieusement les romans et récits de Bataille en exhortant le critique de s'attarder à l'« intensité » de son écriture : « La critique littéraire a, remarquait un jour Jacques Derrida, plus l'habitude d'examiner les formes que les forces ; et Roland Barthes de son côté déplorait l'absence d'une critique pathétique, ou l'inexistence d'un département de la "narratologie" qui serait consacré aux intensités dans le récit. C'est pourtant le problème qu'il faut se poser en lisant Bataille : comment écrit-il l'intensité<sup>1</sup> ? » Notre mémoire de maîtrise, s'il n'a pas la prétention de satisfaire entièrement à l'exigence d'une telle tâche, en se proposant d'expliquer ce que nous avons nommé le *sublime d'Histoire de l'œil* (un sublime qui n'a rien à voir avec le résidu résultant de l'opération de la sublimation en chimie et encore moins avec le « sublimé » socialement valorisé de Freud) a cherché à comprendre ces intensités.

Nous avons d'abord repéré certaines formes de sublimation au sein d'*Histoire de l'œil* afin d'étudier leur fonctionnement. À l'épineuse question posée par Jean-François Louette, à savoir « Comment écrit-il l'intensité ? » : nous répondons, fidèle en cela à l'esthétique bataillienne : en sécrétant / condensant « ce qui sépare » d'un même mouvement, celui de la poésie.

La poésie mène au même point que chaque forme de l'érotisme, à l'indistinction, à la confusion des objets distincts. Elle nous mène à l'éternité, elle nous mène à la mort, et par la mort, à la continuité : la poésie est *l'éternité*. *C'est la mer allée avec le soleil.*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Jean-François Louette, « Introduction », dans *Romans et récits*, *op. cit.*, LXIV. Le critique fait respectivement référence à « Force et signification », dans *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1967 et *La Préparation du roman*, Paris, Seuil, 2003, p. 160 et 178.

<sup>2</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p. 32. (En italique, Bataille cite les vers de Rimbaud tirés de son poème « L'Éternité » : « Elle est retrouvée. / Quoi ? – l'Éternité. / C'est la mer allée / Avec le soleil. »)

Certes, comme l'énonce Jean-Luc Nancy dans *L' "il y a" du rapport sexuel*, « Parler de "sublimation", de quelque façon qu'on l'entende, demanderait encore que l'on *sache* ce qui est sublimé, et en quoi cette opération consiste : car rien ne dit que la structure ou la nature du supposé sublimé ne soit pas *toujours* en jeu et en acte dans ce qu'on nomme la sublimation<sup>3</sup>. » Or il est dans la nature de la sublimation d'empêcher que nous puissions, ou que nous « sachions », distinguer de quoi il en retourne exactement de son opération en n'observant que le « sublimé ». Aussi, l'une des conditions de la sublimation bataillienne, c'est qu'*ensemble*, auteur, narrateur, personnages et lecteurs sont *indistinctement* mis à l'épreuve de l'angoisse, de l'extase, de la Chose sublime qui les lie. Le récit de Bataille constitue une réelle « expérience intérieure », en ce qu'il met en relation non seulement les différentes instances de l'écriture, mais encore, par son « érotisme essentiellement métonymique<sup>4</sup> », les différents corps d'écriture – corps du texte, corps d'auteur, corps de personnages, corps de lecteurs (*Histoire de l'œil* ne fait-il pas partie de ces livres que l'on lit d'une seule main ?). Plus largement, *Histoire de l'œil* transgresse la séparation entre sens et non-sens qui fonde la signification, la séparation entre les genres (chez Bataille, les « Coïncidences » biographiques se mêlent tout aussi bien de fiction que de philosophie), de même que la séparation entre savoir et jouissance sur laquelle repose le système de la sublimation lui-même.

Rien n'est plus exclu du texte de Bataille qu'un érotisme fétichisé, comme le souligne Denis Hollier dans *La Prise de la Concorde*<sup>5</sup>. Un érotisme fétichisé serait le

<sup>3</sup> Jean-Luc Nancy, *L' "il y a" du rapport sexuel*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2001, p. 18. (Nous soulignons)

<sup>4</sup> L'expression est de Roland Barthes (« La métaphore de l'œil », *op. cit.*, p. 244).

<sup>5</sup> Denis Hollier, *La Prise de la Concorde*, Paris, Gallimard, « Le chemin », 1974, p. 138.

propre d'une écriture de sublimation qui tenterait de cristalliser, de fixer l'érotisme dans une image sublime qui, en définitive, le refoulerait. Mais le réseau métaphorique de Bataille contribue au contraire à déplacer l'érotisme, à le faire circuler, à le rendre souverain, intouchable, inaccessible et donc incommunicable, intact. C'est en vertu de ce mouvement qu'on peut à la fois postuler que l'écriture bataillienne est dénuée de sublimation (celle-ci impliquant une fixation) et que, malgré tout, elle persiste à sublimer, en même temps qu'à signifier. Cette mouvance chez l'écrivain, que Derrida décrit comme le « rapport transgressif qui lie le monde du sens au monde du non-sens », constitue en outre le principal argument de Bataille dans la polémique qui l'oppose à Sartre, dans sa « Défense de "L'expérience intérieure" » :

S'il me grise, en effet, le non-sens prend ce sens : *qu'il me grise* : il est *bon* dans ce ravissement de perdre le sens – donc, il est un sens de le perdre. À peine apparu ce sens neuf, l'inconsistance m'en apparaissait, le non-sens à nouveau me vidait. Mais le retour du non-sens était le départ d'une griserie accrue. [...] Ce que dans *L'Expérience intérieure* j'essayai de décrire est ce mouvement qui, perdant toute possibilité d'arrêt tombe facilement sous le coup d'une critique qui croit l'arrêter du dehors, puisque la critique, elle, n'est pas *prise* dans le mouvement<sup>6</sup>.

Ce mouvement, chez Bataille, expose le critique à deux tentations : la condamnation, le jugement sévère d'un discours dogmatique – qu'il soit médical (Breton), esthétique, social (Sartre) ou politique –, et l'assentiment total de la paraphrase. Des deux, celui qui sombre dans la paraphrase pourrait bien être le meilleur lecteur, celui qui accepte « l'expérience intérieure » à tel point qu'il la reprend en lui-même. Michel Surya sur cette question a une belle pensée : « Un seul lecteur (*le* lecteur exemplaire !), celui qui ne peut lire qu'un livre, celui qu'il lit. Lequel fait de lui le même que celui qui

---

<sup>6</sup> Georges Bataille, « Réponse à Jean-Paul Sartre. Défense de "L'expérience intérieure" », dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 198. (En italique dans le texte)

l'a écrit<sup>7</sup>. » Ce lecteur est-il pour autant meilleur critique ? Pas nécessairement, car celui qui sombre véritablement dans la paraphrase « élève » l'écrit en évangile, en fait un dogme, trahissant du même coup Bataille qui craignait, lui, de « sombrer » dans la philosophie<sup>8</sup>. L'inconfort, le dilemme, auxquels la critique bataillienne se trouve confrontée, poussent Marguerite Duras à écrire ces lignes si justes : « La critique au seul nom de Bataille s'intimide. Les années passent : les gens continuent de vivre dans l'illusion qu'ils pourront un jour parler de Bataille [...]. Ils mourront sans oser, dans le souci extrême où ils sont de leur réputation, affronter ce taureau<sup>9</sup> ». Or si l'écriture de Bataille charme en repoussant, c'est bien que l'intensité de son mouvement anime, enchaîne l'une à l'autre, l'indistinction (qu'opère cette sorte de condensation *sublime* qui est celle de Bataille) et l'annulation (la désublimation par laquelle elle doit en passer).

Par conséquent, notre lecture du premier récit de Bataille, bien qu'elle vérifie l'anticipation contenue dans notre hypothèse de départ : *Histoire de l'œil, une écriture sans sublimation ?*, a voulu montrer que toute forme de sublimation n'est certainement pas à exclure d'*Histoire de l'œil*. Au contraire, la « confusion » des différentes instances d'écriture, à laquelle conduisent sécrétions et condensations au sein du récit, participent à mettre en texte une *autre* forme de sublimation qui se refuse à refouler le sexuel. Mais la sublimation bataillienne tient moins du « refus » que de l'affirmation. Comme le souligne Nancy, dans *La Pensée dérobée*, elle va « jusqu'au bout », jusqu'à rendre

<sup>7</sup> Michel Surya, « Le livre et son lecteur », dans *L'Imprécation littéraire, op. cit.*, p. 184. (En italique dans le texte)

<sup>8</sup> Sans doute peut-on y voir la raison pour laquelle Surya écrit encore : « Pour celui qui l'a écrit : l'horreur » (*ibid.*).

<sup>9</sup> Marguerite Duras citée dans le dossier *Bataille*, établi par Emmanuel Tibloux, édité par l'Agpf (Agence pour la diffusion de la culture française).

compte de l'extrémité qui ne rend plus compte, qui « indistingue » les objets et sujets du récit, jusqu'à ne plus savoir ce qui au juste est sublimé.

Nous avons, par la suite, tenté de situer l'intensité, de repérer le *sublime* d'*Histoire de l'œil*. Nous avons voulu établir une « topique » de la sublimation bataillienne. Nous nous sommes alors attardé à une autre question épineuse. « Où s'écrit l'intensité ? » : à la croisée de l'angoisse et de l'extase se trouve toujours un nœud poétique pour défier (annuler) la signification chez Bataille. Le jeu de la métonymie mène différents avatars à se rencontrer en un point du récit où sens et non-sens se touchent. Alors, la voix narrative d'*Histoire de l'œil*, que nous avons qualifiée de « dérapage contrôlé », se rapproche du travail du rêve, car elle opère selon sa « grammaire » figurative : par déplacements (métonymies), condensations (métaphores) et figurations en symboles (allégories), et l'inconscient, on le sait, ne s'en tient pas à ces seules figures rhétoriques. Nous en arrivons dans notre analyse d'*Histoire de l'œil* aux mêmes conclusions que Freud dans *L'Interprétation des rêves* :

[La *compression ou condensation*] est la principale responsable de l'impression d'étrangeté [garante de l'érotisme d'*Histoire de l'œil*] que le rêve produit : nous ne connaissons, en effet, rien d'analogue dans la vie psychique normale accessible à la conscience. Nous connaissons sans doute des représentations qui sont le nœud ou le résultat final de longues chaînes de pensées [de l'enchaînement de « Coïncidences » biographiques au sein d'*Histoire de l'œil*] et ont, comme telles, une grande importance psychique, mais cette valeur ne se manifeste par aucun caractère sensible, accessible à la perception interne ; ce qu'elles représentent ne devient pas pour cela intense. Dans le processus de condensation, toute la cohésion psychique est transposée en *intensité* du contenu représentatif. C'est comme lorsque je mets en italique ou en caractères gras un mot qui me paraît particulièrement important pour la compréhension d'un texte [nous avons vu que l'italique signale au sein d'*Histoire de l'œil* les nœuds de signifiants où se produisent les condensations]. En parlant, je prononcerais ce même mot plus haut et plus lentement que les autres, j'insisterais<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves* [1900], traduit de l'allemand par I. Meyerson, Paris, PUF, 1967, p. 506. (En italique dans le texte, entre crochets : nos commentaires)



Bref, en ce lieu où elles « font le point », les condensations batailliennes donnent à lire *l'espace d'un instant* le sens du non-sens – elles produisent de l'érotisme, de la poésie, du *sublime*. Si nous avons dû, de manière parfois maladroite, inventer, paraphraser, préciser certains effets de texte chez Bataille – ces réalités que cernent sans les circonvenir des expressions telles que « le poétique », « le point », le lieu de « la Chose », « le *sublime* » – c'est bien que le « trouble intérieur en face d'objets vagues » dont fait état Sartre n'a jamais été nommé, que « l'étude des intensités » en littérature (comme en psychanalyse, Freud n'emploie-t-il pas lui-même à deux reprises le vocabulaire de « l'intensité » ?) n'a pas encore été faite, qu'un langage manque, ou que, comme nous l'indiquons plus haut, « Parler de "sublimation", de quelque façon qu'on l'entende, demanderait encore que l'on *sache* ce qui est sublimé<sup>11</sup> ». Cette lacune à laquelle nous n'avons cessé de nous heurter nous porte, sans grand espoir il faut bien le dire, à reformuler le vœu de Michel Foucault : « Serait-il d'un grand secours de dire, par analogie, qu'il faudrait trouver pour le transgressif un langage qui serait ce que la dialectique a été pour la contradiction<sup>12</sup> ? » L'adjectif « sublimatoire » n'est pas passé à l'usage ailleurs qu'en psychanalyse : on ne peut pas plus parler d'écriture « sublime » que d'une visée « sublimante ». Ces précisions, si elles peuvent d'abord paraître superflues, montrent que la topique de Freud (*Sublimierung*) est en soi problématique, comme tous les termes dérivés de la racine latine « sub », parce que leurs sens se trouvent déterminés par l'écart qui les sépare d'une norme établie, dont ils peuvent se dégager aussi bien par le haut que par le bas. Or il est extrêmement paradoxal que la racine « sub », qui exprime la position « en dessous », se trouve, dans les termes « sublimation » et « sublime », au

<sup>11</sup> Jean-Luc Nancy, *L' "il y a" du rapport sexuel*, op. cit., p. 18.

<sup>12</sup> Michel Foucault, « Préface à la transgression » [*Critique*, « Hommage à Georges Bataille », n<sup>os</sup> 195-196, août-septembre, 1963, p. 751-769], dans *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 2001, p. 269.

contraire pointer un « au-delà », un dépassement, une épuration. Cette ambiguïté étymologique, qui nous a peut-être mené à faire une utilisation excessive (ou parfois trop précautionneuse) des guillemets et de l'italique, indique cependant l'envers problématique de la sublimation freudienne, le refoulement.

Bien que nous nous soyons appliqué à conserver comme objet d'étude le poétique chez Bataille (que nous considérons au départ « sans sublimation »), très rapidement les « forces » que nous avons dû prendre en compte nous ont amené à examiner le matériau fantasmatique dont il est issu. Nous nous sommes alors heurté à la question qui fonde les développements de la thèse de Mona Gauthier-Cano sur le processus de création en tant que sublimation chez Bataille : « Pourquoi écrit-il l'intensité ? » Non seulement écartons-nous que l'écriture bataillienne soit « délivrante » ou « thérapeutique », nous considérons que de l'affirmer consiste à trahir l'essence de sa transgression. À cet égard, l'écriture de Bataille demeure décidément « sans sublimation ». « Bataille revendiquera en faveur des pratiques perverses non transposées, l'écriture étant pour lui non pas le lieu d'une négation théorique de la distinction entre normalité et pathologie, mais pratique réelle de déséquilibre, risque réel pour la santé mentale<sup>13</sup> », rectifie Denis Hollier. En font foi les divers verdicts médicaux que déverseront sur sa personne et ses écrits d'abord André Breton dans le *Second Manifeste surréaliste* : « état de déficit conscient à la forme généralisatrice, diraient les médecins<sup>14</sup> », « signe classique de psychasthénie<sup>15</sup> », puis, si l'on peut prétendre que ce dernier ait été conduit par la défense du surréalisme que la

<sup>13</sup> Denis Hollier, *La Prise de la Concorde*, op. cit., p. 204.

<sup>14</sup> André Breton, « Second Manifeste du surréalisme » [1930], dans *Manifestes du surréalisme*, Paris, « Folio », 2000, p. 134.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 135.

pensée bataillienne menaçait, Sartre qui, dans le dernier passage de son article sur Bataille, émettra lui aussi un verdict sans appel : « Le reste est l'affaire de la psychanalyse<sup>16</sup>. »

Chemin faisant, notre hypothèse nous a mené à envisager la possibilité que l'écriture de Bataille tienne, plutôt que d'une absence de sublimation, d'une *autre* sublimation que la freudienne, une sublimation qui proposerait une alternative à son ultime paradoxe, le refoulement du sexuel à sa source. La sublimation freudienne s'effectue en deux temps. Elle opère une *levée*, après le refoulement de la pulsion sexuelle originelle. Or l'écriture bataillienne propose une autre sublimation, qui est évidemment loin d'exclure le sexuel. L'écriture de Bataille se compose de trois temps : d'abord, l'expérience d'un monde limité (l'angoisse), puis l'expérience de l'absence de limites (l'extase), qui se termine, si l'on peut dire, par la reprise de l'angoisse. Face à l'unique levée de la sublimation freudienne, l'écriture de Bataille présente ainsi une réelle *Aufhebung*, ce concept résistant à toute traduction que Jacques Derrida propose justement de traduire par « relève » : en un même mouvement, elle (re)lève le sens « après » l'avoir évacué. L'écriture de Georges Bataille n'est donc pas sans sublimation ; elle expérimente plutôt une autre sublimation. C'est Jacques Lacan, dans son *Séminaire VII* sur l'éthique de la psychanalyse, qui formule le mieux cette sorte de sublimation à laquelle pourrait se rattacher l'écriture bataillienne : sublimer serait, selon cette proposition que nous avons citée plus haut, « élever l'objet à la dignité de la Chose<sup>17</sup> ».

Jean-Michel Porret, dans *La Consignation du sublimable*, critique la sublimation freudienne qui comporte, en plus du refoulement du sexuel à sa source, « cette incapacité de désublimation, cette impossibilité de reconversion d'une activité sublimatoire en une

<sup>16</sup> Jean-Paul Sartre, « Un nouveau mystique », dans *Situations I*, *op. cit.*, p. 188.

<sup>17</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre VII, « L'éthique de la psychanalyse », *op. cit.*, p. 133.

activité directement érotique, c'est-à-dire plus près du fonctionnement pulsionnel<sup>18</sup> ». *Histoire de l'œil* présente une telle sublimation (plus près du fonctionnement pulsionnel), car le récit tente moins d'abrégier ou de se « débarrasser » de la pulsion sexuelle que de la mettre en œuvre. L'abréaction amène « la libération de l'affect attaché au souvenir d'un événement traumatique<sup>19</sup> ». L'effet thérapeutique que sous-tend cette notion la rapproche donc de la définition freudienne de la sublimation. L'étayage<sup>20</sup>, que Freud définit littéralement par *prendre appui*, éclaire mieux cette autre sublimation accomplie par *Histoire de l'œil*, car ce concept implique le maintien de la relation entre les pulsions sexuelles et l'affect (à partir duquel elles peuvent seulement devenir autonomes). L'étayage illustre de son double mouvement (d'opposition et de relation) les relèves d'*Histoire de l'œil*. Chaque fois que le récit de Bataille répète la scène primitive en l'aggravant, d'un même mouvement, il renoue avec le traumatisme, tout en s'en dégageant par la symbolisation. Mais cette autre sublimation qu'opère le récit de Bataille transforme moins la pulsion dont il origine – nous avons vu que la sexualité constitue son *secret* – que les signifiants qui le constituent. Ce sont les mots, plutôt que l'obsession qu'ils incarnent, qui, par la *mise en texte* de la pulsion sexuelle, se trouvent dépouillés de leur signification, dévoyés : « L'affect n'est pas refoulé. Cela, Freud le dit comme moi », écrit Lacan à propos du rapport de l'affect au signifiant. « Il est désarrimé, il s'en va à la dérive. On le retrouve déplacé, fou, inversé, métabolisé [métonymisé], mais il n'est pas

---

<sup>18</sup> Jean-Michel Porret, « La question de la désublimation », dans *La Consignation du sublimable*, Paris, PUF, « Le fil rouge », 1994, p. 183.

<sup>19</sup> Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 1.

<sup>20</sup> Nous avons rapproché (p. 33-34) le processus de création chez Bataille de l'étayage, ce concept qui, en psychanalyse, désigne « la relation originelle entre les pulsions sexuelles et les pulsions d'auto-conservation, les premières ne devenant indépendantes qu'en s'étayant sur les secondes » (Élisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 285).

refoulé. Ce qui est refoulé, ce sont les signifiants qui l'amarrent<sup>21</sup> ». En témoigne l'une des variations de Bataille sur le *cogito*, où la syntaxe et les mots (les siens, mais aussi ceux de Descartes auxquels ils se superposent) sont, à l'instar de l'œil, « désorbités » :

Si la volonté d'angoisse interroge seule, la réponse, si elle vient, *veut* que soit maintenue l'angoisse. La réponse est : l'angoisse est ton destin : tu ne saurais, tel qui tu es, ni ce qui est – ni rien<sup>22</sup>.

La structure grammaticale de cette sentence est *informe*, tel le monstre que forment ensemble à la fois physiquement et linguistiquement Marcelle, Simone et le narrateur dans l'incipit d'*Histoire de l'œil*. Alors que l'aphorisme se pose d'emblée comme une « réponse », il n'informe pas plus qu'il n'a de forme. Cette formule sibylline ne fait que détourner le sens du *cogito*, il est alors disloqué : on n'y distingue à la fin ni sujet ni objet – c'était sans doute « là », comme au sein d'*Histoire de l'œil*, la *visée* de Bataille. Si l'angoisse donne l'illusion d'être à la tête de la phrase et de la signification, il n'en est « rien ». L'auteur met en doute la réponse avant même qu'elle soit donnée, par le premier mot de la phrase, « si », que réitère le segment « si elle vient ». Dès lors, l'incertitude, telle une vague, déferle sur la phrase, elle contamine, au fur et à mesure qu'elle se construit, les constituants même qui la forgent. Ce « rien » qui se pointe à la fin abolit leurs identités, met en jeu la langue elle-même.

*Rien* est la même chose, *res* : le premier sens de « rien » est « quelque chose » [...]. Si *rien* a glissé, par la négation « ne... rien », à un sens privatif, c'est en gardant le sens de « chose » : « il ne faut rien penser » signifie « il ne faut penser aucune chose », donc « pas une seule, pas la moindre chose ». [...] Ce qui est rien est ce qui subsiste en deçà ou au-delà de la subsistance, de la substance et du sujet. C'est ce qui réalise ou ce qui réifie l'existence là où elle se détache de sa propre position : là où elle excède la stance, la station et la stabilité de l'étant. Ce point est son contact avec l'être qui la transit : c'est le point d'annulation de la différence *ontologique*. Mais cette différence ne s'annule qu'à s'aiguïser infiniment. C'est donc le point où l'existence existe comme la mise en jeu de son

<sup>21</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre X, « L'angoisse », Paris, Seuil, 2004, p. 23. (Entre crochets : nos commentaires)

<sup>22</sup> Georges Bataille, *Le Coupable*, *op. cit.*, p. 317. (Nous soulignons)

être même. Heidegger nomme cela *Dasein* : être le « là », être ce « là » qui est le point même où l'étant (s')ouvre l'être<sup>23</sup>.

Le sublimé bataillien serait à la fin ce « rien », ce « là » où les constituants de la phrase (aussi bien que les instances d'écriture) sont par l'angoisse devenus indistincts. Aussi, l'étonnant « *la* » qui hante tant de passages d'*Histoire de l'œil* (dont certains que nous avons analysés<sup>24</sup>) pourrait en quelque sorte figurer le lieu de cet autre « là » dont fait état Nancy, ce point (de condensation) où « l'étant (s')ouvre », se travaille l'être. Mais la sublimation bataillienne n'est pas, comme la freudienne, issue d'une volonté de dépassement du sujet. Au contraire, elle provient d'un assentiment maintenu à tout ce qui malgré lui, « est » et « veut ». Dès lors, l'écriture de Bataille met en œuvre une autre variation du *cogito*, celle de son précurseur, Nietzsche :

La pensée vient quand « elle » *veut* et non pas quand « je » *veux* ; de sorte que c'est une falsification de l'état de fait de dire : le sujet « je » est la condition du prédicat « pense ». Ça pense. [...] On raisonne ici en fonction de l'habitude grammaticale : penser est une action, toute action implique quelqu'un qui agit, par conséquent. C'est à peu près en fonction du même schéma que l'atomisme antique chercha, pour l'adjoindre à la « force » qui exerce ses effets, ce caillot de matière qui en est le siège, à partir duquel elle exerce ses effets, l'atome ; des têtes plus rigoureuses enseignèrent finalement à se passer de ce « résidu de terre », et peut-être un jour se résignera-t-on encore, chez les logiciens aussi, à se passer de ce petit « ça » (forme sous laquelle s'est sublimé l'honnête et antique « je »)<sup>25</sup>.

*Histoire de l'œil* est un « vœu » qui ne se sait pas ce qu'il veut. Son récit arrache peut-être Bataille à l'emprisonnement de son passé, mais il ne s'en sort par l'écriture

<sup>23</sup> Jean-Luc Nancy, « *Ex nihilo summum* », dans *La création du monde ou la mondialisation*, op. cit., p. 159-160. (En italique et entre guillemets dans le texte)

<sup>24</sup> Nous nous référons notamment à cette analyse d'*Histoire de l'œil* (p. 76-79), dont nous rappelons ici, pour les besoins de la démonstration, l'une des conclusions : En fait, on ne saisit pas bien, et c'est là toute la *puissance* des condensations de Bataille, si ce « *la* » que le narrateur voudrait « toucher » (« je fis un pas de somnambule devant moi comme si j'allais *la* toucher ») a pour référent Marcelle vivante, le spectre de Marcelle, ou encore « l'idée de Marcelle ». Une ambiguïté similaire plane sur le personnage de Simone dans l'incipit (« Simone plaça l'assiette sur un petit banc, s'installa devant moi et, ne quittant pas mes yeux, s'assit sans que je pusse *la* voir sous sa jupe tremper ses fesses brûlantes dans le lait frais »), où le lecteur n'arrive pas plus à se fixer sur *la* chose que le narrateur à *la* voir. S'agit-il de Simone en tant que telle ou plus précisément de sa « chair noire et rose », de son sexe ?

<sup>25</sup> Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 64.

qu'en exhibant *les chaînes* (langagières) qui le lient encore à lui. Le récit et son auteur s'interpellent continuellement dans leurs frayages, s'excitent mutuellement à se risquer toujours plus loin. *L'Histoire de l'œil* constitue en cela le cœur de l'œuvre de Bataille, car non seulement elle la fonde, mais elle porte encore la scène primitive qu'il ne cessera jamais d'exposer, de questionner, de rejouer dans ses écrits. Dès lors, en est-il jamais vraiment sorti ? La seule voie possible pour Bataille est d'apprendre à aimer en lui ce qui le ruine, non de le transformer. Son devenir d'écrivain repose donc, comme celui du narrateur d'*Histoire de l'œil*<sup>26</sup>, sur sa capacité à *lier* ses démarches, son écriture, aux images qui loin de l'affranchir, l'enchaînent plutôt au « petit "ça" » qui repense, remet cent fois sur le métier, son passé.

Le premier récit de Bataille se présente au critique sous la forme d'un long poème où les termes s'enchaînent mystérieusement, *Histoire de l'œil* figure en soi un inconscient à explorer. Georg Walther Groddeck développe cette idée dans *La Maladie, l'art et le symbole* : « C'est à dessein que j'ai parlé d'inconscient du poème plutôt que d'inconscient du poète. Je veux dire par là que l'œuvre d'art – comme peut-être, toute action – possède sa vie propre, son âme propre ; qu'en d'autres termes, le symbole, sitôt émergé, par la compulsion d'associations juxtapose de nouveaux symboles qui deviennent le nouveau matériau du poème<sup>27</sup>. » *Histoire de l'œil* met en texte la pulsion sexuelle à la base de l'œuvre monumentale de Bataille, de telle sorte que le récit figure encore le fondement inconscient d'autres sublimations. Fidèle à sa coupure, Bataille n'aura de cesse d'abuser des termes d'*Histoire de l'œil*, sans pourtant jamais éteindre leur potentiel poétique.

<sup>26</sup> Dans ce passage d'*Histoire de l'œil*, dont nous avons marqué l'importante fonction pour la suite du récit, la *composition* qu'évoque le narrateur ne prédestine-t-elle pas en même temps l'activité littéraire de Bataille ? « Je me rendis compte, par lassitude, qu'il fallait que ma vie eût tout de même un sens [...]. Je ne pouvais plus m'agiter qu'en acceptant ou en affectant d'imaginer une composition fantastique qui lierait confusément mes démarches les plus déconcertantes avec les leurs » (*Histoire de l'œil*, *op. cit.*, p. 23-24).

<sup>27</sup> Georg Walther Groddeck, « La compulsion de symbolisation », dans *La Maladie, l'art et le symbole*, Paris, Gallimard, 1969, p. 280.

J'ai voulu cette philosophie "*de qui la tête au ciel était voisine*" – et dont les pieds touchaient à l'empire des morts<sup>28</sup>.

Cet aphorisme tiré du *Coupable* traduit bien cette *autre* sublimation que Georges Bataille met en texte dans *l'Histoire de l'œil* : une sublimation dont la résultante, le poétique, s'élève comme la fleur vers le ciel tout en gardant contact avec le sous-sol dont elle est issue, la pulsion sexuelle à son origine. À la fois Icare et Orphée, le sujet d'une telle écriture se sacrifie à son récit : il en est le souverain et la victime. Bataille maintient en lui *l'œuvre* de Lord Auch et de son récit signé « aussi » : l'angoisse de faire le pont entre deux mondes contradictoires : d' « indistinguer », puis de re(l)ever haut et bas, vie et mort, père et fils, sens et non-sens, masculin et féminin, et encore, philosophie et littérature. Aussi, Bataille ne prend-il jamais la plume sans d'abord jeter un œil à son *Histoire*, comme le peintre à son modèle. *Histoire de l'œil* contient les racines grouillantes d'une œuvre monumentale. Elle figure la pulsion à l'origine de tout Bataille, son premier cri. La matrice *Histoire de l'œil* aura mis bas<sup>29</sup> la mère, le père, pour la « génération » : à partir de son *Histoire*, le « style » de Bataille – en botanique, cette partie du pistil qui relie l'ovaire aux stigmates ; en chirurgie, cette petite tige percée d'un *chas* qui explore les canaux naturels, les plaies – n'aura de cesse de tracer ce laborieux aller-retour entre les mondes, arc bandé, « flèche du désir tendu vers l'autre rive<sup>30</sup> ».

<sup>28</sup> Georges Bataille, *Le Coupable*, *op. cit.*, p. 165. (En italique et entre guillemets dans le texte)

<sup>29</sup> *Histoire de l'œil* marque un certain abandon de la part de Bataille : toujours déjà fidèle à cette affirmation du *Coupable*, selon laquelle « l'abandon constitue le moyen de communiquer le plus ouvert » (« La chance », dans *Le Coupable*, *op. cit.*, p. 306), l'écrivain « met bas » la mère, le père, il les *commet* – les symbolisant, il les risque, les viole. Ce faisant, il *commet* ses propres origines, se *commet* lui-même : il *s'abandonne*.

<sup>30</sup> Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op. cit.*, p. 50.



## BIBLIOGRAPHIE

**I. Textes de Georges Bataille cités**

*Histoire de l'œil* [1928], *Œuvres complètes* [OC], t. I, Paris, Gallimard, 1970, p. 13-78.

*Le Langage des fleurs* [1929], OC, t. I, p. 173-178.

« Dali hurle avec Sade » [1929], OC, t. II, p. 113-115.

*Dossier de l'œil pinéal* [1930], OC, t. II, 1970, p. 13-47.

*L'Anus solaire* [1931], OC, t. I, p. 79-86.

*Le Petit* [1934], OC, t. III, p. 33-69.

« La "vieille taupe" et le préfixe *sur* dans les mots *surhomme* et *surréaliste* » [1934], OC, t. II, p. 93-109.

*Le Bleu du ciel* [1935], OC, t. III, p. 377-487.

« Les mangeurs d'étoiles » [1940], OC, t. I, p. 564-568.

*Madame Edwarda* [1941], OC, t. III, p. 7-31.

*L'Expérience intérieure* [1943], OC, t. V, p. 7-190.

*Le Coupable* [1944], OC, t. V, p. 235-392.

*Sur Nietzsche* [1945], OC, t. VI, p. 11-205.

*Méthode de méditation* [1947], OC, t. V, p. 191-234.

*L'Impossible* [1947], OC, t. III, p. 97-223.

*La Tombe de Louis XXX* [1954], OC, t. IV, p. 151-168.

*La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957.

*L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

## II. Sur *Histoire de l'œil*

BARTHES, Roland, « La métaphore de l'œil », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1964.

ERNST, Gilles, « Notice », dans *Romans et récits*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 1001-1025.

FITCH, Brian, « *Histoire de l'œil*, le texte ludique », dans *Monde à l'envers, texte réversible : la fiction de Georges Bataille*, Paris, Lettres Modernes, 1982, p. 53-75.

FFRENCH, Patrick, *The Cut / Reading Bataille's Histoire de l'œil*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

LEIRIS, Michel, « Du temps de Lord Auch », *L'Arc* (Paris), n° 44, hiver 1971, p. 3-10.

## III. Sur l'œuvre de Georges Bataille

*Bataille*, sous la direction de Philippe Sollers, Paris, UGE, « 10/18 », 1973.

CELS, Jacques, *L'Exigence poétique de Georges Bataille*, Bruxelles, Éditions de Bock-Wesmael, 1989.

CHAPSAL, Madeleine, « Georges Bataille », dans *Quinze Écrivains*, Paris, Julliard, 1963, p. 11-22.

DERRIDA, Jacques, « De l'économie restreinte à l'économie générale : un hegelianisme sans réserve », dans *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1967, p. 369-407.

FOUCAULT, Michel, « Préface à la transgression », *Critique*, « Hommage à Georges Bataille », n°s 195-196, août-septembre, 1963.

HAWLEY, Daniel, *L'Œuvre insolite de Georges Bataille. Une hiérophanie moderne*, Genève / Paris, Slatkine / Champion, 1978.

HOLLIER, Denis, *La Prise de la Concorde*, Paris, Gallimard, « Le chemin », 1974.

—, « Préface », dans *Romans et récits*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, XVIII-XXIII.

- KLOSSOWSKI, Pierre, « L'expérience de la mort de Dieu chez Nietzsche et la nostalgie d'une expérience authentique chez Georges Bataille », dans *Sade mon prochain*, Paris, Seuil, 1947, p. 155-183.
- KRISTEVA, Julia, « Bataille solaire ou le texte coupable », dans *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, « Folio », 1983, p. 454-461.
- LÉVESQUE, Claude, « La psychanalyse comme non-savoir », dans *Le Proche et le lointain*, Montréal, VLB éditeur, 1994, p. 184-195.
- , « Nom propre et identité sexuelle dans les récits de Georges Bataille », dans *Par-delà le masculin et le féminin*, Paris, Aubier, « La psychanalyse prise au mot », 2002, p. 269-317.
- LOUETTE, Jean-François, « Introduction », dans *Romans et récits*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, XLV-XCI.
- MARMANDE, Francis, *Bataille politique*, Lyon, PUL, 1985.
- NOËL, Bernard, « Préface à *L'Archangélique* de Georges Bataille », Paris, Mercure de France, 1967.
- ROUDINESCO, Élisabeth, « Bataille and Cie », dans *Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, Paris, Fayard, 1993.
- SARTRE, Jean-Paul, « Un nouveau mystique », dans *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 143-188.
- SASSO, Robert, *Georges Bataille, le système du non-savoir. Une ontologie du jeu*, Paris, Minuit, « Arguments », 1978.
- SOLLERS, Philippe, « Le toit », dans *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, « Points », 1968, p. 105-138.
- SURYA, Michel, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1992.
- , *L'Imprécation littéraire*, Tours, Farrago, 1999.

#### IV. Sur la notion de sublimation

- BÉGOIN, Florence et Jean, « Pour une resexualisation de la sublimation », *Revue française de psychanalyse*, n<sup>os</sup> 5-6, 1979, p. 923-941.

FREUD, Sigmund, BREUER, Joseph, *Études sur l'hystérie* [1895], traduit de l'allemand par Anne Berman, Paris, PUF, 1956.

FREUD, Sigmund, *L'Interprétation des rêves* [1900], traduit de l'allemand par I. Meyerson, Paris, PUF, 1967.

FREUD, Sigmund, *Trois Essais sur la théorie sexuelle* [1905], traduit de l'allemand par Philippe Koeppel, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1987.

GAUTHIER-CANO, Mona, « Approche psychanalytique du processus de création littéraire comme sublimation dans les récits de Georges Bataille », Thèse de doctorat, Université de Montréal, 1991.

—, *La Jouissance prise aux mots ou La sublimation chez Georges Bataille*, Paris, L'Harmattan, 1996.

LACAN, Jacques, *Le Séminaire*, livre VII, « L'éthique de la psychanalyse », Paris, Seuil, 1986.

—, *Le Séminaire*, livre X, « L'angoisse », Paris, Seuil, 2004.

LAPLANCHE, Jean, *L'Angoisse. Problématiques I*, Paris, PUF, 1980.

—, *La Sublimation. Problématiques III*, Paris, PUF, 1983.

*La Sublimation. Les sentiers de la création*, Livres Robert Laffont, « Les Grandes Découvertes de la psychanalyse », Tchou éditeur, États-Unis, 1981.

*La Sublimation*, sous la direction de Marc Babonneau et Kati Varga, Paris, Éditions In press, 2004.

PORRET, Jean-Michel, *La Consignation du sublimable*, Paris, PUF, « Le fil rouge », 1994.

## V. Ouvrages généraux

LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la direction de Daniel Lagache, Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1967.

ROUDINESCO, Élisabeth, PLON, Michel, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 1997.

## VI. Autres textes cités

BAUDELAIRE, Charles, *Petits Poèmes en prose*, Paris, Classiques Garnier, 1958.

BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1975.

—, *La Préparation du roman*, Paris, Seuil, 2003.

BRETON, André, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1928.

—, « Second Manifeste du surréalisme » [1930], dans *Manifestes du surréalisme*, Paris, « Folio », 2000.

BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence*, Oxford, Oxford University Press, 1973.

DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1967.

—, « La Veilleuse ("... au livre de lui-même") », préface à Jacques Trilling, *James Joyce ou L'écriture matricide*, Belfort, Circé, 2001, p. 7-32.

—, FATHY, Safaa, *Tourner les mots. Au bord d'un film*, Paris, Galilée et Éditions Arte, « Incises », 2000.

GRODDECK, Georg Walther, *La Maladie, l'art et le symbole*, Paris, Gallimard, 1969.

KAFKA, Franz, *Lettre au père*, Paris, Gallimard, « Folio », 1957 pour la traduction française par Marthe Robert.

NANCY, Jean-Luc, *L' "il y a" du rapport sexuel*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2001.

—, « *Ex nihilo summum* », dans *La création du monde ou la mondialisation*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2002.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, GF Flammarion, 1996.

—, *Par-delà bien et mal*, Paris, GF Flammarion, 2000.

TRILLING, Jacques, *James Joyce ou L'écriture matricide*, Belfort, Circé, 2001.