

jean durançon georges bataille



Extrait de la publication

idees/gallimard

*Tous droits de traduction, de reproduction et l'adaptation
réservés pour tous les pays.*

© *Éditions Gallimard, 1976.*

ÉCRIRE SUR BATAILLE

Il est des œuvres qui nous enchantent, nous « ravissent », d'autres qui nous questionnent et nous sollicitent, faisant s'écrouler le sol sous nos pieds. Parler des premières mène rapidement au bavardage et à la paraphrase. Parler des secondes mène peut-être aussi vite au silence, au mutisme. Mais peut-être aussi à répondre — au plus près du silence — à la provocation qu'elles nous adressent.

La part de cette provocation dans l'œuvre de Bataille n'est pourtant pas mesurable. Car, de fait, la provocation et l'œuvre ne font que se superposer. La provocation n'est finalement autre chose que l'œuvre elle-même, et, en cela, inévitable, incontournable.

Parler de provocation à propos de Bataille ne va cependant pas sans danger : on pense aussitôt à une volonté d'effet, de scandale, à une entreprise quelque peu gratuite ou secondaire. Or, bien au contraire, il apparaît très évidemment à qui lit véritablement Bataille que rien n'est moins gratuit, que rien n'est plus nécessaire que ces textes rares — et pourtant nombreux : les tomes s'accablent sous nos yeux — qu'il nous adresse, ou,

plus précisément, qu'il adresse à la part de nous-mêmes qui, au-delà des habitudes de la vie, peut encore se mettre en jeu.

Mais si la provocation qui touche ainsi le lecteur de Bataille est telle, c'est sans aucun doute avant tout — et il faut le souligner dès l'abord — que les textes de Bataille ne constituent rien de moins que sa propre mise en jeu. Ce qui se joue dans l'œuvre de Bataille, ce qui se joue chez lui sous le signe de la folie, c'est une expérience fondamentale pouvant se formuler ainsi : Écrire la folie — Écrire pour ne pas être fou.

Cela est d'ailleurs très clairement dit au début du *Sur Nietzsche* : « Ce qui m'oblige d'écrire, j'imagine, est la crainte de devenir fou¹. » Cette folie, cependant, n'est pas simple. Elle n'est en tout cas jamais l'insensé, le non-sens. Elle en serait plutôt le trop-plein, l'excès. Peut-être la trace même du débordement du sens.

Du premier degré de cette folie, et de sa résolution par l'écriture — planche de salut —, certains textes de Bataille ou d'Adamov disent bien l'existence, banale et émouvante. Ainsi ces phrases de *L'Abbé C.* : « J'écrirais ma part du récit, et porterais les pages écrites à chaque séance. C'était l'élément essentiel d'un traitement psychothérapique, sans lequel j'aurais du mal à m'en sortir². » Ainsi celles-ci, de *Je... Ils...* : « Écrire, je dois écrire, coûte que coûte, en dépit de tous et de tout. Car si je cessais d'écrire tout s'écroulerait. Que le verbe m'abandonne et aus-

1. Georges Bataille, *Sur Nietzsche*, Gallimard, 1967, p. 9.

2. Georges Bataille, *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, 1971, p. 251.

sitôt je ne tiens plus debout, je tombe, je dégringole³... »

Écriture-thérapie, donc, à ce qu'il semble. Et pourtant, en même temps, écriture menant à la folie. Car si nous avons, comme le dit Nietzsche, l'art pour ne pas mourir de la vérité, cela veut dire aussi que nous l'avons pour la dire. Or, dès ce moment, prise au piège du discours, la bouche ne peut plus se fermer. Elle étoufferait, trop de pression la pulvériserait si elle ne pouvait dire le sens — le sens, mais aussi bien cet excès qui, sans fin, le prolonge.

C'est pourquoi l'écriture est cette lisière même, mouvante et incertaine, qui fait frôler la folie à l'écrivain, et le fait vivre dans son orbe. Courir plus vite que la folie — écrire — est donc la seule issue, la seule solution qui permette — pour un temps — d'échapper à l'emprise galopante de la folie. C'est en ce sens que Kafka peut écrire, avec la certitude de qui en fait l'épreuve, qu'« un écrivain qui n'écrit pas est un non-sens, une provocation à la folie⁴ ». C'est en ce sens qu'il peut affirmer : « ... l'existence de l'écrivain dépend vraiment de sa table de travail, en fait il ne lui est jamais permis de s'en éloigner s'il veut échapper à la folie, force lui est de s'y accrocher avec les dents⁵. »

« S'il veut échapper à la folie... » : A cette phrase de Kafka, se conjugue bien, se conjugue exactement celle du *Sur Nietzsche* que nous avons citée. Dire est nécessaire, dire est la nécessité

3. Arthur Adamov, *Je... Ils...*, Gallimard, 1969, p. 33.

4. Franz Kafka, *Correspondance 1902-1924*, Gallimard, 1965, p. 447.

5. Franz Kafka, *Correspondance 1902-1924*, p. 119.

même pour Kafka comme pour Bataille. Et cela bien que Bataille ne soit pas écrivain d'une façon aussi « névrotique » que Kafka. Simplement, sans doute, qui a plongé une fois au plus profond de la littérature (et quelle plongée est plus décisive, plus vertigineuse que celle d'*Histoire de l'œil*?) ne peut plus remonter. Qui a ainsi plongé une fois ne peut plus échapper à la littérature. Pris entre deux feux (« Mais que faire? oublier? aussitôt, je le sens, je serai *fou*⁶... »), l'écrivain, littéralement, n'en sort plus. Le piège s'est refermé, inébranlable, impitoyable.

Mais la question peut être prise sous un autre angle. Elle peut venir de l'extérieur et, alors, se poser très différemment. De l'extérieur, en effet, que voyons-nous d'une œuvre comme celle de Bataille? Quelle est notre perception d'une telle œuvre — une œuvre qui, somme toute, ne paraît pas particulièrement renfermée sur elle-même, mais bien au contraire multiple et diverse?

Rien, de fait, ne semble devoir échapper à Bataille. Sa toile semble tout couvrir des activités humaines, ses écrits recouper tous les genres littéraires existants ou envisageables. Pourtant, très vite, une perspective unique s'en dégage, qui nous révèle, exemplaires, la constance d'une pensée et l'obstination d'une recherche. Quels que soient en effet les domaines où cette pensée et cette recherche peuvent s'exercer, toujours elles y affirment leur singularité et leur pénétration. Toujours la même exigence y est à l'œuvre, qui conduit rapidement à cette constatation —

6. Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*. Gallimard, 1954, p. 54.

essentielle — qu'il n'est pas chez Bataille de textes marginaux. Pas de textes marginaux, malgré (ou grâce à) ces efforts infinis que Bataille ne finit pas d'entreprendre pour rejoindre cette perspective dont il parle dans un projet de conclusion à *L'Érotisme*, et où il dit, de la façon la plus précise : « Je me représente une série de visions dans l'instant coïncidant entre elles, où mon expérience du rire, celle de l'érotisme, celle de l'extase, enfin celle de la mort s'inscrivent en une perspective unique : cette perspective a seule un sens pour moi⁷... »

Ces efforts, pourtant, recouvrent toute une vie. En cela, ils ne peuvent qu'accuser une évolution, ils ne peuvent qu'être sensibles à une histoire (personnelle, sociale). Et, en conséquence, ils ne peuvent qu'orienter l'œuvre dans tel ou tel sens, ils ne peuvent qu'ouvrir les textes à tel ou tel problème particulier. Or, cette évolution, quelle est-elle? Car elle existe, c'est certain, et tout particulièrement au niveau des récits : des textes comme *L'Abbé C.* ou *Ma mère* paraissent, en comparaison des premiers récits (*Histoire de l'œil*, *Le Bleu du ciel*, *Madame Edwarda*), comme engourdis, englués dans leur narration. Non qu'on puisse dire qu'ils soient moins personnels ou moins engagés. Simplement, ils semblent plus laborieux, plus assourdis, écrits peut-être avec plus de patience. Moins jaillissants en tout cas, et moins nerveux. De même d'ailleurs, dans une certaine mesure, les derniers essais (*L'Érotisme*, *La Littérature et le mal*, et encore davantage les textes sur l'art qui leur succèdent) semblent, en

7. Georges Bataille, *L'Arc* 44, 1971, p. 88.

apparence du moins, rompre avec les éclats des textes fragmentaires formant la *Somme athéologique*. Semblent aussi quelque peu perdre de leur assurance et faire un appel marqué à un raisonnable qui jusque-là n'avait guère joué le premier rôle. (On sait qu'à la fin de sa vie, Bataille disait que l'idéal pour lui serait d'écrire comme Platon. Mais, disant cela, il précisait à ce propos : « Il me semble qu'il tente d'établir autant qu'il peut un édifice rationnel, et qu'il y a pourtant quelque chose au-delà⁸... ») Une étude, précise et détaillée, de cette évolution serait donc, on le voit, pertinente (et, aujourd'hui ou demain, sans nul doute elle sera faite). Cependant, pour nous, l'essentiel n'est pas là. Une fois reconnu en effet que l'âge a joué son rôle (et il faut reconnaître que l'on doit à la problématique plus aiguë de sa jeunesse les plus belles fictions de Bataille), tout comme les « événements » ont joué le leur (la guerre n'est certainement pas étrangère au caractère fulgurant des textes de la *Somme athéologique*), il est néanmoins difficile de ne pas trouver quelque peu dérisoires et subalternes les distinctions susceptibles d'être établies entre les textes de Bataille face à ce poids, à cette force rares que globalement ils possèdent. Cela est difficile quand on se rend compte à quel point, au-delà des différences de forme ou de rythme, Bataille parle sans répit des mêmes choses, redit et interroge interminablement le même.

Comment d'ailleurs pourrait-on ne pas voir, dès les premiers articles, la présence de la mort,

8. Madeleine Chapsal, *Quinze écrivains*, Julliard, 1963, p. 15.

du sacrifice, de l'extase, de la dépense? Comment pourrait-on ne pas voir que si ces « thèmes », progressivement, trouvent l'écriture la plus propre à les manifester, puis, peu à peu, et sans la perdre totalement, semblent s'en éloigner, il ne s'agit là que d'un recul, d'une prise de distance, et non d'un quelconque renoncement? Si les derniers textes de Bataille, de fait, sont d'un autre âge, et ont un autre élan, que peut-on finalement y voir sinon la preuve (bien inutile) de ce que l'interrogation de Bataille n'a que peu de rapport avec quelque « problème intellectuel » que ce soit. (Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Bataille haïssait tant toutes les « questions spécialisées ».) Or d'un vécu exigeant, il n'est en fin de compte qu'à respecter la trame. Simplement il faut voir, et tout particulièrement chez Bataille, que le nœud n'est pas dans la variété, mais dans l'inévitable. L'inévitable : cela même — « thèmes » et « obsessions » qui, depuis les premiers articles, depuis *Histoire de l'œil*, ne cesse de traverser Bataille et de le mettre, à l'écart de toute dispersion, homme entier, en jeu. Cela qui, indifférent aux genres — fictions, récits, essais se relayant pour le prendre en charge et sans cesse le relancer —, ne peut en conséquence qu'être dit cause première, but dernier de l'écriture de Bataille. Cela que l'on pourrait dire, d'un mot bref, le « secret » de Bataille.

Secret jamais complètement trahi. Secret qu'aucune analyse, aucune inquisition ne saurait non plus véritablement mettre au jour. Car si tout livre a son secret (Nietzsche : « N'écrit-on pas des livres, justement, pour dissimuler ce

qu'on cache au fond de soi⁹ », si tout livre *est* un secret (« Une parole qui ne sera jamais dite domine toute parole¹⁰ », écrit Henri Petit), il n'en est pas moins vrai qu'au-delà de toute analyse — ou de toute auto-analyse —, toujours il garde, tel le rêve pour Freud — et même le plus parfaitement interprété — un point obscur.

De ce point, nul mieux que Henry James dans le roman, nul mieux que Maurice Blanchot dans le récit ou la théorie, n'a parlé. Or, ce point, ce point obscur, ce centre autour duquel ne cessent de tourner James et Blanchot (ce secret bien gardé), Bataille, pour sa part, essaie de le cerner, de le parler. Sans y parvenir pourtant absolument : sans doute d'ailleurs la révélation de ce secret de l'écriture en marquerait-elle aussitôt la fin. Sans doute alors l'écriture s'évanouirait-elle dans l'instant, foudroyée. Mais la parole continue, cette longue parole qui n'en finit pas de finir, qui n'en finit pas de commencer, et le secret fuit, « au-delà de tous les mots ». Cependant, comme le note Blanchot, ceci demeure : « Une fois la page écrite, est présente dans cette page la question qui, peut-être à son insu, n'a cessé d'interroger l'écrivain tandis qu'il écrivait¹¹. »

Ainsi, cette parole qui n'est jamais dite, si elle n'est pas à proprement parler ce qui fait écrire, est ce qui fait écrire dans telle ou telle direction, ce qui oriente l'écriture. Et cette parole n'est jamais dite, précisément parce que c'est elle qui

9. Friedrich Nietzsche, *Par-delà le Bien et le Mal*, 10-18, 1967, p. 235.

10. Henri Petit, *Ordonne ton amour*, Grasset, 1966, p. 57.

11. Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Gallimard, 1949, p. 305.

détermine cette « autre parole » qu'est l'écriture, précisément parce que, comme l'écrit Heidegger, le dicible ne saurait se déterminer que par rapport à l'indicible (« Il faut que ceci demeure inexprimé, parce que le mot dicible reçoit sa détermination à partir de l'indicible ¹² »).

Tout se passe donc comme si « la région mère de la musique eût été le seul endroit tout à fait privé de musique ¹³... » (Blanchot), comme si le lieu où la parole naît ne pouvait se définir que par son absence, son silence, sa blancheur.

Ainsi, cette parole qui permet l'écriture, cette parole qui en est la possibilité même, est en fait interdite. L'écriture, répétant toujours le secret, ne le dit jamais. Toujours un écart la maintient étrangère à son origine — cette origine que, sans cesse, pourtant, à sa manière, elle révèle et désigne.

Ce secret, Bataille en perçoit l'existence. Il en perçoit aussi toute la puissance. Et il le cerne au plus près lorsqu'il écrit dans *Sur Nietzsche* : « A la fin ce qui reste *inconnu*, c'est ce qu'au même instant, je *reconnais* : c'est moi-même ¹⁴... », ou encore lorsque dans les dernières pages de *L'Abbé C.*, à la fin du Récit de l'éditeur, il dit à propos du manuscrit de Charles la difficulté qu'il peut y avoir à l'aborder : « ... comme si cet objet cachait quelque lumière éblouissante, comme si l'on ne pouvait l'aborder sans détours, sans en déchiffrer comme une énigme les faux-semblants,

12. Martin Heidegger, *Nietzsche*, t. II, Gallimard, 1971, p. 394.

13. Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Gallimard, 1969, p. 10.

14. Georges Bataille, *Sur Nietzsche*, p. 108.

quitte à s'écrier après coup : — Je me suis efforcé dans les veilles et la longue patience et, maintenant, je vois que je suis aveugle¹⁵ ! » Car le secret, finalement, ne peut qu'aveugler. Mais il ne peut aveugler *parfaitement* que celui qui « possède » ce secret (celui qui est possédé par ce secret). Tous, pourtant, ont un secret, tous nous avons notre secret. C'est pourquoi réduire à la nudité l'écriture et soi-même est le seul chemin envisageable pour qui ne veut pas en rester à la culture, à l'apparence, au style, à la littérature. Et c'est d'ailleurs bien là ce que veut dire Bataille lorsqu'il écrit dans *Madame Edwarda* : « Si personne ne réduit à la nudité ce que je dis, retirant le vêtement et la forme, j'écris en vain. (Aussi bien, je le sais déjà, mon effort est désespéré : l'éclair qui m'éblouit — et qui me foudroie — n'aura sans doute rendu aveugles que mes yeux¹⁶.) »

Bataille, de son côté, fait en tout cas l'effort, et, tout particulièrement chez les peintres qu'il étudie, interroge ce secret. Dans *Manet* surtout, mais aussi dans *Les Larmes d'Éros* où, à propos de Poussin, il note que le secret de celui-ci apparaît dans « une esquisse inutilisée¹⁷ ». Ce secret, Bataille, pourtant, ne l'éclaire pas vraiment. De même, à propos de Manet, s'il remarque — dans un chapitre intitulé précisément « Le secret » — que son secret se révèle dans *L'Olympia* et que cette révélation permet d'en étendre la perception à toute l'œuvre

15. Georges Bataille, *O. C.*, t. III, p. 359.

16. Georges Bataille, *O. C.*, t. III, p. 28.

17. Georges Bataille, *Les Larmes d'Éros*, J.-J. Pauvert, 1961, p. 130.

(Bataille écrit : « *L'Olympia* dévoile à nos yeux le secret de Manet. Il n'est entièrement dévoilé que dans *L'Olympia*, mais une fois découvert, nous en trouvons la trace un peu partout¹⁸ »), il ajoute un peu plus loin : « Mais s'il est vrai que le secret initial de Manet transparaisse dans cette *Olympia* que double une Vénus de la Renaissance, un secret plus profond s'avoue peut-être, que les branches de l'éventail dissimulaient, mais pour en mieux livrer la profondeur¹⁹. »

Correction évidemment d'importance, qui fait se rendre compte que l'on peut tout au plus saisir l'image, le reflet du secret, mais jamais véritablement son « être » (un être qui n'est en définitive qu'une faille, un trou, une lacune).

Et c'est pourquoi en fait, à l'égal sur ce plan de l'analyse textuelle, la biographie ne saurait en venir à bout (même si l'on savait tout, même si — haute utopie — nous avions tous les éléments en main, ainsi que semble le souhaiter Chestov dans ce livre traduit par Bataille : *L'Idée de Bien chez Tolstoï et Nietzsche* et où il dit, comme à regret : « Comme toujours, l'événement le plus important et le plus significatif de la vie d'un écrivain reste un secret pour nous²⁰. » Non, nous ne pouvons décidément percer le secret de l'écrivain, pas plus d'ailleurs qu'il ne le peut lui-même (Heidegger prononce à ce propos ces paroles brusques et définitives : « ... parce que nul pen-

18. Georges Bataille, *Manet*, Skira, 1955, p. 88.

19. Georges Bataille, *Manet*, p. 121.

20. Léon Chestov, *L'Idée de Bien chez Tolstoï et Nietzsche*, Éditions du Siècle, 1925, p. 203.

seur, de même que nul poète, ne se comprend lui-même²¹ »).

Ce secret, pourtant, est l'essentiel. Il est même la seule vérité de l'écriture, et son seul but — inatteignable (Blanchot : « Le point central de l'œuvre est l'œuvre comme origine, celui que l'on ne peut atteindre, le seul pourtant qu'il vaille la peine d'atteindre²² »). Et ce centre, qui attire et renvoie tout à la fois, est la cause propre de la répétition obstinée, de l'entreprise infinie en quoi consiste l'acte d'écrire.

Or, rarement cette insistance a-t-elle été aussi poussée que chez Bataille. Lui-même d'ailleurs s'en plaint, disant amèrement : « Je n'ai pas connu d'interrogation plus lassante que la mienne²³. » (Phrase à rapprocher de celle-ci, tirée de *La Littérature et le mal* : « Auparavant, je parlerai de l'évidente monotonie des livres de Sade qui procède du parti de subordonner le jeu littéraire à l'expression d'un événement indicible²⁴. ») Répétition, monotonie : ces termes — pertinents — de Bataille ne font en quelque sorte que confirmer cette affirmation de Heidegger selon laquelle « chaque penseur pense seulement une unique pensée²⁵ ». Affirmation qui se justifie quand nous voyons dans l'œuvre de Bataille les éléments les plus divers provoquer les mêmes pensées, quand







21. Martin Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser?*, P.U.F., 1973, p. 175.

22. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, coll. Idées, 1968, p. 56.

23. Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, p. 227.

24. Georges Bataille, *La Littérature et le mal*, Gallimard, coll. Idées, 1967, p. 135.

25. Martin Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser?*, p. 47.

-  littérature
-  philosophie
-  sciences
-  sciences humaines
-  idées actuelles
-  arts

jean durançon : georges bataille

Pourquoi Bataille ? D'abord peut-être parce que la mode le mange, parce qu'elle le consomme, l'utilise pour sa propre satisfaction narcissique. Et pourtant ! C'est de derrière que nous revient toujours Bataille, c'est lui qui nous piège et bouscule nos assises, c'est lui encore qui nous démunit et nous laisse - il suffit de le lire : de le lire, non de le consommer - nus. Nus, c'est-à-dire à la fois plus faibles et plus forts. Faibles de notre pauvreté essentielle et forts de son affrontement même. Alors, pourquoi Bataille ? Disons simplement : pour nous voir, enfin, *vraiment*.

Extrait de la publication

balthus : "les beaux jours".
hirshhorn fondation, new york. archives snark.