

HISTOIRES DE L'ŒIL

GEORGES BATAILLE ET SES PEINTRES

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.¹

Vincent Teixeira*

C'est dissimulé sous le pseudonyme de Lord Auch que Georges Bataille publie en 1928 son premier livre, *Histoire de l'œil*, un des textes les plus fulgurants de la littérature française. Un récit de 104 pages, illustré de huit lithographies originales non signées — réalisées par André Masson —, publié sans nom d'éditeur — en fait René Bonnel (qui publie la même année *Le Con d'Irène*, sans nom d'auteur, mais attribué par la suite à Aragon) sur des maquettes de Pascal Pia —, tiré à 134 exemplaires vendus sous le manteau. Ayant épousé quelques mois plus tôt Sylvia Maklès, la future femme de Jacques Lacan, Bataille est alors bibliothécaire au cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale, fonction publique qui ne pouvait que le contraindre à publier clandestinement un texte aussi sulfureux. Une

* Associate Professor, Faculty of Humanities, Fukuoka University

¹ *Le Petit* (1943), *Romans et Récits*, Gallimard, La Pléiade, 2004, p. 363.

nouvelle version, revue et corrigée, dite de « Séville 1940 » et tirée à 199 exemplaires, paraîtra en juillet 1947, toujours signée par Lord Auch, sans nom d'éditeur (en fait K. éditeur, c'est-à-dire Alain Gheerbrant) et illustrée par six gravures originales à l'eau-forte et au burin anonymes, réalisées par Hans Bellmer. Reprenant le texte de cette « Nouvelle version », une troisième édition, datée de 1941 et dite de « Burgos » (lieu d'édition présumé), sans mention de nom d'éditeur (en fait Jean-Jacques Pauvert), paraît en 1951, également sous le pseudonyme de Lord Auch, sans illustrations et tirée à 500 exemplaires, réservés à des souscripteurs. Ce n'est qu'après la mort de Bataille que ce récit sera publié, en 1967, sous le nom de son véritable auteur, par Jean-Jacques Pauvert, sans que Bataille ait lui-même officiellement reconnu la paternité de ce texte.

L'ŒIL DE L'IMPOSSIBLE

Même s'il est publié clandestinement et sous pseudonyme, outre qu'il est le premier, ce livre est un des plus importants de Bataille. Livre œuf, en quelque sorte, d'où procède toute l'œuvre à venir. S'y lisent, en une cavalcade sauvage et débridée, quelques-unes des obsessions majeures de toute son œuvre qui insufflent un vent violent dans l'écriture et la pensée, vouant la pensée à l'impensé et à l'impensable, vouant le langage au vertige de son dehors et l'expérience à un « au-delà du sérieux », aux limites, dans une contestation brûlante de toute autorité, une perpétuelle mise en jeu, érotique jusqu'à l'impossible, de l'intégrité de l'être, une libération totale du possible et une mise en question vouée à l'extrême, au risque de la folie, à un inconnu sans partage, infini, tentative de « désublimiser » la culture allant du

connu à l'inconnu, vers « la vision de cet objet dans lequel je me perds [...], dit Bataille, que j'appelle l'inconnu et qui n'est distinct du néant par rien que le discours puisse énoncer. »² *Histoire de l'œil* se présente comme un court roman ou plutôt un récit rapide dont la violence et la frénésie, le fracas érotique ne pouvaient se dire que sous le mode confidentiel, sous le manteau, par le truchement consenti d'un pseudonyme. Roman sans romanesque, sans psychologie ni pittoresque, dont les décors tout juste esquissés échappent au réalisme des descriptions, comme au surréalisme du merveilleux, et dont l'action court de tableau en tableau selon l'envoûtement d'associations personnelles dont l'obscénité et l'incongruité agressive exaltent et abîment *l'organe de la peinture*, déchaînent la pulsion scopique, mues par ce que Bataille appellera « la nécessité d'éblouir et d'aveugler ». Il s'agit avant tout de provoquer le lecteur, d'une manière paradoxalement clandestine : « Serait-elle littéraire, la communication de la subjectivité érotique s'adresse sur un mode confidentiel à celui qui l'accueille comme un possible personnel, isolément de la multitude. Ce n'est pas à l'admiration, ce n'est pas au respect de tous qu'elle s'adresse, mais à cette contagion secrète qui jamais ne s'élève au-dessus des autres, qui ne se publie pas et n'appelle que le silence. »³

Livre voué à l'enfer des bibliothèques, dont le manuscrit a été rédigé au dos de 170 fiches de lecteur de la Bibliothèque Nationale, *Histoire de l'œil* constitue donc, selon une expression du texte, une « promenade à travers

². *L'Expérience intérieure* (1943), OC V, Gallimard, 1973, p. 133.

³. *La Souveraineté* (1953-1954), OC VIII, Gallimard, 1976, p. 442.

l'impossible »⁴, une vision impossible, au croisement des deux expériences majeures aux yeux de Bataille : l'érotisme et la mort. « Un voyage au bout du possible », « au bout de la nuit », dont les héros expérimentent les transes : « aller au bout » et « être à bout » seront des expressions récurrentes dans *Le Bleu du ciel*. C'est bien de cela qu'il s'agit avant tout pour Bataille : écrire l'impossible, ce qui ne peut être saisi, cet excès au-delà de toute transcendance, de toute ressemblance et de tout concept, dire et faire voir l'impossible, ce qu'exprime le jeu croisé du texte et des illustrations de Masson ou Bellmer. D'une manière générale, Bataille présentera la littérature comme la « mise en jeu de caractères et de scènes relevant de l'impossible »⁵. Cette mise en scène de *l'impossible*, qui consiste à tout dire, tout écrire et tout (faire) voir, tout concevoir, tout imaginer, héritant de l'injonction de Sade selon laquelle « la littérature doit tout dire à quelque point qu'en frémissent les hommes », ne semble reculer devant aucune extrémité, les héros d'*Histoire de l'œil* et des récits ultérieurs de Bataille reprenant en quelque sorte, selon une hétérogénéité irrécupérable, le flambeau de la subversion mentale allumé par Sade.

C'est l'époque où Bataille, qualifié d' « obsédé » par Breton, ruine l'élévation icarienne du surréalisme et se présente comme la « taupe », dont l'activité souterraine oppose aux transpositions métaphoriques et à l'eschatologie en général un « bas matérialisme », une violente exhibition de

⁴. *Histoire de l'œil* (1928), *Romans et récits*, *op .cit.*, p. 71. Dorénavant, toutes les citations d'*Histoire de l'œil* seront données dans cette édition de la Pléiade, de préférence dans la version de 1928, sauf indication contraire, en mentionnant la pagination dans le corps de notre texte.

⁵. *L'Histoire de l'érotisme* (1950-1951), *OC VIII*, *op. cit.*, p. 151.

la scatologie et de formes concrètes inquiétantes, un retour à l'animalité, une révélation de l'inavouable ou de « l'informe », qu'il « théoriserait » dans la revue *Documents*, soit un an après la publication d'*Histoire de l'œil*. Il est vrai aussi, même si cela n'est pas pour conforter les accusations de psychasthénie dont le taxa Breton, que Bataille traversa à cette époque (les années 1920) une période de grand désordre intellectuel et psychologique — il parlera plus tard d' « être maladif » — qui le conduisit vers 1925 à entreprendre une psychanalyse avec Adrien Borel, expérience centrale dans l'écriture d'*Histoire de l'œil*, comme un encouragement qui lui aura permis de sortir de sa réserve, de son silence et de conjurer son malaise. Bataille dira aussi qu'il n'a pu écrire son premier livre que psychanalysé. Contre la souveraineté pérenne des idées dépourvues de sensualité et de matière, les regards lénifiants et les pouvoirs enchanteurs de l'imagination et du rêve, le jeu à la fois lugubre et joyeux que mène Bataille vise à ouvrir les portes du possible, forçant nos lanternes à éclairer les désirs et les phantasmes les plus obscurs. Aux limites périlleuses entre le langage et le silence, le langage et l'animalité, la limite silencieuse du langage qu'est l'indicible, l'inconnu ou l'alexie, il cherche à voir et à dire « ce qu'il est intolérable de voir » et de dire. Un tel parti pris de matérialisme sauvage, une telle « volonté d'ouvrir les yeux » et de voir (dans) la nuit violentent l'œil : l'émotion, l'angoisse ou l'extase écarquillent les yeux et font pousser « un cri de peur qui voit »⁶.

⁶ *Le Coupable* (1944), OC V, op. cit., p. 296. « *L'esprit est un œil* », lit-on dans *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 138, et dans la Préface de *Madame Edwarda* (1956) : « Que signifie la vérité, en dehors de la représentation de l'excès, si nous ne voyons ce qui excède la possibilité de voir, ce qu'il est intolérable de voir », *Romans et récits*, op. cit., p. 320.

Dans *Histoire de l'œil*, Bataille est encore — mais sans doute le sera-t-il toujours — un philosophe à l'état sauvage, féroce, qui ne formule pas encore une théorie globale de l'être et du monde, mais ruine toute transcendance et saccage allègrement les fondements idéalistes de la pensée. Le tourbillon de son livre, sa « terrible danse », ouvre un chemin de « contagion » violente, dans lequel seule compte la dépense ou l'intensité du jeu de la vie et de la mort. C'est seulement ainsi qu'il conçoit un roman ou un récit, comme énoncé dans son « Avant-propos » au *Bleu du ciel* : « *Un peu plus, un peu moins, tout homme est suspendu aux récits, aux romans, qui lui révèlent la vérité multiple de la vie. Seuls ces récits, lus parfois dans les trances, le situent devant le destin. [...] Le récit qui révèle les possibilités de la vie n'appelle pas forcément, mais il appelle un moment de rage, sans lequel son auteur serait aveugle à ces possibilités excessives.* »⁷ Le roman communique au lecteur cette « rage », mot qui revient si souvent sous la plume de Bataille ; que l'on se contente de citer une phrase du « Gros orteil », article publié dans la revue *Documents* en 1929 : « La vie humaine comporte en fait la rage de voir qu'il s'agit d'un mouvement de va-et-vient de l'ordure à l'idéal et de l'idéal à l'ordure. » La rage animale, joyeuse et angoissée, des personnages-« animaux obscènes » d'*Histoire de l'œil*, qui leur fait faire un bond hors de l'humanité, est celle de l'écrivain lui-même, qui force les limites entre l'humain et l'animal, mettant à jour la part d'animalité, originelle et dernière (la mort), en l'homme, l'inhumanité propre à l'humain, ce que Michel Surya a appelé « humanimalité » et que Bataille met au jour selon un « anthropomorphisme déchiré ». C'est ainsi qu'il déclara un jour

⁷ *Le Bleu du ciel* (1957), *Romans et récits*, *op.cit.*, p. 111.

à Maurice Heine : « Vous avez tort de vous placer à un point de vue moral. Moi je me place au point de vue animal. Je ne suis pas un homme parmi les humains. Je suis un animal. »⁸ Il semble qu'il ait voulu ce bond avec une rage effrénée, se voulant hétérogène, inassimilable, dans un écart de « joie suppliciante », légère ou tragique, l'entraînant vers l'inconnu, l'inconnaissable, une vérité vide de sens précis. *Histoire de l'œil* obéit à ce mouvement insaisissable du sens, dont la folie échappe à « l'œil de la conscience », excluant tout jugement moral, « mouvement de puissance » qui est celui de l'être en excès, insubordonné. Dès lors, le corps que Bataille excite à exister démesurément, dans la joie, est un corps en excès, « corps glorieux » et fictionnel, aux limites. Cette rage met aussi l'écrivain hors de lui, expérience fondamentale de la perte de soi. « Rage de voir » et de (non) savoir, rage érotique, communication de cette rage, d'une fièvre, près de l'idiotie ou de la mort, dans les larmes ou la joie, telle est la définition de la littérature que Bataille initie à travers *Histoire de l'œil*, une manière après Sade de donner corps aux idées et de donner des idées au corps, comme l'aura dit Annie Le Brun, et une *expérience visuelle*, une expérience (intérieure) par le corps, où le texte lui-même se fait corps écrit, *œil*, œil ouvert dont les métamorphoses et les *images ouvertes* sont en quelque sorte redoublées et comme ré-ouvertes par ses illustrateurs, Masson, Bellmer ou Kaneko.

L'ŒIL DE LORD AUCH, L'ŒIL DU PÈRE, L'ŒIL DE DIEU

Repoussant les limites du lisible et du visible, cette « ouverture »

⁸ Cité par Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Gallimard, 1992, p. 363.

insensée de l'irregardable, cette dépense et ce scandale à l'œuvre dans *Histoire de l'œil* exigeaient l'usage du pseudonyme. Sans jamais révéler ouvertement qu'il était lui-même Lord Auch, Bataille expliquera la signification de ce pseudonyme, dans *Le Petit*, publié en 1943 sous celui de Louis Trente : « Dieu se soulageant », Lord désignant Dieu dans l'anglais des Écritures saintes et Auch étant une abréviation triviale pour « aux chiottes » ; Bataille écrit aussi dans le même texte : « À la place de Dieu... / il n'y a / que / l'impossible, / et non Dieu. » Parodie scatologique de Dieu et de toute eschatologie, Lord Auch peut donc aussi s'entendre comme un écho à ce premier livre détruit, *W.-C.*, dont Bataille fera pour la première fois mention dans *Le Petit* : « J'avais écrit, un an avant l'"Histoire de l'œil", un livre intitulé "W.-C." : un petit livre, assez littérature de fou. "W.-C." était lugubre autant qu'"Histoire de l'œil" est juvénile. [...] c'était un cri d'horreur (horreur de moi, non de ma débauche, mais de la tête de philosophe où depuis... Comme c'est triste !). »⁹ L'œil figurait déjà dans ce livre, écrit sous le pseudonyme de Troppmann (célèbre assassin guillotiné en 1870 pour avoir tué les huit membres d'une famille et nom du narrateur du *Bleu du ciel*), puisqu'un dessin, légendé « l'éternel retour », représentait l'œil de l'échafaud s'ouvrant dans la lunette de la guillotine. « Assez littérature de fou », dit Bataille, sans que cette folie soit jugée négativement : « La folie ne peut être rejetée hors de l'*intégralité* humaine, qui ne pourrait pas être accomplie sans le fou. »¹⁰ Troppmann pour *W.-C.* (1925), Lord Auch pour *Histoire de l'œil* (1928), Pierre Angélique, qui sera aussi le héros de *Ma mère*,

⁹. *Le Petit*, *op.cit.*, p. 363.

¹⁰. *Acéphale*, n° 5, juin 1939, *OC I*, Gallimard, 1970, p. 548. À la fin de *Madame Edwarda* : « Ma vie n'a de sens qu'à la condition que j'en manque ; que je sois fou », *Romans et récits*, *op.cit.*, p. 339.

pour *Madame Edwarda* (1941), Louis Trente pour *Le Petit* (1943), Dianus pour un texte intitulé « La Nuit » (1940) intégré dans *Le Coupable* (1944) et *Julie* (1944, récit inédit) — « Dianus = moi », écrit par ailleurs Bataille dans un des papiers de *L'Impossible* —, Bataille accumule les pseudonymes, qui renvoient tous plus ou moins à une transcendance ou une élévation bafouées, rendant dérisoire la souveraineté divine (Lord Auch, Angélique, Dianus) ou royale (Louis Trente, qui désigne « le Petit », c'est-à-dire l'enfant, mais aussi l'anus, tel qu'il était désigné dans les bordels, précise Bataille, confond aussi Louis XIV, le Roi-Soleil, le plus haut, et Louis XVI, le roi décapité, le plus bas).

Le pseudonyme laisse passage à l'impersonnalité de l'orgie, de la mort, à la dépense, à la perte, à l'anonyme, manière de se cacher et de rendre l'auteur anonyme, véritable sacrifice. Manière d'expier le moi, il expie l'autorité de l'auteur, préfigurant la célébration de l'acéphalité. Il laisse advenir une parole autre, une *voix venue d'ailleurs* ou *la pensée du dehors*, selon une écriture dictée par « le vent du dehors », parole errante, aux racines de nuit, à la fois familière et étrange, proche et lointaine, qui advient à partir du moment où le moi de l'écrivain disparaît en donnant voix à ce qui en l'homme ne parle pas, l'inhumain, l'innommable, l'impossible, le non-humain par quoi l'homme est traversé : la mort, Dieu, l'animal... Autant qu'il dissimule, le pseudonyme affirme et constitue un acte souverain ; en se dépouillant de son nom propre, Bataille se dépossède et se désolidarise de cette marque de propriété : il écrit « hors de soi », souverain dans la dépossession de l'extase.

Manière aussi d'échapper à la famille, de n'être ni fils ni père, « J'écris pour oublier mon nom »¹¹, dira Bataille, qui écrit pour effacer avec son nom le souvenir de son père, souvenir atroce qui est précisé dans la « Deuxième partie », intitulée « Coïncidences », de ce « récit en partie imaginaire » (p. 102). En effet, *Histoire de l'œil* est aussi l'*histoire* d'un drame, vécu par Bataille enfant, et son écriture une tentative pour résoudre ce drame intime, se soulager d'une part autobiographique traumatisante hantée par le spectre d'un père aveugle, syphilitique, paralytique devenu fou. De la « Première partie » intitulée « Récit » à « Coïncidences », le chemin de l'œil, chemin de contagion qui est aussi un chemin de croix, comparable à ceux de *Madame Edwarda* et du *Mort*, aboutit aux yeux aveugles du père mort abandonné. Ce drame hantera Bataille toute sa vie, resurgissant dans d'autres textes, notamment *Le Petit* et *Le Coupable*, ce dernier livre étant d'ailleurs un des premiers que l'écrivain signera de son vrai nom, comme si le texte de Bataille ne pouvait qu'être *coupable*. Figure tragique du père déchu dont on trouvera des avatars dans d'autres récits : un père fou dans *Histoire de rats*, un père alcoolique dans *Ma mère*. Obsédé par l'œil, dont les métaphores et les coïncidences avec l'œuf et le sexe annulent la distance qui sépare le sexe du regard, Bataille veut se délivrer de ce père, de l'œil mort, de telle sorte que son histoire est aussi une « histoire (de) deuil », et ce n'est pas sans délectation sulfureuse qu'il a dû écrire ce lapsus sur son manuscrit : *Histoire de l'œil*.¹² À la fin du récit, la mise à mort du prêtre,

¹¹ « Autour de *La Scissiparité* », *Romans et récits*, *op.cit.*, p. 612. Bataille retrouvera le spectre du père et son nom, en signant à la fin des années 50 (entre 1957 et 1960 ?) un projet de préface pour *Le Mort* « Aristide l'aveugle », le prénom de son père ; voir *Romans et récits*, *op.cit.*, p. 403-406 et p. 1172.

¹² Voir Michel Surya, « Georges Bataille, histoire d'un trompe-l'œil », *L'Enfer de la Bibliothèque. Éros au secret*, catalogue d'exposition, BNF, 2007, p. 388.

le « père » Aminado, dont l'œil énucléé devient l'œil de Marcelle dans le sexe de Simone devenu tête de mort, peut être lue comme une mise en scène de la mort de Dieu, manière athéologique de crever l'œil pour tuer Dieu en soi, mais elle figure aussi la mort du père de Georges Bataille. Cependant, la tourmente du texte va bien au-delà de la simple autobiographie et déborde largement le cadre psychanalytique de la tribu familiale, prenant des dimensions de délire cosmologique : il s'agit d'un *œil solaire*, qui se confond aussi avec *l'anus solaire*.

Sorte de trompe-l'œil, le pseudonyme masque la signature et « aveugle » le nom ; c'est une dissimulation anonyme, un masque, qui ne laisse voir du visage que les yeux, mais dans le cas de Bataille, né d'un père aveugle, les yeux qu'il laisse paraître sont des yeux morts, un point intime d'obscurité : « Quand ce qui est humain est masqué, il n'y a plus rien de présent que l'animalité et la mort. » Bataille est mort sans revendiquer la paternité de l'ensemble de ses œuvres, ne levant pas le masque et gardant le secret d'une certaine « folie inavouable ». Opérant un dédoublement entre le récit et son commentaire, l'anonymat et la pseudonymie, l'aveu et le secret, l'exégèse autobiographique des « Coïncidences », appelées « Réminiscences » dans la « Nouvelle version », noue le « je » du narrateur au « je » de l'auteur, à la fois autobiographique et imaginaire, liant ses obsessions de l'œil et de l'œuf à son *histoire* d'enfant. L'obscénité dans l'écriture a redonné vie à ses souvenirs et a permis à l'auteur de soulager sa hantise de souvenirs accablants.

Ce traumatisme du drame familial a certainement contraint Bataille

à écrire *Histoire de l'œil* pour tenter de le surmonter, traumatisme dont l'inavouable exigeait l'anonymat ou une « autobiographie pseudonyme ». Certes, ce récit, comme les autres, ne constitue pas une autobiographie : l'auteur s'y dérobe, s'efface autant qu'il se livre, se livrant à un jeu de masques, entre aveu et fiction, dont la dramatisation violente rend la fiction polyphonique et fuyante. Revenant sur le drame familial et se sentant « coupable », il évoquera dans *Le Petit* le thème « œdipien » de l'aveugle : « Mon père m'ayant conçu aveugle (aveugle absolument), je ne puis m'arracher les yeux comme Œdipe. J'ai comme Œdipe deviné l'énigme : personne n'a deviné plus loin que moi. [...] Le malheur m'accablait, l'ironie intérieure répondait : "tant d'horreur te prédestine !" [...] Aujourd'hui, je me sais "aveugle" sans mesure, l'homme "abandonné" sur le globe comme mon père à N. »¹³ Qu'elle prenne la forme d'un récit ou d'une méditation (philosophique), l'écriture de Bataille éclaire comme de l'intérieur la pénombre de l'énigme, préservant sa part intouchable de nuit et de silence, son « non-savoir » obscur, comme un secret inouï, indicible, mais cependant entrouvert entre angoisse et joie scandaleuse : « Sous l'apparence d'une confession, quelquefois provocante, l'auteur s'est dérobé. »¹⁴

¹³ *Le Petit*, *op. cit.*, p. 364-365. Entre autres occurrences de cet aveuglement ou « tache aveugle » du regard : « Je ris si je pense que ces yeux persistent à demander des objets qui ne les détruisent pas », *Acéphale*, n° 5, juin 1939, *OC I*, *op. cit.*, p. 558 ; dans des notes de *L'Expérience intérieure*, Bataille parle de son « regard d'aveugle » et écrit : « J'ai vu [...] ce qu'aperçoivent des yeux morts », *OC V*, *op. cit.*, p. 429 et 447 ; ou encore : « Ô mes yeux d'absent / de tête de mort », *Sur Nietzsche* (1945), *OC VI*, Gallimard, 1973, p. 100.

¹⁴ Projet d'avertissement pour *Le Coupable* (1944), *OC V*, *op. cit.*, p. 495. « Ce qui est nécessaire : effacer un récit en le plaçant dans l'ombre de la réalité qu'il exprime », écrit aussi Bataille, *ibid.*, p. 506. « Écrire est rechercher la chance, non de l'auteur isolément mais [...] d'un tout-venant anonyme », *Le Petit*, notes et variantes, *Romans et récits*, *op.cit.*, p. 1167.

LE CLIN D'ŒIL DE VALDÉS-LEAL OU L'ŒIL DE LA MORT

Dans ce jeu en trompe-l'œil, entre confession et dissimulation, cette histoire d'un œil qui s'aveugle dans une vision prodigieuse des corps revêt un caractère d'« étrange délire spectral » (p. 62), accru par le jeu en miroir du texte et des images. Spectralité dont la cruauté riante, « délire tragico-comique » (p. 60), et le scandale apparaissent à la fois solaires et nocturnes, dans une sorte d'irréalité diaphane et un partage indécidable entre la nuit, qui domine la première partie (l'histoire de Marcelle), et le soleil torride d'Espagne de la deuxième partie. Mais le soleil de Bataille, à la fois mental et cosmique, tel qu'il apparaît au-dessus des arènes de Madrid et de Séville, est déliquescents, « pourri », symbole d'une frénésie dionysiaque déclinée dans la cosmologie des textes de *L'Anus solaire* et de *L'Œil pinéal*, comme dans ses articles sur Picasso ou Van Gogh. C'est un soleil mort, sexuel et excrémental, qui n'en finit pas de mourir et *reste* à la fin du *Mort*. Soleil dont la dimension érotique est inséparable de tous les « éléments en colère » (p. 66), d'« une sorte d'orage de joie » (p. 97) qui coïncide avec la sauvagerie de Simone et le désir de voir dans la nuit (étoilée) un « monde composé avec la foudre et l'aurore » (p. 70), où l'Espagne, brûlée par ce soleil aveuglant, théâtre tragique de la corrida et du *cante jondo*, apparaît au narrateur comme un « immense vase de nuit inondé de lumière solaire » (p. 101). À travers la mise en scène de ce pathos espagnol, dont l'algalagnie fascina Bataille comme Masson, Leiris ou Picasso, le sacrifice de « l'œil de Granero » peut apparaître comme une image de Bataille s'exposant dans son livre comme le torero dans l'arène.

Plus discrètement et comme un clin d'œil macabre, un autre élément esthétique lié à l'Espagne apparaît dans le récit : la présence dans l'église de Séville des deux tableaux de Juan de Valdés-Leal (1622-1690), disciple de Murillo, peintre baroque qui fit ses délices de la représentation de supplices, martyres et autres cadavres. Cette inscription met en abîme les rapports entre l'œil et l'art, dans une indécision troublée entre animalité et spiritualité. Présents en creux, les deux tableaux mortuaires mentionnés par Bataille, des vanités intitulées *Hiéroglyphes des fins dernières de l'homme – In ictu oculi (Dans le coin de l'œil)* et *Finis gloriæ mundi (Fins de la gloire du monde)*, qui datent de 1672, servent de décor à la violence transgressive du crime du prêtre, sorte de passion inversée d'une théologie négative. Le premier montre le squelette de la mort, la faux à la main, éteignant la flamme de la vie et foulant aux pieds les symboles de la puissance et de la richesse ; l'autre montre deux cercueils contenant deux cadavres en putréfaction dont celui d'un évêque mangé par la vermine : « chose notable, dans l'orbite oculaire de l'un d'entre eux, on voyait entrer un rat » (p. 91). Une manière d'accentuer l'horreur par la présence d'« une peinture », comme le disait Murillo lui-même, « que l'on ne saurait regarder sans avoir aussitôt envie de se boucher le nez »¹⁵, représentation odorante qui parcourt tout le récit, dans une scénographie de « chiottes puantes où des mouches sordides tourbillonnaient dans un rayon de soleil » (p. 86), mouches de la mort comme celle qui va poser ses « pattes de cauchemar » (p. 98) sur l'œil mort du prêtre. Cette mouche, qui apparaît plusieurs fois dans les premiers textes de Bataille et irrita tellement Breton, était dans la

¹⁵. Cité par Chakè Matossian, « Le rat et l'œuf (Bataille, l'*Histoire de l'œil* et le clin d'œil de Valdés Leal) », *La Part de l'œil*, n° 10 (« Bataille et les arts plastiques »), 1994, p. 128.

peinture renaissante la *mosca depicta*, symbole de la proximité de la mort.

En fait, dans le décor de l'église, nouvelle arène religieuse, tous les éléments du récit se retrouvent et s'interpénètrent en d'alarmantes « coïncidences » ou « réminiscences », les tableaux de Valdés-Leal figurant comme un redoublement baroque de l'abjection de la scène. Simone pisse sur les vêtements du prêtre puis sur son œil, comme elle avait pissé sur sa mère et sur les yeux de Marcelle morte ; l'œil arraché du prêtre rappelle bien sûr l'œil de Granero défoncé par les cornes du taureau et l'œil de l'évêque dans le tableau de Valdés-Leal, mais il devient aussi l'œil de Marcelle dont « les apparitions funèbres » (p. 64) avaient déjà été évoquées et dont le spectre n'a cessé d'être présent par-delà son suicide. En choisissant pour lieu de cette scène finale l'église de l'hôpital de la Charité à Séville, spécialisé dans les « maladies incurables », Bataille opère la transposition du souvenir de la maison de santé (« cette demeure silencieuse, peuplée de fous » - « Nouvelle version », p. 25) où fut enfermée Marcelle, de même que le confessionnal fait écho à l'armoire normande dans laquelle elle s'était cloîtrée. Tous ces échos, auxquels il conviendrait d'ajouter la répétition d'expressions récurrentes comme celles du « cri de coq » qu'évoque la caresse de l'œil sur la peau (p. 99), de la chienne, de la guillotine, créent une impression inquiétante de déjà vu. L'espace de l'église est alors perverti par le crime, comme si l'animalité fiévreuse de Simone réclamait, pour se manifester, un lieu hautement spirituel.

La scène finale apparaît comme une transposition des deux tableaux, précipitant la chute du prêtre dans l'animalité et l'abîme. Celui qui est

d'abord décrit comme un « visionnaire » (p. 92), homme de la parole et de l'envoûtement religieux, devient peu à peu une bête obscène, une « larve » (p. 93), que Simone se charge de réifier, transformant la parole du prêtre en vision. La chute commence dans le confessionnal, lieu de l'oralité, boîte noire et *camera obscura* révélatrice des pouvoirs de l'œil, dès lors que la relation à cet organe est rétablie par la provocation de Simone : face au sexe exhibé de la jeune femme, le curé devient muet, médusé, son regard l'entraînant dans la chute, répétition de la chute originelle. La crapuleuse Simone va peu à peu le dépouiller de son déguisement, de sa carapace et lui arracher son masque d'halluciné de l'arrière-monde. Vivant alors les différentes étapes de son chemin de croix comme une descente vers la bestialité, il devient une « charogne sacerdotale » (p. 93), « gueulant comme un porc qu'on égorge » (p. 96), un « monstre » (p. 96), une « bête traquée » (p. 96), un « rat d'église » (p. 97), animal satanique, auquel était comparé le taureau débouchant dans l'arène « ainsi qu'un gros rat » (p. 84), qui hante les textes de Bataille et d'abord *Histoire de rats* (1947), où on lit ce clin d'œil évident au tableau présent dans *Histoire de l'œil* : « Ces rats qui nous sortent des yeux comme si nous habitons des tombeaux... »¹⁶ Sans compter que Bataille fut un vrai rat de bibliothèque. Peu à peu liquéfié, viandeux, le corps du curé est ainsi assimilé à celui de ces « animaux obscènes » et à cette part de bestialité en l'homme dont Bataille a pu dire qu'elle était la « condition animale des corps ». La transgression profanatrice se fait aussi mise en scène parodique et sacrilège de la liturgie, à travers « la confession

¹⁶ « Histoire de rats », dans *L'Impossible* (1962), *Romans et récits, op.cit.*, p. 507. Dans le bestiaire anti-idéaliste de Bataille et son association à l'œil, on lit aussi ceci dans *L'Archangélique* (1944) : « Mes yeux sont des cochons gras », *OC III*, Gallimard, 1971, p. 87.

de Simone et la messe de Sir Edmond », eucharistie blasphématrice inversant le rite de la communion en consacrant le sperme et l'urine, à la place du corps et du sang du Christ. Scabreuse marche au supplice, la parodie de crucifixion du prêtre ouvre la voie à la résurrection de Marcelle, dont le curé martyrisé est le véhicule, élu en raison de sa fonction sacerdotale et de sa ressemblance avec elle, tous deux blonds, aux yeux pâles et d'une beauté céleste.

Dans cette église outragée, devenue espace « voyou » de la mort de Dieu, qui ne sera jamais pour Bataille que « Dieu-anus » (Dianus) ou « Le Petit », il s'agit en somme de faire revivre Marcelle en faisant mourir son double, également double du père et représentant de Dieu. Dès lors, celui qui bredouille un moment la tentation du martyr n'est plus que la victime d'un crime infernal, sans sublimation, dont l'ultime jouissance sera son érection dans la mort, alors qu'il est étranglé et chevauché par Simone. Le meurtre du curé est « son œuvre » (p. 97) et sa furie atteint son paroxysme dans l'énucléation de l'œil du prêtre, exigée par Simone, nouvelle Salomé « ivre jusqu'au sang » (p. 97), érigée en prêtresse et en sainte paradoxale de ce nouveau catéchisme de l'obscénité, « "l'être le plus simple et le plus angélique qui ait jamais été sur terre" » (p. 89). En abîmant jusqu'à la destruction l'œil du prêtre, symbole de l'œil du père et de l'œil de Dieu, devenu jouet extravagant et objet sexuel ritualisé, Bataille fait de cette agonie, moment sacré, celle de la part divine de l'homme et un hymne glorieux à cet œil, transformé en objet consacré, *œil-œuf* dont la réversibilité, énoncée par les expressions de Simone (« *casser un œil* », « *crever un œuf* »), est affiliée à l'infini de la vision cosmique, car il en va de l'origine comme d'un cercle

vicieux, annexé à la répétition, à l'éternel retour. Au-delà de la ressemblance, les coïncidences à l'œuvre dans les métaphores et métamorphoses de l'œil mènent à la transmutation, en un clin d'œil, de la vie à la mort. Au terme de son errance mouvementée, l'œil devient sacré et voit enfin : il voit ce qui est irregardable, il voit (dans) la mort, cette « merveille aveuglante » dont « le sérieux est la servilité de la pensée », l'invisible qui se fait voir en se déroband — auparavant, Marcelle refusait de voir, se cachait dans l'armoire ou dans l'ombre de la nuit. Ainsi, l'œil maltraité, mutilé et sacrifié, sans regard, est extasié dans une lumière divine, ayant atteint la joie dans l'instant, sorte de libération de la mort. C'est aussi pour Bataille une manière de retourner « l'œil de la connaissance », la vue comme référence au divin, à la clarté divine et le regard comme porte d'entrée de l'âme. Le tableau final du récit montre une image *impossible*, suscitant le vertige et le sentiment du néant. C'est à un tel bouleversement du regard, véritable hypnose, vacillant entre séduction et horreur, que se sont attachés les illustrateurs de cette *histoire*.

L'ŒIL DE MASSON

La première version d'*Histoire de l'œil* scelle l'amitié et la complicité de Georges Bataille et André Masson, de un an son aîné. Augure de fructueuses collaborations, leur rencontre eut lieu en 1924, par l'intermédiaire de Michel Leiris. En 1928, Masson illustre *Le Con d'Irène* d'Aragon et *Justine* de Sade, dont le dessin de la pendaison sera repris en tête de *L'Érotisme*. Pour *Histoire de l'œil*, il réalise huit lithographies originales publiées anonymement qui redoublent l'obscénité des tableaux

narratifs. En 1931, Masson illustrera un autre texte de Bataille : *L'Anus solaire*, accompagné de trois pointes sèches figurant une cavalcade de chevaux en folie. Au centre de tout un bestiaire fantaisiste et cruel, ce thème du cheval, tumultueux et barbare, par opposition à l'idéalisme du « cheval académique », est une figure quasi obsessionnelle chez ce « mangeur d'étoiles », notamment dans l'album de cinq eaux-fortes sous-titré *Les dieux qui meurent* — *Mithra, Orphée, Le Crucifié, Minotaure, Osiris* — accompagnant le texte de Bataille *Sacrifices* (1936). Plus tard, ses dessins réalisés pour *L'Abbé C.* ne seront pas publiés, mais l'édition posthume du *Mort* (1964) sera illustrée par neuf gravures en couleurs. La collaboration des deux hommes fut sans doute la plus intense à travers l'aventure d'*Acéphale*, reflet de leurs obsessions majeures dont l'effigie dessinée par Masson redistribue l'anatomie axiomatique de l'homme. Préfiguration d'*Acéphale*, un tableau disparu de Masson, *L'Homme*, décrit par Artaud dans *L'Ombilic des Limbes*, montrait un homme décapité par le soleil. Dans ce mouvement dionysiaque de décapitation, l'œil est emporté avec la tête et le regard, fécondé par le déchirement tragique d'Éros et Thanatos, se dirige ailleurs, vers l'irréalité et l'éclat aveuglant de « la joie devant la mort ». C'est avec une égale fureur que Bataille et Masson ont partagé ce désir et ce défi de ne « plus exister comme des yeux crevés mais comme des voyants emportés par un rêve bouleversant qui ne peut pas leur appartenir. »¹⁷

Les huit lithographies en noir et blanc d'*Histoire de l'œil* (1928), presque schématisées (sexes grossis, corps silhouettés), illustrent les chapitres les

¹⁷. *Acéphale*, n° 1, juin 1936 : « La conjuration sacrée », *OC I, op. cit.*, p. 446.

plus violents : chapitres I, II, IV (« L'Œil de chat », « L'Armoire normande », « Une tache de soleil »), qui constituent le cycle de Marcelle, et les deux derniers (« La Confession de Simone et la messe de Sir Edmond », « Les Pattes de mouche »). Dans son frontispice, Masson place l'œil et l'œuf en vis-à-vis et deux corps féminins au sexe béant, dont l'un semble habité par un œil : l'œil en haut de la page est écarquillé, et en bas, l'œuf (ou une couille de taureau) est posé sur une assiette. Suivent des scènes orgiaques que l'on découvre dans l'édition originale en soulevant un fin papier de soie ; à ce moment-là, les images suspendent la lecture dans une extase visuelle qui redouble la violence du texte. La première lithographie (p. 55) montre la « frénésie brutale » de trois personnages (le narrateur, Simone et Marcelle) se livrant à leur débauche : le ciel nocturne est déchiré d'éclairs, au-dessus d'une falaise dont l'inclinaison tend vers la chute, comme celle des corps. L'orage, le tonnerre, la pluie, l'urine, le sperme, la boue et les corps ouverts, tout concourt à une joie violente semblable à la foudre. Tout communique, s'ouvre et se déchire. Puis l'on voit Simone pisser sur sa mère (p. 57). En masquant le visage de l'héroïne, Masson focalise le regard vers ce jet, magnifique et grotesque, qui atterrit jusque dans la bouche de la mère, geste de profanation dont le burlesque est accentué par l'accoutrement ridicule de la veuve, coiffée d'un chapeau à plumes. La lithographie suivante (p. 61) est une scène d'orgies, « une débauche de chutes de corps, de jambes et de culs en l'air, de jupes mouillées et de foutre » éparpillés dans toute la salle, dont la souillure semble encore accentuée par la présence saugrenue d'une harpe. Au fond de la pièce, Marcelle, comme dans les deux autres illustrations où elle apparaît, a les cheveux au vent, comme si elle était destinée à être emportée par la tempête qui la submerge ; ici, elle sort de

l'armoire, affolée, poussant un cri terrifiant dans le texte, mais Masson la montre les bras au ciel, visiblement ravie dans un mouvement d'élévation extatique, tel un spectre sur le point de disparaître dans la nuit.

Plus loin, dans la scène où les deux héros tentent de rejoindre Marcelle enfermée dans une maison de santé, celle-ci apparaît (p. 67) diaphane, blanche et nue, semblable à une Vénus, agitant le drap qu'elle a elle-même souillé. Là aussi, elle ressemble à une apparition, dans une posture de statue antique, un doigt délicatement introduit dans son sexe. « Sublime fantôme » que Marie-Magdeleine Lessana décrit comme une « Vénus lumineuse en train de naître de l'horreur. »¹⁸ Dans le même chapitre (« Une tache de soleil »), l'image suivante (p. 69) est un peu décalée du texte : elle montre le narrateur et Simone, nus, devant la maison à la fenêtre de laquelle l'on voit claquer au vent le drap de Marcelle, sous un ciel chargé de nuages noirs ; tandis que le narrateur pointe du doigt la fenêtre, Simone, offerte sur le sol, la tête en arrière, reçoit sur son sein une nouvelle giclée de sperme. Les corps ont des poses hiératiques, comme si le tableau tout entier désignait l'horizon sacrificiel vers lequel tend leur érotisme agressif.

Les deux dernières lithographies sont à la fin du récit. Sous la voûte d'une église gothique, la première (p. 95) montre l'accouplement de Simone et du curé, le corps renversé, ligoté, déjà transformé en cadavre, et copulant, bien malgré lui, avec l'héroïne, en position extasiée, les mains

¹⁸ Marie-Magdeleine Lessana : « De Borel à Blanchot, une joyeuse chance, Georges Bataille », présentation *d'Histoire de l'œil* et de *Madame Edwarda*, Pauvert, 2001, p. 24.

écartées, la tête en arrière, bouche ouverte, le visage toujours invisible, comme acéphale. Ses jambes sont grandes ouvertes, gainées de bas de soie noire, laissant largement voir le coït ; de chaque côté, l'on aperçoit les sexes dressés des deux autres comparses. La dernière image (p. 100) illustre l'épilogue : le narrateur, toujours à peu près dans la même posture, le corps athlétique, se masturbe au-dessus de Simone dont la vulve ouverte laisse apparaître l'œil ouvert et pleurant de Marcelle, tandis qu'à côté, le prêtre gît par terre, l'orbite oculaire laissant échapper un filet de sang noirâtre, le corps déchiré, souillé d'humeurs et encore arrosé par Sir Edmond, à demi caché derrière une colonne. Comme le texte de Bataille, ces images ne sont pas des métaphores, mais des tableaux directs de l'inavouable, de l'irregardable, dont on a pu dire qu'ils étaient assez conventionnels, Masson accentuant le côté phallique ; chez Bellmer, la scène finale aura davantage de terreur, mais chez l'un comme chez l'autre, la violence du dessin fait écho à la violence du texte, selon des *coïncidences* distinctes. Dans l'espace plastique des images, la mise à nu et la mise à mort du corps, figuré comme espace dramatique, « refont les apparences » en faisant trembler le corps, le texte et la pensée.

L'ŒIL DE BELLMER

La nouvelle version d'*Histoire de l'œil* est publiée en 1947, deux ans après la réédition de *Madame Edwarda* (initialement parue en 1941) par Pierre Angélique et illustrée par Jean Fautrier (sous le pseudonyme de Jean Perdu), et quelques années après les grands textes philosophiques de Bataille publiés sous son véritable nom : *L'Expérience intérieure*, *Le*

Coupable, Sur Nietzsche. C'est Alain Gheerbrant (K.Éditeur) qui présenta Bataille à Bellmer en mai 1946, et le livre parut un an après, mais, sur ordre du ministre de l'Intérieur, la moitié des 199 exemplaires furent saisis chez l'imprimeur et détruits. En fait, le texte a été entièrement réécrit, par Bataille lui-même mais aussi par son éditeur, Alain Gheerbrant, qui dit de Bataille : « Sa méticulosité, mêlée d'une constante inquiétude, lui faisait suivre avec une attention sans faille les successives étapes de l'élaboration d'un livre. Et pour la réussite de l'œuvre en cours, un constant souci d'honnêteté professionnelle le conduisait à savoir faire taire en lui, lorsqu'il le jugeait nécessaire, les susceptibilités d'auteur [...]. Alors que nous préparions le manuscrit de *l'Histoire de l'œil* pour l'impression, à partir de la première édition, je m'étais cru permis, de mon propre chef, de corriger son texte. Il eût été légitime qu'il s'en formalisât. Il se contenta d'examiner attentivement mes corrections, et de retenir celles qui lui semblaient pertinentes. »¹⁹ De fait, le texte a été réécrit dans le sens d'un certain adoucissement de la violence érotique. Dans son ensemble, il apparaît plus court et plus froid. Tout en perdant de sa provocation et de sa luxuriance crue, la nouvelle version gagne peut-être en concision et légèreté de style ; cependant, l'écriture de Bataille, attachée avant tout à l'intensité du texte, ne va jamais sans une certaine lourdeur, revendiquée, comme le dira l'Avant-propos du *Bleu du ciel* : « J'ai voulu m'exprimer lourdement. » Ce caractère lourd, voire en ruine de l'écriture s'accorde à l'exploration d'un monde trouble et obscène où « la basse séduction » écarquille le regard,

¹⁹. Alain Gheerbrant, *K.éditeur*, Le Temps qu'il fait, 1991, p. 28-29. Sur la collaboration entre Bataille et Bellmer, voir Pierre Durthe, « Bellmer et Bataille. L'Être et l'excès », *Bellmer, le principe de perversion*, Jean-Pierre Faur éditeur, 1999, p. 167-201.

déflorent les arabesques d'une écriture métaphorique ; chez Bataille, les mots *besognent*, sont crus, lourds, de sens et de réalité.

En regard de ce nouveau texte, élagué, plus « serré », les images de Hans Bellmer, qui débutait alors son activité de graveur, semblent rétablir le caractère plus sulfureux de la première version. Tout en courbe et en finesse, ses six gravures se différencient des illustrations de Masson par le choix des figures : Masson privilégiait la dimension phallique, tandis que Bellmer, plus intimiste, se concentre sur le sexe de la femme et le personnage de Simone. Les signifiants majeurs du texte — l'œil, l'œuf, le sexe — sont davantage exposés, comme en gros plan. Apparemment plus attaché à la narration, Masson situait les personnages dans un décor, naturel ou architectural, tandis que chez Bellmer, les décors sont pratiquement absents, tout juste esquissés par la présence d'un objet (la cuvette des toilettes ou un lavabo et un bidet en arrière-plan) ou une simple ligne géométrique, l'artiste se focalisant davantage sur l'anatomie et la *figure humaine*. Ses silhouettes semblent détachées de leur milieu, comme isolées par un effet de zoom, presque irréelles, l'œil de l'artiste, selon une curiosité froide, obscène et baroque, voulant surtout montrer les postures et métamorphoses des corps en proie aux troubles de l'érotisme.

Dès la deuxième page, sous un papier de soie, apparaît la première image (p. 5), centrée sur le sexe ouvert de Simone, centre de gravité d'où tout pivote et qui nous regarde, de même que son visage, baissé par-dessous ses jambes écartées. Dans cette position d'exhibition obscène, Simone nous regarde et scrute les agissements voyeurs de son ami ; sa robe, dessinée en

plis géométriques qui l'auréolent d'un halo irréel, laisse voir par transparence son intimité. Bellmer a dédoublé les jambes, l'une étant chaussée d'une bottine de femme provocante et les autres de ballerines enfantines, dédoublement qui selon Marie-Magdeleine Lessana évoque « la petite fille vue à la renverse et, au même instant, le passage de la fille-enfant à la femme, comme on retournerait une poupée. Le dessin mime la transparence en même temps qu'il mime le mouvement. La petite fille est à la fois déjà femme, et elle le devient. »²⁰ Avec son visage gracieux et enfantin, entre poupée et fétiche, Simone entre alors dans l'univers des poupées de Bellmer, êtres étranges et hybrides, incarnant une fusion du réel et du virtuel selon une anatomie recomposée de l'érotisme et de l'amour. Dans le chapitre suivant, l'illustration de Bellmer (p. 9) ne décrit pas l'orgie, mais se focalise encore sur Simone dont le texte dit que « dès cette époque, [elle] contracta la manie de casser des œufs avec son cul » (p. 7). La posture du corps rappelle celle de la première image, avec une obscénité accrue puisqu'une main, dessinée avec une grande minutie, écarte la vulve et enfonce son index dans l'anus. En fait, il y a quatre mains, en surimposition des jambes, qui jouent avec des œufs sur le corps de Simone dont la tête, d'apparence ovoïde, disparaît dans un amas gluant et informe. L'étrangeté des mouvements du corps s'intensifie dans l'image suivante (p. 13) qui montre encore Simone, très habillée cette fois, assise les jambes écartées et regardant son sexe duquel émerge un vit en érection. Elle apparaît ici comme un être androgyne, Bellmer mettant l'accent sur le caractère viril de l'héroïne, sur le fait que les corps et les phantasmes des deux jeunes héros

²⁰ Marie-Magdeleine Lessana, « De Borel à Blanchot, une joyeuse chance, Georges Bataille », *op.cit.*, p. 34.

se confondent dans leur cavalcade furieuse. Signe d'une continuité perdue entre les sexes, le mythe de l'androgynie occupe d'ailleurs une place importante dans les dessins de Bellmer : *Rêve freudien* (1952) montrant une femme penchée sur son sexe ithyphallique, ou *La vulve-phallus* (1955) troublent ainsi le concept d'identité sexuelle.

La gravure suivante, dans le chapitre intitulé « Simone », montre les jeux avec les œufs (p. 23) : Simone est penchée à califourchon sur la cuvette des W.C., les jambes écartées, des éclats de coquilles d'œufs sur les fesses ; une nouvelle fois, corps et objets sont métamorphosés, la tête disparaît dans une mêlée confuse de cheveux et de plis géométriques, au sommet desquels se devinent un œuf et un œil entrouvert, comme si son corps se confondait et se perdait dans cette mêlée érotique. Dans « Les yeux ouverts de la morte », Bellmer illustre le coït près du cadavre de Marcelle (p. 30) en une image des plus étranges et obscènes : la tête de Simone disparaît en arrière, invisible, le corps convulsé par la pénétration ; ses jambes écartées superposent une jambe d'homme à droite, habillée d'un pantalon et chaussée d'un élégant soulier, et une gracieuse jambe de femme à gauche, nue, à l'orteil finement dessiné ; les couilles sont également dessinées avec beaucoup de précision et le sexe masculin s'enfonce dans l'anus. Si on décale le dessin, on voit apparaître, selon un traitement « arcimboldeque » du visage que l'on retrouvera dans les illustrations de *Madame Edwarda*, un visage de femme pleurant et bavant (celui de Marcelle), dont l'œil droit est la vulve de Simone et l'œil gauche son anus, tête tremblante entre la vie et la mort. Les trois personnages principaux du récit sont ainsi réunis et confondus dans une image « choc » qui est la synthèse de deux images

actualisées simultanément. Ici encore, le dessin visionnaire de Bellmer pulvérise l'anatomie et les lois du dedans et du dehors, s'accordant profondément aux obsessions et phantasmes de Bataille. Dans le récit, la mort de Marcelle réapparaît à la fin, mais aussi dans une étrange reconstitution, théâtrale et morbide, orchestrée par Sir Edmond qui demande à Simone de « faire des plans et des croquis » (p. 83) et de rejouer la scène avec un mannequin de cire, redoublement à la fois parodique et macabre qui opère une mise en abîme de la représentation, le texte s'auto-illustrant lui-même comme s'il désirait sa mise en images.

La dernière gravure de Bellmer (p. 43) atteint le comble de l'horreur dans la représentation, théâtralisée à l'excès, de la scène de la sacristie. Elle montre le curé dont le corps, à quatre pattes, est un cadavre en décomposition déjà réduit à l'état de squelette, « clin d'œil » au tableau de Valdés-Leal ; il est pénétré par derrière par un porc, à l'œil très féminin (nouvelle confusion des sexes, des genres, de l'animal et de l'humain), dont le groin renifle l'entre-jambes ouvert de Simone, d'où rayonne un œil qui répand ses rayons de lumière urinaire comme un soleil létal, à la fois halo sacré du crime et lumière angoissante de la résurrection de Marcelle. Ce tableau final suggère une sorte de parousie négative, la véritable église de Bataille étant, selon ses dires, le bordel, et le porc rappelle la fin de *Madame Edwarda* dont l'édition posthume de 1965 sera accompagnée d'une gravure de tête de porc rayonnante: « DIEU, s'il "savait", serait un porc ». Ici, la disposition verticale des trois figures, le prêtre en bas, déchu, déjà sous la terre, le porc au milieu et la fille au-dessus, un pied sur le cadavre, l'autre sur l'animal, la tête disparaissant hors du cadre de l'image, évoque une

sorte d'élévation et d'apothéose finale, un au-delà du savoir, limite silencieuse de l'image et du langage. L'effroi, le malaise, l'incongru et le désir se mêlent dans cette géométrie bizarre, cette troublante alchimie qui est le schème d'une tératologie dont l'ultime clin d'œil se produit quand l'œil rejoint le sexe de Simone. L'impression de dégoût et la hideur austère de ces dernières images, images *impossibles*, créent un effet médusant qui engloutit le regard du lecteur-voyeur, Bellmer affolant les « coïncidences », analogies et métamorphoses de l'œil à travers des images presque tactiles qui nous regardent et nous poignent. Ainsi, le regard se sexualise (« Mes yeux, me semblait-il, étaient érectiles à force d'horreur », p. 45) ou bien le sexe lui-même se fait regard, comme les « guenilles » d'Edwarda fixant le narrateur. À l'époque où il travaillait à ces gravures, Bellmer réalisa également des photographies mettant en scène le tableau initial de l'assiette de lait ainsi que l'épisode de la promenade à bicyclette, et exécuta aussi deux séries de dessins abandonnés : l'une illustre la promenade dans laquelle Bellmer imbrique le corps de Simone et le vélo, devenu engin de masturbation, comme dans le récit ; l'autre montre le taureau énucléant le matador (dans un des dessins, nouvelle coïncidence extravagante du masculin et du féminin, l'animal porte des chaussures de femme).

Véritable anatomiste du désir, maître en accidents formels, Bellmer, dans *Histoire de l'œil* comme dans *Madame Edwarda*, qu'il illustre en 1956 (édition publiée par Georges Visat, après la mort de Bataille, en 1965), joue avec la morphologie, les pouvoirs sexuels de l'image et les différences interchangeables du masculin et du féminin, multiplie les métamorphoses érotiques, opère des « transformismes », crée des chimères aberrantes.

Comme théorisé dans sa *Petite Anatomie de l'image* (1957), il redistribue et recrée ainsi l'anatomie humaine, selon une perversité dans laquelle le thème de l'œil est central, comme celui de la poupée — œil et poupée que l'étymologie latine du mot « pupille » rapproche, *pupilla* désignant une « petite fille ». Entre autres illustrations de cette confusion des sexes et de l'œil et du sexe : un dessin au crayon intitulé *Portrait d'Unica avec l'œil-sexe* (1961) est à la fois un portrait d'Unica Zürn et de lui-même ; dans *L'œil bleu* (1964), il montre un homme pourvu d'un unique œil bleu dont le visage est envahi par un groupe de jeunes filles qui s'exhibent. Peut-être davantage que Masson lui-même, davantage que Jean Fautrier, qui illustre *Madame Edwarda* en 1945 et *L'Alleluiah, catéchisme de Dianus* en 1947, ou que Giacometti qui signe la même année trois eaux-fortes pour *Histoire de rats (journal de Dianus)*, Bellmer est proche de l'univers érotique de Bataille. Avec lui, l'image devient un véritable acte visuel et érotique, la cristallisation des désirs faisant basculer le réel dans la dimension de tous les possibles. Bellmer illustre moins le texte de Bataille qu'il n'expérimente, une étrange *praxis* prenant le pas sur la *mimèsis*. Logique ouverte et expérimentale de la métamorphose : « L'essentiel à retenir du monstrueux dictionnaire des analogies-antagonismes, qu'est le dictionnaire de l'image, c'est que tel détail, telle jambe, n'est perceptible, accessible à la mémoire et disponible, bref, n'est RÉEL, que si le désir ne le prend pas fatalement pour une jambe. L'objet identique à lui-même reste sans réalité. »²¹

Dédoublement du texte en même temps que rupture féconde, les

²¹. Hans Bellmer, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'Anatomie de l'image*, Éric Losfeld, 1977, p. 38.

illustrations du texte de Bataille ouvrent encore plus l'œil dans son extase. La cruauté s'y mêle à une clairvoyance d'aveugle de visions lucides ouvertes à la déraison. Alors que le récit court follement, les illustrations de Bellmer ou Masson créent une sorte d'arrêt sur image, figeant les personnages et la geste érotique dans des poses théâtralisées. Cette fixation de l'énervement et des excès du texte fascine l'œil avec une hébétude de rêve, plus hiératique chez Masson, plus âpre chez Bellmer. Entre carnaval et tragédie, la beauté apparaît alors défaite, rendue aux spasmes de la fièvre. Dans ce redoublement de la représentation, la vitalité du texte existe aussi *avec* l'image et la pensée est excitée à penser par le corps, par l'œil. Tel est le sens, *la besogne* des images érotiques, qui ne sont que coups d'œil, percées dans l'énigme de l'érotisme ; elles ne peuvent avoir d'efficace qu'en suscitant le trouble, ce dont se détournent tant d'esprits pusillanimes et anesthésiés. La fascination nerveuse et joyeuse de cette alliance du texte et des images signe donc le primat de l'émotion tragique, aiguise le contact cruel du dire et du voir, entre silence et cri, renouant avec le pouvoir terrible et sacré des images. Défiant la mort, fixant des vertiges que ne supporte pas l'œil, et dérangeant toutes les vulgates moralisantes, ces images renouent avec la prodigalité excessive de l'érotisme et la fascination du multiple, l'artiste jouant de ce pouvoir que Sade accordait à l'homme de varier les formes : « il en est du plaisir comme de la peinture ou de la musique, qui veulent l'irrégularité continuelle »²², écrit Bataille dans *L'Abbé C.*

²² *L'Abbé C.* (1950), *Romans et récits, op.cit.*, p. 681.

L'ŒIL DE KANEKO

Nouvelle « irrégularité », une quinzaine d'années après la mort de Bataille, le peintre et dessinateur japonais Kuniyoshi Kaneko (né en 1936) illustre à son tour *Histoire de l'œil* dans un pays où Bataille a été découvert grâce à Yukio Mishima, après la première traduction de *L'Abbé C.* parue en 1957.²³ Vers la fin des années 60, Bataille est devenu un véritable maître à penser des contestataires japonais, mais le rétablissement de l'ordre social et le suicide spectaculaire et anachronique de Mishima freinèrent cette vogue de l'écrivain alors considéré comme « maudit », romancier de la pornographie métaphysique. Avant de découvrir Bataille, Kaneko avait illustré *Histoire d'O* de Pauline Réage en 1966 et *Alice's Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll en 1974. Ayant pour ancêtres des tenanciers de maison close dans le quartier de plaisirs de Yoshiwara, à Tokyo, imprégné de culture traditionnelle japonaise, dès son enfance, il est fasciné par la danse et le théâtre, en particulier le kabuki, pour lequel il crée des décors comme assistant alors qu'il est étudiant en art. Élevé dans un milieu surtout féminin, il commence à dessiner des femmes, notamment des mannequins, des actrices et des danseuses, mais bientôt, ébloui par le cinéma de Fellini et Visconti, il éprouve le désir de peindre des héroïnes issues de la culture occidentale. C'est l'écrivain Tatsuhiko Shibusawa (1928-1987), rencontré en 1965, grand spécialiste de l'érotisme au Japon et traducteur de Sade et Bataille, qui découvre son talent, mais c'est Kosaku

²³. Voir Tatsuo Satomi, « Japon : un maître à penser », *Magazine littéraire*, n° 243, juin 1987, p. 55-56 ; Koichi Kanda, « Annexe : cinquante ans de Bataille au Japon », *L'inscription de la mort chez Georges Bataille*, Thèse de doctorat, sous la direction de Francis Marmande, Université Paris VII, 2004.

Ikuta (1924-1994), autre traducteur de Bataille en japonais (notamment d'*Histoire de l'œil* et de *Madame Edwarda* en 1967, de *L'Anus solaire* et de *L'Œil pinéal* en 1971), qui lui demande en 1975 d'illustrer *Histoire de l'œil* et *Madame Edwarda*. Au départ, Kaneko semble avoir estimé que l'univers de Bataille existait déjà dans sa peinture, mais il finit par découvrir ce qu'il voulait vraiment peindre : les excès de Simone, le visage de Marcelle.

Ses illustrations (1976), huit dessins au crayon, témoignent d'une imagination allègre et s'écartent considérablement du texte ; néanmoins, cet esprit d'enfance illustre aussi la dimension de jeu que Bataille accordait à *la chance* et à l'extravagance juvénile de son récit. Comme Bellmer, Kaneko est hanté par le caractère à la fois femme et enfant de Simone, et il représente les protagonistes du récit comme des adolescents, à peine pubères, tels des écoliers en furie ou des anges vicieux livrés à l'heureux péché (*felix culpa*) de leur débauche. Les traits de Simone sont à peu près ceux de son Alice, habillée comme une petite écolière, mais gainée de provocants bas noirs et cheveux au vent. Les « images élémentaires » du texte sont présentes : le sexe, l'œuf, les couilles de taureau, l'assiette de lait, la cuvette des W.C., l'armoire, l'église, les humeurs et autres liquides physiques. À ces éléments, Kaneko ajoute tout un attirail de livres jetés à terre ici et là, des miroirs, des ciseaux, des instruments de géographie et de physique, dont un télescope et une longue vue, comme pour *mieux voir*. Mais pas de trace de l'énucléation finale, même si la scène de la sacristie est bien représentée, Simone chevauchant le curé à terre, attaché par les deux hommes, dont un lui vomit sur le visage. Dans cette dernière illustration, l'œil de Marcelle est absent, mais figuré par un rai de lumière qui traverse

l'espace depuis un vitrail de l'église. Kaneko montre surtout des scènes de débauche, à deux, trois ou quatre protagonistes, dessinées selon un trait volontiers naïf et réaliste. À la différence de Masson et Bellmer, il dessine avec minutie les visages, en particulier les yeux : ceux de Simone sont encore ceux d'une fille, Alice à la pureté à la fois idiote et lubrique. Avec un art de la mise en scène très théâtral, un côté discursif qu'il atténuera dans les portraits plus hallucinés d'Edwarda, dont les yeux blancs diront à la fois l'angoisse et la folie, Kaneko semble s'amuser à pervertir la figure d'Alice à travers l'incandescence, belle et crapuleuse Simone. Le dessin est fausement naïf, comme si la violence des gestes se disait mieux à travers une apparence d'allégresse enfantine. Presque toutes ces illustrations sont parsemées de livres ouverts, comme si un vent de folle liberté avait soufflé alentour : dans l'église, il pourrait s'agir d'un livre de messe que les enrégés prennent plaisir à souiller ; mais dans les autres images, c'est comme si les jeunes héros s'abandonnaient à leur furie au milieu d'une salle de classe désordonnée, dont le maître se tiendrait invisible derrière la porte, Lord Auch, auquel Kaneko adresse un clin d'œil malicieux en inscrivant son nom dans une des images. Hommage pictural à la bourrasque du texte de Bataille qui fait voler la bibliothèque en éclats. Avec une fureur un peu glacée, entre froideur et transparence, l'érotisme matérialiste de Kaneko montre dans la femme sa part de matière et de rêve, partagée entre jeux badins et joie tragique. Dans son œuvre, d'autres dessins ou peintures font écho à *Histoire de l'œil* comme cette image intitulée *L'œil* (1977) qui montre un visage à moitié charnel à moitié crâne, entouré de petites figures féminines dont le corps est en décomposition, ou une peinture à l'huile, *La fille tenant un œuf* (1998), qui semble opérer la synthèse entre Madame

Edwarda et Simone.

Après *Histoire de l'œil*, dont une nouvelle édition japonaise en 1997 a été complétée par de nouveaux dessins, Kaneko a aussi illustré *Madame Edwarda*, texte capital pour lui, à tel point qu'il s'est identifié avec la figure du personnage éponyme, déclarant que ses dessins de *Madame Edwarda* sont des autoportraits. Visitant Paris en 1997, voyage au cours duquel il rencontra Pierre Bourgeade, auteur des *Immortelles*, à qui il confia son projet de peindre cent images de Madame Edwarda, Kaneko dira avoir ressenti l'ombre d'Edwarda sur les pavés de la rue Saint-Denis, le parfum intolérable de son érotisme déchirant, « une odeur de Paris qui [le] suffoquait ».²⁴ Le choc de sa lecture fut profond et lui a fait découvrir le sacré à l'extrémité de l'érotisme : Edwarda est à la fois la putain et Dieu. Au final, Kaneko estime lui-même que Bataille a eu sur lui un effet capital, lui permettant de trouver dans son art un équilibre entre la technique et l'esprit. Hanté par ses textes, surtout la figure de Madame Edwarda et le cycle narratif qui devait s'intituler *Divinus Deus (Madame Edwarda, Ma mère, Charlotte d'Ingerville)*, Kaneko a produit par ailleurs une nouvelle série des aventures d'Alice, *Le Rêve d'Alice* (1977), nettement moins destinée aux enfants que la première, dans laquelle le lapin se transforme en précepteur lubrique puis en jeune homme qui initie la jeune fille aux jeux

²⁴ Kuniyoshi Kaneko, *Vicious Angel (Yokoshimana Tenshi)*, Tokyo, Asahi Art Collection, 1998, p. 99. Nous traduisons. Cf. « Georges Bataille et moi », traduit du japonais par Rieko Shimizu, accompagné de 14 reproductions d'illustrations d'*Histoire de l'œil* et de *Madame Edwarda*, in *Cahiers Bataille* n° 1, Éditions Les Cahiers (à paraître au second semestre 2010). On pourra consulter sur internet les sites : www.kuniyoshikaneko.com (en japonais) et www.artspacegallery.com/kaneko/kaneko.html (en anglais).

érotiques, dans des scènes qui ne sont pas sans rappeler la peinture de Balthus. Dans sa nouvelle illustration de *Madame Edwarda* (1998), au dessin très sombre, illuminé par le seul corps blanchâtre de l'héroïne, celle-ci apparaît comme une sorte d'ange noir, nue et chaussée de talons aiguilles, chevelure de tigresse et lèvres pulpeuses, un anneau dans le nez, ange nocturne qui arpente les trottoirs avec un loup sur le visage et dont le corps, largement ouvert sur le vide, finit par exploser et disparaître au cœur de la nuit, tombant convulsivement dans le vide insaisissable de la mort, « dans la nuit plus vide que la nuit qu'est la nuit qu'ouvre la mort. »²⁵ Le rien devient alors un espace intérieur. Avec *Edwarda*, Kaneko a trouvé son personnage-clé, qu'il peint de manière plus tragique, noircissant le dessin, creusant l'obscurité et jetant un éclair aveuglant sur cette noire idole, « cette pierre noire » aux « yeux blancs ». Auteur de mises en scène théâtrales et de performances, Kaneko est aussi photographe et a notamment publié les albums *Vamp* (1994), *Les Jeux* (1997), *La Porte dévergondée* (1999), *Drink Me Eat Me*, *Seven oriental beauties* (2004), mais il semble bien que ce soit avec la figure obsessionnelle d'*Edwarda*, comble de « la beauté convulsive », qu'il ait atteint le sommet de son art, parvenant à peindre un érotisme métaphysique plus intérieur, celui de la « femme adulte », dont le regard vertigineux, détaché et triste mais aussi plein d'amour s'abandonne dans l'extase.

Si le premier récit de Bataille trouvera des échos notables dans la suite de son œuvre narrative, notamment *Le Bleu du ciel*, *Madame Edwarda* ou

²⁵. « Pour une suite de *Madame Edwarda* », *Romans et récits*, *op.cit.*, p. 909.

Le Mort, aucun de ces textes n'aura l'élan à la fois tragique et enjoué d'*Histoire de l'œil*, comme si une étourdissante liberté avait présidé à l'écriture de ce livre scandaleux et insensé, écrit à l'époque où Bataille venait de découvrir le roman noir, Chestov, Dostoïevski, Proust, Nietzsche, Sade, Freud. « L'œil existe à l'état sauvage », écrivait André Breton à la même époque, mais Bataille ne pouvait se contenter d'un réveil merveilleux, fût-il convulsif, du primitif. Le côté fête noire, « terrible danse » de sa corrida érotique, reste unique et si les héros d'*Histoire de l'œil* sont, comme ceux de Sade, « des somnambules en plein jour »²⁶, c'est qu'ils sont guidés par le même commandement que Madame Edwarda adresse au narrateur : « - Tu vois, dit-elle, je suis DIEU... / - Je suis fou... / - Mais non, tu dois regarder : regarde ! » Lucidité et extase des yeux ouverts, jusque dans l'insoutenable, jusque dans la mort, qui rend incroyablement vivant et près de laquelle l'œil semble s'animer d'un frisson d'angoisse et de joie mêlées. Le désir de savoir se découvrant sous le désir de voir, selon une conscience physique de l'infini et un *écart* infini de liberté, c'est la vérité de l'être et une insubordination frénétique que Bataille recherche dans sa mise à nu, en soulevant les robes des filles, allant jusqu'à déshabiller Dieu dans *Madame Edwarda* et la Mère pour atteindre cet « impossible », la nudité et la nuit qui innervent l'érotisme et font du désir un abîme de merveilleux et de terreur. Gardant l'œil ouvert dans son *entretien infini* et palpitant avec cet inconnu, il ne cessera de poursuivre ce texte obscur et finalement *inconnu* qui écrirait la totalité de ce qui est, « la transparence » sans transcendance de « l'homme entier », « un peu guignol, un peu Dieu, un peu fou... ». Dans cette quête (de l'impossible,

²⁶ Pierre Klossowski, *Sade mon prochain* (1947), Éd. du Seuil, 2002, p. 152.

Bataille ne choisit pas entre l'imaginaire et le réel, la fabulation et la réalité, la fiction et le témoignage, de même qu'entre la beauté et la laideur ; son objet échappe in(dé)finiment dans un au-delà du savoir, au-delà du sens, au-delà du sérieux, dans cet incréé, à la fois solaire et noir, où « ce qui arrive » et « ce qui n'arrive pas » ne sont plus distincts : « J'appelle ce qui n'arrive pas », dira Bataille, ajoutant : « tant il est vrai que *ce qui arrive* est l'insatiable désir de *ce qui n'arrive pas* ». ²⁷

²⁷. « L'au-delà du sérieux », *NRF*, n° 26, février 1955, *OC XII*, Gallimard, 1988, p. 316, 319. Dans la préface de *Madame Edwarda*, il parle « d'ouvrir les yeux, de voir en face *ce qui arrive, ce qui est* », *Romans et récits, op.cit.*, p. 318.

ANNEXE I

L'ŒIL DE GILLES DE STAAL

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 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 délirante ». Probablement rédigé en 1943, resté inédit du vivant de son auteur, 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*, les images, en couleurs et davantage surchargées, montrent des corps éclatés, liquéfiés, se confondant avec la Terre, dans un tumulte où la jouissance et la beauté se perdent dans la mort : « Je tire mon enchantement de ce qui atterre »¹, écrit Bataille dans un projet de préface, datant de la fin 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,

¹G. Bataille, [Projet de préface] « Aristide l'aveugle — Le Mort », in *Romans et Récits*, Gallimard, La Pléiade, 2004, p. 406. Les illustrations de Klossowski et de Masson ont été reproduites dans cette édition, p. 420-432.

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, 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-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, mais aussi à travers la transparence des bouteilles vides et des personnages eux-mêmes, silhouettes invisibles et fantomatiques allant jusqu'à l'évanouissement. Pour peindre

les vertiges de cet amour d'outre-tombe, Gilles de Staal 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 des lèvres, un jaune pisseux pour le décor et le fond des pièces. 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.

Dans ce travail d'illustration, forcément inachevée, de *l'expérience intérieure* par le corps, Gilles de Staal a retrouvé Bataille en réalisant également dix dessins pour *Histoire de l'œil* ; à ce jour, ces dessins, qui datent de 2006, demeurent inédits, mais son auteur m'a fait l'amitié de me les présenter. Comme il le confie lui-même, illustrer un tel récit demeure une tentation séduisante pour un peintre, mais aussi un pari audacieux,

surtout après Bellmer, qui, à ses yeux, semble avoir bouclé le sujet et rendu périlleuse toute nouvelle tentative d'illustration de ce texte. Néanmoins, 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 originalité évidente et saisissante, même si certains traits peuvent rappeler parfois le travail de Masson, dans les effets de dramatisation ou les éléments naturels du décor, ou celui de Bellmer, dans l'éclatement et la métamorphose des corps et du désir. 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 : « Traduire en images l'opposition extrême entre la solitude du désir et la socialité des codes qui l'enferment. »²

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 qui associe la fureur et les contorsions des corps et des chevelures à celles de la nature, interpénétration des corps 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, personnage de Marcelle comme la lame de la guillotine, a quelque chose de tremblant et funeste dont le caractère secret apparaît aussi dans le geste des doigts de Marcelle 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

² Cf. le site de l'artiste : www.gilles-de-staal.com

d'exhiber les organes et de métamorphoser le délire et l'enchevêtrement des corps, l'ouverture de tous les orifices ; déchaînement érotique auquel l'élégance un peu surannée du chapeau de Simone apporte une touche d'humour. Comme chez Bellmer donc, on retrouve ici cette indifférenciation des êtres et ce phantasme de confusion des sexes, le « continuum », chers à Bataille. La nuit d'orage du dessin suivant (« Une tache de soleil ») associe encore une 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. 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 transparente, elle le corps aux formes arrondies, contorsionné, les cheveux défaits, l'œil révolté. La sixième illustration montre Simone à cheval sur les toilettes, semblant recueillir un œuf dans l'écoulement de son urine. 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 et dégoulinant d'humeurs se mêlant à ceux du corps. Pour le chapitre « Animaux obscènes », Gilles de Staal nous offre ensuite une vision inédite et surprenante du visage de Simone, aux traits très réalistes et enfantins cette fois, se mordant les doigts et ouvrant les yeux en une expression amusante mêlée de désir et d'effroi face à une assiette contenant deux énormes testicules de taureau — manière d'illustrer le côté loufoque du récit et l'ambiguïté de la séduction et de la terreur. 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 semble provoquer l'animal ou bien s'offrir à ses cornes, en

s'exhibant en face de lui. 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 la verticalité résume sans doute le mouvement d'extase qui gouverne tout le récit. Et à travers les métamorphoses du désir, les 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. L'infini ne serait pas au-delà, mais dans le dépassement, en excès, en jeu dans l'extase des corps comme dans la profanation de la parole et du langage — langage en excès ou excès de langage. « 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 aimant. »³

³. Gilles de Staal, Sao Paulo, 26 mars 2007 (site e-torpedo.net — interview par Andy Vérol).

ANNEXE II

BATAILLE & MOI — UN TROU DANS LE GRAND TOUT

*Que d'autres se flattent des livres qu'ils ont écrits, moi,
je suis fier des livres que j'ai lus. Borges*

Il y a des livres que l'on ouvre et que l'on ne referme plus, car ils ouvrent tout l'horizon ; des livres que, tel André Breton, « on laisse battants comme des portes ». Des livres qui bousculent tout, remettent tout en question — démontrant, s'il en était besoin, le pouvoir des mots et à quel point on peut être atteint par eux. On se choisit avec et contre, et la découverte de Georges Bataille — initiée par un choc : la lecture à dix-huit ans d'*Histoire de l'œil* — a sans aucun doute contribué, avec celle de quelques autres « alliés substantiels », à changer ma vie : un « éclair durable ». Révélation qui fut un *appel d'air*, coïncidant, à une époque où le mythe du savoir commençait à se lézarder dans mon esprit et laisser place à l'infini, ouvert et turbulent, du *non-savoir*, avec celles du luxe fabuleux de l'érotisme et des éblouissements de l'ivresse. Ce surgissement, à cette période cruciale de l'existence, fut d'abord pour moi une manière d'« ameuter la vie » (Artaud), ouvrant tout à coup tout le champ des possibles, rompant avec tout *absolu*, le pensé succombant enfin sous le pensable, l'impensé, voire l'impensable, et la brûlure des questions s'accordant à la nécessité de « vivre les grands problèmes, par le corps et par l'esprit ». Il y a de ces renaissances et tandis que l'enfance avait passé sous le poids de la Transcendance, un « vent du dehors » balayait violemment tout envoûtement ; un réveil s'opérait et ce n'est pas le moindre mérite de Bataille d'avoir posé matériellement la question de la liberté. Je mesurerai par la suite à quel point, comme le dit

Maurice Blanchot, « la rencontre nous rencontre. »

Lord Auch avait participé à l'irruption du scandale dans ma vie et avec lui un bouleversement et un renversement des valeurs et des idoles mettaient un terme à tous les catéchismes, « la moraline » et la tentation d'un ailleurs mystique. Tombé par la suite dans le « trou » de *l'expérience intérieure*, je ne suis pas certain d'en être sorti depuis... Devenu aussitôt un de ces *partenaires invisibles* majeurs, sans qui la vie nous semblerait impossible, Bataille entraîna dans son sillage d'autres rencontres essentielles (Blanchot, Fardoulis-Lagrange, Chazal...), et par la suite, selon ces mystérieuses mais décisives affinités électives, à la fois intellectuelles et affectives, beaucoup d'autres, en chair et en os (M. Surya, D. Hollier, F. Marmande, J.M. Rey, J. Derrida, M. Camus, J.J. Pauvert, L. Fardoulis, G. de Staal...)... des lieux aussi, comme cette chance et ce privilège d'avoir pu pénétrer dans la grotte de Lascaux... Vézelay, l'ancienne BNF, rue Richelieu, où je croiserai longtemps son fantôme... jusqu'à ma rencontre avec le Japon, coïncidence ou plutôt « hasard objectif », qui n'est pas sans lien avec ma fréquentation de G.B., et où les amis batailliens sont nombreux...

Le bouleversement de l'homme et des fondements de sa pensée à l'œuvre chez Bataille rejaillit ainsi dans ma vie avec un impact considérable. Avec la hantise de l'impuissance dans l'économie générale de notre âme, je prenais alors conscience, en même temps, de l'interdépendance des savoirs et du non-savoir, et de l'échec de la philosophie du fait qu'elle ne peut embrasser les extrêmes de son objet, les béliers conceptuels demeurant vains face à

l'ouverture de l'homme et de la pensée en excès. Dans les apories pérennes du trou noir parméniénien, un autre soleil se levait, à la fois éclairant et offusquant (au sens étymologique), celui du *daimôn* de l'homme, ayant perdu et le dieu et la bête, éprouvant à quel point les limites de l'homme sont divines, dans la liberté et la joie de l'enthousiasme, au sens grec (« dieu en nous »). Dès lors, il s'agirait de se brûler aux questions, de vivre « la part du feu », toujours « maudite » d'être mal dite, d'échapper à la prison de la tête et de laisser entrer le monde dans sa tête et, tout en étant à la pointe de son ignorance, tendre vers l'impossible... et adieu aux « emmerdeurs idéalistes » ! Après le vide béant de l'enfance, la découverte d'un infini ouvert, « tout ouvert », et la possibilité de tout dire, tout voir, allaient initier un apprentissage, in-fini, dans l'errance, l'inconnu et la solitude, de la quête de « mes propriétés »... car « on ne fait rien que seul. Mais pas tout seul » (Salah Stétié).

Je découvrirai plus tard que Bataille avait fréquenté dans sa jeunesse le Grand Séminaire de cette cité noire et triste d'Auvergne, Saint-Flour, où j'avais passé toute mon enfance, élève au Petit Séminaire... petite ville, bourgeoise et catholique, du Cantal qui, contrairement à Riom-ès-Montagnes, ne se souvient pas de lui, si tant est qu'elle ait jamais connu son nom, et que Bataille a évoquée en ces termes : « un pays triste, hostile donnant une impression d'extrême sévérité et même de malédiction ». Je vécus longtemps dans cette sévérité, celle de cette cathédrale de basalte aux tours massives, où, sans connaître encore le nom même de Bataille, je marchais pourtant dans ses pas, allant assister à la messe tous les dimanches, jusque vers seize ans, sous le regard paisible de cet énigmatique

Christ noir — seule beauté de cette ville conservée depuis dans mon souvenir — et dans les effluves sonores des grandes orgues que faisait résonner mon père. Le bruit et la fureur, mais aussi le silence (« une voix de fin silence »), allaient bientôt balayer les sermons de l'envoûtement et de l'acquiescement ; et après le Crucifié, je me retrouverai face à Dionysos et Acéphale, engagé dans une voie incertaine, sans dieu ni maître, où il s'agirait de relever les puissances de vie, forcément terrestres-et-spirituelles, indiscernablement. Néanmoins, de cette enfance précédant la découverte de Bataille et ses bouleversements contemporains, je ne peux passer sous silence deux découvertes majeures et fondatrices : celle de la poésie, à laquelle m'initia un vieux curé de campagne, professeur de collège aux costumes brûlés par les mégots de cigarettes, fou de Verlaine (même si j'irai ensuite, sans lui, à Rimbaud)... et celle, sous l'impulsion paternelle, de la musique — qui demeure pour moi le centre de tout, comme le cœur vibrant et idéal de la vie, mais il me semble être né dedans ou avec. Mais, comme l'écrit Michel Fardoulis-Lagrange, « toute proximité suppose un mystère, qu'il ne faut pas dévoiler à soi-même pour des raisons majeures. » Depuis, il s'agit toujours de faire, dans l'in-fini, avec le sens absent (« l'ab-sens »), faire du sens avec le chaos, avec la conviction, affermie avec le temps, que c'est par le langage que nous sommes infinis.

Fukuoka, juin 2010

ANNEXE III

BIBLIOGRAPHIE « AUTOUR DE *L'ŒIL* »

ALEXANDRIAN (Sarane), « Bataille et l'amour noir », *Les Libérateurs de l'amour*, Éd. du Seuil, 1977, p. 256-280.

BARTHES (Roland), « La Métaphore de l'œil », *Critique*, n° 195-196, 1963, p.770-777 (repris dans *Essais critiques*, Éd. du Seuil, 1964).

BAUDRY (Jean-Louis), « Bataille, Soleil-Œil », *Peinture*, n° 8-9, février 1974, p.91-105.

BRULOTTE (Gaëtan), *Œuvres de chair. Figures du discours érotique*, L'Harmattan/Presses de l'Université Laval, 1998.

CLÉBERT (Jean-Paul), « Georges Bataille et André Masson », *Lettres nouvelles*, n° 3, mai 1971, p. 57-80.

CORNILLE (Jean-Louis), « Histoire/deuil », *Bataille conservateur — Emprunts intimes d'un bibliothécaire*, L'Harmattan, 2004, p. 59-79.

DOURTHE (Pierre), « Bellmer et Bataille. L'Être et l'excès », *Bellmer, le principe de perversion*, Jean-Pierre Faur éditeur, 1999, p. 167-201.

ERNST (Gilles), *Georges Bataille. Analyse du récit de mort*, PUF, 1993.

-, « Georges Bataille : Soleil pourri », *Figures, Soleils funestes*, n° 13-14, Centre de recherche sur l'Image, le Symbole, le Mythe, Université de Dijon, 1995, p. 95-113.

-, « *Histoire de l'œil* — Notice », *Romans et récits de Georges Bataille*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2004, p. 1001-1034.

FITCH (Brian T.), « *Histoire de l'œil*. Le Texte ludique », *Monde à l'envers, texte réversible. La fiction de Georges Bataille*, Minard, « Situation », n° 42, 1982, p. 53-75.

FRANCO (Lina) : *Georges Bataille. Le Corps fictionnel*, L'Harmattan, 2004.

FRENCH (Patrick), *The Cut : Reading Georges Bataille's Histoire de l'œil*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

KANEKO (Kuniyoshi), *Vicious Angel (Yokoshimana Tenshi)*, Tokyo, Asahi Art Collection, 1998.

-, « Georges Bataille et moi », traduit du japonais par Rieko Shimizu, accompagné de 14 reproductions d'illustrations d'*Histoire de l'œil* et de *Madame Edwarda*, *Cahiers Bataille* n° 1, Nancy, Éditions Les Cahiers (à paraître au second semestre 2010).

LEIRIS (Michel), « Du temps de Lord Auch », *L'Arc*, n° 32, 1967, p. 3-10.

LESSANA (Marie-Magdeleine), « De Borel à Blanchot, une joyeuse chance, Georges Bataille », Présentation d'*Histoire de l'œil* et de *Madame Edwarda*, Pauvert, 2001.

LIMOUSIN (Christian), « Lecture de Bataille - la flèche / l'œil », *Encres vives*, n° 70-71, hiver 1971, p. 26-30.

MATOSSIAN (Chakè), « Histoires de l'œil », *Furor*, n° 17, octobre 1987, repris dans *Georges Bataille, une autre histoire de l'œil*, catalogue de l'exposition des Sables-d'Olonne, 1991, *Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix*, n° 69, 1991, p. 31-47.

-, « Le rat et l'œuf (Bataille, l'*Histoire de l'œil* et le clin d'œil de Valdés Leal) », *La Part de l'œil*, n° 10 (« Bataille et les arts plastiques »), 1994, p. 127-138.

MAYNÉ (Gilles), *Pornographie, violence obscène, érotisme*, Descartes et Cie, 2001.

-, *Georges Bataille, l'érotisme et l'écriture*, Descartes et Cie, 2003.

PASI (Carlo), « Un regard cruel : une lecture d'*Histoire de l'œil* », Faculté des

Lettres de l'Université de Clermont-Ferrand-II/Association Billom-Bataille, *Cahiers Bataille*, n° 2, 1983, p. 59-67.

RICHIR (Luc), « La part de l'œil », *La Part de l'œil*, n° 10 (« Bataille et les arts plastiques »), 1994, p. 141-152.

STEINMETZ (Jean-Luc), « Bataille le mithriaque », *Revue des Sciences humaines*, n° 206, 1987, p.169-186 (repris dans *La Poésie et ses raisons*, Corti, 1990, p.151-167).

SURYA (Michel), *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Librairie Séguier, 1987 ; nouv. éd. Gallimard, 1992, p. 125-136.

-, « Georges Bataille, histoire d'un trompe-l'œil », *L'Enfer de la Bibliothèque. Éros au secret*, catalogue d'exposition sous la direction de Marie-Françoise Quignard et Raymond-Josué Seckel, BNF, 2007, p. 370-391.

SWEEDLER (Milo), « Le Sacré de Lord Auch », *Revue des Sciences Humaines*, n° 266-267, 2002.

TEIXEIRA (Vincent), *Georges Bataille, la part de l'art. La peinture du non-savoir*, collection « L'ouverture philosophique », L'Harmattan, 1997.

-, « L'œil à l'œuvre : *Histoire de l'œil* de Georges Bataille et ses illustrations », *The Bulletin of Central Research Institute — Fukuoka University, Series A : Humanities*, Vol.5, n° 3, décembre 2005, p. 17-87.

-, « L'œil à l'œuvre : *Histoire de l'œil* et ses peintres » et « Bataille et moi », *Cahiers Bataille* n° 1, Nancy, Éditions Les Cahiers (à paraître au second semestre 2010).

VANSKIKE (Elliott), « Pornography as Paradox. The Joint Projects of Hans Bellmer and Georges Bataille », *Mosaic*, XXX-4, décembre 1998, p. 41-60.

VUARNET (Jean-Noël), « Portraits du Soleil », *Lettes nouvelles*, sept.-

oct.1974, p.174-187.

WILL-LEVAILLANT (Françoise), « Masson, Bataille ou l'incongruité des signes (1928-1937) », *Cahiers Bataille*, n° 1, octobre-décembre 1981, Association Billom-Bataille, p. 57-68.