

## ISABELLE DÉCARIE

*Université de Montréal*

### L'épreuve suffocante : l'écriture de la contrainte chez Georges Bataille

---

Se plaçant à l'enseigne d'une pensée du « oui », d'un « oui » mobilisant toutes les forces affirmatives de la vie, Georges Bataille s'est intéressé à ce que la philosophie classique et la science ont mis en marge, à toutes les valeurs de l'hétérodoxe que la pensée classique n'a pas voulu intégrer. Ainsi la position hétérogène et philosophique de Bataille s'est-elle ancrée dans les lieux que les discours philosophique et scientifique ont écartés de leur champ, tentant de les circonscrire du côté de la transgression et de l'interdit. Car la philosophie et la science ont soif de totalité, d'intégrité, d'homogénéité ; ce sont des disciplines qui rêvent de continuité, de finitude. Ce qui est rejeté, en somme, c'est l'idée de la mort, l'expérience de la mort. L'hétérogène bataillien, de l'ordre du « tout-autre », de la non-maîtrise, appartient donc nécessairement à l'espace même de la mort, à l'espace irrégulier de la nuit. De même, la transgression des tabous, les excès, les dépenses inutiles sont structurellement générés à l'intérieur même de cet espace. L'hétérogène est un demi-lieu, un entre-deux de la conscience où s'exercent les forces du décentrement, de l'étranger, de l'inconscient. Les frontières de cette anti-doxa se distinguent par leur mouvance, par leur rapport à l'indicible. Toutefois,

Bataille admet la nécessité de la science et de la philosophie, il ne les renie pas, car pour atteindre l'hétérogène, il faut qu'il y ait raison au départ. Pour comprendre la fiction bataillienne, il faut se diriger vers le non-sens, mais sans vouloir décrypter à tout prix ce non-sens, sans vouloir le réduire à un sens. Plutôt, le lecteur doit reconnaître ce qui se trouve en marge, pour précisément élargir ces marges, puisqu'il s'agit pour Bataille de se situer après la raison. Il n'existe aucun modèle sur lequel baser « l'hétérologie » bataillienne ; le vide en est le seul point de repère, si l'on peut dire. Il s'agit pour l'être de se lier à ce qui lui fait le plus horreur, au sens de la connaissance et de la raison ; il doit se lier à l'obscène, à ce qui lui fait présager le pire. D'un point de vue littéraire, cette expérience se traduit par une écriture de l'indicible, écriture articulée sur ce qui échappe justement à l'écriture. « Mais peut-on rendre visible l'intolérable et l'aveuglant, la mort et le soleil, l'inceste ? » Comment rendre visible ce qui n'est pas visible du fait qu'aucun code, convention, contrat, identité ne le supporte<sup>1</sup> ? » demandait encore récemment Julia Kristeva. Dans les récits de Bataille, cette question se traduit par l'utilisation d'images sidérantes, de personnages à multiples facettes, par une narration non linéaire.

L'attention de lecture exigée par le texte bataillien peut aussi, paradoxalement, être mesurée à l'effort de le quitter. Tout, dans *le Bleu du ciel*, par exemple, ravit le lecteur : le récit l'emprisonne autant qu'il l'émerveille. L'horreur souvent décrite a pour effet de contraindre le lecteur à garder les yeux ouverts devant le récit et, pourtant, malgré tout, en dépit de la répulsion ou du malaise maintes fois ressentis, c'est avec regret qu'il

referme l'ouvrage. Or, c'est précisément cette *contrainte* que Bataille a méditée tout au long de son œuvre et qu'il soulève dans l'introduction au *Bleu du ciel* écrit en 1933 et publié en 1957. Bataille demande : « Comment nous attarder à des livres auxquels, sensiblement, l'auteur n'a pas été *contraint*<sup>2</sup> ? ». Mais s'agit-il ici d'une contrainte morale, dictée par les thèmes qu'abordent les auteurs cités par Bataille, ou de la contrainte physique d'écrire ? Bataille ne répond pas à cette question, mais suggère plutôt que cette contrainte découle d'« une épreuve suffocante, impossible » (*BC*, p.11). En fait, nous serions tentée d'affirmer que la contrainte se situe justement dans le mouvement même de cette écriture dont le projet est la retranscription, au sens le plus radical du terme, d'une épreuve suffocante. N'est-ce pas là, en définitive, la difficulté première d'une littérature qui s'attache à décrire l'impossible ?

Lire les récits de Bataille d'un œil naïf pose problème. À première vue, les scènes érotiques perturbent une certaine lecture féministe. Les images de femmes squelettes, de femmes cadavres, de femmes chantant nues à la demande d'un homme, dérangeant. Voir Simone, personnage féminin d'*Histoire de l'œil*, s'enfoncer l'œil d'un curé dans le vagin, voir Dirty simuler l'agonie pour la satisfaction de Troppmann, dans *le Bleu du ciel*, projette le texte dans une zone de malaise indéniable, où les images de la misogynie la plus violente sont rejouées dans une scénographie élaborée. C'est, du moins, ce qu'écrit Andrea Dworkin dans son ouvrage *Men Possessing Women*. Dworkin reproche à Bataille d'utiliser, dans des récits érotiques, des images dangereuses pour les femmes. Elle pense, entre autres, au problème de la stylisation de la mort chez Bataille.

La force de la sexualité masculine se reconnaît chez Bataille, selon elle, dans l'érotisme. Étant donné que la notion d'érotisme est si étroitement liée pour l'écrivain à la mort et à la transgression des limites, Dworkin estime que les hommes vont voir dans ces récits une approbation de leurs actions violentes contre les femmes ou plutôt une confirmation que les femmes désirent toujours être considérées comme des objets passifs. Il est intéressant de voir que ce genre d'interprétation, en elle-même réductrice de l'ambiguïté textuelle, a provoqué un débat en suscitant la critique d'une autre femme : Susan Suleiman. Cette dernière n'a pas de mal à montrer comment Dworkin résume *Histoire de l'œil* de façon littérale, en ne s'intéressant qu'aux actions érotiques des deux personnages. Suleiman retranscrit d'ailleurs le début du résumé de Dworkin :

Simone portait un tablier noir. Elle portait des bas de soie noirs. Il [le narrateur] voulait soulever son tablier de derrière pour voir son cul, mot qu'il considère le plus beau pour désigner le vagin. Il y avait une assiette de lait dans le couloir pour le chat. Simone a mis l'assiette sur un banc et s'est assise dessus. Il était pétrifié. Il était raide. Il s'est couché à ses pieds. Elle n'a pas bougé. Il a vu son cul dans son lait. Ils étaient tous les deux bouleversés<sup>3</sup>.

Force est de constater que ce résumé ne rend pas justice au texte de Bataille. Suleiman remarque très justement qu'« en accordant une telle attention *aux scènes et aux personnages*, Dworkin réussit à faire du récit de Bataille un morceau de pornographie de gare ou plutôt de *sex-shop*<sup>4</sup> ». Le texte, remanié de sorte que le contexte n'ait plus aucune signification et que les termes employés par Bataille, sa narration, sa manière si

singulière de médiatiser ces événements soient complètement aplatis, relègue bien dès lors l'écrivain au rang de la misogynie la plus vulgaire, la plus banale. Or, une des différences marquantes entre la pornographie des romans de gare et le texte de Bataille se situe précisément au niveau du contexte élaboré par l'écrivain, et dans la résonance qui s'établit entre ses fictions inquiétantes et ses ouvrages philosophiques. Certes, la scène et les personnages existent bien, mais ces derniers agissent de façon codée, symbolique. Les symboles employés par l'écrivain tels que les yeux, les œufs ne se retrouvent pas projetés dans le texte par pure fantaisie, ce ne sont pas des ornements : le lecteur avisé reconnaît au contraire une chaîne de signifiants qui peu à peu émerge et construit, par ses retours et ses répétitions, une signification autre.

Visiblement, Andrea Dworkin n'a pas lu l'œuvre théorique de Bataille ou pas assez attentivement ; c'est pourquoi elle peut affirmer sans ambages que le langage de Bataille « stylise la violence et nie sa signification pour les femmes<sup>5</sup> ». En d'autres termes, le langage de l'écrivain est considéré seulement ici en tant qu'« ornement » et non pas comme « forme-sens ». Pourtant, plusieurs critiques de Bataille sont d'accord pour reconnaître que l'œuvre fictive se donne souvent comme « la mise en pratique » de ses idées philosophiques et que le récit de *Madame Edwarda*, notamment, ne saurait être lu sans son attache théorique : *l'Expérience intérieure*<sup>6</sup>.

En ce qui concerne particulièrement *Histoire de l'œil*, on ne peut mettre de côté la seconde partie du récit intitulée « Coïncidences ». Or, c'est justement ce que fait Dworkin, « si absorbée par la scène et les personnages, dit Suleiman, qu'elle ne remarque même pas le cadre<sup>7</sup> ».

Cette « invention médiatisée par le langage » est expliquée par Bataille lui-même dans la seconde partie du récit mentionné plus haut. En effet, Bataille commente les sources qui ont inspiré son récit. Il écrit :

Une nuit, ma mère et moi fûmes éveillés par un discours que l'infirmes [son père] hurlait dans sa chambre : il était subitement devenu fou. Le médecin, que j'allai chercher, vint très vite. Dans son éloquence, mon père imaginait les événements les plus heureux. Le médecin retiré dans la chambre voisine avec ma mère, le dément s'écria d'une voix de stentor :

–DIS DONC, DOCTEUR, QUAND TU AURAS FINI DE PINER MA FEMME!

Il riait. Cette phrase, ruinant l'effet d'une éducation sévère, me laissa, dans une affreuse hilarité, la constante obligation inconsciemment subie de trouver dans ma vie et mes pensées ses équivalences. Ceci peut-être éclairer « l'histoire de l'œil<sup>8</sup> ».

Comment peut-il être question, à la lumière de ces remarques, de faire de ce récit un récit de violence à l'égard des femmes ? Cet épisode dans la vie du jeune Bataille a modelé sa fiction, cette scène posant, à jamais, les bases du signifiant, les fondements mêmes du langage pour Bataille. Dworkin a lu ces réminiscences, mais n'y a vu qu'une profession de foi excusant le violeur pour en faire un être « qui souffre<sup>9</sup> ». De fait, ce qui pose problème pour Dworkin, c'est l'inexistence, dans les récits pornographiques, d'une sexualité dite féminine. Qu'en est-il alors de la force avec laquelle Dirty a décidé de se déchaîner pour dépasser ses propres limites, de la force manipulatrice de Xénie, autre personnage féminin du *Bleu du ciel*, qui a renversé les

rôles Maître/ Esclave, de Simone dans *l'Histoire de l'œil*, qui assouvit tous ses désirs ? Il ne s'agit pas pour Bataille d'une écriture qui « veut » à tout prix rendre la femme passive, mais plutôt d'une écriture dictée par le désir de réinscrire la scène archaïque décrite plus haut.

Adoptant un point de vue psychanalytique, Suleiman propose une interprétation qui éclaire ce qui s'est joué à travers cette scène archaïque :

Il semble évident que [...] le moment critique est celui où le fils « voit » le corps de sa mère, ce qui mène à une reconnaissance de la différence sexuelle et à un dédoublement de son propre être sexuel [...] : par le mélange d'effroi et de désir, manifesté dans les rôles sexuels actifs et passifs, en ce qui concerne sa propre castration. Bien que cela puisse paraître paradoxal, [...] le drame véritable existe entre le fils et le père, non pas entre le fils et la mère. Le corps maternel fonctionne seulement comme médiateur<sup>10</sup>.

Ce « drame véritable » est devenu une sorte d'étalon de l'écriture bataillienne. De même, la trame du récit du *Bleu du ciel* s'inscrit dans une volonté pour Troppmann, le narrateur, de retrouver dans chacune de ses partenaires ce qui a suscité chez lui la jouissance extrême : la masturbation devant le cadavre de la mère, exposée à la possession passive du voyeur. Seul le personnage de Dirty a permis à Troppmann de refaire l'expérience de cette jouissance interdite, expérience qui a eu lieu dans un cimetière. Et ce n'est pas un hasard si c'est grâce à la médiation de Dirty que Troppmann a pu vaincre son impuissance. En effet, par certaines descriptions que le narrateur fait de ce personnage, nous pouvons dire que Dirty représente à la fois le père et la mère ; elle figure la réunification synthétique du couple père-mère de

Bataille. Dirty incarne le fantasme du corps sexuel de la mère vu par le père. Faire l'amour avec Dirty, c'est en fait jouir de façon passive du père, c'est jouir de cette femme qui, malade, ressemble à un squelette, mais qui, en tant que Commandeur donjuanesque (tel que nommé par Troppmann), subsume aussi les attributs du père. En d'autres termes, comme le voient avec justesse Ann Smock et Phyllis Zuckermann :

The women Troppmann desires or cannot desire are images of himself which he watches, as if he were a theatrical spectator. It is its own passivity he desires, a movement whereby he occupies the mother's position as object of desire with respect to the father<sup>11</sup>.

L'œuvre de Bataille inscrit donc fortement la marque d'une contrainte, la contrainte dictée par l'obligation de « tout renverser » tout en maintenant l'écriture à hauteur de mort, à la hauteur de la scène primitive. Ceci évoque, du point de vue de la forme, le désir d'aller à l'encontre d'une littérature conventionnelle et, simultanément, de mettre au jour les manifestations du non-sens pour les confronter à ce qui est maîtrisable. Le geste de Bataille ressemble alors à une entrave : son écriture ressemble, si nous osons le terme, à un acte d'extrême « contrition » ou de sacrifice. Car l'écriture doit retracer la déchirure de l'être lorsqu'il franchit ses propres limites. Dans *l'Abbé C.*, Bataille propose une métaphore de la littérature qui évoque cette notion de contrainte :

Mon absurdité imagina, dans ma défaillance, un moyen de formuler exactement la difficulté que trouve la littérature. J'en imaginai l'objet, le bonheur



parfait, comme une voiture qui foncerait sur la route. Je longerais d'abord cette voiture sur la gauche, à une vitesse de bolide, dans l'espoir de la doubler. Elle foncerait alors davantage et m'échapperait peu à peu, s'arrachant à moi de toute la force de son moteur. Précisément ce temps même où elle s'arracherait, me révélant mon impuissance à la doubler, puis à la suivre, est l'image de l'objet que poursuit l'écrivain : cet objet n'est le sien qu'à la condition, non d'être saisi, mais à l'extrémité de l'effort, d'échapper aux termes d'une impossible tension<sup>12</sup>.

Les termes « extrémité de l'effort », « impossible tension » révèlent bien la difficulté pour l'écrivain de rattraper l'objet même de la littérature. L'écriture, nous le pressentons dans ce passage, ne peut être, pour Bataille, un acte facile ou gratuit : il s'agit de maintenir son œuvre à la hauteur de cette « impossible tension », dictée par la recherche incessante de ce qui fait limite.

Le récit du *Bleu du ciel* porte, lui aussi, la trace d'une telle contrainte, décrite par des métaphores dont les différents registres rappellent cette notion de sacrifice. Certains passages mettent en scène plus directement encore ce rapport à la fonction même de l'écriture, car chaque fois qu'il est question de torture ou de dépense, la notion d'écriture intervient, le plus souvent sur le mode de l'association. En effet, à Barcelone, Troppmann a une réminiscence de son enfance et raconte qu'étant jeune pensionnaire au lycée, il avait « saisi [s]on porte-plume, le tenant dans le poing droit comme un couteau, [il se] donnai[t] de grands coups de plume d'acier sur le dos de la main gauche et sur l'avant-bras [...] : [il] *voulai[t] s'endurcir contre la douleur*<sup>13</sup> ». L'association porte-plume/couteau traduit avec force la souffrance physique quasi sadique du sacrifice, lequel

s'apparente à ce que doit être l'écriture selon Bataille, tout en suggérant une certaine indifférence à la souffrance.

En effet, le corps torturé de la sorte est prêt à écrire, car *s'endurcir contre la douleur* permet précisément la mise à distance de ce qui fait le plus mal; cet apprentissage initiatique débouche ultimement sur une indifférence nécessaire pour écrire l'impossible. Sur ce dernier point, Foucault affirme que « la littérature, ce n'est pas le langage se rapprochant de soi jusqu'au point de sa brûlante manifestation, c'est le langage se mettant au plus loin de lui-même<sup>14</sup> ». Il s'agit d'un langage qui s'articule littéralement « hors de lui-même », à une distance convenable de son auteur ainsi que des conventions.

Le retard de publication du *Bleu du ciel* est peut-être lié à cette question de l'indifférence: comme le précise si justement Francis Marmande, c'est un retard « où pourrait bien se lire le geste de l'écriture<sup>15</sup> », semblable à une hésitation, un bégaiement peut-être... En tout cas, une longue mise à distance temporelle s'imposa avant que Bataille acceptât de se libérer de ce récit.

Cela étant dit, nous aurions envie d'ajouter— à cause de la virulence du récit — que cette impassibilité pourrait être une feinte. Francis Marmande, une fois de plus, confirme cette intuition lorsqu'il écrit à propos du *Bleu du ciel*:

Momies et murs sont à l'image du secret que porte le texte, figés en plein mouvement, ce qui rend la tournure *excessivement* morte: « Je crois, dit d'ailleurs Bataille, que le secret de la littérature est là, et qu'un livre n'est beau qu'habilement paré de l'indifférence des ruines<sup>16</sup>. »

Marmande souligne l'étrangeté de l'écriture de Bataille qui provoque souvent un effet de stupeur. Mais les tournures de l'écrivain (dont le porte-plume/couteau est l'outil privilégié pour tracer cette tournure « *excessivement* morte »), parées de l'indifférence des ruines, se manifestent, Bataille le suggère lui-même, comme une écriture qui fait *semblant* d'être indifférente aux images fortes qu'elle propose. Cette impassibilité ressemble à un garde-fou et, de la même façon, elle suggère que l'écriture doit avoir pour fonction de simuler.

Bataille a insisté sur l'importance de renouveler le roman, de renouveler le langage traditionnel en vue de renverser les conventions devenues trop limitées (*BC*, p. 12) pour une littérature de la transgression. Ce faisant, l'écriture bataillienne s'est coulée dans le moule d'une expérience-limite, pour « créer un *équivalent* » littéraire de l'excès, de ce qui excède les frontières de l'homogène. La littérature, pour Bataille, doit donc être empreinte de la difficulté « d'échapper aux termes d'une impossible tension », d'échapper à la finitude de l'instant miraculeux où, dans l'érotisme par exemple, le non-sens prend la relève du maîtrisable. Tel l'Esclave hégélien qui, transformé par Bataille, doit conserver à jamais sa peur de la mort, la littérature, pour l'écrivain, doit maintenir, à l'infini, la trace de la transgression des limites, les yeux perdus dans le bleu du ciel, dans un éclair de non-sens.

### Notes

1. J. Kristeva, *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, « Folio », 1983, p. 455.
2. G. Bataille, *Le Bleu du ciel*, Paris, Pauvert, 1957, p. 12 (*BC*).
3. S. R. Suleiman, « La pornographie de Bataille : lecture textuelle, lecture thématique », *Poétique*, no 64, février 1985, p. 487.

4. *Ibid.*
5. *Ibid.*, p. 489.
6. A. M. Dardigna, dans *Les Châteaux d'Eros ou les infortunés du sexe des femmes* (Paris, Maspero, 1980), même si elle tente aussi de réduire le texte de Bataille au rang d'ouvrage pornographique, doit admettre cependant que l'écrivain a eu le souci « d'afficher une [...] justification philosophique » (p. 135) à l'endroit des récits.
7. S. R. Suleiman, « La pornographie de Bataille », p. 489.
8. G. Bataille, *Histoire de l'oeil*, Paris, Pauvert, 1967, p. 177.
9. A. Dworkin, *Pornography : Men Possessing Women*, New York, Pedigree, 1981, p. 176.
10. S. R. Suleiman, « La pornographie de Bataille », p. 481.
11. A. Smock et P. Zuckerman, « Politics and Eroticism in *Le Bleu du ciel* », *Semiotexte*, II : 2, 1976, p. 68.
12. G. Bataille, *L'Abbé C.*, Paris, Pauvert, 1950, p. 63.
13. *Le Bleu du ciel*, p. 149 ; c'est Bataille qui souligne.
14. M. Foucault, cité par Lawrence Olivier, *Michel Foucault. Penser au temps du nihilisme*, Montréal, Liber, 1995, p. 33.
15. F. Marmande, *Bataille politique*, Lyon, P.U.L., 1985, p. 172.
16. F. Marmande, *L'Indifférence des ruines*, Paris, Parenthèses, 1985, p. 49.