

L'ŒIL DE GILLES DE STAAL OU L'IMPOSSIBLE BATAILLE

Si je replace l'image devant moi elle ouvre la porte ou plutôt elle l'arrache.

Georges Bataille, note pour *Le Coupable*

Vincent Teixeira*

Pourquoi revenir encore à *Histoire de l'œil*, ce premier texte échevelé ? et pourquoi l'illustrer encore ? cela reviendrait-il alors à reposer la question liminaire du fameux et déjà ancien (1972) colloque de Cerisy : pourquoi Bataille ? Pourquoi, à l'instar de toute l'œuvre d'ailleurs, qu'il inaugure, ce court récit de 1928 fascine autant, même à être relu à l'infini ? sans doute parce que la force inapaisable et l'extravagance de cet aérolithe inclassable n'ont pas fini de nous bouleverser, dans un mélange de joie et de terreur, un « délire tragico-comique », dont il serait bien malaisé de trouver dans la littérature d'aujourd'hui quelque pâle équivalent en matière d'agitation subversive et de fièvre, littéraire, et au-delà (de la littérature). Un texte renversant, une *histoire prodigieuse* et folle, telle une fable, dont l'inquiétante étrangeté est aussi provocante que jubilatoire. Un texte hallucinant et fébrile dont l'imagination luxuriante, pour dire les excès les plus incongrus de la dépense (érotique et festive), tout autant que la vitesse prodigieuse, une profusion concentrée de scènes courtes

* Professor, Faculty of Humanities, Fukuoka University

et rapides se chevauchant en fulgurances, éclairs, convulsions, étonnent encore – linéarité courante, explosive et serrée, que Bataille n’aura plus dans ses récits ultérieurs, sauf peut-être *Le Mort*. Il est peu de dire qu’un tel vent de terreur, et de joie, dans les lettres, est rare. Oui, au-delà du scandale, ce texte, comme un arrachement, avec ses *visions, hallucinations, débordements, délires, images déchirantes, compositions fantastiques, spectacles obscènes, représentations désespérantes, étranges coïncidences, énervements, violents désirs, malaises, obsessions aveuglantes, régions marécageuses (du cul), émanations suffocantes, orages de joie, éclairs, éclats de rire, cris de rage, monstruosités, convulsions, extases immondes, apparitions, éblouissements épuisants, incandescences, son extrême irréalité* aussi *obscène* qu’*épuisante* (tous mots du texte), continue de nous éblouir et aveugler, ne laisse pas en paix. Et il ne le peut d’autant moins qu’il est aimanté, à travers les éclats d’une écriture turbulente et blessée, par « une attente obstinée de la joie totale » (*HDO*, 71)¹ – la joie étant un des termes récurrents et courants du récit, « la joie de ne plus tenir compte d’aucune limite » (*HDO*, 76) –, mû par cet « éveil et l’imperceptible colère du bonheur² », qui furent pour Bataille la condition même de la pensée et de cette « *totalité* de l’être ou de l’univers » à laquelle il ne put renoncer, sans jamais y aboutir. Et au-delà de l’anecdote et des filets du hasard objectif, la *coïncidence* n’est-elle pas troublante que la veille même de sa mort, le 7 juillet 1962, Lord Auch-Georges Bataille fût convié par son ami Jacques Pimpaneau au visionnage d’une adaptation cinématographique d’*Histoire de l’œil*, réalisée par un couple

¹ Les citations d’*Histoire de l’œil* (*HDO*) sont mentionnées dans le corps du texte, dans la version originale de 1928 (sauf indication contraire), selon l’édition de la Pléiade, *Romans et récits*, Gallimard, 2004.

² « René Char et la force de la poésie », *Critique*, n° 53, oct. 1951, *O.C.*, t. XII, Gallimard, 1988, p. 128.

de sexologues américains, les Kunhausen ?³

Texte-œuf qui ouvre, même si clandestinement, une œuvre immense, elle-même largement fragmentée, lacunaire, comme en miettes, tels les fragments d'un impossible Tout, et lance son auteur dans une vie d'écriture, le vertige d'écrire, « cette promenade à travers l'impossible » (*HDO*, 71) paraît irréaliste, comme un rêve éveillé – « rêver obscène » (*HDO*, 103) –, ivre, aussi halluciné qu'hallucinatoire, hanté par l'apparition de spectres, fantômes ou somnambules : « notre rêve sexuel se transformait continuellement en cauchemar » (*HDO*, 63). Un *impossible* (à atteindre) qui fait de Bataille un *écrivain impossible*, résistant (malgré tout, malgré certaines velléités maladroites ou caricaturales) au recyclage et galvaudage généralisé, *ad nauseam*, de la marchandisation des « produits culturels » ; un écrivain insaisissable, infixable du moins, échappant au cimetière des définitions circonscrites et des classements, à la fois dehors et dedans, « ennemi du dedans », maintenant le système et l'excès, dans un échange généralisé des savoirs, qu'il fait vaciller sur leurs bases et dont il pense aussi l'impossibilité. Un écrivain impossible dont l'œuvre impossible, pensée à la fois déchirante et déchirée, instable, met en déroute les systèmes, tous les systèmes, confrontés à leurs limites, est entée sur un « évanouissement du réel discursif », une ouverture fuyante du sens (*ab-sens*), comme si le réel était « ce qui commence là où le sens s'arrête ». Au final, sa pensée, qui garde sa valeur d'usage active, au-delà du texte, demeure ouverte, en perpétuel chantier, solidaire de son effondrement et de son inachèvement, comme dérobée, ne se laissant donc pas réifier ni statufier (respect mortifère).

³. Mentionné par F. Marmande, *Le Pur bonheur, Georges Bataille*, Nouvelles Éditions Lignes, 2011, p. 249.

Ce déroboement de penser « comme une fille enlève sa robe », dans l’ambiguïté de sa mise en mouvement, échappe aussi à l’enfermement identitaire, aux dualismes et aux lieux communs, Bataille apparaissant à la fois comme un bibliothécaire austère et un assidu des maisons closes. Comme Sade avait mis la philosophie dans le boudoir, Bataille, avec la même provocation et le même irrespect, aura mis la pensée ou le savoir, aussi incarné que déshabillé et déchiré, sans « redingotes mathématiques » ou autres, « hors des gonds », dans ses marges, son impensé, son irrationnel, le labyrinthe de sa déraison, le non-savoir, sa tache aveugle, sa part maudite, inclus ses déchets, ses rebuts, ses saletés (métaphysiques et matérielles), ses formes concrètes inavouables, au risque de la folie – et merde aux « emmerdeurs idéalistes », selon son expression.

Car rien n’est indifférent pour la pensée qui, comme le dira Foucault, « existe, bien au-delà, bien en deçà des systèmes et des édifices de discours », « la pensée, ça existe⁴ », même dans les gestes les plus quotidiens, même si aujourd’hui, de plus en plus, par décervelage, on tend à la considérer, non sans haine, comme du vent. Avec Bataille, cette chance de la pensée, pensant l’écriture et écrivant la pensée, est à la fois risquée et festive, allant, et nous entraînant avec elle, tel un appel d’air, au fond de l’impensé, aux confins de l’impossibilité de penser. Un jeu de la pensée, dont l’enjeu est son illimité, l’inconnu. Une œuvre irrécupérable et insaisissable donc, *malgré tout*, que l’on ne cesse de (re)découvrir, d’interroger, tant elle éblouit et interroge, (re)mettant tout, nous et le réel, violemment en question. D’une jeunesse et d’une force vive, fulminante, résistante, inaliénable, inalignable, définitivement insubor-

⁴ M. Foucault, « Est-il donc important de penser ? », *Dits et écrits II, 1976–1988*, Gallimard, 2001, p. 999.

donnée – « on n'enchaîne pas les volcans », comme dit Annie Le Brun –, même à quelque contestation aussi ardente et juvénile que ce soit ; d'ailleurs, Jean-Jacques Pauvert rapporte qu'aux heures les plus chaudes de 1968, il se trouva plusieurs comités de lycéens pour distribuer des tracts dénonçant « la décomposition bourgeoise » (sic) qu'auraient représenté Bataille et ses livres, dont *Histoire de l'œil*.⁵ Une œuvre heureusement marginale, pourrait-on dire, parce que le défi qu'elle nous lance – en 1958, Marguerite Duras prévenait que ce ne serait pas impunément que l'on pourra « affronter ce taureau⁶ » – n'est pas une mince affaire ; et son premier opus n'est sûrement pas une « histoire » d'adolescents, même enfants pas sages, en proie, loin des abîmes, aux « fades plaisirs de la chair » (l'expression est dans le texte, *HDO*, 80).

Ainsi, à propos de la joie qui anime *Histoire de l'œil*, aura-t-on assez remarqué et dit cette jubilation ? même si Michel Leiris, le premier, en releva l'aspect burlesque et incongru à la *Pieds Nickelés* (les détails drolatiques abondent, particulièrement à la fin) ; même si ce « pur bonheur » constitue le titre même et un des leitmotifs du dernier livre de Francis Marmande, et même si, surtout, Bataille, dont le rire fut l'une des grandes « préoccupations », l'écrivit lui-même (malgré son désir permanent de maintenir le secret sur la paternité de l'ouvrage) : « 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.⁷ » En proie à une furieuse et violente débauche, les protagonistes sont avant tout conduits par

⁵. J.-J. Pauvert, *Anthologie historique des lectures érotiques*, « De Guillaume Apollinaire à Philippe Pétain 1905 – 1944 », Stock/Spengler, 1995, p. 574.

⁶. *La Ciguë*, « Hommage à Georges Bataille », n° 1, janvier 1958, p. 33.

⁷. *Le Petit, Romans et récits*, op. cit., p. 363.

« un transport de bonheur surhumain » (*HDO*, 70–71), vers « une joie immodérée » (*HDO*, 70). D'emblée, Bataille écrivain se place *au-delà du sérieux*, en position d'insurgé et d'insubordonné irrévérencieux, dont l'esprit subversif apparaît au cœur du jeu (*homo ludens*), le jeu sérieux du tragique. Selon une gaieté inquiète où se croisent la joie, le rire, l'érotisme, la mort. Ce tragique que l'on ne veut plus voir, qui n'inspire désormais qu'un scepticisme railleur, voire un mépris affiché, et que l'on évacue comme trop encombrant, pesant ou ridicule, sous prétexte qu'il grève l'abandon irréfléchi au divertissement et à l'insignifiance ; alors même qu'il constitue toujours le ressort, secret, sous-jacent, de toute vie humaine, car à la fin, qui oserait dire sans trembler que depuis qu'il est dit *homo sapiens* ou depuis Lascaux, l'homme et son destin aient fondamentalement changé ? À l'échelle de l'humanité et des millénaires, les passions sont les mêmes. Les époques, elles, changent, « riches ou pauvres », comme disait Deleuze. La nôtre, vouée à l'immédiat et à des clartés sans ombre, par peur de la mort – en fait, peur de la vie –, a peur de la nuit (cosmique et mentale), du noir, occulte l'inadmissible, le trouble – c'est celle de ces « personnes habillées », « honnêtes gens [qui] ont les yeux châtés [...] craignent l'obscénité [...] le ciel étoilé » (*HDO*, 80), les mêmes qui voudraient que tout, même le plus intime, soit découvert en plein jour – leur tenace de la transparence. Au final, ce monde qui n'aime pas la nuit, évacue l'inconnu. Mais pour Bataille, que n'effraient pas les paradoxes, ni les oxymores, il s'agit de voir (dans) la nuit, comme « à travers l'obscurité hostile » (*HDO*, 71), nuit éblouissante du soleil noir, ce que n'aurait pas renié, plongeant dans la nuit de la contingence, Maître Dôgen, dans son *Trésor de l'œil*. Parce que « *l'esprit est un œil*⁸ »,

⁸. *L'Expérience intérieure*, O.C., t. V, Gallimard, 1973, p. 138.

il désire un « point d'extase », un éblouissement à travers ce qui se dérobe, l'obscurité profonde de la nuit. Cette nuit qui éclaire la première partie du récit, tout comme le soleil, délirant, de Séville, éblouit par son mélange de tragédie et de farce, secoué d'un rire insensé, indécent, impossible. Mais « qu'y puis-je si l'extrême du sérieux se dissout en hilarité ?⁹ »

De même, aura-t-on assez remarqué et dit à quel point ce texte offre un déchaînement, véritable cavalcade, de TOUS les sens, selon des échanges incongrus et une intensité, un excès rares dans la littérature ? même si Roland Barthes, le premier, s'attarda à déployer l'éventail des « avatars » du parcours métaphorique de l'Œil, en déclinant ses échanges de sens et d'usages ; malgré tout, au-delà de cette métaphore à l'œuvre, ce texte est bien plus que « l'histoire d'un objet¹⁰ », l'histoire d'un tangage de tous les sens affolés. À la fois outrance des sens et outrage aux sens, cette mise en mouvement et cet énervement crescendo – « le trouble des sens » (*HDO*, 88), « énerver les sens » (*HDO*, 89), « au comble de la rage des sens » (*HDO*, 94) – constituent une aventure d'excitation et de dérèglement des sens, en tous sens, dont les organes sont échangés, métamorphosés et déformés jusqu'à l'informe : « tout cela déformait et rendait sans cesse déchirants nos désirs » (*HDO*, 64) ; et naturellement, à la fin, « ça ne veut pas rien dire ». Certes, l'œil, éponyme, préside à cette « histoire », mais au-delà de ses métaphores et métamorphoses, ce texte éminemment sensualiste, voire sensationnaliste et ludique, opère une

⁹. « Réponse à Jean-Paul Sartre », Appendice à *Sur Nietzsche*, OC, t.VI, Gallimard, 1973, p. 195. Bataille dira dans la « Discussion sur le péché » : « Je ne peux parler que d'un rire fort heureux, fort puéril », *ibid.*, p. 356.

¹⁰. R. Barthes, « La métaphore de l'œil », *Critique*, « Hommage à Georges Bataille », n° 195 – 196, août-septembre 1963, p. 770.

grande et sauvage mêlée des sens avec tout, tout ce qu'ils perçoivent et incorporent – et peu de textes auront dit une telle hyperesthésie, une excitation et une exaltation aussi furieuses de tous les sens à la fois, sans sublimation, sans hypostases, sans au-delà. Cette histoire de désirs et de phantasmes violents regorge en effet d'images, à la fois vagues et précises, insistantes, souvent paroxystiques, parfois oxymoriques, de notations, à la fois cliniques et folles, liées aux sens, tous éveillés, en alerte, comme aiguisés, énervés, ensauvagés, à la fois enivrés et atterrés, à la fête : la vue bien sûr, mais tout autant le toucher, l'ouïe, l'odorat, le goût. Une fête, véritable apothéose et déchaînement, irraisonné (« faisant de plus des raisonnements insoutenables », *HDO*, 75), des « techniques du corps », pour reprendre l'expression de Marcel Mauss. Il suffit de (re)lire, cela éclate et saute aux yeux à chaque page. Tout ceci exhibé sans pudeur, « nudité au vent » (*HDO*, 66), car il s'agit de « regarder en face¹¹ ». Bataille nous met face aux sens, fussent-ils altérés, déchirés, face à leurs *besognes*, leurs *écarts*, qu'il s'agisse de sensations ou de significations.

À cette fête ou furie des sens et à cette mise à nu de l'homme (les protagonistes du récit), participe également l'animal ou plutôt les animaux, ces « animaux obscènes » et cruels qui parcourent le texte, de leurs cris, odeurs ou convulsions (chien, loup, coq, porc, rat, taureau, mouches...). Tout à leurs débauches, les personnages se mêlent à eux, mais également à la nature, aux éléments, au cosmos tout entier : Simone « se branlait avec la terre » (*HDO*, 54), « l'orage représenté par l'impudeur de son cul » (*HDO*, 72), « les yeux ouverts juste sous la voie lactée, étrange trouée de sperme astral et d'urine

¹¹ « Malheur à qui n'a pas le cœur de regarder en face ! », *Le Coupable*, O.C., t. V, *op. cit.*, p. 291.

céleste à travers la voûte crânienne » (*HDO*, 80), « dans une sorte d'orage de joie » (*HDO*, 97). Un simple aperçu sur les titres des chapitres indique déjà l'ampleur de cette grande mêlée des sens avec le tout du réel, de l'œil, du corps, de la vie et de la mort, des hommes (« comme des animaux », *HDO*, 71) et des bêtes, du soleil et de l'univers, « un monde composé avec la foudre et l'aurore » (*HDO*, 70) : « *L'œil de chat* », « *L'odeur de Marcelle* », « Une tache de *soleil* », « Un filet de *sang* », « *Les yeux ouverts de la morte* », « *Animaux obscènes* », « *L'œil de Granero* », « *Sous le soleil de Séville* », « Les pattes de *mouche* ». Ainsi, dans cette « littérature à ciel ouvert¹² », comme disait Roland Barthes, c'est tout « l'univers étoilé » qui est atteint et souillé par la débauche : « Notre hallucination particulière se développait cette fois sans plus de limite que le cauchemar complet de la société humaine par exemple, avec terre, atmosphère et ciel » (*HDO*, 71) ; et un peu plus loin la visée d'un point d'extase, point fulgurant : « à l'univers de notre vision personnelle, insupportable pour nous, se substitueraient nécessairement les étoiles pures [...] le terme de mes débordement sexuels : une incandescence géométrique (entre autres, point de coïncidence de la vie et de la mort, de l'être et du néant) et parfaitement fulgurante » (*HDO*, 72) ; « la débauche que je connais souille non seulement mon corps et mes pensées, mais aussi tout ce que je peux concevoir devant elle, c'est-à-dire le grand univers étoilé qui ne joue qu'un rôle de décor » (*HDO*, 81). Mais à plusieurs reprises, au comble de l'extase, abrutis par le trouble immodéré de leurs sens, leurs actes extravagants devenant incompréhensibles, absurdes, comme dérobés, « impossibles », les protagonistes, hors d'eux-mêmes, aux limites, aveuglés et épuisés, ainsi que le décor, glissent

¹² R. Barthes, « La métaphore de l'œil », *op. cit.*, p. 773.

dans l'irréalité, comme si « la réalité entière se déchirait » (*HDO*, 68) : « le rayonnement solaire nous absorbait peu à peu dans une irréalité bien conforme à notre malaise » (*HDO*, 88).

Car les « images élémentaires » qui sont agitées et déchainées dans ce texte sont bien des « images déchirantes » (*HDO*, 104), dans tous les sens du terme, opérant comme un étrangement des sens et de l'être, une sortie hors de soi, hors de l'humain, selon des écarts de langage, de « grandes irrégularités de langage », qui sont aussi des *écarts de la nature*. Les pouvoirs de l'œil y sont exaltés et déchirés, car liés au spectacle de la mort, à l'infigurable, la figuration d'un contenu irreprésentable. Ainsi, attirés par l'éblouissement de cette inatteignable vision, le désir à l'œuvre et le jeu à l'œuvre constituent un jeu sérieux, qui est désir de connaissance (jusqu'à l'inconnaissable), qu'il s'agisse des jeux de l'œil – « Je veux jouer avec cet œil » (*HDO*, 98) – ou des jeux de mots – Simone « jouait gaiement avec les mots » (*HDO*, 75). Outrage est donc fait aux mots, à la pensée, comme aux images, aux corps et à leur représentation, et comme l'aura dit Alfred Jarry, révélant quelques évidences qui ne reposent pas uniquement sur le hasard phonétique : « les paronymes ont un sens mystérieux et clair pour qui sait les lire, et les jeux de mots ne sont pas un jeu.¹³ » La violence du voir qui crie – « c'est un cri de peur qui voit¹⁴ » – et s'écrit là obéit à une exigence de voir peu commune, car elle fixe l'impossible, désirant voir au-delà, voir au-dedans, un commandement insoutenable de visibilité extrême, ostentatoire et obscène, « en écarquillant les yeux » ; mais à la fin, dans cette contemplation de ce qui effraie et tétanise le regard, « il semble

¹³. A. Jarry, *La Dragonne*, in *Œuvres*, Robert Laffont, Bouquins, 2004, p. 1204.

¹⁴. *Le Coupable*, *op. cit.*, p. 296.

que le désir de voir finisse par l'emporter sur le dégoût ou l'effroi¹⁵ ». Selon cette ouverture du regard, c'est tout l'être qui est *ouvert*, dévoilant l'informe, l'altérité, l'hétérogène. Les *images ouvertes*, pour reprendre cette expression de Georges Didi-Huberman, sont des événements, des actes, des images agissantes qui nous bouleversent, suscitant « *en* nous quelque chose que l'on pourrait nommer une *expérience intérieure*¹⁶ », et c'est bien de cela dont il s'agit, cette mise en mouvement, altération et extase, que poursuivait Bataille, allant jusqu'à crier face aux images : « Je tiens ici uniquement – dussé-je, portant de cette façon l'hilarité bestiale à son comble, soulever le cœur de Dali – à pousser moi-même des cris de porc devant ses toiles¹⁷ ».

Alors, *pourquoi Bataille ? l'impossible Bataille...* justement Bataille ! parce qu'il reste un de ces intempestifs, incompatibles qui, comme le dit Annie Le Brun, permettent de « repassionner la vie » et de « ramener la quête du sens à la source passionnelle¹⁸ ». Sa liberté furieuse d'écrire *l'impossible* demeure une provocation, intranquille, et un appel d'air, d'autant plus vital à une époque d'asphyxie, accablée de « moraline » ou d'embrigadement consensuel, qui ne bride que trop l'oxygène de l'insubordination. Alors que c'est tout négatif et toute altérité qui semblent liquidés, resurgit, plus que jamais impérieuse, l'interrogation d'André Breton en 1924 : « la médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation ? » Nul doute que si un artiste comme Gilles de Staal a éprouvé le désir d'illustrer à son tour, après des prédécesseurs comme Masson ou Bellmer, les textes de Bataille, c'est qu'il est

¹⁵. « X marks the spot », *Documents*, 1930, n° 7, rééd. dirigée par D. Hollier, J.M. Place, 1991, p. 438.

¹⁶. G. Didi-Huberman, *L'image ouverte*, Gallimard, Le Temps des images, 2007, p. 26.

¹⁷. « Le jeu lugubre », *Documents*, décembre 1929, n° 7, *op. cit.*, p. 369.

¹⁸. A. Le Brun, *Du trop de réalité* (2000), Gallimard, folio essais, 2004, p. 32.

mû par le vertigineux jeu des passions, « dialogue du possible et de l'impossible », à l'œuvre dans cette œuvre *ouverte*, et mesure l'urgence de la question énoncée par Breton.

Insurgé de la vie, et de la peinture, né en 1948 à Paris, d'un père moscovite et d'une mère née à Budapest, le peintre Gilles de Staal a d'abord illustré le récit qui est sans doute le plus scandaleux de « la part maudite » de l'œuvre de Bataille, *Le Mort*, récit obscène d'une nuit de débauche écrit sous l'effet d'une « excitation sexuelle délirante¹⁹ ». Probablement rédigé en 1943, resté inédit du vivant de son auteur, malgré deux projets de publication en 1947 et 1960, ce texte avait déjà inspiré deux peintres proches de Bataille : Pierre Klossowski, qui réalisa en 1957 quatre esquisses (deux encres de Chine et deux mines de plomb), demeurées confidentielles, et André Masson, qui signera après la mort de son ami neuf gravures en couleurs accompagnant la première édition du *Mort*, édition de luxe parue Au Vent d'Arles en 1964, tirée à 145 exemplaires et « exclusivement réservée aux souscripteurs amis de Georges Bataille et d'André Masson ». Le trait du dessin y est plus dilué que dans *Histoire de l'œil*, le vertige, jusqu'au chaos, accentué, les images, en couleurs et davantage surchargées, montrant un ballet de corps éclatés, liquéfiés, enchevêtrés, se confondant avec la Terre, dans un tumulte où jouissance et ivresse se perdent dans l'éblouissement de la mort. « Je tire mon enchantement de ce qui atterre²⁰ », écrivit Bataille dans un projet de préface, datant de la fin

¹⁹. [Projet de préface] « Aristide l'aveugle – Le Mort », in *Romans et Récits, op. cit.*, p. 404.

²⁰. *Ibid.*, p. 406. Les illustrations de Klossowski et de Masson sont reproduites dans cette édition. Au début de son récit, Bataille parle d'« une extase lente, atterrée » (édition de 1967, qui correspond au texte illustré par Gilles de Staal), *Le Mort*, Éditions Blanche,

des années 1950 et intitulé « Aristide l'aveugle » – du prénom de son père dont la figure spectrale n'aura visiblement pas cessé de le hanter et dont le « mort » peut apparaître comme une incarnation. Le livre parut finalement chez Pauvert, en 1967, sous le nom de Bataille, sans illustration, dans une petite boîte noire en forme de cercueil, en même temps qu'*Histoire de l'œil* paraissait dans une autre boîte jumelle, rose celle-ci et ornée d'un œil.

En 1998 parut donc aux Éditions Blanche une nouvelle édition du *Mort* illustrée par Gilles de Staal, avec une préface de Jérôme Peignot. Le travail du peintre est constitué de 28 planches en couleurs illustrant chacun des 28 chapitres du récit, qui font eux-mêmes tableau, comme le souhaitait Bataille, et se présentent comme autant de stations d'une Passion érotique sidérante, allant jusqu'à la disparition des corps. L'obscénité de ce véritable calvaire, ou « mise au tombeau » du personnage central de Marie (et d'un dieu – « dans une église de rêve », *LM*, 8), atteint un degré de grossièreté dans le lexique et de violence dans l'exhibition des forces excrémentielles, des images érotiques et cadavériques, que Bataille n'avait jamais atteint, sauf peut-être dans *Histoire de l'œil*. Artiste insoumis et en révolte contre la morale et les normes sociales et politiques qui tendent à embrigader le désir, Gilles de Staal met en images chaque tableau de cette marche au supplice et de cette perte sans contrepartie avec une impudeur désespérée vacillant entre effroi et jouissance, puisque le texte lui-même porte les excès de la jouissance jusque dans l'horreur de la mort. Mais une telle mise en vue ne peut se faire sans stupeur ni tremblements et une aura de mystère inavouable semble accompagner le désir de « perce-

1998, p. 8. Dorénavant, les citations de ce récit sont données dans le corps du texte (selon l'abréviation *LM*), dans cette édition.

voir ». Cette densité du secret, tremblant entre peur et désir, transparaît à l'évidence dans la blancheur dominante de ces illustrations, notamment le blanc des visages et des yeux (souvenir des « yeux blancs » de Madame Edwarda, les yeux de Marie « demeuraient vides, extasiés », *LM*, 32), mais aussi à travers la transparence des bouteilles vides (ou vidées) et des verres, omniprésents, et des personnages eux-mêmes, silhouettes invisibles et fantomatiques (« Marie voit le fantôme d'Édouard ») allant jusqu'à l'évanouissement. Dans cette histoire où résonnent les hurlements du vent, Marie apparaît d'emblée dans le voisinage de la mort, « illuminée, glacée [...] ivre d'alcool et de larmes » (*LM*, 28), et Gilles de Staal la montre comme une figure, échevelée et désespérée, en train de disparaître, comme Madame Edwarda. Pour peindre les vertiges de ce ravissement et de cet amour d'outre-tombe, il privilégie ainsi le contraste entre le noir et le blanc, sous toutes ses déclinaisons, à l'exception de quelques notes de couleurs : le rouge violent et indécent de « l'abîme voluptueux de ses [Marie] lèvres » (*LM*, 28), qui s'ouvre tel un trou béant, un jaune pisseux pour le décor et le fond des pièces, inondées par Marie. Seul le dernier tableau (« Marie suit le mort dans la terre ») semble retrouver la couleur, tout au moins une ébauche ou une renaissance de couleurs, dans des tons pastel, comme la promesse d'un renouveau dans la lumière du matin : « Restait le soleil. » Gilles de Staal clôt et ouvre ainsi le récit par un paysage où l'infini bleu du ciel et le soleil levant surplombent le lugubre cortège des deux corbillards.

Dans ce regard sur ce qui aveugle, ce qui est (in)visible et aveuglant, les images demeurent vacillantes et insondables. À travers cette monstration de l'immontrable ou de l'indicible, l'art lui-même apparaît finalement comme un

autre sacré, une expérience, c'est-à-dire un sacrifice, au sens où l'entendit Bataille lui-même, une expérience de la perte infinie de soi, aux limites de l'anéantissement. Il y a là une fuite, par laquelle l'art devient la représentation d'un non-savoir, et les transgressions illustrées par Gilles de Staal tiennent du foudroiement – une peinture convulsive et compulsive dont les lignes de tension ouvrent sur le néant et le silence. L'inquiétante étrangeté de ces images dit assez les paradoxes de l'émotion soulevés par Bataille, faisant de l'art un « exercice de cruauté », une déchirure fiévreuse et charnelle qui ouvre l'œil et ouvre le possible à nos yeux. Le corps parle en images, et la nudité n'existe que par le regard posé sur elle. Dans ce travail d'illustration, forcément inachevé, de *l'expérience intérieure* par le corps, après *Le Mort*, Gilles de Staal retrouve Bataille en réalisant dix dessins pour *Histoire de l'œil* ; à ce jour, ces illustrations, qui datent de 2006, demeurent inédites, mais son auteur m'a fait l'amitié de me les présenter. Comme il le confie lui-même, illustrer ce récit exaspéré, commandé par la fièvre, demeure une tentation séduisante pour un peintre, mais aussi un pari audacieux. Un risque auquel l'artiste ne peut être, comme Bataille écrivant, que « sensiblement contraint », surtout après Bellmer, qui, à ses yeux, semble avoir bouclé le sujet et rendu périlleuse toute nouvelle tentative d'illustration. Néanmoins, alliant en quelque sorte, mais d'une manière renouvelée et originale, le sens du décor, les effets de dramatisation et les éléments naturels, d'un Masson et l'éclatement et la métamorphose des corps et du désir selon Bellmer, dans un style qui fait inévitablement écho à ses précédentes illustrations du *Mort*, les dessins de Gilles de Staal pour *Histoire de l'œil* sont autant de convulsions étranglées d'une singularité saisissante. De fait, c'est bien le corps lui-même qui apparaît comme un instrument de libération, voire d'apothéose. Au-delà de toute morale, comme le précise Gilles de

Staal, qui cherche à « traduire en images l'opposition extrême entre la solitude du désir et la socialité des codes qui l'enferment.²¹ »

Le premier récit de Bataille ne peut qu'inspirer et aiguïser cette recherche de la singularité du désir à travers une fête picturale des corps, livrés « à des actes inhabituels » (*HDO*, 53), un « manège peu ordinaire » (*HDO*, 56). Le premier dessin illustre le chapitre initial (« L'œil de chat ») et la scène de débauche à trois sur la pente inclinée de la falaise, balayée par la pluie et le vent. Chaos et « orage de bonheur » qui associent la fureur et les contorsions des corps et des chevelures à celles de la nature, interpénétration des corps tordus et du cosmos. Le dessin pour « L'armoire normande » montre Marcelle condamnée à mort, les cuisses largement ouvertes, au-dessous du couperet d'une guillotine ; la blancheur de ce dessin, du personnage de Marcelle comme de la lame, a quelque chose de tremblant et funeste dont le caractère secret apparaît aussi dans le geste des doigts esquissant la forme d'un œil ou d'un œuf. Le troisième dessin, qui illustre ces « régions marécageuses du cul », est sans doute le plus obscène et le plus bellmerien dans sa manière d'exhiber les organes et de métamorphoser le délire et l'enchevêtrement des corps, l'ouverture de tous les orifices, béants ; déchaînement érotique auquel l'élégance un peu surannée du chapeau de Simone – sans doute ce « grand et ridicule chapeau noir à fleurs jaunes » (*HDO*, 99) – apporte une touche d'humour et d'« extravagance naïve ». Comme chez Bellmer donc, on retrouve cette réinvention de l'anatomie, cette indifférenciation des êtres et ce phantasme de confusion des sexes, le « continuum », chers à Bataille, mais aussi la disparition de la figure, le ravissement du sujet. Teneur sacrilège de l'image qui ouvre

²¹. Cf. le site de l'artiste : www.gilles-de-staal.com

sur l'informe, l'égarément des êtres ouverts. Épousant le rythme haletant du texte, la nuit d'orage du dessin suivant (« Une tache de soleil ») associe une nouvelle fois le déchaînement de la nature et celui des corps, en une scène où la violence du vent donne une ampleur spectaculaire au drap flottant de Marcelle. La scène se passe la nuit, éclairée par « la lumière de la lune » (*HDO*, 65), mais cette nuit est aussi un soleil, le soleil noir d'un déchaînement où le temps semble être suspendu, à la fois jour et nuit. Des illustrateurs de ce récit, Gilles de Staal est ensuite le seul à nous montrer la bicyclette renversée de Simone à côté des deux jeunes gens se livrant à leurs incessants ébats, lui simple silhouette fantomatique, elle le corps aux formes arrondies, contorsionné, les cheveux défaits, les yeux révulsés. Nouvelle figuration de la perte de figures. La sixième illustration montre Simone à cheval sur les toilettes, les cuisses écartées, jouant gaiement avec les œufs et son urine, un « coup de feu vu comme une lumière » (*HDO*, 75). L'image suivante (« Les yeux ouverts de la morte ») offre la vision pitoyable du corps mort de Marcelle comme un pantin désarticulé aux yeux blancs et vides, les plis des vêtements défaits se mêlant aux humeurs dégoulinant du corps. Pour le chapitre « Animaux obscènes », Gilles de Staal présente un portrait inédit et surprenant de Simone. En contraste avec les visages absents qui précèdent, ses traits sont à la fois réalistes et enfantins : coiffée d'un large chapeau à demi effacé, elle se mord les doigts et ouvre de grands yeux en une expression amusante, mêlée de désir et d'effroi, face à une assiette contenant deux énormes testicules de taureau, ces « couilles crues » qu'elle regarde « avec un intérêt absorbant, mais aussi avec un embarras extraordinaire » (*HDO*, 87) – illustration de cette drôlerie loufoque du récit et ambiguïté de la séduction et de la terreur, comme une plaisanterie inquiétante. Part de l'enfance et part du jeu qui président aux illustra-

tions d'*Histoire de l'œil* par le peintre japonais Kuniyoshi Kaneko²². Autre représentation inédite : celle du taureau et de l'énucléation de Granero, image saisissante où, au-dessus du corps sans vie du torero baignant dans son sang, Simone, s'exhibant en face de lui, semble provoquer le « monstre noir [...] solitaire » (*HDO*, 86), ou bien s'offrir à ses cornes, geste sacrificiel auquel Masson avait déjà exposé la femme avec le Minotaure. Éblouissement de l'instant saisi à vif, dans ses éclats et ses éclairs dont la tauromachie est l'insoutenable et souveraine mise en scène. Le dernier dessin, celui de la « Messe » finale, montre les héros du récit semblant emporter dans les hauteurs, baignées de lumière, le corps mort du curé, le visage semblable à celui de Granero dans le dessin précédent ; sorte d'apothéose finale et d'élévation dont l'illumination et la verticalité résumant sans doute le mouvement d'extase qui préside au récit.

À travers les métamorphoses du désir, ses élans de jouissance infinis, c'est bien cette extase, à l'œuvre dans l'expérience érotique, dont Gilles de Staal poursuit la représentation comme passage d'un état à un autre, ouverture d'un autre espace, fût-il celui d'une défiguration ou d'une explosion des limites. C'est pourquoi, illustrant les turbulences, les fêlures et les éblouissements de l'inconnu, ces « obsessions aveuglantes » que Bataille cherche à voir alors même qu'elles se déroberent dans une nuit insondable, ces arrêts sur images sont aussi des images en mouvement, *ouvertes*. C'est cette perspective ouverte qu'évoquait ainsi Michel Fardoulis-Lagrange : « Si le langage demande un déchiffrement, l'image de son côté demande un élargissement.²³ » Ces frissons

²². Cf. V. Teixeira, « L'œil à l'œuvre. *Histoire de l'œil* et ses peintres », in *Cahiers Bataille*, n° 1, éditions les Cahiers, 2011, p. 198–202, et K. Kaneko, « Esprit d'enfance – Georges Bataille », trad. R. Shimizu et V. Teixeira, *ibid.*, p. 203–210.

²³. M. Fardoulis-Lagrange, *Sur Matta* (1970), Le Capucin, 2001, p. 59.

sacrés laissent l'être ouvert, « sans réserve », dans une soif d'infini. Infini qui n'est pas au-delà, mais, sous la fascination de la mort – cette « fleur de la pensée », comme disait Georges Schehadé –, dans la mesure où la vie meurt en brûlant, dans le dépassement, en excès, jetant un pont sur le néant, mis en jeu dans l'extase des corps comme dans la profanation des images, de la parole et du langage – langage en excès ou excès de langage. Et cet excès, qui met en déroute le sens, dénude la vie et la pensée, est synonyme de Joie, impossible et torturante. « Peut-être ma peinture est-elle une peinture d'humour et d'amour. J'aimerais bien en tout cas. Plutôt qu'elle n'inspire l'angoisse, qu'elle provoque un sourire aimant²⁴ », déclare Gilles de Staal.

Comme l'expression d'un (autre) monde possible, d'une autre pensée possible, à la pointe de son ignorance et de l'informulé, fût-elle dehors, dérobée, *ailleurs et autrement*, l'infini, que nous sommes, n'est qu'une activation du fini, à l'œuvre dans la finitude de notre néant. Désir infini ou désir d'infini, à travers lequel se jouent, se cherchent, infiniment, notre aspiration à la Joie, et le jeu du sens in-fini, de tous les sens, sensibles, sensuels, sensés, en tous sens. Sans doute y a-t-il à la fois quelque péril et quelque nécessité dans cet affolant entêtement à donner sens à l'aberration de la vie, à poursuivre le point de fuite, aventureux, de notre liberté encore inconnue. Au-delà des enclos de la « culture » institutionnalisée, uniformisante, consensuelle, policée, vaste entreprise de domestication des esprits qui, faisant table rase du sens et du sensible, fait à peu près disparaître tout scandale ou folie d'écrire, ne serait-ce pas, si l'on peut encore donner du champ à l'absence et au négatif, le signe de l'espace vertigineux du tragique, ce qu'énonçait aussi Fardoulis-Lagrange : « je ne puis, en ce qui me concerne, négliger cet aspect des choses, l'obscurité qui se trouve

²⁴. G. de Staal, Sao Paulo, 26 mars 2007 (site e-torpedo.net – interview par Andy Vérol).

en nous, "insoluble" [...] L'écriture fait écho à ces propos : l'impossibilité de saisir entièrement ce qui est porté devant nous au lieu de nous saisir nous-mêmes. À partir de là l'écriture est liée au "tragique" et non à la "culture". À la démesure et non à la mesure.²⁵ »



²⁵ M. Fardoulis-Lagrange et A. Bringuier : *Correspondance 1943-1994*, texte établi par P. Blanc, Éditions Mirandole, 1998, p. 71-72.