

L'ŒIL À L'ŒUVRE : *HISTOIRE DE L'ŒIL* DE GEORGES BATAILLE ET SES ILLUSTRATIONS

Vincent TEIXEIRA

*Je reste content (...) de la joie
fulminante de l'«Œil» : rien
ne peut l'effacer. A jamais
pareille joie, que limite une
extravagance naïve, demeure
au-delà de l'angoisse. L'angoisse
en montre le sens.¹*

Georges Bataille

Comme Apollinaire avec *Les Onze Mille Verges*, c'est clandestinement et dissimulé sous le pseudonyme de Lord Auch que Georges Bataille (1897-1962) publie en 1928 son premier livre, *Histoire de l'œil*, un des textes les plus fulgurants de la littérature française. 1928, soit un an après *Le Temps retrouvé* de Marcel Proust, la même année que *Belle de jour* de Joseph Kessel, *Aphrodite* de Pierre Louÿs, *Hécate* de Pierre-Jean Jouve, *Les Conquérants* d'André Malraux, *Nadja* d'André Breton, *Le Con d'Irène*, publié également clandestinement, chez René Bonnel, sans nom d'auteur, mais attribué depuis à Aragon. *Histoire de l'œil* est un récit de 104 pages, illustré de huit lithographies originales non signées (en réalité, réalisées par André Masson), publié sans nom d'éditeur (en réalité René Bonnel, sur des maquettes de Pascal Pia), tiré à 134 exemplaires vendus clandestinement.

Ayant épousé quelques mois plus tôt Sylvia Maklès, la future femme de Lacan, Georges 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.

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

Même si leur rencontre est postérieure de quelques années, vers 1942, Michel Fardoulis-Lagrange, dans son superbe livre hommage à l'ami disparu, *G.B. ou un ami présomptueux*, dira le contraste saisissant entre cet homme d'allure élégant et réservé, son goût du secret et le soufre du scandale de ses convulsions clandestines : « Lié par un contrat quotidien honorable, on aurait pu croire que cet homme n'embrassait guère de figures souterraines. En réalité, indifférent, il abandonnait toute retenue au moment propice, qu'il s'abîmât ou non dans ses élans vers la nuit. [...] Une lumière ambiguë planait alors et on passait à une communauté fondée sur le mystère. [...] D'autre part, la monotonie des fonctions dans l'établissement ménageait une marge où les heures noires rivalisaient avec le sublime ; les yeux se mariaient avec les horizons perdus. [...] Des vents violents intervenaient et l'envie prenait de patauger dans la boue et d'asperger le ciel. L'écume montait à la bouche, un filet de bave aux commissures des lèvres formait la trame de l'abjection. »² Rien ne dit mieux que ce texte le décalage ambigu entre la vie officielle et la vie clandestine, ou intime, entre le maintien sobre et poli du fonctionnaire et les excès consumants du débauché nocturne, entre le masque lisse de la personne publique et le masque grimaçant de folie du pseudonyme. En héritier de Nietzsche, comme son ami, Fardoulis-Lagrange ne pouvait qu'être fasciné par l'excès de mythologie féroce que Bataille réveillait secrètement, même s'il lui reprochera finalement de trahir l'innocence et d'obscurcir le mystère, préférant un athéisme solaire à l'attrait morbide des gouffres et de l'abîme.

Une nouvelle version, revue et corrigée, d'*Histoire de l'œil* paraîtra en juillet 1947, édition dite de « Séville 1940 », 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, tirée à 199 exemplaires. 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 publiée sous le pseudonyme de Lord Auch, sans illustrations et tirée à 500 exemplaires, non destinés au commerce et réservés à des souscripteurs. Cette édition reprend le texte de la « Nouvelle version » de 1947. Ce n'est qu'après la mort de Bataille, en 1967, que ce récit sera publié sous le nom de son véritable auteur, par Jean-Jacques Pauvert, sans que Bataille ait lui-même officiellement reconnu la paternité de ce livre. La plupart des éditions courantes reprennent le texte de la version de 1947, à l'exception du tome I des *Œuvres complètes* (Gallimard, 1970), de l'édition présentée par Marie-Magdeleine Lessana (Pauvert, 2001) et de la récente édition des *Romans et récits*

2. Michel Fardoulis-Lagrange, *G.B. ou un ami présomptueux*, Le Soleil Noir, 1969, p.12 et 15. Voir aussi Éric Bourde, « Fardoulis-Lagrange et Bataille : réticences et résistances », *ralentir travaux*, n°15, automne 1999, p.43-46.

dans la Bibliothèque de la Pléiade (Gallimard, 2004) qui offrent en regard les deux versions. Tous ces détails éditoriaux, au-delà de leur érudition et de leur intérêt bibliophilique, ont leur importance car il y a un écart considérable entre la première (1928) et la « nouvelle version » (1947), tant au niveau du texte que de la facture très différente des illustrations de Masson et Bellmer (à ce sujet, bien que le volume de La Pléiade donne les deux versions avec leurs illustrations, seule l'édition présentée par Marie-Magdeleine Lessana, malgré quelques petites erreurs dans le texte, offre une reproduction à peu près fidèle de ce que furent les éditions de 1928 et 1947).

I - 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 ultérieure 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 acharnée de toutes les autorités, une perpétuelle mise en jeu de l'intégrité de l'être, une libération totale du possible, 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. »³ Une œuvre qui a tout d'un labyrinthe mais n'en forme pas moins une unité dans le tourbillon de ses éclairs fragmentés, au-delà notamment de la notion de genres : ni littérature, ni philosophie, mais une œuvre hybride, hors de tout système, malgré la tentation de « la Somme », annexée cependant à l'inconfort ludique de la chance. En 1928, encore inconnu, Georges Bataille n'a écrit que très peu de choses : quelques articles de numismatique parus dans la revue *Aréthuse*, un autre intitulé « L'Amérique disparue », à l'occasion de la grande exposition parisienne sur l'art précolombien, publié dans les *Cahiers de la république des lettres, des sciences et des arts* en mai 1928 et des textes inédits qui seront soit perdus soit publiés plus tard, voire après sa mort : *W.-C.*, roman écrit en 1925 dont il ne subsiste que le chapitre intitulé « Dirty » introduisant *Le Bleu du ciel*, qui sera publié en 1957, les textes posthumes de *L'Œil pinéal*, écrits en 1927, et *L'Anus solaire*, écrit la même année mais publié en 1931, illustré de pointes sèches par André Masson. Certes, en 1918, il a publié une plaquette apologétique, *Notre-Dame de Rheims*, à l'époque où il songeait au sacerdoce, texte d'un intérêt anecdotique bientôt suivi de premiers essais de récits, écrits au début des années 20, alors qu'il lâche peu à peu la religion chrétienne et renvoie Dieu au néant. *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. Comme Breton, Bataille affiche une certaine défiance vis-à-vis du roman, qui ne présente trop souvent qu'un monde édulcoré, régi par un vraisemblable de convention. Roman sans romanesque, sans psychologie ni pittoresque, dont les décors tout juste esquissés échappent au réalisme des descriptions et dont l'action

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

court de tableau en tableau selon l'envoûtement d'associations personnelles, *Histoire de l'œil* est un récit dont la provocation et l'incongruité agressive, mues par ce que Bataille appellera « la nécessité d'éblouir et d'aveugler », se situent au-delà de tout critère taxinomique et de tout esthétisme. 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. »⁴

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 randonnée dans l'impossible »⁵, 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 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 »⁶. Et c'est aussi cela qui sépare Bataille de Breton, le désir affiché du premier de produire un effet. Dans la polémique qui opposera les deux hommes à la fin des années 20, cette différence se cristallisera au sujet de la lecture de Sade, que tous deux considèrent comme un sommet de la révolte absolue, mais que Bataille voit d'abord, au-delà des fades « plaisirs de la chair »⁷, distinguant dans la sexualité le plaisir (l'agrément) et la volupté, comme celui qui agit « la part de l'homme qui a franchi les bornes du possible »⁸, tandis qu'il rejette la phraséologie des surréalistes, leur culte sans effets, sans conséquence, selon lequel la fulgurance de Sade « est inconcevable en

4. G. Bataille, *La Souveraineté*, OC VIII, Gallimard, 1976, p.442.

5. G. Bataille, *Histoire de l'œil (Nouvelle version)*, *Romans et récits*, op .cit., p.20. Dans la première version de 1928, Bataille écrit : « cette promenade à travers l'impossible », *ibid.*, p.71. Dorénavant, toutes les citations extraites d'*Histoire de l'œil* seront données suivant l'édition de la Pléiade, de préférence dans la version de 1928, sauf indication contraire, en mentionnant la pagination dans le corps de notre texte.

6. G. Bataille, *L'Histoire de l'érotisme*, OC VIII, p.151.

7. « En général, quand on goûte "les plaisirs de la chair", c'est à la condition qu'ils soient fades », *Histoire de l'œil*, op.cit., p.80.

8. G. Bataille, « Sade, 1740-1814 », *Critique*, novembre 1953, OC XII, Gallimard, 1988, p.298.

dehors de la fiction.)⁹ Même si plus tard, après l'abandon de ses différentes tentatives d'action communautaire, Bataille lui-même affirmera que Sade n'a qu'une souveraineté fictive, comme celle de la poésie, à l'époque de ses premiers écrits, il oppose à l'idéalisme des surréalistes une « valeur d'usage » des jeux ténébreux du sexe à l'œuvre dans le texte du Marquis. La débauche de Bataille, que Breton qualifie d'« obsédé », voire de malade, ne semble reculer devant aucune extrémité et ne se défend ni d'être nécrophile ni d'être scatophile et l'on peut aisément rapprocher l'érotisme des héros d'*Histoire de l'œil* et des récits ultérieurs de Bataille de celui des héros sadiens : on y retrouve entre autres thèmes communs : la brutalité volcanique et chthonienne, l'érotisme des objets, c'est-à-dire sans objet, l'initiation d'une jeune novice, la nécrophilie, le goût du blasphème et de la mise en scène, le meurtre... Bataille entend assumer l'hétérogénéité irrécupérable de Sade, ce négatif sans emploi, loin du verbalisme édifiant des surréalistes qu'il accuse de tenir trop au sens et de ne pas aller au-delà ou en deçà du langage, dans la part d'ombre d'un matérialisme radical autant que silencieux. Et même si une volonté commune d'élargissement du réel, une ruine des interdits et des carcans éculés de la civilisation animent Bataille autant que Breton, rien n'est plus éloigné de Bataille que ce qu'il qualifie dans le surréalisme d'élan « icarien », de « fuite vers les hauteurs », qu'il s'agisse d'une certaine forme de parade ou de lyrisme, de goût du merveilleux, de l'attente d'une résolution des contraires dans un nouvel âge d'or, d'un certain hermétisme de la pensée magique, de la sublimation de l'amour ou de la quête d'un point suprême, recherché à travers le « stupéfiant image », tout cela ne lui semble que trop annexé à des critères moraux et idéalistes, à un retour à la transcendance et à des valeurs positives qui lui feront dire qu'il n'y a parmi les surréalistes que « trop d'emmerdeurs idéalistes ».

C'est l'époque où Bataille est la « taupe », dont l'activité souterraine oppose aux transpositions métaphoriques et à l'eschatologie en général une violente exhibition de la scatologie et de formes concrètes inquiétantes, un retour à l'animalité, ou, comme il le dira plus tard, « l'ennemi du dedans », rivé aux berges de l'impensé du surréalisme, et il est vrai aussi, même si cela n'est pas pour conforter les accusations de psychasthénie dont le taxe Breton, que Bataille, dans son refus de domestiquer les forces de rupture, la sauvagerie et l'obscénité d'un Sade, traverse à cette époque — les années 1920 —, une période de grand désordre intellectuel et psychologique — il parlera plus tard d'« être maladif » — qui le conduit en 1925 à entreprendre une psychanalyse avec Adrien Borel, expérience centrale dans l'écriture d'*Histoire de l'œil*, qui lui aura permis

9. G. Bataille, « La valeur d'usage de D.A.F. de Sade », *O.C. II*, p.70. Néanmoins, André Breton confiera un jour à André Masson que Bataille « est de nous tous le plus près de Sade » ; André Masson, « Le soc de la charrue », *Critique. Hommage à Georges Bataille*, n°195-196, août-septembre 1963, p.705.

de sortir de sa réserve, de son silence et de conjurer son malaise, ainsi qu'il le confiera en 1961 à Madeleine Chapsal : cette psychanalyse « n'a duré qu'un an, c'est un peu court, mais enfin cela m'a changé de l'être tout à fait maladif que j'étais en quelqu'un de relativement viable. »¹⁰ Bataille dira aussi qu'il n'a pu écrire son premier livre que psychanalysé. Freud constitue d'ailleurs un autre point d'achoppement entre Bataille et les surréalistes, auxquels il reproche finalement de ne pas avoir une lecture conséquente de Freud, c'est-à-dire d'éviter d'entamer une psychanalyse et de se cantonner dans un « conformisme freudien ».

Finalement, ce que Bataille investit dans l'expérience plus que dans le savoir et qu'il revendique au niveau du langage est ce qu'il définira comme une « besogne » (« Informer ») des mots, c'est-à-dire que le langage, loin de toute essence stable, selon l'*eidōs* platonicien, doit engager une dépense, une « valeur d'usage », une effervescence, une mise en jeu, une mise à nu ou à vif d'un phantasme. Échappant à la stabilité lexicale des définitions du dictionnaire, engagés dans une perte et une consommation, qui disent la perte et la consommation de l'être lui-même, les mots de Bataille sont essentiellement glissants, comme des « sables mouvants », vacillants, instables ; Philippe Sollers parle ainsi de « l'emploi dérapant mais éveillé des mots (pervertis, c'est-à-dire vivifiés, enflammés) ».¹¹ C'est dans un article de la revue *Documents* que Bataille définit « l'informer » comme un processus de déconstruction et de mise en mouvement, de la beauté à la laideur, de la séduction à l'horreur, qui introduit le vacillement, la dissemblance et le désastre dans les formes et les idées. Engagée dans un « bas matérialisme », qu'il théorise dans la revue *Documents*, soit un an après la publication d'*Histoire de l'œil*, à travers des articles et une iconographie agressivement réaliste, sa subversion cherche à briser le penchant idéalisant de la pensée. Pour Bataille, l'essentiel réside dans l'intensité, qui procède d'un élément sauvage et inassimilable, le désir ; certes, le surréalisme affirme aussi la toute-puissance du désir, porteur de clés et de rencontres, mais les ponts qu'il jette entre des réalités séparées, « les vases communicants » qu'il révèle visent un point sublime de beauté idéale, tandis que chez Bataille, dans son attachement aux formes basses, impures, hétérogènes, le désir reste insubordonné à toute poétisation du réel, à toute fin supérieure. 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. Se tenant sur la limite périlleuse entre le langage et le silence, le langage et l'animalité,

10. *L'Express*, 1961, n° 510, p.35. Entretien repris dans Madeleine Chapsal, *Quinze écrivains*, Julliard, 1963 ; *Les Écrivains en personne*, U.G.E., « 10/18 », 1973, et *Envoyez la petite musique*, Grasset, 1984.

11. Philippe Sollers, « De grandes irrégularités de langage », *Critique*, n° 195-196, août-septembre 1963, p.798.

la limite silencieuse du langage qu'est l'inconnaissable, il cherche à voir ce que les autres ne voient généralement pas ou refusent de voir, «ce qu'il est intolérable de voir». Un tel parti pris de réalisme, une telle «volonté d'ouvrir les yeux», rend l'œil violent et vorace : l'émotion, l'angoisse ou l'extase écarquillent les yeux et font pousser «un cri de peur qui voit».¹²

Dans *Histoire de l'œil*, Bataille est encore — mais peut-être 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 qui ruine toute transcendance et saccage allègrement les fondements idéalistes de la pensée et de l'écriture, avec une étourdissante liberté. Le tourbillon de son livre, sa «terrible danse», ouvre un chemin de «contagion» violente, dans lequel seule compte l'intensité excédante du désir, l'intensité de la vie et de la mort. C'est seulement ainsi qu'il conçoit un roman ou un récit, tel qu'il le définira plus tard 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 transes, 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. Je le crois : seule l'épreuve suffocante, impossible, donne à l'auteur le moyen d'atteindre la vision lointaine attendue par un lecteur las des proches limites imposées par les conventions. Comment nous attarder à des livres auxquels, sensiblement, l'auteur n'a pas été contraint?»¹³ 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 des personnages 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 au corps humain, ce que Michel Surya a appelé «humanimalité». Il semble que Bataille ait voulu ce bond avec une rage effrénée, se voulant hétérogène, inassimilable, dans un écart hors de l'utilité régnante et asservissante, un glissement de «joie supplicante», légère ou tragique, l'entraînant vers l'inconnu, l'inconnaissable, une vérité vide de sens précis. C'est tout le savoir et la raison qu'il entraîne ainsi dans ce glissement, dans cette pensée dérobée de la raison en excès, qui rencontre ce qui l'excède dans des

12. G. Bataille, *Le Coupable* (1944), *OC V*, p.296. Dans sa Préface à *Madame Edwarda* (1956), Bataille écrit : «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.

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

«évidences occultes». *Histoire de l'œil* obéit à ce mouvement insaisissable du sens, dont la folie exclut tout jugement moral, «mouvement de puissance» qui est celui de l'être en excès, révolté, insubordonné. Dès lors, le corps que Bataille excite à exister démesurément, dans la joie, est un corps en excès, un «corps glorieux», «corps fictionnel», comme le nomme Lina Franco, qui désigne une possibilité d'affranchissement, une possibilité de vie, une «volonté de chance» libérée par une «pratique scatologique de l'écriture». Cette rage met aussi l'écrivain hors de lui, expérience fondamentale de la perte de soi. «Rage de voir», 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 selon Bataille. Rage érotique, qui est l'expérience extrême de la communication entre les êtres, dans l'amour et dans les parages de la mort, et qui ouvre sur la «souveraineté», ce qu'il définira plus tard comme un ensemble d'états proches de l'extase, noués à l'insubordination, à la dépense, en opposition à l'utilité, à la servilité.

Pour autant, il ne faudrait pas prendre les mots de Bataille «au pied de la lettre», c'est-à-dire selon un sens fermé et sclérosé, mais plutôt dans leurs «besognes» et leur débauche, leur vacillement sémantique, leur ouverture rayonnante et tremblée, entre tourbillon et brûlure, avec une part d'indécision irrésolue, qui les laissent comme défaillants, au bord de l'abîme qu'ils creusent sans repos. «L'impossible», «la souveraineté», «l'extase», «la tache aveugle», «le non-savoir», «l'expérience intérieure», autant de termes troubles et glissants pour désigner les trous du langage investis par l'émotion, des percées dans les failles énigmatiques du langage et du réel. Beckett parlera de «forer des trous» dans le langage ; Bataille aussi fore des «trous d'air», des trous dans le «Tout» du langage. Communiquant sa rage et sa dépense, le texte de Bataille semble entraîner le lecteur dans un piège, le piège du «scandale», dont l'étymologie signifie «piège», comme le rappelle Jean-François Louette, mais un piège qui est aussi un «tremplin»¹⁴ ; néanmoins, si hauteur et profondeur, élévation et chute se confondent, leur élan se situe au-delà de toute considération morale, par-delà bien et mal, toute forme d'élévation métaphysique étant ruinée, atterrée, dans une lumière «bassement» matérialiste, celle du trou qui ouvre au vertige des possibles, par-delà l'illusion des soleils fixes, dans la nuit du non-savoir, les gouffres de l'inconnu, les failles du langage. Trou vers le haut ou trou vers le bas, les deux polarités de l'axe dessinent un même désir de briser les limites et d'ouvrir le monde : le trou ouvre ; dès lors, Georges Bataille peut bien écrire dans *L'Expérience intérieure* : «j'écris pour qui, entrant dans mon livre, y tomberait comme dans un trou, n'en sortirait plus».

14. Jean-François Louette, «Introduction» aux *Romans et récits* de Georges Bataille, *op.cit.*, p.XLV-XLVI.

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

Cette dépense et ce scandale, cette «part du feu» 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 le pseudonyme de Louis Trente : il signifie «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 : «A 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 !).»¹⁵ Ce premier livre avait été écrit sous le pseudonyme de Troppmann, nom qui sera celui du narrateur et personnage principal du *Bleu du ciel*, référence au célèbre assassin qui fut guillotiné en 1870 pour avoir tué les huit membres d'une famille. L'œil figurait déjà dans ce livre 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, écrira-t-il en 1939, ne peut être rejetée hors de l'intégralité humaine, qui ne pourrait pas être accomplie sans le fou.»¹⁶ Troppmann pour *W.-C.* (1925), Lord Auch pour *Histoire de l'œil* (1928), Pierre Angélique, qui sera aussi le héros de *Ma mère*, 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) 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).

15. *Le Petit*, *op.cit.*, p.363.

16. G. Bataille, *Acéphale*, n°5, juin 1939, p.6, *OC I*, 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.

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 de l'auteur. Manière d'expié le moi, il expie l'autorité de l'auteur, préfigurant la célébration de l'acéphalité, à l'opposé de la parade et de l'autorité d'un Breton. Il laisse advenir une parole autre, ce que Maurice Blanchot appellera une « voix venue d'ailleurs » et Michel Foucault « la pensée du dehors », qui n'est pas une fuite, mais l'être même du langage, entre attente et oubli, origine et mort, silence du pur dehors où le langage se déroule indéfiniment, une parole errante, aux racines de nuit, à la fois familière et étrange, proche et lointaine, infiniment loin de soi mais aussi infiniment intime, une parole 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 : le langage, la mort, Dieu, l'animal... Le pseudonyme, bien sûr, dissimule et permet de publier clandestinement une œuvre brûlante ; mais, autant qu'il dissimule, il 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 », dans l'extase.

« J'écris pour oublier mon nom »¹⁷, dira Bataille, qui écrit pour effacer son nom et, avec lui, le souvenir de son père, souvenir atroce que l'auteur d'*Histoire de l'œil* précise 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, hanté par le spectre du père. 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 celui de *Madame Edwarda* et du *Mort*, aboutit aux yeux aveugles du père mort. En effet, Bataille précise la maladie, les souffrances et la folie de son père, aveugle, syphilitique, paralytique général devenu fou, abandonné par les siens, qui durent quitter Reims en raison de l'avancée des troupes allemandes, avant de mourir seul, le 6 novembre 1915. Cette mort, cette cécité et cette folie paternelles hanteront Bataille toute sa vie et réapparaîtront dans d'autres textes, notamment *Le Petit* et *Le Coupable*, ce dernier livre étant d'ailleurs un

17. G.Bataille, « Autour de *La Scissiparité* », *Romans et récits*, *op.cit.*, p.612. Sur l'usage des pseudonymes par Bataille, voir Francis Gandon, « Du pseudonyme », *Sémiotique et négativité*, Didier Érudition, 1986, p.145-156 ; Jean-François Louette, « Introduction » aux *Romans et récits* de Georges Bataille, *op.cit.*, p.LXXX-LXXXVI ; Gilles Mayné, *Georges Bataille, l'érotisme et l'écriture*, Descartes & Cie, 2003, p.171 ; Michel Surya, « J'écris pour effacer mon nom », *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Gallimard, 1992, p.114-119. 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.

des premiers que Bataille signera de son nom, comme si le texte de Bataille ne pouvait qu'être coupable. Un père déchu donc, dont on trouvera des avatars dans d'autres récits : un père fou dans *Histoire de rats*, un père alcoolique dans *Ma mère*. Sorte de genèse en partie autobiographique de *l'Histoire de l'œil*, les «coïncidences» décrivent la figure tragique du père : «Mais le plus étrange était certainement sa façon de regarder en pissant. [...] Il avait d'ailleurs de très grands yeux toujours très ouverts dans un visage taillé en bec d'aigle et ces grands yeux étaient donc presque entièrement blancs quand il pissait, avec une expression tout à fait abrutissante d'abandon et d'égarement dans un monde que lui seul pouvait voir [...] En tout cas, c'est l'image de ces yeux blancs à ce moment-là qui est directement liée pour moi à celle des œufs et qui explique l'apparition presque régulière de l'urine chaque fois qu'apparaissent des yeux ou des œufs dans le récit» (p.104-105). Obsédé par l'œil, Bataille veut se délivrer du père, de l'œil mort, de telle sorte que son histoire est aussi une «histoire (de) deuil». À la fin du récit, la mort du prêtre, le «père» Aminado, peut être lue comme une mise en scène de la mort de Dieu, une manière de crever l'œil pour tuer Dieu, une manière pour Bataille de se délivrer de ses pères spirituels et de la religion qu'il embrassa un temps dans sa jeunesse, mais elle figure aussi la mort du père de Georges Bataille, la crainte de la cécité ayant été analysée comme le symptôme de l'angoisse de la castration par le père. Comme son père dans la miction, le prêtre a les yeux au ciel, dans le vide. Lord Auch est donc, autant que Dieu, la figure sinistre du père se soulageant sous lui-même. Cependant, la tourmente du texte va bien au-delà de la simple autobiographie et déborde largement le cadre psychanalytique du drame familial, en prenant des dimensions cosmiques qui sont celles du délire tel qu'il sera évoqué par Gilles Deleuze dans son «anti-psychanalyse».

Le pseudonyme masque la signature et défait le nom ; c'est un masque, qui ne laisse voir du visage que les yeux, mais dans le cas de Bataille, 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.» Curieusement, Bataille est mort sans revendiquer la paternité de l'ensemble de ses œuvres, ne levant pas le masque et gardant le secret, même si tous ses proches connaissaient ce secret et ne l'ont jamais, ou presque, trahi. L'ensemble des récits se présente ainsi : un tiers parut sous pseudonymes, sans que jamais le voile soit levé (*Histoire de l'œil*, *Madame Edwarda*, *Le Petit*), un tiers parut du vivant de Bataille sous son nom (*L'Impossible*, *Le Bleu du ciel*, *L'Abbé C*) et un autre tiers ne parut qu'après sa mort (*Le Mort*, *Ma mère*), textes posthumes qui devaient vraisemblablement être publiés sous pseudonyme. «Car, commente Michel Surya, Bataille mourut en 1962, une partie de son œuvre cachée sous lui [...], comme une folie inavouable, une folie du nom (du père, de Dieu). Le Dionysos au

corps morcelé serait par le même coup devenu un Dionysos au nom morcelé : un monde où Dieu n'est plus est un monde ouvert à toutes les possibilités de la pseudonymie. »¹⁸

Opérant un dédoublement entre le récit et son commentaire, l'anonymat et la pseudonymie, l'aveu et le secret, l'exégèse autobiographique des « Coïncidences » noue le « je » du narrateur au « je » de l'auteur, qui lie ses obsessions de l'œil et de l'œuf à son histoire d'enfant. Dans ces « Coïncidences », appelées « Réminiscences » dans la « Nouvelle version », comme si le caractère élémentaire des images tendait à s'estomper dans le flou d'une mémoire teintée d'incertitude, l'auteur rapproche aussi le personnage de Marcelle de sa mère, dont il dévoile la folie, après la mort du père, et les tentatives de suicide. Il mentionne aussi une crise de folie de son père, au cours de laquelle celui-ci aurait crié au docteur : « *Dis donc, docteur, quand tu auras fini de piner ma femme !* » (p.105), cri terrible qui éclaire *Histoire de l'œil* d'une hilarité affreuse et dont Bataille dit qu'il aura engendré l'obligation « de trouver continuellement son équivalent dans toutes les situations où je me trouve » (p.105). On a pu dire aussi que cette phrase révélait le caractère désirable de la mère, qui réapparaîtra dans d'autres récits, fût-ce à l'état de cadavre (scène de nécrophilie devant le cadavre maternel dans *Le Bleu du ciel*), et culminera dans le récit *Ma mère*. Les héros se plaisent d'ailleurs à bafouer l'autorité parentale, Simone allant jusqu'à pisser sur sa mère, « la triste veuve » (allusion évidente à la mère de Bataille), « réduite à l'état de portrait de famille » (p.56). Mais au-delà de ce thème récurrent de la mère profanée et de ces transferts œdipiens, le délire hurlant du père trouve dans le premier récit de Bataille ses « équivalents » fictionnels, obscènes et obsessionnels. « Je ne m'attarde jamais aux souvenirs de cet ordre, écrit-il à la fin, parce qu'ils ont perdu pour moi depuis longtemps tout caractère émotionnel. Il m'a été impossible de leur faire reprendre vie autrement qu'après les avoir transformés au point de les rendre méconnaissables au premier abord à mes yeux et uniquement parce qu'ils avaient pris au cours de cette déformation le sens le plus obscène » (p.106).

L'obscénité dans l'écriture a redonné vie à ses souvenirs et a permis à l'auteur de soulager sa hantise de ces souvenirs accablants. Le secret fut bien gardé, même si Bataille évoqua la cécité et la maladie de son père dans une émission de radio en 1951, au cours de laquelle, son interlocuteur l'interrogeant sur *Histoire de l'œil*, Bataille répondit laconiquement qu'il s'agissait d'un « ouvrage anonyme ». Quelques années plus tard, dans son entretien avec Madeleine Chapsal, paru dans *L'Express* (23 mars 1961), Bataille confie que son premier livre fut un livre érotique, écrit grâce à la psychanalyse ; mais Madeleine Chapsal ne reproduit pas fidèlement les propos de Bataille et dévoile à ses lecteurs la folie du père et de la mère. Ces révélations

18. Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, op.cit., p.118-119.

autobiographiques provoquèrent alors une vive réaction du frère aîné de Bataille, Martial, choqué par la mise à jour publique de ce drame familial. Officiellement pourtant, cette histoire n'a été racontée que de façon anonyme, par Lord Auch dans «Coïncidences» et par Louis Trente dans *Le Petit*, mais l'indiscrétion de la journaliste scandalise Martial Bataille qui écrit à son frère en démentant la folie des parents. Georges Bataille lui répond dans une lettre, datée du 11 avril 1961 : «Je n'ai pas parlé avec Madeleine Chapsal de ce dont elle fait état. Je n'en ai parlé (écrit) qu'il y a très longtemps, d'une manière anonyme (sans signes et sans donner aucun nom). Mais mon tort est d'être aujourd'hui presque connu. [...] Crois-moi, Martial, les choses ont été dures pour moi. Elles m'ont détraqué. [...] Pour moi, c'est l'enfer. Je te demande pardon dans la mesure où mon imprudence a voulu que je te fasse mal. Mais je puis te dire que, de ce qui est en question, d'abord, je suis sorti détraqué pour la vie... [...] ce qui est arrivé il y a près de cinquante ans me fait encore trembler et je ne puis m'étonner si un jour je n'ai pu trouver d'autres moyens de me sortir de là qu'en m'exprimant anonymement. J'ai été soigné (mon état était grave) par un médecin qui m'a dit que le moyen que j'ai employé en dépit de tout était le meilleur que je pouvais trouver.»¹⁹ Dans une autre lettre qu'il adressera à son frère quelques semaines plus tard, Martial exprime un nouveau démenti au sujet de la folie des parents, mais ajoute cependant : «J'ai passé auprès de nos parents des jours et des jours qui n'étaient que chagrin et désespoir. C'est inimaginable, car j'ai vu ce que tu n'as pas vu, ce que personne n'a vu. Des événements qu'on ne connaît pas et dont on n'a jamais soupçonné l'existence.» Trente ans après la publication anonyme d'*Histoire de l'œil*, les clés autobiographiques du récit, ses trouvailles analytiques conservaient donc toute leur horreur, même si, dans le cas de Georges Bataille, cette horreur avait été d'une intenable et tremblante fécondité.

Le traumatisme du drame familial a certainement poussé Bataille à écrire *Histoire de l'œil* pour tenter de le surmonter, traumatisme dont la vérité inavouable exigeait l'anonymat. Il est fort probable que Bataille ait eu recours à ce moment-là à la psychanalyse, avant ou pendant l'écriture du récit. En effet, c'est vraisemblablement en 1925 ou 1926 que Bataille entreprend une psychanalyse avec Adrien Borel²⁰, cofondateur de la Société Psychanalytique de Paris en 1926 et un des premiers à pratiquer la cure en France ; de plus, Borel est quelqu'un qui s'intéresse aux arts et surtout à la littérature. Bataille, qui le mentionne sans le nommer dans «Coïncidences» (il est cet ami «médecin» qui lui indique la vraie couleur des testicules des

19. G.Bataille, *Choix de lettres, 1917-1962*, éd. établie, présentée et annotée par Michel Surya, Gallimard, 1997, p.568-569.

taureaux, de forme ovoïde comme le globe oculaire), continuera de le fréquenter bien après la fin de sa cure et lui enverra le premier exemplaire numéroté de chacun de ses livres publiés. Il faut signaler aussi que c'est Borel qui lui fit découvrir en 1925 un des fameux clichés de l'écorché vif du supplice chinois des « cent morceaux », image d'une douleur « extatique (?) » qui fascinera Bataille toute sa vie et qu'il reproduira en 1961 dans *Les Larmes d'Éros*. Borel, qui reçut aussi en analyse Raymond Queneau, Colette Peignot et Michel Leiris, est avant tout un thérapeute, freudien hétérodoxe, qui laisse son patient aux prises avec les violences de son inconscient, obsessions resurgies de son enfance ou liées à sa vie de débauche. L'analyse aura donc été pour Bataille un encouragement à écrire et il semble bien que Borel a suivi, chapitre après chapitre, l'écriture d'*Histoire de l'œil*, ce livre dont on peut croire que l'auteur a été « contraint » de l'écrire. On peut penser que c'est Borel qui encouragea Bataille à l'aveu, le rendant capable d'écrire le soubassement autobiographique des « Coïncidences ». À la fin du récit, l'analyse aidant, Bataille comprend de quel imaginaire, lié à la contemplation de la douleur et de la mort, ce récit est fait. « Et c'est la clé, commente Michel Surya, autant d'*Histoire de l'œil* que de tout récit possible : ceux-ci s'élaboreront dans les plus proches parages de l'existence. De cette existence, ils disent quel est l'occulte commandement ; en même temps qu'ils opèrent un savant travail de décentrement et de métamorphose. »²¹ Certes, ce récit, comme les autres, ne constitue pas une autobiographie : l'auteur s'y dérobe, s'efface autant qu'il se livre, jouant sur l'ambiguïté de la publication clandestine et se livrant à un jeu de masques dont la dramatisation violente rend la fiction polyphonique et fuyante. Entre aveu et mythe, le récit combine une dimension autobiographique et une part mythique, périlleuse alchimie dont le texte tente de dire le chaos, entreprise nouée à l'analyse et dont les images « élémentaires », scandaleuses et obscènes, illuminent comme un éclair dans la nuit une vérité inavouable, un éclair heureux au cœur de l'angoisse.

Revenant sur le drame familial et se sentant « coupable », Bataille évoquera dans *Le Petit* le mythe d'Œdipe : « Mon père m'ayant conçu aveugle (aveugle absolument), je ne puis

20. Sur Adrien Borel, voir Elisabeth Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France*, t.I, Ramsay, 1982, rééd. Fayard, 1994 ; E.Roudinesco, « Bataille entre Freud et Lacan : une expérience cachée », dans *Georges Bataille après tout*, Denis Hollier dir., Belin, 1995, p.191-212 ; Nadine Mespoulhès, « Alphonse, Alcide, Adrien Borel, le latitudinaire », *L'Évolution psychiatrique*, octobre-décembre 1992, t.57, fasc.4, p.752-769 ; Michel Surya, « Le curé de Torcy », *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, op.cit., p.123-127. Michel Leiris fera ce commentaire : « Il ne faut pas oublier qu'il s'est décidé à publier son premier livre, l'*Histoire de l'œil*, seulement après être passé chez Borel, mais que la rédaction de cet ouvrage était bien antérieure. Borel l'a dégagé, décloisonné », *Entre augures*, Le Terrain vague, « Le Désordre », 1990, p.11.

21. Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, op.cit., p.126. On peut parler, selon l'expression de Georges May, d'une « autobiographie pseudonyme », *L'Autobiographie*, PUF, 1984, 2^e éd., p.191.

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.». Le récit de Bataille dit le désir de voir jusqu'à l'aveuglement, dans l'éblouissement face à la mort comme face au soleil. Selon une ironie cruelle, Bataille retrouvera ce visage tragique du père dans celui de sa compagne Colette Peignot, connue sous le nom de Laure, au moment de son agonie, provoquée par la tuberculose, en novembre 1938 : «un visage d'Œdipe vide et à demi dément. Cette ressemblance s'accrut au cours de sa longue agonie, pendant que la fièvre la rongait [...]», et Bataille ajoute plus loin : «Je ne dis pas maintenant comment sa mort arriva, bien que la nécessité de le dire existe en moi de la façon la plus "terrible".»²² Nul doute que cette mort et ce visage agonisant de Laure, les yeux brûlés de fièvre, hanteront toujours Bataille et se diront indirectement dans ses écrits, d'abord dans le projet abandonné d'une «Vie de Laure» et dans son livre *Le Coupable* dont des fragments portent la trace bouleversante de son amour pour Laure, un amour trouble et tremblant dont la figure incendiée rejaillit en une émotion violente lorsque Bataille découvre, peu après sa mort, un texte de Laure sur «Le Sacré» dont les «coïncidences» avec son propre texte sont troublantes. Qu'elle prenne la forme d'un récit ou d'une méditation d'allure philosophique, l'écriture de Bataille éclaire la pénombre ardente de l'énigme mais l'illumine comme de l'intérieur, préservant sa part intouchable de nuit et de silence, son «non-savoir» obscur, comme un secret inouï, indicible, mais cependant entrouvert entre angoisse et désinvolture riante : «Sous l'apparence d'une confession, quelquefois provocante, l'auteur s'est dérobé.»²³

22. G.Bataille, *Le Coupable*, Notes, *op.cit.*, p.504 et 507.

23. G.Bataille, projet d'avertissement pour *Le Coupable*, *ibid.*, 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.

III - L'ŒIL DES COÏNCIDENCES

Peu importe finalement que l'*Histoire de l'œil* ait été écrite pendant, vers la fin ou après l'analyse avec Borel ; ce qui est certain, c'est que ce texte est intimement lié à l'entreprise de confession psychanalytique et dit, sous le masque du pseudonyme, une part d'un secret inavouable, largement autobiographique. La métaphore de l'œil, à travers toutes ses métamorphoses, rejoint les images déchirantes d'un passé douloureusement vécu et péniblement oublié. Au-delà de la matière familiale, un autre élément autobiographique, présent dans le récit et évoqué dans les « Coïncidences », concerne la scène de la corrida et l'énucléation du torero (« L'œil de Granero ») : en effet, le 7 mai 1922, seule date mentionnée dans le texte, Bataille assista, dans les arènes de Madrid, à la mort du célèbre torero Manolo Granero (âgé d'à peine vingt ans), mort spectaculaire dont la mutilation le fascina durablement et dont le souvenir, réel puis reconstruit, rejaillit à la fin du récit dans l'arrachement de l'œil du prêtre dans l'église, sous le soleil mortel de Séville. À noter que Ernest Hemingway a également décrit la mort de Granero dans *Mort dans l'après-midi* (1932). Mort tragique infligée par le taureau Pocapena que de funestes pressentiments, de fatales « coïncidences », dont le milieu de la tauromachie regorge, avaient laissé présager comme autant de signes aveuglants. Comme la plupart des autres récits de Bataille, *Histoire de l'œil* est écrit à la première personne, mais le « je » qui déclare dès l'incipit : « J'ai été élevé très seul et aussi loin que je me rappelle, j'étais angoissé par tout ce qui est sexuel » (p.51), est à la fois Bataille, Lord Auch et un autre, à la fois autobiographique et imaginaire. Bataille se cache doublement, sous les masques du narrateur et de Lord Auch, pour occulter l'œil du père et se délivrer de ses hantises : « J'ai commencé à écrire sans détermination précise, incité surtout par le désir d'oublier » (p.102).

La première partie de l'histoire, « Récit », raconte les aventures érotiques de deux jeunes gens, le narrateur et Simone, une jeune fille « si brusquement avide de tout ce qui bouleverse que le plus imperceptible appel des sens donne d'un seul coup à son visage un caractère qui suggère directement tout ce qui est lié à la sexualité profonde, par exemple sang, étouffement, terreur subite, crime, tout ce qui détruit indéfiniment la béatitude et l'honnêteté humaines » (p.52). Il apparaît dès le début que c'est elle qui mène le bal orgiaque : c'est d'elle qu'émane la contagion, ce que ne manquera pas de souligner Bellmer dans ses illustrations en montrant surtout l'héroïne dans les poses les plus scandaleuses. Le fait est qu'*Histoire de l'œil*, comme les autres fictions de Bataille, est un récit raconté à la première personne par un personnage masculin, bouleversé par la rencontre d'une femme : « cet excès qui vient avec le féminin »,

comme dit Blanchot. Simone et son ami associent à leurs jeux un troisième personnage, Marcelle, pieuse et vierge, qui, devenue folle lors d'une orgie, est internée dans une clinique, d'où les deux jeunes gens, obsédés par sa beauté, la font sortir avant qu'elle ne se pendre peu après. Donnant libre cours à leur penchant pour la nécrophilie et mus par une innocence fatale plus que par sadisme, c'est auprès du cadavre de la malheureuse que les deux jeunes amants font l'amour pour la première fois, cadavre dont Simone compisse le visage, resté yeux ouverts : « il était extraordinaire que ces yeux ne se fermassent pas » (p.81). Enfuis à Madrid, ils sont accueillis par un riche Anglais, Sir Edmond, avec qui ils partagent leur débauche et assistent à une corrida au cours de laquelle le torero Granero est mortellement blessé, l'œil arraché par les cornes du taureau, pendant que Simone, qui adore jouer avec des œufs et d'autres choses rondes, introduit dans son vagin un testicule de taureau. Enfin, visitant ensemble l'église de Séville où est enterré le Don Juan historique, ils martyrisent un jeune prêtre, Don Aminado, qu'ils contraignent de profaner les objets du culte avec son urine et son sperme et qu'ils étranglent avant de lui arracher un œil que Simone introduit dans son sexe ; à ce moment-là, le narrateur croit voir l'œil bleu de Marcelle pleurer dans la vulve de Simone. Après quoi, les trois comparses prennent « le large vers de nouvelles aventures avec un équipage de nègres » (p.101). Dans la deuxième partie, « Coïncidences », Lord Auch, l'auteur présumé du livre, livre quelques confidences, que nous avons évoquées, sur l'origine autobiographique de l'obsession des yeux et des œufs à l'œuvre dans le récit, notamment en ce qui concerne son père, aveugle, paralysé et devenu fou.

Dans cette parade sauvage, ce festival de délire sexuel, de déchaînement blasphématoire et de fureur meurtrière, la frénésie ne se départit pas d'une certaine désinvolture juvénile et divine, ce qui fait de Simone, en particulier, une sorte de « sainte de l'abîme », la première de l'hagiographie bataillienne, riche en figures vouées à « l'amour noir ». Dans cette chorégraphie lubrique, qui rappelle celles des bacchantes et des ménades, la femme est consacrée, à la fois sanctifiée, souillée et sacrifiée. C'est le sens de la transgression selon Bataille, « expérience des limites » où les notions d'interdit, de péché et de honte sont encore sous-jacentes, « une profanation dans un monde qui ne reconnaît plus de sens positif au sacré », dira Michel Foucault, un sacré convulsif qui divinise l'homme car Bataille divinise le désir. Roman érotique autant que roman d'initiation à la mort, mise à nu et mise à mort, qui ouvre « au délire de déchirer et d'être déchiré »²⁴, *Histoire de l'œil* est tout aussi agressif qu'enjoué, la furie dionysiaque qui emporte les héros mêlant horreur excessive et joie noire, « fulminante » comme l'éclair ou la foudre. Que

24. G.Bataille, *L'Alleluiah. Catéchisme de Dianus* (1947), OC V, p.406.

Simone joue avec du lait ou des œufs, qu'elle immerge dans la cuvette des W.-C., avec des couilles de taureau ou l'œil du prêtre qu'elle introduit dans son sexe, ses jeux extravagants et frénétiques exhibent une joie ardente à souiller ; néanmoins, le fond du drame est atteint avec la mort de Marcelle qui révèle la nature véritable de ces jeux obscènes et de l'érotisme selon Bataille, voué à la violence car il est l'impossible désir d'échapper au néant, «l'approbation de la vie jusque dans la mort», comme il le dira dans *L'Érotisme*, affirmation qu'il faut lire aussi comme l'approbation de la mort jusque dans la vie, un instant où la mort est bravée, où l'être meurt à soi-même et «meurt de ne pas mourir», la volupté culminant à la limite de la défaillance, dans les parages de la mort. Saisis par ce qu'a d'illuminant la mort, le narrateur et Simone ne peuvent s'aimer, conformément à leurs goûts, que dans le plus grand déchirement, entre angoisse et rire, au-delà de tout plaisir. À la fin du récit, ils deviennent de véritables «illuminés», éclairés par la lumière lugubre de l'œil du curé devenu l'œil de Marcelle, éclairage tragique et noir. Dans cette nuit incompréhensible, en proie à l'ivresse et à une paralysie intérieure, leurs délires s'apparentent à une terreur sacrée, que Bataille rend par une accumulation de paradoxes et d'oxymores, de ruptures de ton, de parataxes et d'anacoluthes, écriture destinée à susciter chez le lecteur éveil, malaise et supplice : «elle se déchira ensuite d'un seul coup et se déchaîna par terre comme une volaille égorgée» (p.83). Dans cette exhibition de la chair souillée, rendue à la bestialité de sa condition animale, l'être fait l'épreuve d'une dépossession de soi, qui est le sens du sacrifice ; dès lors, comme l'écrit Jean-François Louette : «Le texte érotique est un sacrifice, au sens étymologique du terme : il produit du sacré.»²⁵ Le sacrifice, qui fascine tant Bataille, au-delà du seul point de vue ethnologique ou mythologique, abolit à la fois l'objet et le sujet, et c'est bien le sens qu'il donnera à son «expérience intérieure», «sacrifice de la raison», «sacrifice où tout est victime», le sacrificateur étant lui-même touché par le coup qu'il frappe, dans une position de souveraineté mortelle ; tel est le sens du sacrifice final de *l'Histoire de l'œil* : le crime du prêtre et son énucléation, de même que la mort de Marcelle, exposent du même coup Simone et le narrateur à la mort, à la perte de soi et au non-sens, le sens qui fait sens en se déroband : leur souveraineté est dans leur excès insensé qui débouche sur la mort, sur la présence toujours latente de la mort. Les héros s'abandonnent, se perdent et se ruinent, s'enfoncent dans une nudité où toute différence est détruite.

Cette coïncidence des contraires, *coincidentia oppositorum*, ambiguïté du sacré et coïncidence du rire et des larmes, l'état théopatique dont parlera Bataille à propos de «la souveraineté»

25. Jean-François Louette, Introduction aux *Romans et récits* de G.Bataille, *op.cit.*, p.LVIII.

comme règne de l'instant et du non-savoir, est une des lignes de force de sa pensée. Dans l'histoire, elle précipite les héros dans le vertige, liée à une sorte de fatalité et de vocation au mal : « la mort étant la seule issue de mon érection, Simone et moi tués, à l'univers de notre vision personnelle, insupportable pour nous, se substitueraient nécessairement les étoiles pures, dépourvues de tout rapport avec des regards extérieurs et réalisant à froid, sans les retards et les détours humains, ce qui m'apparaît être le terme de mes débordements sexuels : une incandescence géométrique (entre autres points de coïncidence de la vie et de la mort, de l'être et du néant) et parfaitement fulgurante » (p.72). Les figures du récit sont prises dans un mouvement perpétuel des sens (et du sens), où tout s'agite éperdument dans leurs corps, une folle dérive, un engrenage d'événements narratifs, de mises en scène érotiques que rien sauf la mort ne semble pouvoir apaiser. Mais même quand la mort des victimes survient, alors que Simone défaille, au comble de la jouissance, l'angoisse réapparaît, figurée à la fin par l'œil de Marcelle. À ce moment-là, quelque chose se dit au-delà des mots, dans le blanc entre les lignes ou les points de suspension, dont Bataille fera un usage grandissant, à travers lesquels le grand « vent du dehors », de l'infini dehors, semble souffler. Le texte fait alors silence, avouant la jouissance ou la défaillance du sens, dans des moments de stupeur, où la parole, saisie par le vide, ouvre sur le silence, la mort, à l'orée de l'incommunicable. On pénètre alors dans la nuit de l'absence de Dieu et de l'absence de raison, là où la pensée se dérobe, là où les mots, comme les personnages, sont hors d'eux, là où l'être se révèle dans sa totalité, totalité qui ne relève pas d'un savoir, mais d'un « secret » qui « est plus loin que tous les mots. » La voix s'étrangle quand la vision s'aveugle, sous le signe de l'impossible.

Dans cette coïncidence des contraires, dont les fantastiques combinaisons déclinent les coïncidences et les réversibilités entre l'œil, l'œuf, les testicules, le lait, l'urine, le sang, les larmes, le sperme, la métaphore de l'œil suit une migration baroque dans laquelle l'œil vit au spectacle de la mort, migration dont Roland Barthes a analysé les avatars en désignant l'érotisme de Bataille comme « essentiellement métonymique ». Qu'il soit ouvert, luisant, trouble, humide, muet, illuminé, fixe, écarquillé, dilaté, vide, gonflé, choqué, renversé, révulsé, effaré, atterré, médusé, aveuglé, extatique, érectile, nécrophile, sanglant, châtré, perdu, aveugle, blanc, mort, crevé, brisé, énucléé, riant ou pleurant, l'œil vit une histoire terrible gouvernée par « des obsessions aveuglantes » (p.89). Michel Fardoulis-Lagrange commente ainsi l'attentat cruel dont est victime l'œil : « l'œil sorti de son orbite allait de pair avec sa sublimation, l'œil dont on ne pouvait se débarrasser et qu'on crevait pour tuer Dieu. »²⁶ À la fureur anti-chrétienne et au blasphème,

26. Michel Fardoulis-Lagrange, *G.B. ou un ami présomptueux*, *op.cit.*, p.25. Voir Roland Barthes, « La Métaphore de l'œil », *Critique. Hommage à Georges Bataille*, n°195-196, août-septembre 1963, p.770-777.

dont la scène finale dans l'église de Séville est le tableau paroxystique, se lie le burlesque et l'humour, certes un humour noir, mais un enjouement réel qui est à la fois un rire obscène de « farce sinistre », dont Bataille a découvert la puissance dévastatrice et impie, et un rire burlesque de parodie dont parlera Michel Leiris, « un certain côté Mylord l'Arsouille »²⁷ : qu'il suffise de rappeler la fin carnavalesque du récit, lorsque, « deux heures après » les outrages infligés au prêtre, Simone, « coiffée d'un grand et ridicule chapeau noir à fleurs jaunes », « l'air plus angélique que jamais », quitte Séville avec Sir Edmond et le narrateur, nantis de « barbes noires » et « vêtus en curés espagnols [...], fumant avec virilité de gros cigares » (p.99-101). Burlesque à la « Pieds Nickelés », populaire trio de bande dessinée auquel Bataille consacra un article dans la revue *Documents*, tout autant que parodie de roman policier, car une nouvelle fois, comme après la mort de Marcelle, les héros doivent fuir la police, ces héros, sortes d'enfants pas sages devenus assassins, hors-la-loi, qui sont aussi hors d'eux-mêmes, défiant l'univers entier avec une soif de débauche inapaisable. Bataille a l'air de brouiller les limites entre grotesque et sérieux, se situant dans cet entre-deux, avec un rire irrespectueux qui détruit, un humour que l'on pourrait dire clandestin. Il dramatise ainsi l'être avec une cruauté joyeuse et légère, dans un « délire tragi-comique » (p.60) dont le malaise emporte les héros au-delà du monde ordinaire, dans une « irréalité » à la fois solaire et nocturne.

D'une liesse noire, le récit a aussi des allures de parodie de roman noir, rappelant par ses thèmes Sade, que Bataille lit à partir de 1924, notamment *Les 120 Journées de Sodome* auxquelles font écho « la confession de Simone et la messe de Sir Edmond » jusqu'à l'énucléation de l'œil, et *Le Moine* de Lewis (1796), mais aussi le romantisme noir évoqué par Mario Praz dans *La Chair, la Mort et le Diable* (1930), la beauté abjecte et à rebours célébrée par Huysmans : l'initiation et la séquestration d'une jeune fille innocente et pure, l'apparition du « drap-fantôme », « le grand fantôme qui faisait rage dans la nuit » (p.65), dans le « château hanté » (p.77) où est enfermée Marcelle, la nécrophilie du narrateur et de Simone, « la noire Simone » (p.70) – sœur de « cette pierre noire », « noire, entièrement, simple, angoissante comme un trou » que sera Madame Edwarda –, la souillure du culte religieux, le croisement de l'amour-haine et de l'amour-mort, de l'amour sacré et de l'amour profane, de l'alcôve et du confessionnal. Et l'on pourrait ajouter à ces éléments qui hantent « les châteaux de la subversion » le romantisme gothique du donjon, évoqué dans les « Coïncidences », avec le souvenir de ces ruines du Moyen-Age au milieu

27. Michel Leiris, « De Bataille l'impossible à l'impossible "Documents" », *Critique. Hommage à Georges Bataille*, août-septembre 1963, n° 195-196, p.687. Dans « Du temps de Lord Auch », Leiris évoque la fin du récit comme une « mascarade d'opéra bouffe », *L'Arc*, n° 32, 1967, p.14.

desquelles Bataille enfant crut voir un fantôme, qui était en réalité son frère aîné recouvert d'un drap, «équivalent» du drap de Marcelle. Se cachent aussi dans ce texte des clins d'œil irrespectueux à Proust, que Bataille a commencé à lire dès 1922, emprunts qui disent son immense admiration et que Jean-Louis Cornille a récemment mis en lumière dans son livre intitulé *Bataille conservateur*, en particulier autour du thème de la profanation maternelle, qui rappelle cette scène où l'amante de Mlle Vinteuil crache sur le portrait de son père ; J.L. Cornille ajoute que les prénoms jumelés de Marcelle et Simone – le narrateur parle d'ailleurs de «l'extraordinaire hantise [de ces] noms» (p.62) – font écho au Narrateur de la *Recherche* et au nom de famille d'Albertine, «Simonet». Dans une lettre datée de 1922, Bataille ne confiait-il pas qu'il était en train d'écrire un roman, «à peu près dans le style de Proust»? Que le rire et la parodie, la réécriture transgressive, soient présents n'empêche pas le récit d'être empreint d'une forte angoisse et d'un pathos unique dans les textes de Bataille ; y règne un air de tragédie, bien au-delà de la douleur privée, soufflé par ce «vent du dehors», qui n'a pas surgi d'un arrière-monde, mais du fond obscur et tragique de ce monde, vent nocturne qui souffle dans les bois noirs, vent de débauche et de la mort. Dès lors, le récit revêt un caractère spectral – «un étrange délire spectral» (p.62) –, comme si le réel ouvrait sur une dimension inconnue, hantée par le spectre de la mort : ouverture ou dédoublement spectral, accru par le jeu de miroirs du texte et des illustrations.

IV - L'ŒIL COSMIQUE, L'ŒIL DU SOLEIL

Il y a dans *Histoire de l'œil* une joie ardente et un excès baroque que l'on ne retrouvera pas dans les récits ultérieurs, une sorte de rêve éveillé, sans merveilleux, comme une «vision lunaire» alliée à une «tristesse désastreuse» (p.99) : «Le ciel érotique ouvert : coïncidence d'une musique de fête (frénésie perdue) et d'un silence de mort», écrit Bataille dans *Le Petit*. Tout n'est que coïncidences dans cet univers, coïncidence entre la vie et la mort, la volupté et la douleur, le terrible et le risible, la beauté et la laideur, la vie et l'écrit, correspondances entre les liquides (lait, urine, sperme, sang, larmes, salive, sueur), entre l'œil, l'œuf et les testicules, coïncidence entre l'homme et l'animal dans l'exhibition de la chair enragée et souillée, entre les corps qui communiquent dans l'indifférenciation de l'orgie — «une débauche de chutes de corps, de jambes et de culs en l'air, de jupes mouillées et de foutre» (p.59), ce que Bataille appellera la «continuité» entre les êtres —, coïncidence ou réversibilité entre le masculin et le féminin — désir de Bataille de s'identifier à la jouissance féminine : «Être une femme renversée, dévêtue, les yeux blancs»²⁸ —, coïncidence enfin entre les corps et l'univers, car il apparaît déjà que l'érotisme de Bataille est cosmique, le texte opérant une sexualisation du logos et du cosmos tout entier. Bataille développera cette interpénétration du corps et du cosmos dans une anthropologie mythique à l'œuvre dans *L'Anus solaire*. Dans *l'Histoire de l'œil*, c'est surtout l'orage et le soleil qui mettent en branle cette vision cosmique : coïncidence entre les corps en branle et l'univers en branle. L'orgasme de Simone est un orage — «l'orage représenté par l'impudeur de son cul» (p.72), «un orage de salive» (p.86) — et elle «se branl[e] avec la terre» (p.54), dans la scène finale du premier chapitre qui se déroule au bord d'une falaise, fouettée par le vent, la pluie, dans le vacarme d'une mer agitée, en une nuit déchirée par l'orage et les éclairs : «De grands coups de tonnerre nous ébranlaient et accroissaient chaque fois notre colère, nous arrachant des cris de rage redoublés à chaque éclair par la vue de nos parties sexuelles» (p.54) ; où l'on voit dans cette phrase voisiner les termes «rage» et «branler», ce dernier verbe («agiter», à l'origine) étant employé vingt-six fois dans le texte. Le même décor d'«éléments en colère» (p.66) — fracas de la mer et du vent dans une «nuit hurlante» (p.70) — préside à la scène nocturne dans le château lugubre où est enfermée Marcelle («Une tache de soleil»). Animée par un vent de sauvagerie, Simone est tout entière rage et orage, éprouvant à la fin de l'histoire, au moment où elle martyrise le prêtre, «une sorte d'orage de joie» (p.97). Dans cette symbolique générale, le plus bas et le plus élevé s'entrelacent, les désirs les plus inavouables, les choses les plus sales et abjectes (excréments, vomissures, mutilations) se

28. *Le Petit*, *op.cit.*, p.351.

mêlent aux éléments déchaînés, à l'immensité du cosmos (orage, volcans, mer, soleil, lune, étoiles), érection, éruption, houle, éclairs et rayonnement mêlés dans une «liquéfaction urinaire du ciel» (p.89) et dans un grand tremblement de terre et du texte.

Le désir de choquer de Bataille participe de cette cosmologie érotique et agressive qui exhibe «les régions marécageuses du cul — auxquelles ne ressemblent que les jours de crue et d'orage ou encore les émanations suffocantes des volcans, et qui n'entrent en activité que, comme les orages ou les volcans, avec quelque chose de la catastrophe ou du désastre [...]» (p.64). On retrouve ici la dimension cosmique du déchaînement érotique à l'œuvre dans les textes de Sade. Dans sa débauche, l'être va jusqu'à se perdre parmi les étoiles, qu'il souille et dévore jusqu'au dés-astre, dans une ivresse cosmique que Bataille perçoit aussi dans la peinture de son ami André Masson, auquel il consacra un article intitulé «Les mangeurs d'étoiles». Dans *Histoire de l'œil*, le narrateur compare le sperme à la Voie Lactée : «[...] les yeux ouverts juste sous la voie lactée, étrange trouée de sperme astral et d'urine céleste à travers la voûte crânienne formée par le cercle des constellations : cette fêlure ouverte au sommet du ciel et composée apparemment de vapeurs ammoniacales devenues brillantes dans l'immensité — dans l'espace vide où elles se déchirent absurdement comme un cri de coq en plein silence — un œuf, un œil crevés ou mon propre crâne ébloui et pesamment collé à la pierre en renvoyaient à l'infini des images symétriques. L'écoeurant cri de coq en particulier coïncidait avec ma propre vie [...] / A d'autres l'univers paraît honnête parce que les honnêtes gens ont les yeux châtrés. C'est pourquoi ils craignent l'obscénité. Ils n'éprouvent aucune angoisse quand ils entendent le cri du coq ni quand ils se promènent sous le ciel étoilé. En général, quand on goûte les » plaisirs de la chair », c'est à la condition qu'ils soient fades. / [...] 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» (p.80-81).²⁹ On retrouvera ce décor étoilé allié à la débauche dans la terre à la fin du *Bleu du ciel*, dans la scène d'amour entre Troppmann et Dorothea qui se déroule dans «un cimetière étoilé».

Dans ce «monde composé avec la foudre et l'aurore» (p.70), il s'agit en somme de voir le jour dans le noir, dans un face-à-face violent et dénudant avec ce qui écarquille les yeux.

29. «Ouvre les jambes aux étoiles, étendue, la tête en arrière et les yeux perdus dans les coulées laiteuses du ciel», écrit Bataille dans la première édition de *L'Alleluiah*, OC V, p.575. Madame Edwarda regarde «un ciel étoilé, vide et fou», «les yeux vagues, perdus dans des champs d'étoiles», *Romans et récits*, op.cit., p.333-334 ; «Dix mille yeux dans la nuit sont le ciel étoilé», écrit-il dans *La Scissiparité* (1949), *ibid.*, p.601.

L'abîme aveuglant de la nuit, de la douleur ou de la mort, « la merveille aveuglante », recèle une lumière cachée : « Ce que j'appelle la nuit, écrit Bataille dans *Le Coupable*, diffère de l'obscurité de la pensée : la nuit a la violence de la lumière. » Le récit peut se diviser en deux temps, deux périodes : une première partie, l'histoire de Marcelle, essentiellement nocturne, et une deuxième partie, en Espagne, solaire, plus rapide et agressive. Comme l'éclair, qui illumine et déchire la nuit et fait voir en même temps l'obscurité, le regard de Bataille jette des coruscations dans les ténèbres, dans la nuit solaire, cosmique et immanente ; son écriture elle-même est tout en éclairs, éclats, fragments, brusques notations. L'obscurité de l'œil aveuglé, énucléé ou niché dans un sexe dévoile par éclairs « l'homme et son intérieur », ses mystères, et celui qui les gouverne et les couronne tous du commencement à la fin : l'énigme de la mort, non-savoir par excellence, la mort qui appartient toujours plus ou moins à l'alexie. Nuit et jour se confondent donc sous un soleil paradoxal, dont le rayonnement, sexuel ou excrémental, s'oppose aux visions idéalistes de l'astre. Toute la fin de *l'Histoire de l'œil* se déroule dans un décor ensoleillé, en Espagne, d'abord dans les arènes de Madrid, puis « sous le soleil de Séville », dont l'accablante canicule semble stimuler les pulsions animales de Simone. Là, dans une « déliquescence solaire » (p.86), l'œil transpire, devient encore plus obscène et monstrueux, plongeant dans l'inconnu de la « tache aveugle » : « l'on ne voit ce qui a lieu que furtivement, comme le soleil (sinon l'on deviendrait aveugle ou fou). »³⁰ Le soleil, dont « le cri », et non le chant, du coq annonce le lever mortuaire, provoque un embrasement érotique des sens, une sidération obscène, une fulguration, dans laquelle se rejoignent le sublime et l'abjection et qui ouvre sur une éclipse du sens.

Madame Edwarda et *Le Mort* se déroulent eux la nuit, mais le chemin de croix de Marie dans *Le Mort*, peut-être le récit le plus scandaleux de Bataille, se termine le matin, illuminé par un soleil naissant mais mortel qui éclaire la mort des hommes : « Restait le soleil. » Le soleil de Bataille est à la fois mental et cosmique, c'est le soleil noir et aveuglant décrit dans les textes de *L'Anus solaire* et de *L'Œil pinéal*, écrits à peu près au même moment que le récit de l'Œil. Dans une même gestuelle érectile et anale, le « soleil éblouissant » y est vu comme un symbole du père, mais un symbole pourri, Bataille abaissant le soleil idéal en un astre fécal et délirant. La cosmologie de *L'Anus solaire* décrit le monde comme « purement parodique, c'est-à-dire que chaque chose qu'on regarde est la parodie d'une autre, ou encore la même chose sous une forme décevante. [...] JE SUIS LE SOLEIL, il en résulte une érection intégrale, car le verbe être est le véhicule de la frénésie amoureuse. »³¹ L'univers entier est

30. G.Bataille, Note pour *Le Coupable*, OC V, p.542.

31. G.Bataille, *L'Anus solaire* (1931), OC I, p.81. En une contraction parodique de « Vésuve » et de « Jésus », Bataille écrit : « Je suis le *Jésuve*, immonde parodie du soleil torride et aveuglant », *ibid.*, p.86.

agité de mouvements érotiques, dans un coït généralisé, les êtres vivants, la mer, le soleil, la terre, les volcans se branlant continuellement dans une dépense universelle. C'est aussi ce soleil que Bataille évoquera à propos de Picasso dans un article de la revue *Documents* intitulé «Soleil pourri», dans lequel il note, en écho à un passage d'*Histoire de l'œil*, que «l'horrible cri [du coq], particulièrement solaire, est toujours voisin d'un cri d'égorgeement.»³² En effet, dans ce symbolisme solaire, le soleil regardé de face est pure violence, embrasement de la folie. D'inspiration à la fois mythologique et esthétique, ce texte consacre la rupture avec l'élévation icarienne condamnée à la chute et annonce le mythe d'«Acéphale». Il humilie le soleil pur des sphères éthérées, le soleil abstrait et idéal pour célébrer celui des rites violents, des sacrifices de Mithra, celui de Van Gogh et d'Héliogabale, le soleil noir d'Éliphas Lévi, l'astre de l'abjection et de l'énergie excédante, de la dépense que seul le téméraire ou le fou peuvent fixer dans sa «présence réelle». Soleil de la combustion, de l'explosion de la matière, soleil de la pourriture et de l'éjaculation, qui n'est pas le soleil noir de la mélancolie, ce «soleil pourri» est aussi l'astre d'une Mexico cruelle que Bataille a phantasmée dans son article «L'Amérique disparue», publié à l'occasion de la première grande exposition d'art précolombien à Paris, en 1928, dans lequel l'excentricité des Aztèques, leurs sacrifices et leur cruauté enjouée, comme la chorégraphie sacrificielle de la déesse Kâli, offrent le spectacle sanglant et équivalent de ses propres obsessions. Dans ce texte, avec «l'œil de l'ethnographe», Bataille arpente aussi les chemins du désir et s'engouffre dans les failles de la civilisation.

Bataille ne cessera d'être obsédé par ce thème du soleil aveuglant associé au sacrifice, à l'extase et à la mort, et il y reviendra dans deux articles sur Van Gogh, d'abord dans «La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh», dans lequel il établit une liaison entre la folie du peintre et le thème solaire, puis dans «Van Gogh Prométhée», où le peintre apparaît comme le voleur sacrifié du feu des origines solaires. Dans ce texte contemporain d'*Acéphale* — dont la figure emblématique brandit héroïquement une torche enflammée et exalte l'incandescence des forces telluriques —, la célébration du soleil tragique est aussi exploration de la nuit, «soleil de minuit», qui fait coïncider midi et minuit, comme à la fin de *Histoire de l'œil*, où l'Andalousie apparaît au narrateur comme un «immense vase de nuit inondé de lumière solaire» (p.101). Peignant comme un halluciné des soleils tourbillonnants dans le ciel nocturne (*La Nuit étoilée*), Van Gogh fait rôder la mort dans la danse solaire de ses toiles,

32. G.Bataille, «Soleil pourri», *Documents*, 1930, n°3, «Hommage à Picasso», OC I, p.232. Dans *Le Bleu du ciel*, qui se déroule aussi sous le soleil d'Espagne, le narrateur parle du «squelette solaire» de Dirty, *op.cit.*, p.190.

comme un incendie généralisé du monde dans lequel se confondent le Grand Midi et l'ombre de ses démons. L'ivresse éprouvée dans cette «part du feu», Bataille l'évoque aussi dans une note rattachée aux textes de *L'Œil pinéal* : «il n'y a qu'un Van Gogh obscène au milieu des fous pour jeter vers ce même soleil les crachats phalliques de ses yeux. Les autres créatures humaines se traînent misérablement comme de grands phallus impuissants et corrects, les yeux rivés à un entourage soporifique.»³³ «Piéteur de soleils» ou «mangeur d'étoiles», le peintre apparaît à Bataille comme un Prométhée sacrifié, rappelant aussi l'élan d'Empédocle, dont la fascination du feu débouche sur la tentation de la mort, l'extrême de l'expérience extatique. Les mêmes obsessions, un même désir de voir et de faire voir, d'éclairer dans le choc et l'excès animent le récit de 1928, marqué par la violence du soleil d'Espagne. Un soleil dionysiaque, lié au «vent du dehors» que souffle la pensée de Nietzsche, que Bataille venait de découvrir.

Le ciel torride d'Espagne «n'est pas du tout coloré et dur comme on l'imagine : il n'est que parfaitement solaire avec une luminosité éclatante mais molle, chaude et trouble, parfois même irréaliste à force de suggérer la liberté des sens par l'intensité de la lumière liée à celle de la chaleur» (p.85). Bataille éprouve une vive fascination pour l'Espagne, où il séjourna en 1922, fascination pour son soleil brûlant et aveuglant, la tragique théâtralité de ses corridas et la voix déchirée de son *cante jondo*, mais aussi pour sa peinture, entre élans mystiques et exhibition de la mort violente : les tableaux de Goya, Picasso ou Dalí. Toute une «culture de l'angoisse» et de la grandeur, aux limites de l'impossible, «une fierté agressive dans la mort et la douleur» : «l'Espagne n'est pas tellement angoisse que gaieté anxieuse, que bravade, que virile exigence de l'impossible».³⁴ Ce pathos espagnol est bien présent dans *Histoire de l'œil*, culminant dans deux morts «à l'espagnole» : celle du torero Granero et celle du prêtre garrotté. Dans ce pays des grandes extases mystiques et du spectacle tragique des courses de taureaux, pays paradigmatique de l'émotion à l'état pur, Bataille, comme Masson, Leiris ou Picasso, est envoûté par l'art de la tauromachie qui suscite une véritable extase religieuse, *la emoción*, un déchaînement d'angoisse et de plaisir mêlés. Dans «L'œil de Granero», le taureau apparaît comme un «monstre solaire» (p.86), versant son sang sur les hommes, en référence au sacrifice du taureau dans le rite de Mithra. La tauromachie est d'ailleurs très présente dans l'œuvre de Goya ou de Picasso, comme dans celle de Masson qui en rend toute l'ambiance tragique,

33. G.Bataille, *OC II*, p.418.

34. G.Bataille, «À propos de pour "Pour qui sonne le glas" d'Ernest Hemingway» (1945), dans *Georges Bataille, une liberté souveraine*, textes et entretiens présentés par Michel Surya, Farrago, 2000, p.15, 21, 24.

sacrificielle et érotique pour illustrer *Miroir de la tauromachie* de Leiris, publié par Bataille en 1938 dans la collection «Acéphale». C'est aussi en Espagne, à Tossa de Mar, que Masson et Bataille se retrouvent et visitent en 1935 le site de Montserrat, où Bataille connaît une expérience «extatique» qui sera évoquée dans la revue *Minotaure* (juin 1936), récit intitulé «Le Bleu du ciel», repris avec des modifications dans *L'Expérience intérieure*.

V - LE CLIN D'ŒIL DE VALDÉS-LEAL

Un autre élément culturel et artistique lié à l'Espagne apparaît dans *Histoire de l'œil* : il s'agit de la présence dans l'église de Séville des deux tableaux de Juan de Valdés-Leal (1622-1690), disciple de Murillo, peintre baroque attaché à représenter des sujets dramatiques et violents, en particulier les supplices, les martyres, les cadavres, l'homme et sa pourriture. Seule référence à la peinture dans les œuvres de fiction de Bataille, cette inscription met en abîme les rapports entre l'œil et l'art, en mettant à jour la force animale comme force spirituelle. Présents en creux, les deux tableaux mortuaires mentionnés par Bataille, des vanités intitulées *Hiéroglyphes des fins dernières de l'homme* — *In actu 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 tableau 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 l'un, celui d'un évêque, est mangé par la vermine : « chose notable, dans l'orbite oculaire de l'un d'entre eux, on voyait entrer un rat » (p.91), écrit Bataille. Bataille ne mentionne pas le nom de l'église, fondée au XVII^e siècle par Miguel Mañara, confondu à tort avec le Don Juan légendaire — Don Juan que l'on retrouvera, associé à la figure du Commandeur, dans *Le Bleu du ciel*, *L'Expérience intérieure* et *L'Impossible* —, et décorée par Murillo et Valdés-Leal, et il signale comme un simple décor baroque le retable (une *Mise au tombeau*, œuvre conjointe de l'architecte Simón de Pineda, du sculpteur Pedro Roldán, des peintres Murillo et Valdés-Leal), occulte les tableaux de la *Miséricorde* de Murillo pour ne retenir que les toiles de Valdés-Leal, orientant ainsi la vision du lecteur vers le terrible et le morbide, plutôt que vers l'harmonie et la miséricorde, privilégiant l'horreur ou, comme le disait Murillo lui-même face aux cadavres de Valdés-Leal, « une peinture que l'on ne saurait regarder sans avoir aussitôt envie de se boucher le nez »³⁵, représentation odorante qui parcourt tout le récit, privilégiant la scénographie « des 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. Dans la peinture renaissante, la mouche, la *mosca depicta*, est d'ailleurs un symbole de la proximité de la mort. Ces mouches, que l'on retrouve plusieurs fois dans les premiers textes de Bataille et qui indignèrent tant

35. 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.

Breton, sont présentes dans le dernier article de Bataille dans la revue *Documents*, « L'esprit moderne et le jeu des transpositions » (1930), dans lequel, pour illustrer le jeu de l'homme et de sa pourriture et l'abaissement de son anthropomorphisme déchiré, Bataille juxtapose des clichés de mouches en gros plan avec des photographies de l'église Sainte-Marie-de-la-Conception à Rome dont les chapelles mortuaires exhibent un empilement baroque de crânes et d'ossements de moines capucins.

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 surgit comme une transposition des deux tableaux, précipitant la chute du prêtre dans l'animalité et dans 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 qui devient une véritable *camera obscura*, révélatrice des pouvoirs de l'œil, dès lors que la relation à l'œil est rétablie par la provocation de Simone : face au sexe exhibé de Simone, 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), plusieurs fois présent dans les textes de Bataille et d'abord dans *Histoire de rats* (1947) qui présente ce clin d'œil évident à *Histoire de l'œil* : « Ces rats qui nous sortent des yeux comme si nous habitions des tombeaux... »³⁶ Sans compter que Bataille fut un vrai rat de bibliothèque. La transgression profanatrice se fait aussi mise en scène parodique et sacrilège de la liturgie, à travers « la confession 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. Cette inversion des choses saintes, que l'on retrouvera dans *L'Abbé C.*, souille le mystère de la transsubstantiation et redouble l'outrage fait au prêtre, comme un outrage infligé à Dieu dans cette église devenue celle de la mort de Dieu. Dans sa marche au supplice, le prêtre connaît un véritable martyr, mise en scène ou simulacre de crucifiement et clin d'œil aux toiles de Valdés-Leal ; mais cette parodie de crucifixion 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 Marcelle, tous deux blonds, aux yeux pâles et d'une beauté céleste.

Il s'agit en somme de faire revivre Marcelle en faisant mourir son double, le curé. 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. La furie des héros et surtout de Simone – le meurtre du curé est « son œuvre » (p.97) – atteint son paroxysme dans l'apothéose du sacrifice suprême : 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'obsécinité, « "l'être le plus simple et le plus angélique qui ait jamais été sur terre" » (p.89). Cette vision finale, telle que la rapporte le narrateur, tient de la guillotine : « je me trouvai en face de ce que, je me le figure ainsi, j'attendais depuis toujours de la même façon qu'une guillotine attend un cou à trancher » (p.99). En éreintant 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 écrit aussi un hymne à cet œil, qui devient un objet consacré, œil-œuf dont la réversibilité énonce l'infinité de la vision cosmique dans l'infiniment petit, réversibilité que disaient les expressions

36. G.Bataille, « Histoire de rats », dans *L'Impossible* (1962), *Romans et récits, op.cit.*, p.507. Dans *Madame Edwarda*, on trouve l'expression « peau de curé » : « J'étouffe, hurla-t-elle, mais toi, peau de curé, JE T'EMMERDE... », *Romans et récits, op.cit.*, p.334.

de Simone : « *casser un œil* », « *crever un œuf* » (p.75). 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 la métaphore de l'œil mènent à la transmutation, réversibilité instantanée qui est celle du basculement, en un clin d'œil, de la vie à la mort, ce que Chakè Matossian commente ainsi : « l'œil n'est pas comme un œuf, il *est* un œuf, c'est par lui que naît la violence animale qui va de la vie à la mort, de la vue au regard médusé, du désir à l'extrême limite de la jouissance. »³⁷ Au terme de son errance mouvementée, l'œil voit enfin : il voit ce qui est irregardable, il voit dans la mort et voit la mort, l'invisible qui se fait voir en se dérochant — 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. Le tableau final du récit montre une image impossible, qui nous donne le vertige et le sentiment du néant.

37. Chakè Matossian, « Le rat et l'œuf », *op.cit.*, p.127.

VI - L'ŒIL-ŒUF, L'ŒIL-SEXE, L'ŒIL PINÉAL

Mise en scène violente de l'œil-œuf, œil-sexe, œil-testicule, œil-anus, œil-soleil, l'*Histoire de l'œil* révèle en fait l'histoire du sexe, puisqu'il s'agit de tout voir, jusqu'aux instincts sexuels les plus bas, jusqu'à l'irregardable, et de tout faire voir jusqu'au vertige, dans une visibilité extrême, ostentatoire et obscène, à l'encontre de toute vision idéaliste et commune, car en général, « les yeux humains ne supportent ni le soleil, ni le coït, ni le cadavre, ni l'obscurité »³⁸. Trop souvent le regard s'arrête à la surface des choses ; maltraitant l'anatomie, Bataille fait pénétrer l'œil dans l'intériorité du corps, le rapproche des orifices dévoreurs de la bouche, du vagin et de l'anus. La vision devient contact charnel, jouissance et souffrance, viol des intimités. L'aventure de l'œil déconstruit et redistribue l'anatomie et la vue dans des jeux obscènes d'une rare violence où la nécrophilie est avant tout visuelle, puisqu'il s'agit de regarder le cadavre. Dans le récit, le regard se sexualise, les yeux deviennent « érectiles » et, comble du voyeurisme, le sexe devient voyant en une sorte de *delectatio morosa* finale : « Il me semblait même que mes yeux me sortaient de la tête comme s'ils étaient érectiles à force d'horreur ; je vis exactement, dans le vagin velu de *Simone*, l'œil bleu pâle de *Marcelle* qui me regardait en pleurant des larmes d'urine » (p.99). La violence de l'image montre tout à coup l'annulation de la distance qui sépare le sexe du regard : dans cette mise en abîme de l'irregardable, l'œil du curé devenu l'œil de Marcelle enfoui dans le sexe de Simone devenu tête, le sexe incorpore l'œil. Le point culminant de l'horreur est dans cette vision du sexe de Simone devenu tête de Méduse, tête de mort qui voit, dans laquelle le narrateur fasciné, médusé, voit le regard de l'Autre, non pas celui du curé, mais celui de Marcelle, cette jeune fille un peu folle du début du récit. Dans *Madame Edwarda* aussi, le sexe se fait regard : « Les "guenilles" d'Edwarda me regardaient, velues et roses, pleines de vie comme une pieuvre répugnante », couleurs qui rappellent « le cul "rose et noir" » (p.88) de Simone, clin d'œil évident à Baudelaire et au « bijou rose et noir » de sa Lola de Valence. L'œil est à la fois voyeur et voyant, entraînant toute pudeur dans l'abîme, ainsi que le note le narrateur vers le début : « Nous ne manquions nullement de pudeur, au contraire, mais quelque chose d'impérieux nous obligeait à la braver ensemble aussi impudiquement que possible » (p.53). Le désir et le déchaînement des instincts ouvrent l'œil, le mettent à nu, dans sa relation directe avec le sexe, comme dans cette sculpture ambivalente de Giacometti d'un œil en érection ou menacé, *Pointe à l'œil* (1932), ou comme dans *Portrait d'Unica avec l'œil-sexe* (1961) de Hans Bellmer, expression d'une visibilité obscène exacerbée. L'érotisme,

38. G.Bataille, *L'Anus solaire*, OC I, p.85.

comme la mort, est « la merveille aveuglante » qui dilate jusqu'à l'extase la « tache aveugle » du regard — « Je ris si je pense que ces yeux persistent à demander des objets qui ne les détruisent pas », écrit Bataille dans « La pratique de la joie devant la mort ».³⁹

La vision de cet œil ne quittera pas Bataille qui publie dans *Documents* un article intitulé « Œil » (1929), dans lequel il insiste sur l'ambiguïté de cet objet aussi attirant qu'inquiétant. C'est ainsi qu'il évoque l'exquise expression de Stevenson, « friandise cannibale », mais aussi « l'œil de la conscience », illustré par le fameux dessin de Grandville, *Crime et expiation* (1847) — cauchemar d'un assassin que poursuit jusqu'au fond des mers un œil vengeur —, le journal « L'Œil de la Police », consacré aux récits de crime, et surtout le film de Luis Buñuel, *Un Chien andalou* (1928), sur un scénario co-écrit avec Salvador Dali. Dans *Histoire de l'œil*, l'expression de Simone « buriner, les yeux, avec un rasoir » (p.75) fait écho au début du film de Buñuel, qui montre une main d'homme tranchant avec un rasoir l'œil gauche d'une jeune femme. Fortement impressionné par cette vision, Bataille écrit notamment : « À cet égard, l'œil pourrait être rapproché du *tranchant*, dont l'aspect provoque également des réactions aiguës et contradictoires ».⁴⁰ Inclus dans la partie de la revue *Documents* intitulée « Dictionnaire critique », qui se propose de redéfinir certains mots et thèmes en les soustrayant aux définitions abstraites pour les rendre à leurs « aspects » concrets, à leurs « besoins », le texte de Bataille voisine avec deux autres articles consacrés au même mot : l'un de Robert Desnos est un commentaire philologique de quelques expressions courantes dans lesquelles le mot « œil » a parfois un sens grivois ; l'autre est écrit par Marcel Griaule qui s'intéresse au « mauvais œil » du point de vue ethnographique. Dans un autre article de *Documents*, intitulé « Le "Jeu lugubre" », Bataille parle des « rasoirs de Dali », qui dénaturent la figure humaine et tranchent les modèles optique et céphalique, coupures qui font encore écho à celles d'*Histoire de l'œil*. On est donc loin de « l'œil de la conscience » ou de l'œil humain uni à l'œil de Dieu dans les *Sermons* de Maître Eckhart. Pourtant l'œil de Grandville, issu de ses rêves extraordinaires, comme l'œil du « Chat noir » d'Edgar Poe, inspire l'horreur. Dans le texte de Bataille, la violence de l'œil exorbité, ramené à sa nuit, ses coups de foudre et ses blessures apparaissent comme ceux d'« un œil magique au sein du sacré ».⁴¹

39. G.Bataille, *Acéphale*, n°5, juin 1939, *OC I*, p.558. Dans des notes du manuscrit de *L'Expérience intérieure*, il parle de son « regard d'aveugle » et écrit : « J'ai vu [...] ce qu'aperçoivent des yeux morts », *OC V*, p.429 et 447.

40. G.Bataille, « Œil », *Documents*, n°4, septembre 1929, *OC I*, p.187.

41. Michel Fardoulis-Lagrange, *G.B. ou un ami présomptueux*, *op.cit.*, p.61.

Mais dans *Documents*, Bataille ruine les parangons idéalistes de la beauté et scrute les criblures de la culture traditionnelle. Dès cette époque, la pensée de Bataille se nourrit de psychanalyse, d'anthropologie, de sociologie, de mythologie, de philosophie, de science, d'histoire des religions, mais aussi d'art populaire, de music-hall ou de folklore, visant un au-delà du savoir, un « non-savoir », et ses fictions se nourrissent de ce brassage hétéroclite. La séduction opère basement, dans un va-et-vient entre l'ordure et l'idéal, la beauté et la laideur ; la saleté, la violence, la bestialité, l'horreur, la pourriture sont privilégiées et exhibées parce que généralement hypocritement refoulées : la violence des abattoirs ou l'intérieur des corps, une bestialité qu'en peinture seul peut-être Francis Bacon, admiré par Bataille dans *Les Larmes d'Éros*, exhibera avec autant d'abrupt. Des textes comme « Œil », « Le gros orteil » ou « Bouche » réhabilitent des formes grossières ou grotesques, dont les gros plans photographiques de Jacques-André Boiffard accentuent toute l'incongruité : « Un retour à la réalité n'implique aucune acceptation nouvelle, écrit Bataille dans « Le gros orteil », mais cela veut dire qu'on est séduit basement, sans transposition et jusqu'à en crier, en écarquillant les yeux : les écarquillant ainsi devant un gros orteil. »⁴² Cette dilatation de l'œil opère à travers toute la revue *Documents*, dont l'agencement des textes et des images, véritable « gai savoir visuel », selon l'expression de Georges Didi-Huberman, tend à rapprocher image et matière. Le malaise obscurément lié à cette séduction profonde que Bataille met à jour est renforcé par la présence des images à côté des textes. Les photographies de Boiffard, qui illustra *Nadja* mais se brouilla par la suite avec Breton, ou celles de Éli Lotar, auteur d'un reportage sur les abattoirs de la Villette, qui inspira sûrement Franju pour son film *Le Sang des bêtes* (1949), ne sont pas de simples illustrations des textes, mais questionnent la représentation et créent le trouble, jetant un éclairage brut sur l'étrangeté intrinsèque et informe du réel. Poursuivant les traces d'une animalité refoulée par la transcendance humaine, Bataille déploie dans *Histoire de l'œil* tout un bestiaire anti-idéaliste d'« animaux obscènes » ou cruels : Simone vue en loup par Marcelle, Simone décrite comme une chienne, le cri du coq rappelant la volaille égorgée, les rats, les porcs, le taureau, les mouches souillant le soleil et l'œil du prêtre. Bataille aurait déclaré un jour 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. »⁴³ Les héros d'*Histoire de l'œil* sont ces « animaux obscènes », insoumis, envahis de déraison, rongés par la fièvre, qui ont « abandonné le monde vraiment réel, celui qui est composé uniquement de personnes habillées » et qui

42. G.Bataille, « Le Gros orteil », *op.cit.*, p.204. Antonin Artaud écrit que voir, « c'est obscéniser la réalité ; la voyance étant venue d'un obscène qui voulut croire à ce qu'il était, et, pour le croire, s'est miré », *O.C. XIV*, Gallimard, 1978, p.49.

43. Cité par Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, *op.cit.*, p.363.

fuiet dans la nuit «comme des animaux» (p.71) ; «sous le soleil de Séville», le cul de Simone est comparé à une «étable» (p.89). C'est ainsi que se comprend le «lâcher les chiens» (p.91) qui anime la furie animale, joyeuse et angoissée, érotique et aveugle de ces vies joyeusement mises en danger. Cette furie bestiale souille les corps et va jusqu'à les montrer comme de la viande, ce qu'ils deviennent quand ils sont rendus à l'état de cadavre. Bataille s'en prend au corps humain et le brise en une sorte de boucherie sacrificielle : mise au supplice symbolique dans le récit (les yeux révulsés, énucléés) et mise au supplice du symbolique dans *Documents*, où l'espace pictural moderne est le lieu d'un déchirement de la figure humaine et de l'anthropomorphisme.

Dans les textes de *L'Œil pinéal*, dont l'intuition initiale date de 1927, Bataille attaque également la définition idéaliste de l'œil comme fenêtre de l'âme. Sa vision tire son origine de considérations sur la glande pinéale, glande atrophiée dans le cerveau humain (de forme ovoïde, comme l'œil et l'œuf) que Descartes regardait comme le siège de l'âme et que Bataille phantasme comme un embryon d'œil destiné à pourvoir l'homme d'une vision non plus servilement terrestre mais verticale, pointée vers le soleil. Selon une anthropologie mythologique, cet œil pinéal, phantasme d'un œil perdu qui rappelle le troisième œil de Shiva ou la réactivation alchimique d'organes spéciaux de perception, articule aussi vision et castration, selon une expérience de cécité sacrificielle, index d'un corps mutilé, ce qui renvoie à «la mutilation sacrificielle» de Van Gogh. Commentant la «part du feu» de ses iconoclastes visions, Bataille écrit à cette époque : «Je n'étais pas dément mais je faisais sans aucun doute une part excessive à la nécessité de sortir d'une façon ou de l'autre des limites de notre expérience humaine et je m'arrangeais d'une façon assez trouble pour que la chose du monde la plus improbable (la plus bouleversante aussi, quelque chose comme l'écume aux lèvres) m'apparaisse en même temps comme nécessaire.»⁴⁴

«L'écume aux lèvres», Bataille ne l'a peut-être jamais autant eue qu'en écrivant la première version d'*Histoire de l'œil* (1928), cette histoire d'un œil qui s'aveugle dans une vision prodigieuse des corps, car la nouvelle version, dite de «Séville 1940» et «Burgos 1941», remaniée, semble perdre de cette vivacité exacerbée. Précisons au passage que, comme les dates, ces lieux de rééditions sont fictifs, mais sont présents dans le texte de fiction. Une manière de brouiller encore les pistes et de saluer l'Espagne, inscrite au cœur du récit. «D'une version à

44. G.Bataille, «Le Jésusve», *Dossier de l'œil pinéal*, OC II, p.15. Plus tard, vers 1953, Bataille projettera un livre intitulé *À perte de vue*, OC XI, p.586.

l'autre, écrira Michel Leiris, le fossé qui s'est creusé entre les deux parties et, du même coup, entre le "je" réel et le "je" du narrateur, montre qu'une nette autocritique s'est exercée [...] la première version, la plus primesautière et corrélativement la plus provocante [...] n'est peut-être point la meilleure (étant certainement plus lâchée) mais [...] pour moi, revêt un peu l'allure d'une version révélée.»⁴⁵ Bataille a notamment atténué certaines confidences trop intimes concernant ses parents dans «Réminiscences», qui apparaît moins lié au «Récit» que «Coïncidences», ne serait-ce que par l'abandon de l'expression : «ce récit en partie imaginaire», ce qui masque la gratuité initiale de son écriture. Dans l'ensemble, Bataille a remanié son texte dans le sens d'une certaine censure, élagage de la luxuriance de certaines descriptions ou précisions érotiques, comme il le fera pour *Madame Edwarda*. La deuxième version, atténuée et élaguée, est plus «serrée» que la première, mais perd en irrespect et bride le lyrisme des personnages.

45. Michel Leiris, «Du temps de Lord Auch», *op.cit.*, p.7-8.

VII - L'ŒIL DE MASSON

Certes, dans l'ensemble, le texte est le même, et le récit file en une succession de tableaux, dont les illustrations redoublent l'obscénité. Cette pratique est courante dans les textes érotiques, notamment chez Sade. 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 a eu lieu en 1924, par l'intermédiaire de Michel Leiris. En 1928, Masson illustre *Le Con d'Irène* d'Aragon et la *Justine* de Sade, dont le dessin de la pendaison sera repris en 1957 en tête de *L'Érotisme*. Pour *Histoire de l'œil*, il réalise huit lithographies originales publiées anonymement. En 1931, Masson illustrera un autre texte de Bataille : *L'Anus solaire*, accompagné de trois pointes sèches figurant une cavalcade de chevaux en folie. Ce thème du cheval, tumultueux et barbare, par opposition à l'idéalisme du « cheval académique », est récurrent dans la peinture de Masson, notamment à travers les femelles chevalines de *La Mort d'Orphée* (1932-1934), ou encore *Les Chevaux de Diomède* (1934), animaux mythiques et violents qui égorgent les hommes. À cette époque, Masson prend ses distances avec le surréalisme, délaissant les dessins automatiques, les « tableaux de sable » et l'engagement du cénacle pour une révolte plus instinctuelle. En 1933, il signe un album de cinq eaux-fortes sous-titré *Les dieux qui meurent — Mithra, Orphée, Le Crucifié, Minotaure, Osiris —* qui accompagnent le texte de Bataille, *Sacrifices*, lors de sa publication en 1936. Malgré un certain hiatus entre le texte de Bataille et les gravures de Masson, les deux hommes sont également fascinés par la mort violente et une religiosité qui érotise la mystique. Dans *Le Crucifié*, Masson place sur la croix un être avec une tête de cheval, figure obsessionnelle de sa peinture, ou d'âne comme dans les figures gnostiques, et trois femmes touchent son corps dans des gestes extasiés de supplication érotique ; dans une étude pour ce dessin, *Le Crucifié* ithyphallique éjacule, manière de dénaturer le christianisme qui n'est pas sans rappeler l'illustration de *La Tentation de Saint Antoine*, dans laquelle Félicien Rops place sur la croix du Sauveur une femme nue aux charmes tourmentants. *Mithra*, le sacrifice du taureau par le héros solaire, est aussi un des thèmes obsédants de Bataille.

C'est également en 1933 qu'à la demande de Skira et de Tériade, le peintre et l'écrivain participent à la genèse d'une revue surréaliste dissidente dans la lignée de *Documents* : *Minotaure*, dont les thèmes essentiels doivent être la fascination pour l'horrible, les monstres et les divinités chthoniennes réunis sous l'emblème mythique du monstre en révolte contre les dieux. Le choix même du titre revient probablement à Bataille et Masson. Dans le premier numéro de cette luxueuse revue dont la provocation est liée à « des formes d'art subversives », apparaissent

des dessins de *Massacres*. Mais très vite, après le départ du directeur artistique Tériade, les surréalistes, en tête desquels Breton, Éluard, Duchamp, Heine et Mabille, récupèrent la revue. Masson signe la couverture du dernier numéro de mai 1939 ; Bataille n'y publie qu'un seul texte dans le numéro 8 de juin 1936, intitulé « Le bleu du ciel », repris plus tard dans *L'Expérience intérieure*. Accompagné d'un poème de Masson, « Du haut de Montserrat », et des reproductions de deux tableaux de 1935, *Aube à Montserrat* et *Paysage aux prodiges*, ce texte de l'éveil relate une expérience d'extase liée à l'abîme et à la chute dans le vide du ciel. Traduisant l'infinie profondeur de l'univers, la peinture de Masson prend une dimension cosmique que l'on retrouve dans trois dessins et deux lithographies en couleur, *Le soleil* et *La lune*, illustrant l'article de Bataille « Corps célestes », paru dans *Verve* en 1938. À cette époque où Masson, dédicataire du *Bleu du ciel*, revient d'Espagne imprégné de sentiments tragiques et de la théâtralité dramatique de la corrida, sa peinture est plus que jamais proche de l'univers frénétique de Bataille. Réunis par le même goût de Sade, de Nietzsche, la même fascination pour les mythes tragiques de la Grèce antique ou le mythe de Don Juan, ils fondent en 1936 la revue *Acéphale*, bientôt suivie de la société secrète. Leur collaboration est alors étroite. En 1946, ils participent ensemble à la revue *Labyrinthe*. Les dessins réalisés pour *L'Abbé C.* ne seront jamais publiés⁴⁶, mais en 1961, Bataille utilise plusieurs œuvres de son ami pour l'iconographie des *Larmes d'Éros*, livre dans lequel il écrit que « Masson est certainement celui qui a le mieux exprimé les valeurs religieuses profondes et déchirantes de l'érotisme. » Après la mort de Bataille, Masson illustrera un nouveau récit de son ami, *Le Mort*, accompagné de neuf gravures en couleurs, publiées dans une édition de luxe parue Au Vent d'Arles en 1964 : 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, confondus avec la Terre.

Acéphale, la communauté tragique de l'obscurité, « conjuration sacrée » et secrète, religion de la mort qui invite aux excès de l'ivresse, de la fête, de la guerre, de la folie et de « la joie devant la mort », scelle la complicité étonnante des deux hommes et réunit aussi Pierre Klossowski, Jean Rollin, Jean Wahl, Jules Monnerot, Roger Caillois. Dessinée par André Masson, l'effigie d'*Acéphale* représente l'emblème mythique et tragique d'une souveraineté autant sociale que psychologique et esthétique. Un être sans tête se tient debout, les jambes légèrement écartées, reposant solidement sur la terre, un poignard dans la main gauche, appel de la violence et du

46. Néanmoins, la belle-fille de l'artiste, Guite Masson, a pu retrouver un dessin qui est une variation sur la figure d'*Acéphale*, dessin reproduit dans l'édition de la Pléiade, *Romans et récits, op.cit.*, p.754. Voir aussi la reproduction (en noir et blanc) des gravures pour l'édition du *Mort* de 1964, p.424-432.

sang, un cœur-grenade enflammé dans la main droite, flambeau pour voir l'inavouable : le soleil, le sang, la nudité, les cadavres, la guerre, la folie, la mort. Il a deux étoiles pour seins sur la poitrine et ses intestins apparaissent à travers son ventre, dédale dans lequel il se perd, labyrinthe intérieur de l'absence de vérité, labyrinthe de la vie où la seule certitude est celle de la mort. Cet être transparent a un crâne à l'endroit du sexe, désignant ainsi le lien tragique de l'érotisme et de la mort : «L'homme a échappé à sa tête comme le condamné à la prison. [...] Il réunit dans une même éruption la Naissance et la Mort»⁴⁷, ce qui n'est pas sans rappeler la vision finale d'*Histoire de l'œil*, l'œil incorporé au sexe dans l'horreur de la mort. Sa nudité l'expose à l'outrance des désirs et au vertige du néant. Ni dieu ni homme, cette figure mythique est un monstre hybride, figure surhumaine liée au Dionysos nietzschéen de la volonté de puissance. Parent de Nietzsche, de Sade, de Don Juan et de Dionysos, cet être labyrinthique et intempesitif incarne l'illimité, l'ouverture à l'infini des possibles, l'ivresse extatique, le sens de la Terre contre la servitude de la raison, les principes monocéphales, le joug de la transcendance. Surhomme, c'est-à-dire autre chose que l'homme, même héroïque, Acéphale arrive «après la mort de Dieu» et s'abandonne au libre déchaînement des passions. Les hommes «sublimes» ne font que remplacer Dieu par l'humanisme et portent, comme l'âne ou le chameau, le fardeau des valeurs supérieures, tandis qu'Acéphale, tel Dionysos, symbolise l'affirmation pure, les transes de l'extase, de l'ivresse, du rire, du jeu, de la danse. Son exubérance est celle du «feu de la terre» dont l'incandescence est autant abondance de vie que puissance de destruction, la Terre-Mère des Aztèques, le feu volcanique — sur les traces d'Empédocle, sujet d'une toile de Masson, Bataille gravit l'Etna en 1937. «Monstre dans la nuit du labyrinthe», Acéphale rappelle aussi le taureau, l'une des images de Dionysos, qui affronte le danger et la mort. Incarnation de l'*amor fati*, il s'abîme avec rage dans le néant, s'expose au danger de la «corne» dans de souveraines «tauromachies» dont l'arène est l'univers tout entier. Les dessins de Masson le font surgir en Minotaure cruel ou en Dionysos déchaîné, dans des décors mouvementés de volcans en éruption, spirales célestes, précipices menaçants et temples vacillants. Avec la figure du cheval, le mythe du Minotaure et l'image du labyrinthe hantent l'écriture de Bataille et la peinture de Masson, comme celle de Picasso qui peint *La Minotaure* en 1935 : *Le Grand Déflorateur fêté par ses victimes* (dessin érotique de 1923), *Le Labyrinthe* (1938), *Le Fil d'Ariane* (1939), deux *Chantiers de Dédale* (1937 et 1939), *Enfantement de Minotaure* (1939), deux *Histoire de Thésée* (1939), un dessin *Le Lys et le Minotaure* (1932), un autre intitulé *Mélancolie de Minotaure* (1938), *Le Rêve d'Ariane* (1940).

47. G.Bataille, *Acéphale*, n°1, 24 juin 1936 : «La conjuration sacrée», *OC I*, p.445.

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. Acéphale est l'être illuminé par la folie qui se dresse contre toutes les élévations idéalistes. Sa tête coupée devient une tête de mort en la place du sexe : rupture avec l'élévation spirituelle et l'hégémonie pérenne de la tête, principe de l'unité et du divin. Le sexe est l'autre de la tête, la possibilité de rendre à l'érotisme, centre des désirs, ses pouvoirs cosmiques et de féconder la boîte crânienne par autre chose que le savoir : vivre plutôt que savoir une philosophie ivre. Dans le mouvement de décapitation, l'œil est emporté avec la tête, le regard se dirige ailleurs, vers le rêve et vers l'éclat aveuglant du néant. Bataille et Masson partagent ce même désir et ce même défi de ne « plus exister comme des yeux crevés mais comme des voyants emportés par un rêve bouleversant qui ne peut pas leur appartenir. »⁴⁸ Héritier du phantasme de l'œil pinéal, fécondé par le soleil, Acéphale incarne une épiphanie dionysiaque : la figure tutélaire du dieu ivre et violent de l'immanence détrône celle du voleur de feu, les puissances chthoniennes et telluriques s'affirment avec plus de déchaînement que l'ambition transcendante. Irruption d'une altérité monstrueuse, Acéphale redistribue l'anatomie axiomatique de l'homme et déchire l'anthropomorphisme, régi par l'essence idéaliste du même, fondement de la pensée moderne dite humaniste. À la poursuite d'un nouvel homme, la peinture de Masson sacrifie la forme humaine, prise d'une ivresse dionysiaque qui lui fait courir le risque de la folie. La figure humaine est affolée dans l'espace taumachique du tableau, dans un tumulte frénétique, dans le déchirement d'Éros et de Thanatos.

En 1936, à la demande de Bataille, Masson dessine un portrait de son ami mort, entouré de crânes fantomatiques, exutoire à une angoisse incoercible. Veuf de tout au-delà intellectuel, religieux ou moral, l'homme semble s'abandonner au combat tragique et périssable d'une vie agressive. Ainsi, dans une sorte de jubilation face à l'anéantissement, la peinture de Masson exulte en apothéoses festives, grandes kermesses de sang, sacrifices, massacres, combats, enlèvements ou coïts monstrueux. Mythes et fables antiques sont transfigurés pour convoquer les sentiments tragiques et les troubles de l'inconscient. Faisant écho aux animaux ignobles convoqués par Bataille, Masson figure tout un bestiaire fantaisiste et cruel dont les métamorphoses charrient les hallucinations des hommes et l'obsession de la mort : *Bataille de poissons* (1926-1927), les *Massacres* (dessins et peintures, 1931-1933), les femelles chevalines de *La Mort d'Orphée* (dessins et gravures, 1932-1934), les *Chevaux de Diomède* qui égorgent les hommes (dessins, gravures et peinture, 1934), *Bataille de mantes* (encre, 1935-1937), *Actéon* dévoré par les chiens (aquarelle, 1936), mouches mortifères de *Gradiva* (1939), *La Mante religieuse* (1941).

48. *Ibid.*, p.446.

Ces métamorphoses, déchirant l'anthropomorphisme, sont autant d'avatars d'Acéphale dans la volonté de rompre avec les vieilles identités, autant de masques qui décapitent l'orgueilleuse tête humaine. Comme l'écriture de Bataille, l'agressive peinture de Masson déchaîne les forces telluriques de la tragédie ; comme les textes de *L'Œil pinéal* ou *Histoire de l'œil*, elle réveille les volcans de Sade, l'érotisme violent et cosmique.

Bataille consacre deux articles importants à l'univers de Masson, plus précisément à sa naissance, son mouvement d'irruption : « Les mangeurs d'étoiles », publié en 1940 dans un ouvrage collectif et illustré par *Héraclite* et *Piège à soleil*, et « André Masson », paru dans la revue *Labyrinthe* en mai 1946. Bataille considère son ami comme l'incarnation même de l'artiste souverain, visionnaire et inventif : « Le génie diffère en ceci du reste de l'activité humaine qu'il crée de l'existence : le génie crée de l'existence différente de tout ce qui, jusqu'alors, avait pu venir au monde. »⁴⁹ Il apparaît ainsi comme un rival de Dieu, demiurge qui élargit les possibilités de vie et rêve de mondes démesurés. « Mangeur d'étoiles » symbolique, référence à la fameuse « étoile de Roussel », joyeux cannibale enfantin, le peintre instaure de nouveaux rapports d'immanence, et non plus de transcendance, entre le microcosme et le macrocosme, entre l'homme et l'univers, genèse dont rêvait Zarathoustra. « Là où souffle un vent qui brise la faible voix de l'esthétique, Masson ne se retrouverait pas avec Matisse ; il ne se retrouverait pas avec Miró : là, ce qui parle avec toute la force en lui résonnerait avec les voix agressives d'Héraclite et de Blake, avec la voix de nuit et de soleil de Nietzsche. » Avec Masson, Bataille rêve de fastes barbares, tout en misant sur l'innocence des instincts. La voix impersonnelle du mythe, errante et aventureuse, résonne dans sa peinture et notamment dans *Mythologie de la nature* (15 dessins, 1938), suivie de deux autres albums, *Mythologie de l'Être* et *L'Homme emblématique*, dans lesquels Bataille voit une parturience démesurée, immense mouvement de dépense et de naissance. Liés aux cosmologies de la matrice universelle, hantées, selon Freud, par le phantasme de la Terre-mère et de la mort maternelle, des tableaux comme *Terre érotique*, *Moisson érotique* (1937) ou *La Terre* (1938), qui montre une femme allongée les cuisses ouvertes, désignent la Terre comme un temple érotique et le cosmos comme la matrice de l'imaginaire érotique. Cette ivresse picturale n'est pas sans rappeler les obsessions de Bataille d'une nature dévorée de fièvre et agitée de spasmes, dans laquelle toute « vie nouvelle est [aussi] l'ébauche d'une mise à mort. »

49. G.Bataille, « Les mangeurs d'étoiles », *OC I*, p.564. Dans le même ouvrage collectif, André Breton écrit que Masson est « le guide le plus sûr, le plus lucide qu'il y ait vers l'aurore et les pays fabuleux. Avec lui, [...] nous touchons au mythe véritablement en construction de cette époque », « Prestiges d'André Masson », *André Masson*, Rouen, impr. Wolf, 1940, p.113.

Dans *Histoire de l'œil* (1928), les huit lithographies en noir et blanc de Masson sont dessinées en traits simples et presque naïfs (sexes grossis, corps silhouettés) et illustrent les chapitres les 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 chapitres, XII et XIII (« 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. D'emblée, les signifiants majeurs du récit sont posés. Suivent des scènes orgiaques inondées de jets de sperme et d'urine, que l'on découvre en soulevant un léger papier de soie ; à ce moment-là, les images suspendent la lecture et en renforcent la violence, dans une extase visuelle dont l'accord avec le texte est évident. La première lithographie (p.55) montre trois personnages (le narrateur, Simone et Marcelle) se livrant à leur débauche en haut de la falaise : le ciel nocturne est chargé, déchiré d'éclairs, au-dessus d'une falaise dont l'inclinaison, hachurée d'épais traits noirs comme le ciel, tend vers la chute, comme celle des corps, en équilibre instable dans leur rage et leur joie violente. L'orage, le tonnerre, la pluie, l'urine, le sperme, la boue et les corps ouverts, surtout celui de Simone, au centre de l'image, 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 involontaire de profanation qui revêt aussi une dimension comique, accentuée par l'accoutrement ridicule de la mère, coiffée d'un chapeau à plumes. Masson tend ici à accentuer le côté cocasse, « Pied Nickelé », du récit. La lithographie suivante (p.61) est une scène d'orgies, comme on en voit dans certains livres de Sade : corps écumants se chevauchant en tous sens, vits surdimensionnés, immondices et humeurs éparpillés dans toute la pièce, 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 : « Il en résultait une odeur de sang, de sperme, d'urine et de vomi qui me faisait déjà presque reculer d'horreur, mais le cri inhumain qui se déchira dans le gosier de Marcelle était encore beaucoup plus terrifiant » (p.59), mais dans la lithographie de Masson, les bras au ciel, elle est visiblement ravie dans un mouvement d'élévation extatique.

Plus loin, dans la scène où les deux héros tentent de rejoindre Marcelle enfermée dans une maison de santé, celle-ci apparaît (p.67), blanche et nue, semblable à une Vénus de Botticelli, agitant le drap qu'elle a elle-même souillé. Là aussi, elle ressemble à une apparition, déjà

presque fantomatique, dans une posture antique, un doigt délicatement introduit dans son sexe, l'autre soulevant le drap. Ici, Masson apporte une interprétation légèrement différente du texte, que Marie-Magdeleine Lessana commente ainsi : « Marcelle devient la nymphe en quasi-lévitacion qui sourd de l'horreur. Et puis, le drap couvre une fenêtre vide, là où disparut l'apparition de la nymphe : Marcelle folle, morte vivante, sublime fantôme, déjà ailleurs. [...] L'interprétation nouvelle et fulgurante de Masson consiste à faire de l'apparition de Marcelle, terrifiée par la débauche, une sorte de Vénus lumineuse en train de naître de l'horreur. »⁵⁰ Il est vrai que dans ce chapitre, Masson privilégie la figure de Marcelle, plutôt que l'effroi nocturne du narrateur et de Simone, mais dans le texte de Bataille aussi, Marcelle semble bien acquérir la fixité surnaturelle d'un spectre qui disparaît soudain dans la nuit opaque. L'image suivante (p.69), dans le même chapitre (« Une tache de soleil »), 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, aux carrures de statues antiques, sont dans une position très hiératique, comme si le tableau tout entier voulait désigner l'horizon sacrificiel vers lequel tend l'érotisme le plus agressif.

Les deux dernières lithographies se placent à la fin du récit, dans l'église de Séville. La première (p.95) montre, sous la voûte de l'édifice religieux, 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 écartées, la tête en arrière, bouche ouverte, le visage toujours invisible, comme acéphale. Ses jambes sont largement 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, également en proie à une rage extatique. La dernière image (p.100) illustre l'épilogue du récit : 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, les dessins de Masson ne sont pas des métaphores, mais des tableaux directs de l'inavouable, de l'irregardable dans lesquels la force de l'image, la vérité de l'efficace, est de montrer la violence et l'animalité la plus

50. 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.23-24.

obscène. L'on a pu dire que ces illustrations de Masson étaient assez conventionnelles et accentuaient le côté phallique, et il est vrai que Bellmer mettra davantage l'accent sur la terreur de la scène finale, mais chez l'un comme chez l'autre, la violence du dessin fait écho à la violence du texte, selon des coïncidences distinctes. Ni l'un ni l'autre n'illustrent la deuxième partie du livre, intitulée «Coïncidences» puis «Réminiscences», comme si l'aveu en partie masqué de l'auteur se suffisait à lui-même.

Que l'existence soit la tragédie, tel est le cœur battant du texte de Bataille et des images de Masson qui partagent le même désir de connaître l'érotisme et d'érotiser le savoir. L'illimité du désir s'y dévoile avec une démesure violente, bousculant l'être en lui ouvrant un horizon d'expériences souveraines. Cette exaltation du désir sans mesure n'a de puissance que dans l'excès et dans l'écart, que Bellmer, cet autre dépeceur, accentuera encore dans son exercice de métamorphoses. Dans l'espace tragique des images, la mise à nu et la mise à mort du corps figuré comme espace dramatique «refait les apparences» en faisant trembler le corps, la voix et la pensée. Paradigme silencieux des spasmes de l'être, des expériences extrêmes, ce tremblement pictural, inspiré par la lucidité aveugle du désir, s'accorde au tremblement du texte et au tremblement physique et moral des secousses érotiques.

VIII - 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* (1943), *Le Coupable* (1944), *Sur Nietzsche, volonté de chance* (1945). En fait, l'idée de cette nouvelle édition date de 1945, mais pour des raisons à la fois techniques et liées à la situation de l'après-guerre, K.Éditeur, en fait Alain Gheerbrant, ne pourra mener à bien ce projet que plus tard. C'est Gheerbrant qui présente Bataille à Bellmer en mai 1946 : «c'était tentant, dit Gheerbrant, de faire dialoguer un papiste et un luthérien sur leur commune obsession. La précision nordique et chirurgicale de l'un était faite pour donner forme aux imaginations nocturnes et romantiques de l'autre. Le projet enleva du reste d'emblée leur commun agrément.»⁵¹ Le livre paraît en juillet 1947. Gheerbrant précise aussi que, sur ordre du ministre de l'Intérieur, la moitié des 199 exemplaires furent saisis chez l'imprimeur et détruits. En fait, le livre a été entièrement réécrit, par Bataille lui-même mais aussi par son éditeur, Alain Gheerbrant, qui dit de Bataille : «Sa méticulosité, mêlée d'une contante 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, si fondées qu'elles puissent être [...]. Alors que nous préparions le manuscrit de *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 : c'est du reste ce qui explique les variantes que l'on peut constater entre le texte des deux éditions, pour celle de 1944-1945, il convient plutôt de parler de nouvelle rédaction.»⁵²

Le texte a été réécrit dans le sens d'un certain adoucissement, en particulier dans les révélations finales de la deuxième partie (le terme même de «Coïncidences» a un caractère fortuit mais aussi analytique, clair, que «Réminiscences» tend à estomper), mais aussi dans certaines descriptions de violence érotique. Dans son ensemble, il apparaît plus court, de

51. Alain Gheerbrant, *K.Éditeur*, Le Temps qu'il fait, 1991, p.18. Sur la collaboration entre Bataille et Bellmer et le rapport entre les gravures et le texte, voir Pierre Douthe, «Bellmer et Bataille. L'Être et l'excès», *Bellmer, le principe de perversion*, Jean-Pierre Faur éditeur, 1999, p.167-201.

52. Alain Gheerbrant, *K.Éditeur*, *op.cit.*, p.28-29.

nombreux paragraphes ayant été réduits, surtout dans les derniers chapitres du séjour en Espagne. 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 par l'auteur, comme le dira l'Avant-propos du *Bleu du ciel* : «J'ai voulu m'exprimer lourdement.» Ce caractère lourd, voire gauche ou en ruine de l'écriture s'accorde à son exploration d'un monde trouble et obscène où «la basse séduction» écarquille le regard, déflore les arabesques et les floralies d'une écriture métaphorique où la jouissance des choses serait métamorphosée en jouissance des mots : chez Bataille, les mots sont crus, lourds, de sens et de réalité, et avouent leur impuissance, leur insuffisance, cette part de ratage que d'autres écrivains diront aussi : Artaud, Beckett ou Des Forêts.

Ainsi, tel passage de «L'Œil de Granero» apparaît considérablement raccourci et perd de ses nuances et de sa violence : «Le rayonnement solaire nous absorbait peu à peu dans une irréalité bien conforme à notre malaise, c'est-à-dire à l'envie muette et impuissante d'éclater et de renverser les culs. Nous faisons une grimace causée à la fois par l'aveuglement des yeux, la soif et le trouble des sens, incapables aussi de trouver la désaltération. Nous avons réussi à partager à trois la déliquescence morose dans laquelle il n'y a plus aucune concordance des diverses contractions du corps. À un tel point même que le retour de Granero ne réussit pas à nous tirer de cette absorption abrutissante. D'ailleurs le taureau qui se trouvait devant lui était méfiant et semblait peu nerveux : la course se poursuivait en fait sans plus d'intérêt qu'avant» (p.88) devient dans la nouvelle version : «Le rayonnement solaire, à la longue, nous absorbait dans une irréalité conforme à notre malaise, à notre impuissant désir d'éclater, d'être nus. Le visage grimaçant sous l'effet du soleil, de la soif et de l'exaspération des sens, nous partagions cette déliquescence morose où les éléments ne s'accordent plus. Granero revenu n'y changea rien. Le taureau méfiant, le jeu continuait à languir» (p.35). Un autre exemple est le premier paragraphe de «Sous le soleil de Séville» : «Ainsi deux globes de consistance et de grandeur analogues avaient été brusquement animés d'un mouvement simultané et contraire ; l'un, couille blanche de taureau était entré dans le cul "rose et noir", dénudé dans la foule, de Simone ; l'autre, œil humain, avait jailli hors du visage de Granero avec la même force qu'un paquet d'entrailles jaillit hors du ventre. Cette coïncidence étant liée à la mort et à une sorte de liquéfaction urinaire du ciel, nous rapprocha pour la première fois de *Marcelle* pendant un instant malheureusement très court et presque inconsistant, mais avec un éclat si trouble que je fis un pas de somnambule devant moi comme si j'allais *la* toucher à la hauteur des yeux» (p.88-89). Dans la seconde version, ce passage devient plus froid, plus «objectif», l'émotion des héros étant adoucie et la violence des mots crus affaiblie : «Deux globes de même grandeur

et consistance s'étaient animés de mouvements contraires et simultanés. Un testicule blanc de taureau avait pénétré la chair «rose et noire» de Simone ; un œil était sorti de la tête du jeune homme. Cette coïncidence liée en même temps qu'à la mort à une sorte de liquéfaction urinaire du ciel, un moment, me rendit Marcelle. Il me sembla, dans cet insaisissable instant, la toucher» (p.36). Cette sobriété nouvelle enlève au texte une part de son irrespect, de son humour, de son lyrisme et de ses aspects flamboyants.

Parfois, les changements sont minimes, comme dans l'incipit, la première phrase par laquelle s'ouvre le tome I des *Œuvres complètes*, mais le texte remanié n'en perd pas moins de ses nuances, de ses finesses et de son impact : «J'ai été élevé très seul et aussi loin que je me rappelle, j'étais angoissé par tout ce qui est sexuel» (p.51) devient : «J'ai été élevé seul et, aussi loin que je me le rappelle, j'étais anxieux des choses sexuelles» (p.3). Parfois, un changement d'épithète ou la suppression d'un simple adjectif enlève au texte de sa fantasmagorie, ainsi de l'adjectif «lunaire» à la fin du récit : «Des traînées de foutre dans le poil fumant achevaient de donner à cette vision lunaire un caractère de tristesse désastreuse» (p.99) ; «Des traînées de foutre dans le poil fumant achevaient de donner à cette vision un caractère de tristesse douloureuse» (p.45). On remarque d'ailleurs une tendance visible à supprimer certains adjectifs, ce qui rend les émotions plus banales et atténue le caractère baroque ou noir du récit : «Je cherchais seulement à apaiser une agitation violente, un étrange délire spectral où des phantasmes de Simone et de Marcelle se composaient malgré moi avec des expressions terrifiantes» (p.62) devient : «Je voulais m'apaiser en marchant : mon délire composait malgré moi des phantasmes de Simone, de Marcelle» (p.12). Autre exemple où le narrateur disparaît et l'étrangeté est effacée par un dire plus plat mais peut-être plus direct : «elle recula comme si j'étais un spectre hideux apparu dans un cauchemar» (p.60) ; elle «recula comme devant la mort» (p.11). Certains mots crus sont aussi tempérés : «ces représentations désespérantes se sont unies étroitement au plus obscur de mon cerveau avec le con comme avec le visage morne et abattu que j'avais parfois vu à Marcelle» (p.70) ; «ces représentations désolées sont demeurées unies, dans la partie obscure de mon esprit, avec le sexe humide et le visage abattu de Marcelle» (p.19). Autre exemple, dans «L'odeur de Marcelle», où le texte remanié perd de ses précisions et est adouci ; dans la version de 1928, Bataille écrit : «En même temps, je sentis un liquide chaud et charmant couler le long de mes jambes et quand elle eut fini je me levai et lui arrosai à mon tour le corps qu'elle tourna complaisamment devant le jet impudique et légèrement bruissant sur la peau. Après lui avoir inondé le cul ainsi, je lui barbouillai enfin la figure de foutre. Toute souillée elle entra en jouissance avec une démente libératrice. Elle aspirait profondément notre odeur âcre et heureuse : "Tu sens Marcelle", me confia-t-elle allègrement,

quand elle eut bien joui, le nez tendu sous mon cul encore frais» (p.63) ; avec des phrases plus courtes, le rythme est peut-être plus efficace, mais le texte devient aussi plus mécanique : «Je sentis un liquide charmant couler sur mes jambes. Quand elle eut fini, je l'inondai à mon tour. Je me levai, lui montai sur la tête, et lui barbouillai la figure de foutre. Souillée, elle jouit avec démesure. Elle aspirait notre odeur heureuse. "Tu sens Marcelle, dit-elle, le nez levé sous mon cul encore mouillé"» (p.14).

En effet, dans la première version, les phrases sont souvent plus longues, traduisant une vivacité plus inapaisable, une dynamique infernale et contagieuse, presque à bout de souffle : «La sueur pissait de mon visage et sur tout mon corps, mes yeux étaient sanglants et gonflés, mes oreilles criaient, mes dents claquaient, mes tempes et mon cœur battaient avec précipitation, mais comme je venais de sauver l'être que j'aimais plus que tout au monde et que je pensais que nous reverrions bientôt Marcelle, tel que j'étais, c'est-à-dire trempé et couvert de poussière coagulée, je me couchai à côté du corps de Simone et je m'abandonnai bientôt à de vagues cauchemars» (p.73) ; ce passage est ainsi réécrit dans la seconde version : «La sueur me poissait le visage. J'avais les yeux sanglants et gonflés, mes oreilles criaient, je claquais des dents, mais j'avais sauvé celle que j'aimais, je pensais que, bientôt, nous reverrions Marcelle ; ainsi, trempé de sueur et zébré de poussière coagulée, je m'étendis près du corps de Simone et m'abandonnai sans gémir à de longs cauchemars» (p.21). Dernier exemple de ce nivellement de l'émotion qui fait que le texte perd un peu de sa fièvre : «L'impression d'horreur et de désespoir provoquée par tant de chairs sanglantes, écoeurantes en partie, en partie très belles, est à peu près équivalente à l'impression que nous avons habituellement en nous voyant» (p.52) ; «L'horreur et le désespoir qui se dégageaient de ces chairs écoeurantes en partie, en partie délicates, rappellent le sentiment que nous avons en principe à nous voir» (p.4). Le mot «équivalent», lié aux «coïncidences» des «images élémentaires», fait place à «rappellent», c'est-à-dire au souvenir ou aux «réminiscences», et «l'impression» est devenue un «sentiment» ; le «nous voir» a moins d'impact que «nous voyant» et «en principe» est moins certain que «habituellement» ; la réduction des adjectifs, et le remplacement de «très belles» par «délicates», tend aussi à une certaine banalisation, plus impersonnelle, du texte, l'œil étant moins naïvement écarquillé.

En regard de ce nouveau texte, les images de Hans Bellmer semblent rétablir le caractère plus sulfureux et angoissant de la première version. À l'occasion de ces illustrations d'*Histoire de l'œil*, Bellmer débutait son activité de graveur. Ses six gravures originales à l'eau forte et au burin sont très différentes de celles de Masson, par la facture du dessin, tout en courbe et en finesse, mais aussi par le choix des figures illustrées : Masson privilégiait la dimension

phallique, tandis que l'interprétation de Bellmer est plutôt vaginale. Plus intimistes que celles de Masson, les illustrations de Bellmer sont surtout centrées sur le personnage de Simone et se situent au début (chapitres I, II, III), au milieu (chapitres VI et VIII) et à la fin (chapitre XIII). Les signifiants majeurs du texte — l'œil, l'œuf, le sexe — sont davantage exposés, comme en gros plan. Masson situait les personnages dans un décor, naturel ou architectural, très stylisé mais très présent, soulignant ainsi la dimension cosmique du récit, tandis que chez Bellmer, les décors sont pratiquement absents ou 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 concentrant davantage sur l'anatomie. Ses silhouettes semblent détachées de leur milieu, comme isolées par un effet de zoom, presque irréelles, l'œil de l'artiste voulant surtout montrer les postures et les métamorphoses des corps en proie à l'érotisme le plus furieux. Certes, dans le texte de Bataille, les notations climatiques et relatives aux moments de la journée ou aux éléments naturels, ont leur importance, mais Bellmer travaille sur la figure humaine livrée aux troubles de l'érotisme. Peut-être que les dessins de Masson semblent plus narratifs et fidèles au récit, à son scénario, mais ceux de Bellmer sont finalement plus provocants et dévoilent une curiosité obscène et baroque qui correspond profondément aux visions déchirées et secrètes de Bataille.

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 que Marie-Magdeleine Lessana commente ainsi : « Ces jambes dédoublées évoquent 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. Dans la version couleur, c'est ici un jaunâtre qui fait la différence entre l'un et l'autre aspect mêlés de la jeune fille. »⁵³ Son visage gracieux et enfantin ne peut que rappeler les fameuses poupées de Bellmer, êtres étranges et hybrides, qui incarnent une fusion du réel et du virtuel dans une nouvelle anatomie de l'érotisme et de l'amour. Dans le chapitre suivant, l'illustration de Bellmer (p.9) ne décrit pas l'orgie au cours de laquelle Marcelle s'enferme dans

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

l'armoire, 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 illustration, 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 : représentation métaphorique de l'état liquide du monde. L'étrangeté des mouvements du corps s'intensifie dans l'image suivante (p.13) qui montre encore Simone, très habillée cette fois-ci, assise les jambes écartées qui regarde son sexe duquel émerge un vit en érection. Simone, les vêtements dessinés tout en plis géométriques auxquels font écho les lignes de fuite à gauche de l'image, apparaît ici comme un être androgyne, féminin par les lignes du corps et masculin par le sexe dressé, Bellmer mettant ainsi l'accent sur le caractère viril de l'héroïne, sur le fait que les corps et les phantasmes des deux jeunes héros se confondent dans leur cavalcade furieuse. Dans une lettre d'amour à une femme, Bellmer écrivit : «dès que je serai immobilisé sous la jupe plissée de tous tes doigts et las de défaire les guirlandes dont tu as entouré la somnolence de ton fruit jamais né, alors tu souffleras en moi ton parfum et ta fièvre pour que, en pleine lumière, de l'intérieur de ton sexe, sorte le mien...»⁵⁴ Nostalgique d'une continuité perdue entre les sexes, le phantasme de l'androgyne occupe 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. Le masculin et le féminin deviennent des images interchangeables et la figure de l'hermaphrodite la représentation d'un rêve physiologique impossible, fruit d'une curiosité scandaleuse de vouloir voir et faire voir l'intérieur des corps.

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 se métamorphosent, 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 situation érotique. Dans «Les yeux ouverts de la morte», Bellmer illustre le coït près du cadavre de Marcelle (p.30). L'image est une 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 dessinées

54. *Obliques*, numéro spécial «Bellmer», 1975, p.138.

avec beaucoup de précision et le sexe masculin s'enfoncé dans l'anus. Si on décale le dessin, on voit apparaître, selon un traitement « arcimboldesque » 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, la pénétration anale accentuant l'intensité de la scène qui mêle érotisme et mort. Ici encore, le dessin visionnaire de Bellmer pulvérise les lois du dedans et du dehors, de l'anatomie des corps et s'accorde 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 (qui nous évoque les poupées de Bellmer), 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 suscitait le besoin de l'image.

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 » (p.105) 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 légal, 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. Le porc, absent du récit, rappelle la note finale de *Madame Edwarda* : « DIEU, s'il "savait", serait un porc », qui sera accompagnée dans l'édition posthume de 1965 d'une gravure de tête de porc rayonnante. 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 : l'inconnaissable, comme 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 fantastique dont l'ultime clin d'œil se produit quand l'œil rejoint le sexe de Simone : cette « redistribution de l'origine, tant de la vie que de la vue, remet en cause tous les sens, sensations et significations. »⁵⁵

55. Pierre Magnard, « L'impatience des limites », *Une philosophie du seuil, Hommage à Jean Brun*, Dijon, Éditions Universitaires, 1987, p.107.

L'impression dégoûtante et la hideur austère de ces dernières images, images impossibles, créent un effet médusant qui engloutit le regard du spectateur-lecteur, Bellmer se concentrant sur les « coïncidences », analogies, métaphores et métamorphoses de l'œil à travers des images qui nous regardent et nous poignent, à partir de cet œil, sorti de sa niche, petit trou, tache aveugle qui nous retient, au bord de la défaillance, provoquant un effet physique, presque tactile, à la manière du « punctum » dévoilé dans la photographie par Roland Barthes. À l'époque où il travaillait à ses 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 de Simone et du narrateur. Il exécuta également deux séries de dessins non retenues dans le projet final : l'une illustre la même promenade dans laquelle Bellmer imbrique le corps de Simone et le vélo, devenu un véritable 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 interchangeableables du masculin et du féminin. Il multiplie les métamorphoses de l'érotisme, opère des « transformismes », selon le titre très surréaliste d'une série de gravures érotiques de Félicien Rops, crée des chimères aberrantes, caprices du désir. Il recrée ainsi l'anatomie humaine, selon des principes qu'il a développés dans un ouvrage intitulé *La Petite Anatomie de l'image* (1957). Ces métamorphoses, « Poupées » ou gravures, mêlent les corps entre eux, établissent des réversibilités, des analogies et des superpositions d'organes, et mettent à jour une nouvelle « anatomie du physique et de l'image » régie par la logique des désirs et des phantasmes. Cette construction de l'image d'un corps conçue à partir d'une dialectique du réel et du virtuel, de la ressemblance et de la dissemblance situe la violence dans le regard et le choc de l'expression : « il y a un conflit initial entre le désir et son interdiction [...] ce conflit ne peut conduire qu'au refoulement du sexe, à sa projection sur l'œil, l'oreille, et le nez : projection ou déplacement qui nous explique – à la base même du phénomène – la valorisation hyperbolique des organes des sens, la dramatisation de leurs fonctions. »⁵⁶ Le modèle canonique du corps, exposé à travers l'anatomie de nos sages leçons de choses, est transgressé et disparaît comme un simulacre. Cette redistribution du corps, cette expérimentation de l'anatomie et de la temporalité propres au désir apparaît comme une tentative pour échapper aux interdits et au

56. Hans Bellmer, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'Anatomie de l'image*, Éric Losfeld, 1977, p.17.

destin anatomique et axiomatique de l'homme. Après Artaud, Bellmer expérimente le « corps sans organes » — la sexualité inorganique de *L'Anus solaire* — qui oppose la vitalité et l'intensité à l'organisme, c'est-à-dire à l'organisation des organes. Il crée et recrée ce corps nouveau qui le fascine. Dans ses illustrations de *Madame Edwarda*, comme pour *Histoire de l'œil*, Bellmer magnifie l'orifice, représentant la putain divine comme une vulve béante, et expérimente la même coïncidence, dans la plénitude, de la joie et de la mort. Par ailleurs, le thème de l'œil est central dans l'anatomie perverse de toute son œuvre, comme celui de la poupée, œil et poupée que l'étymologie latine du mot « pupille » rapproche, *pupilla* désignant une « petite fille », diminutif de *pupa*, « la petite fille », mais aussi « la poupée ». Dans le dessin au crayon intitulé *Portrait d'Unica avec l'œil-sexe* (1961), qui est à la fois un portrait d'Unica Zürn et de lui-même, Bellmer confond encore l'œil et le sexe ; 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 d'une trentaine de culs-de-lampe suggérant des corps de femmes ou des phallus, et *L'Alleluiah, catéchisme de Dianus* en 1947, ou que Giacometti qui signe trois eaux-fortes pour *Histoire de rats (journal de Dianus)* en 1947 également, Bellmer est proche de l'univers érotique de Bataille. Avec lui, l'image devient un véritable acte visuel et érotique, et la cristallisation des désirs fait basculer le réel dans la dimension de tous les possibles. Bellmer illustre moins le texte de Bataille qu'il expérimente, la pratique prenant le pas sur la représentation. Il résume ainsi cette 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. »⁵⁷ Ce désordre anatomique et ces transpositions qu'opère le désir répondent au désordre transgressif de l'érotisme, « voué sans échappatoire à la ruse », écrit Bataille dans sa Préface à *Madame Edwarda*, poursuivant : « L'objet qui provoque le mouvement d'Éros se donne pour autre qu'il n'est. Si bien qu'en matière d'érotisme, ce sont les ascètes qui ont raison. Les ascètes disent de la beauté qu'elle est le piège du diable : la beauté seule, en effet, rend tolérable un besoin de désordre, de violence et d'indignité qui est la racine de l'amour. »⁵⁸

57. *Ibid.*, p.38.

58. G.Bataille, Préface à *Madame Edwarda, Romans et récits, op.cit.*, p.321. « Le fantôme du désir est nécessairement menteur. Ce qui se donne pour désirable est masqué », *L'Alleluiah, OC V*, p.402.

Ce jeu de métamorphoses du désir, du corps et de l'image, en écho avec les analogies violentes d'*Histoire de l'œil*, rappelle aussi la «phénoménologie érotique» que Bataille désigne comme révélation de l'être, va-et-vient du «visage oral» au «visage sacré», de la tête au sexe, de la bouche à l'anus. Cette correspondance des deux visages, déjà présente dans *L'Anus solaire*, les textes de *L'Œil pinéal* ou encore les articles «Bouche» et «Le Gros orteil» de la revue *Documents*, révèle l'ambiguïté inhérente à la chair. Elle apparaîtra dans une planche photographique de *L'Érotisme* montrant un homme tatoué dont les fesses portent le dessin d'un visage. Ces polarités évoquent aussi la réversibilité des sexes dans *L'Objet-Dard* (1951) de Marcel Duchamp, ou la structure en «doigt de gant» de la vue selon Maurice Merleau-Ponty ou de la volupté selon Malcolm de Chazal. Loin d'être envisagée comme un simple dualisme, cette subversion matérielle de la prédominance de la tête dévoile l'animalité toujours latente de l'homme, son «humanimalité», et ne sépare pas la pensée de la vision du corps : la tête est partie intégrante du corps. Bataille exprime ainsi cette ambiguïté du corps, du désir et de la beauté, qui fait de l'érotisme une souillure inévitable en même temps qu'un arrachement aux limites : «La beauté négatrice de l'animalité, qui éveille le désir, aboutit dans l'exaspération du désir à l'exaltation des parties animales.»⁵⁹

Dédoublement du texte en même temps que rupture féconde, les illustrations du texte de Bataille ouvrent encore plus l'œil face à l'intolérable, images à la fois silencieuses et rageuses qui exacerbent la violence du texte et l'ouvrent vers un point de fuite en suspens, dans l'absence de sens. Un point d'extase, point d'intensité excessive dont la fixation est aussi vertigineuse que celle du soleil, moment où la raison est renversée et l'œil révolté. La cruauté s'y mêle à une clairvoyance d'aveugle, ouverte sur des visions lucides qui glissent dans le désordre et 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 solennelles, d'une gravité théâtrale. 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, masquée d'indifférence, l'indifférence de la beauté, «l'indifférence des ruines». Ce redoublement de la représentation fonctionne comme un piège qui force le lecteur à voir et à éprouver les expériences bouleversantes qu'éprouve et voit le narrateur.

59. G.Bataille, *L'Érotisme*, OC X, p.143.

Dans les papiers de Bataille, on a retrouvé le plan d'une suite pour *Histoire de l'œil* (p.107), qui a été reproduite dans l'édition posthume de Jean-Jacques Pauvert en 1967 et selon laquelle Simone, après quinze années de débauches, se retrouve dans un camp de concentration où elle est torturée par un bourreau femelle et meurt dans la volupté : « Elle meurt comme on fait l'amour, mais dans la pureté (chaste) et l'imbécillité de la mort : la fièvre et l'agonie la transforment. [...] Ce n'est nullement une joie érotique, c'est beaucoup plus. Mais sans issue. Ce n'est pas non plus masochiste et, profondément, cette exaltation est plus grande que l'imagination ne peut la représenter, elle dépasse tout. Mais c'est la solitude et l'absence de sens qui la fondent » (p.107). Mais ce projet restera sans suite. Nous savons à quel point Bataille, qui n'a jamais caché le poids de la fatigue et ses difficultés à écrire, avait du mal à terminer ses récits, qui s'achèvent tous dans un inachèvement constitutif de son œuvre. *Histoire de l'œil* n'échappe pas à cette impossibilité de conclure et le récit s'interrompt sur la vague promesse « de nouvelles aventures » (p.101). Cela n'empêche pas Bataille de revenir sur ses textes antérieurs, d'esquisser de nouvelles ébauches et de s'auto-citer dans ses textes. Ainsi, en 1939, après avoir publié un article sur « Le sacré », il conçoit le projet d'écrire un livre sur le même sujet, « peut-être publié sous le nom de Lord Auch et comme une suite des explications de l'Histoire de l'œil »⁶⁰, où « explications » renvoient bien sûr aux « Coïncidences » de la fin du récit. Dans cet article, le sacré, arraché à toute définition transcendantale ou esthétique est défini comme un « moment de communication convulsive de ce qui est ordinairement étouffé »⁶¹. *Histoire de l'œil* est un texte où finalement il n'est pratiquement question que de « sacré » ou de gestes et de paroles qui rôdent dans les parages du sacré. Dans l'œuvre narrative de Bataille, ce premier récit trouvera des échos notables, notamment dans *Le Bleu du ciel*, *Madame Edwarda* ou *Le Mort*, mais aucun de ces récits n'aura l'élan à la fois tragique et enjoué de ce divin caprice que représente *Histoire de l'œil*.

Bataille a atteint là une gravité exaltée dont l'incandescence rejaillit dans les images de Masson et Bellmer. La pensée y 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. Le tableau des variations

60. G.Bataille, *OC I*, « Notes en rapport avec *La Part Maudite* », p.651.

61. G.Bataille, « Le sacré », *Cahiers d'art*, 1939, n° 1-4, *OC I*, p.562.

de l'érotisme renouvelle sans fin l'outrance des paradoxes et la soif des extases matérielles, comme si le ravissement et le dérèglement des sens exhalaienent un désir ardent de survivre à l'émotion. Défiant la mort, fixant des vertiges que ne supportent pas l'œil, et dérangeant toutes les vulgates moralisantes, ces images érotiques 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»⁶², écrit Bataille dans *L'Abbé C*. Que la cruauté affleure sous l'innocence et que le désir s'enracine dans la violence criminelle, Bataille en a fait le pari scandaleux.

62. G.Bataille, *L'Abbé C., Romans et récits, op.cit.*, p.681.

IX - L'ŒIL DE KANEKO ET AUTRES HISTOIRES DE L'ŒIL

D'autres textes de Georges Bataille seront illustrés par des peintres (voir la bibliographie ci-dessous) et son dernier livre, *Les Larmes d'Éros* (1961), abondamment illustré de reproductions de tableaux érotiques, se présente comme une autre « histoire de l'œil » dans laquelle Bataille rassemble les images picturales liées à ses obsessions majeures en une iconographie foisonnante dont l'exubérance témoigne du poids de l'idée fixe, comme si l'écriture avouait son impuissance face au pouvoir d'immédiateté et de transparence de l'art. Mais pouvait-il en être autrement d'une pensée qui chercha constamment la contemplation souveraine et silencieuse de sa propre ruine, alors que par ailleurs, Bataille a écrit ce livre « d'une main mourante », en proie à un certain épuisement de l'esprit, alors qu'il ressentait dans sa chair le naufrage de la pensée qui l'exaltait et l'enrageait à la fois. En juxtaposant des images aussi violentes que voluptueuses, dont les fameux clichés du supplicé chinois découverts grâce à Borel en 1925 et reproduits pour la première fois, Bataille s'est plu à mettre en scène une histoire de l'érotisme, ou de l'art érotique, comme un creuset de ses obsessions intégré dans le projet plus vaste et avorté d'une « Histoire universelle ».

Une quinzaine d'années après la mort de Bataille, à l'autre bout du monde, un peintre et dessinateur japonais, Kuniyoshi Kaneko (né en 1936), illustre à son tour *Histoire de l'œil*. Précisons tout d'abord que Bataille a été découvert au Japon grâce à Yukio Mishima, l'écrivain japonais le plus influencé par Bataille, après la première traduction de *L'Abbé C.* parue en 1957.⁶³ 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, qui accomplit le sacrifice dont rêva Bataille, ont un peu freiné cette vogue de l'écrivain maudit, romancier de la pornographie métaphysique. Depuis, l'œuvre de Bataille est étudiée au Japon d'un point de vue plus hétéroclite et continue à être traduite, lue et commentée, tant du point de vue de l'érotisme, de la politique, de la philosophie que de l'économie générale.

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. Dès son enfance, Kaneko

63. 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.

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 à Tokyo. Imprégné de culture traditionnelle japonaise, il a pour ancêtres des tenanciers de maison close dans le quartier de plaisirs de Yoshiwara, à Tokyo. Élevé dans un milieu surtout féminin, il commence à dessiner des femmes, notamment des mannequins, des actrices et des danseuses. Mais bientôt, fasciné par le cinéma de Fellini et Visconti, il éprouve le désir de dessiner 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 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 : le comportement de Simone, le visage de Marcelle, et il parvient à dessiner des scènes extérieures au récit.

Les dessins de Kaneko (1976) témoignent d'une imagination débordante et s'écartent considérablement du texte ; néanmoins, comme Bellmer, hanté par le caractère à la fois femme et enfant de Simone, Kaneko représente les protagonistes du récit comme des adolescents, à peine pubères, furieusement livrés à 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 », signifiants majeurs du texte, sont présents : le sexe, l'œuf, les couilles de taureau, l'assiette de lait, la cuvette des W.C., l'armoire normande, l'église, les humeurs, liquides physiques coulent abondamment. À tous ces éléments, Kaneko ajoute des 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, Kaneko dessine avec minutie les visages et 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 narratif et 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'incandescente,

belle et crapuleuse Simone. Le dessin est faussement 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 enragés 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 faire la synthèse de Madame Edwarda et de Simone.

Après *Histoire de l'œil*, dont une nouvelle édition en 1997 sera complétée par de nouveaux dessins, Kaneko illustre *Madame Edwarda*, texte capital pour lui, à tel point qu'il finit par s'identifier 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 rencontre Pierre Bourgeade, auteur des *Immortelles* (1966), à qui il confie son projet de peindre cent images de Madame Edwarda, Kaneko dira avoir senti l'ombre d'Edwarda sur les pavés de la rue Saint-Denis, le parfum intolérable de son érotisme déchirant, « une odeur de Paris qui me suffoquait ». ⁶⁴ Le choc de sa lecture est profond et lui a fait découvrir le sacré à l'extrémité de l'érotisme : Edwarda est à la fois la putain et Dieu. En fait, la lecture de Bataille eut sur lui un effet capital, Kaneko estimant lui-même qu'il a su trouver dans son art un équilibre entre la technique et l'esprit grâce à Bataille. Hanté par ses textes, et surtout par la figure de Madame Edwarda et la série narrative 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

64. Kuniyoshi Kaneko, *Vicious Angel (Yokoshimana Tenshi)*, Asahi Art Collection, 1998, Tokyo, Japon, p.99. Nous basons l'essentiel de notre commentaire sur ce livre en japonais, traduit par Rieko Shimizu. À notre connaissance, il n'existe aucun livre ni article en français sur Kaneko. On pourra consulter sur Internet les sites : www.kaneko.ch (en japonais) et www.artspacegallery.com/kaneko/kaneko.html (en anglais).

filles aux jeux 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 d'Edwarda, l'héroïne de Bataille apparaît comme une sorte d'ange noir, nue et chaussée de talons aiguilles, à la chevelure de tigresse, aux 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. »⁶⁵ Le rien devient alors un espace intérieur. La facture des dessins de *Madame Edwarda* est très différente de celle des illustrations d'*Histoire de l'œil*, aux traits plus réalistes et naïfs ; avec Edwarda, Kaneko a trouvé son personnage qu'il peint de manière plus tragique, creusant le noir de son dessin, jetant un éclair aveuglant sur cette noire idole, « cette pierre noire » aux « yeux blancs ». Kaneko, qui réalise également des mises en scène théâtrales et des performances, 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 mûre, dont le regard vertigineux, détaché et triste mais aussi plein d'amour s'abandonne dans l'extase.

Parmi d'autres créations artistiques, Bataille et *Histoire de l'œil* semblent avoir influencé deux œuvres cinématographiques, dans lesquelles deux scènes peuvent se lire comme des clin d'œil au premier récit de Bataille. Et même si Oshima et Monteiro n'ont pas été directement inspirés par Bataille, on peut voir dans leurs films un certain écho avec l'œuvre de l'écrivain français. Tout d'abord, *L'Empire des sens* (*Ai no Korida*, « La corrida de l'amour »), film du Japonais Nagisa Oshima (né en 1932) sorti en France en 1976. Ce film obsédant sur le sexe et la mort s'inspire de faits authentiques : la passion charnelle inextinguible entre une ancienne geisha et *jourou* (prostituée) et son amant qui défraya la chronique dans le Japon militariste de 1936. Cette folie dictée par les sens se termina par l'arrestation de Sada Abe, retrouvée errante avec le sexe de Kichizo qu'elle avait auparavant mutilé. Ce film, qui fit scandale au Japon et fut censuré, parce qu'il montre en effet des actes sexuels non simulés, a pu sortir grâce à la collaboration d'un producteur français, Anatole Dauman. En filmant cette spirale érotique de deux amants qui se coupent progressivement du monde extérieur, hors des « mauvais présages » de l'histoire, rappelés par un défilé de soldats japonais, Oshima entraîne le spectateur dans un

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

rituel érotique et morbide où la pornographie s'accompagne d'une célébration initiatique très théâtralisée, comme dans la scène du faux mariage où un homme danse devant les protagonistes de la cérémonie qui baisent tous ensemble. Dans ce vertige des sens, filmé en huis clos, le spectateur devient un voyeur et cette importance du regard est mise en abîme dans le film par la présence de nombreux voyeurs, témoins épiant les ébats incessants du couple. Dans les maisons de plaisirs de l'ancien Japon, ce voyeurisme faisait d'ailleurs partie de la formation des *oiran* (courtisanes) qui observaient les ébats de leur mentor à travers les interstices des persiennes ou par les cloisons entrouvertes de la chambre.

La scène qui rappelle *Histoire de l'œil* est celle où Sada, l'héroïne, enfonce un œuf – symbole de l'œil du voyeur – dans son sexe, gros plan auquel fait écho un peu plus tard un gros plan de sa bouche, comme une menace pour l'œil du spectateur, qui devra subir la castration finale. Scène d'un érotisme également burlesque, la femme ressemblant alors à une poule. Les œufs étaient considérés dans l'ancien Japon comme un des aliments favorisant « la voie de l'amour », au même titre que l'anguille, l'huître ou le poulpe, et pouvaient être utilisés dans des jeux érotiques ou pratiques d'initiation. Avec un sens du raffinement et une violence propres à la culture japonaise, le film exhibe donc tout un érotisme nippon, d'un hédonisme souvent pathologique, illustré par de nombreuses estampes, dans les « Livres de chevet » ou « Manuels de l'oreiller », dont l'art mêle le raffinement du trait au réalisme brutal de la représentation de l'acte sexuel. Le climat général du film, fête de tous les sens (vue, toucher, goût, odorat), lent crescendo qui débouche sur un sacrifice, un dénouement fatal, à la fois douloureux et heureux, comparable à l'expérience bataillienne de « la joie devant la mort », rappelle aussi Bataille par la présence de la nécrophilie, évoquée au moment où le héros, après avoir baisé une vieille geisha, a l'impression d'avoir fait l'amour avec le cadavre de sa mère. « Le monde vrai des amants » ici représenté, en retrait du monde comme celui des héros d'*Histoire de l'œil*, qui recomposent une totalité par la plénitude érotique en dehors du « monde fragmentaire » et dissous, entraîne les personnages dans une perte illimitée, jusqu'à l'étranglement final et la castration, tragique consécration de l'organe. Également réalisateur de *Contes cruels de la jeunesse* (*Seishun zankoku monogatari*, 1960), de *L'Enterrement du soleil* (*Taiyo no Hakaba*, 1960), chronique des bas-fonds qui décrit l'amour fou d'un jeune zonard pour une belle prostituée, sur fond de trafic de sang, des *Plaisirs de la chair* (*Etsuraku*, 1965) ou de *Furyo* (*Senjo no Merry Xmas*, 1983), Oshima réalisera aussi une suite, très commerciale, à *L'Empire des sens* intitulée *L'Empire de la passion* (*Ai no bôrei*, 1978) où se mêlent le sexe et le crime.

Autre réminiscence du texte de Bataille, dans le film du réalisateur portugais João César Monteiro (1939-2003) : *La Comédie de Dieu* (*A Comédia de Deus*, 1995). Ce film, comme d'autres de Monteiro, met en scène le personnage de Jean de Dieu (João de Deus), pervers et lubrique, blasphémateur, baroque et élégant, schizophrène, alter-ego du réalisateur qu'il joue lui-même. Ce marchand de sorbets qui dirige «Le Paradis de la glace» est amateur de jeunes filles et collectionneur de poils pubiens qu'il classe minutieusement dans son «Livre de pensées». Dans ce film au discours à la fois cosmique et burlesque, qui s'ouvre par un plan de la voie lactée, se côtoient poésie, tragique et comique loufoque. La jouissance des corps que cultive Jean de Dieu culmine dans un inoubliable bain de lait et une scène où il casse des œufs dans une corne d'abondance dans laquelle il finit par s'enfoncer la tête tout entière : clin d'œil à l'érotisme excédentaire et dionysiaque de Bataille. Auteur entre autres de *Souvenirs de la maison jaune* (*Recordações da Casa Amarela*, 1989), des *Noces de Dieu* (*As bodas de Deus*, 1999), Monteiro eut aussi le projet abandonné d'adapter au cinéma *La Philosophie dans le boudoir* de Sade.

Une dernière coïncidence et rencontre concerne un roman qui fit grand bruit : *Histoire d'O* de Pauline Réage, paru chez Jean-Jacques Pauvert en 1954, la même année que *Roberte ce soir* de Pierre Klossowski, dont le héros, Octave, est un voyeur (autre histoire de l'œil) qui se plaît à exhiber sa femme dans des complots galants, deux livres que Bataille loue dans un même article intitulé «Le Paradoxe de l'érotisme» dont le désordre met la pensée hors de ses gonds, la dérobe et la livre au silence, paradoxe dont l'intensité brise la voix de l'expression : «ou la parole vient à bout de l'érotisme, ou l'érotisme viendra à bout de la parole.»⁶⁶ Le livre de Pauline Réage fut par la suite censuré et l'on sait depuis — le secret ne tomba qu'en 1994 — que sous ce pseudonyme se cachait Dominique Aury, secrétaire de Jean Paulhan à la *N.R.F.* et sa maîtresse à l'époque. Le titre même d'*Histoire d'O* s'inscrit en creux dans celui du livre de Lord Auch et Sir Stephen, qui fait d'O son esclave, fait bien sûr écho à Sir Edmond. L'histoire de cette violente passion, «hors des limites», de cette plongée dans «les fers, le feu, la nuit de l'âme», pour reprendre les mots d'André Pieyre de Mandiargues, autre grand défenseur de ce roman, apparaît ainsi, avec d'autres clins d'œil et miroitements, comme un hommage crypté au livre de Georges Bataille.

Que le texte de Bataille ait inspiré des œuvres aussi différentes que celles de Masson, Bellmer ou Kaneko montre assez le degré d'intensité et la puissance évocatrice d'un tel récit.

66. G.Bataille, «Le Paradoxe de l'érotisme», *La Nouvelle N.R.F.*, n° 29, mai 1955, *OC XII*, p.324.

Une étourdissante liberté a présidé à l'écriture de ce livre 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 en 1928, au début du *Surréalisme et la peinture*, mais Bataille voulut mener plus loin que la régénération surréaliste de la quête du primitif l'exhumation et l'exhibition des désirs les plus violents. Dès lors, à partir d'*Histoire de l'œil*, écrire revient pour lui à ébranler le monde, suffoquer le lecteur et rechercher une chance souveraine. Le côté fête noire, «terrible danse» de cette corrida érotique, reste unique. Les héros de l'*Histoire de l'œil* sont, comme ceux de Sade, «des somnambules en plein jour»⁶⁷, 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, exorbités, jusque dans l'insoutenable, jusque dans la mort, la mort qui rend incroyablement vivant et près de laquelle l'œil semble s'animer d'un frisson d'angoisse et de joie mêlées, joie noire, fulminante et dévastatrice comme la foudre, qui illumine le texte avec la netteté de l'éclair : «La vivacité de l'histoire interdit de s'appesantir ; chaque être sort transfiguré d'un tel endroit : que Dieu y sombre rajeunit le ciel», écrit Bataille dans *Le Petit*, mettant en œuvre une sorte d'écriture du trou dans le Tout.

Le désir de savoir se découvrant sous le désir de voir, c'est la vérité de l'être 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 sans issue qui innervent l'érotisme. Gardant l'œil ouvert dans son entretien infini et palpitant avec l'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 poursuite impossible, Bataille ne choisit pas entre l'imaginaire et le réel, le rêve et la réalité, la fiction et le mensonge, de même qu'entre la beauté et la laideur ; son objet échappe indéfiniment dans un au-delà du savoir, un au-delà du sens, un au-delà du sérieux : «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*».⁶⁸ À ses yeux, la fonction du roman ou du récit est la volonté d'ouvrir les yeux sur cette perte de soi, ce vide du non-savoir, cet incréé solaire et noir où «ce qui arrive» et «ce qui n'arrive pas» ne sont plus distincts : «l'être ouvert — à la mort, au supplice, à la joie — sans réserve, l'être ouvert

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

68. G.Bataille, «L'Au-delà du sérieux», *NNRF*, n°26, février 1955 ; *OC XII*, 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*, *Madame Edwarda, Romans et récits, op.cit.*, p.318.

et mourant, douloureux et heureux, paraît déjà dans sa lumière voilée : cette lumière est divine. Et le cri que, la bouche tordue, cet être tord peut-être mais profère, est un immense *alleluia*, perdu dans le silence sans fin. >

BIBLIOGRAPHIE

- **TEXTES ILLUSTRÉS DE GEORGES BATAILLE (éditions françaises)**

- *Histoire de l'œil*, par Lord Auch, 1928, illustrée de huit lithographies anonymes (**André Masson**), sans nom d'éditeur (René Bonnel), sur des maquettes de Pascal Pia, tirée à 134 exemplaires.
- *L'Anus solaire*, par *Georges Bataille*, 1931, illustré de trois pointes sèches par **André Masson**, éditeur Galerie Simon, tiré à 112 exemplaires.
- *Sacrifices*, cinq eaux-fortes d'**André Masson**, accompagnées par un texte de Georges Bataille, 1936, éditeur GLM, tiré à 150 exemplaires.
- *Madame Edwarda*, par Pierre Angélique, illustrée par Jean Perdu (en fait **Jean Fautrier**), «1942», Chez le Solitaire, en fait 1945 par Georges Blaizot, tirée à 88 exemplaires.
- *L'Alleluiah. Catéchisme de Dianus*, par Georges Bataille, accompagné de lithographies et lettrines de **Jean Fautrier**, janvier 1947, édité par Auguste Blaizot, puis réédité par K. éditeur en mars 1947, tiré à 92 exemplaires.
- *Histoire de l'œil*, nouvelle version, par Lord Auch, «Séville 1940», juillet 1947, illustrée par six gravures à l'eau-forte et au burin par **Hans Bellmer**, sans nom d'éditeur (K. éditeur) ni d'illustrateur, tirée à 199 exemplaires.
- *Histoire de rats (Journal de Dianus)*, par Georges Bataille, 1947, éditions de Minuit, accompagnée de trois eaux-fortes d'**Alberto Giacometti**.
- *L'Érotisme*, par Georges Bataille, 1957, éditions de Minuit.
- *Les Larmes d'Éros*, par Georges Bataille, 1961, Jean-Jacques Pauvert.

Éditions posthumes :

- *Le Mort*, par Georges Bataille, 1964, illustré de neuf gravures en couleurs par **André Masson**, éditeur Le Vent d'Arles, tiré à 145 exemplaires.
- *Madame Edwarda*, par Georges Bataille, 1965, illustrée de douze cuivres gravés à la pointe et au burin de **Hans Bellmer**, éditeur Georges Visat, tirée à 167 exemplaires.
- *L'Archangélique*, par Georges Bataille, 1967, illustré de gravures en couleurs par **Jacques Hérold**, préface par Patrick Waldberg, éditeur Nouveau Cercle Parisien du Livre.
- *Le Mort*, 1998, Éditions Blanche, illustrations de **Gilles de Staal**, préface de Jérôme Peignot.

Projets restés inédits :

- Illustrations pour *Madame Edwarda* par **René Magritte** (1946), série de dessins commandés par le libraire-éditeur Albert Van Loock appartenant aujourd'hui à des collectionneurs privés. Trois d'entre eux ont été reproduits dans David Sylvester éd., *René Magritte, catalogue raisonné*, t.II, Flammarion-Mercator, 1993, p.113.
- Illustrations pour *L'Abbé C.* par **André Masson** (1947-1949), un dessin retrouvé est reproduit dans Georges Bataille, *Romans et récits*, Gallimard, La Pléiade, 2004, p.754.
- Dessin pour *L'Abbé C.* réalisé par **Pierre Klossowski** en 1957 (mine à plomb sur papier), reproduit dans Georges Bataille, *Romans et récits*, Gallimard, La Pléiade, 2004, p.755.
- Illustrations pour *Le Mort* par **Pierre Klossowski** : quatre esquisses existent (deux encres de Chine et deux mines de plomb), réalisées en 1957 et conservées par Denise Klossowski, reproduites dans Georges Bataille, *Romans et récits*, Gallimard, La Pléiade, 2004, p.420-423.

- **OUVRAGES CRITIQUES, ARTICLES SUR HISTOIRE 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).

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

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.
- 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.
- SONTAG (Susan), «The Pornographic Imagination», *Styles of Radical Will*, M.Secker & Warburg, 1967.
- 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).
- SULEIMAN (Susan R.), «La Pornographie de Bataille. Lecture textuelle, lecture thématique», *Poétique*, n°64, 1985, p.483-493.
- SURYA (Michel), *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Librairie Séguier, 1987 ; nouv. éd. Gallimard, 1992, p.125-136.
- SWEEDLER (Milo), «Le Sacré de Lord Auch», *Revue des Sciences Humaines*, n°266-267, 2002.
- THÉVENIEAU (Yves), *La Question du récit dans l'œuvre de Georges Bataille*, thèse, Université de Lyon-II, 1986, 2 vol.

- **OUVRAGES CRITIQUES, ARTICLES SUR GEORGES BATAILLE ET L'ART**

AILLAUD (Gilles), «Bataille rangé», *Rebelote*, n°3, octobre 1973 (n.p.).

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

BOSCH (Gloria) et GRANDAS (Teresa), *André Masson et Georges Bataille*, Vic, Eumo Editorial, 1994.

CAPLAN (Jay), «La Beauté de la mort (Bataille / Lascaux)», *Dada / Surrealism*, vol.5, New York, Queens College Press, 1975, p.37-43.

CHAZAUD (Olivier), *Bataille et la souveraineté picturale. Lascaux et Manet : enjeux énonciatifs d'un dispositif critique*, Thèse de doctorat, sous la direction de Julia Kristeva, Université Paris VII, 1997.

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

DEVIGNE (Nicolas), *Georges Bataille, une lecture iconographique de «Documents» : valeur d'usage des images au sein d'une revue d'avant-garde*, Thèse de doctorat, sous la direction de Edmond Nogacki, Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, 2003.

DIDI-HUBERMAN (Georges), *La Ressemblance informe ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, 1995.

ISHAGHPOUR (Youssef), *Aux origines de l'art moderne : Le Manet de Bataille*, La Différence, 1989.

LASCAULT (Gilbert), «Notules pour les larmes», *L'Arc*, n°44, 1971, p.71-76.

LECOQ (Dominique), «À propos de Documents : des monstres trop humains», *Bataille 3. Un bestiaire pour Georges Bataille*, Association Billom-Bataille, 1981, n.p.

LEIRIS (Michel), «De Bataille l'impossible à l'impossible "Documents"», *Critique*, «Hommage à Georges Bataille», n°195-196, août-septembre 1963, p.685-693.

MARGAT (Claire), *Esthétique de l'horreur du «Jardin des Supplices» d'Octave Mirbeau (1899) aux «Larmes d'Éros» de Georges Bataille (1961)*, Thèse de doctorat, sous la direction de Gilbert Lascault, Université Paris I, 1998.

PIBAROT (Annie), «Le pari de Documents», *Critique*, n°547, décembre 1992, p.933-954.

PFEIFFER (Jean), «Entre Goya et Manet», *L'Arc*, n°44, 1971, p.64-70.

—, «G.Bataille, l'impressionnisme et nous», *Nouvelle Revue Française*, n°207, mars 1970, p.433-441.

REY (Jean-Michel), «La figuration et la mort», *Tel Quel*, n°40, hiver 1970, p.13-17.

SOLIER (René de), «L'homme de Lascaux», *L'Arc*, n°32, 1967, p.58-62.

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

—, «Georges Bataille et "le miracle de Lascaux" : l'expérience originelle», *Fukuoka University Review of Literature and Humanities*, Vol.XXXV, No. III, 2003, p.1191-1218.

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.

WAREHIME (Marja) «"Vision sauvage" and images of culture : Georges Bataille, editor of Documents», *French Review*, vol.60, n°1, octobre 1986, p.39-45.

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.

- *Bataille 2, André Masson. Les Monts d'Auvergne*, catalogue de l'exposition de Billom, 1980.

- *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.

- *Masson et Bataille*, catalogue de l'exposition du musée des Beaux-Arts d'Orléans et du musée municipal de Tossa de Mar, 1994.

- *La Part de l'œil*, n°10 («Bataille et les arts plastiques»), 1994.

- *Georges Bataille après tout*, Colloque international d'Orléans, 27-28 novembre1993, sous la direction de Denis Hollier, Belin, 1995.

Table des matières

I - L'ŒIL DE L'IMPOSSIBLE

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

III - L'ŒIL DES COÏNCIDENCES

IV - L'ŒIL COSMIQUE, L'ŒIL DU SOLEIL

V - LE CLIN D'ŒIL DE VALDÉS-LEAL

VI - L'ŒIL-ŒUF, L'ŒIL-SEXE, L'ŒIL PINÉAL

VII - L'ŒIL DE MASSON

VIII - L'ŒIL DE BELLMER

IX - L'ŒIL DE KANEKO ET AUTRES HISTOIRES DE L'ŒIL

BIBLIOGRAPHIE