



DENIS HOLLIER

LES DÉPOSSÉDÉS

(BATAILLE, CAILLOIS, LEIRIS,
MALRAUX, SARTRE)



1010664438

194
H724d
IA

LES ÉDITIONS DE MINUIT

38/IA

DU MÊME AUTEUR

LA PRISE DE LA CONCORDE. ESSAIS SUR GEORGES BATAILLE,
Gallimard, 1974.

POLITIQUE DE LA PROSE. JEAN-PAUL SARTRE ET L'AN QUARANTE,
Gallimard, 1982.

ROUAN. LA FIGURE DU FOND, Galilée, 1992.

Ouvrages collectifs

PANORAMA DES SCIENCES HUMAINES, Gallimard, 1973.

LE COLLÈGE DE SOCIOLOGIE (1937-1939), Gallimard, 1979.

A NEW HISTORY OF FRENCH LITERATURE, Harvard University
Press, 1989.

DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE, Bordas, 1993.

COLLECTION « CRITIQUE »

DENIS HOLLIER

LES DÉPOSSÉDÉS

(BATAILLE, CAILLOIS, LEIRIS,
MALRAUX, SARTRE)



INSTITUTO DE ARTES
BIBLIOTECA
UNICAMP

LES ÉDITIONS DE MINUIT

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS
DU CENTRE NATIONAL DES LETTRES

UNIDADE	JA
N° CHAMADA	199
	H729d
V.	EX.
TOMBO BC/	664438
TOMBO IA/	16626
PROC	17-37846-05
G <input type="checkbox"/>	D <input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 35,93
DATA	21-12-06
N° CPD	

BIBID 409729

La littérature doit-elle être possible ?

1. Ceci est une pipe.

Ce recueil respecte une forme minimale d'unité de lieu : les essais qu'il rassemble ont tous été écrits à une distance respectable de Paris, en terre anglophone, les premiers en Californie, les derniers à New York.

A Berkeley, au-dessus de la table où je travaillais, il y avait, parmi diverses images et notes punaisées sur le mur, une carte postale, en noir et blanc, trouvée dans un *general store* de ce Far-West informatique, paradisiaque et banlieusard. C'était la photographie d'un objet de fabrication indienne. J'ai oublié la tribu. Mais il s'agissait d'une hache d'apparat. Le manche était orné, à son extrémité libre, de rubans qui pendaient en écheveau, comme des scalps. Cette association n'est pas gratuite. Sur le fer était gravée une scène de facture naïve : un vigoureux Peau-Rouge, la hache brandie à bout de bras, empoignait de son autre main les cheveux d'un trappeur sur lequel il s'apprêtait à se livrer au rituel horrifiant. La scène donnait le mode d'emploi de l'objet sur lequel elle était représentée. L'Amérique cultive ce genre de redondance où le mimétisme fonctionne moins comme une stratégie de camouflage que d'exposition, voire de publicité. On y aime les objets qui affichent leur fonction. Les *hot-dogs* s'y vendent dans des stands qui leur ressemblent.

Au verso, la légende renversait la situation. Je ne me rappelle pas le libellé exact. Mais elle annonçait, à sa manière : ceci n'est pas une hache. C'était une pipe. Le manche était creux ; quant au fer, creux lui aussi, il devenait un fourneau dont l'angle de vue ne laissait pas deviner la rondeur. Les belligérants camouflent leurs installations militaires sous des dehors pacifiques. Ici, pour trom-

© 1993 by LES ÉDITIONS DE MINUIT
7, rue Bernard-Palissy, 75006 Paris

En application de la loi du 11 mars 1957, il est interdit de reproduire
intégralement ou partiellement le présent ouvrage sans autorisation de l'éditeur
ou du Centre français du copyright, 6^{ème} rue Gabriel-Laumain, 75010 Paris.

ISBN 2-7073-1442-0

per l'ami, l'objet de paix, le calumet avait été camouflé en tomahawk.

On imagine les histoires auxquelles, après dîner, du temps où il y avait des conteurs, des pipes de ce genre ont pu donner lieu à Boston, Berlin, Oxford, Strasbourg ou Pétersbourg lorsque, après l'avoir allumée, son propriétaire, un Marlowe quelconque, répond une fois de plus aux questions qu'elle provoque.

2. De la littérature.

Le rassemblement des auteurs étudiés dans les essais qui suivent – Leiris, Sartre, Bataille, Caillois, Malraux – pourrait se réclamer aussi d'une forme d'unité de temps assez souple, celle d'une génération ; leurs œuvres s'enracinent dans les années trente et quarante. Mais, au-delà de la relative coïncidence des dates, cette appartenance commune n'est que l'aspect extérieur de ce que j'appellerai, pour ne pas quitter les critères de la dramaturgie classique, une unité de sujet ou d'action.

La hache-pipe ménage un *happy ending* : l'objet de paix est arrivé à contenir la scène de guerre à laquelle il sert de support ; il ne se laisse pas déborder par le sujet. Comme la colombe annonçant la terre ferme, la pipe est un préliminaire de paix. L'heure des conteurs approche, les oiseaux de Minerve qui font horreur à Roquentin (« Il faut choisir : vivre ou raconter »¹) et dont Sartre continue à se moquer dans *Qu'est-ce que la littérature ?* : « L'auditoire, en général société brillante et mondaine, s'est réuni dans un salon, à l'issue d'un dîner. C'est la nuit, qui abolit tout, fatigues et passions. Les opprimés dorment, les révoltés aussi : le monde est enseveli, l'histoire reprend haleine. [...] L'histoire qu'il raconte, il en est dégagé ; s'il en a souffert, il a fait du miel de sa souffrance »². Les hommes à expérience racontent leurs exploits de déjà jadis. La guerre est finie. Souviens-toi, Barbara...

Walter Benjamin ne partage pas le mépris de Sartre pour les conteurs. Dans un essai contemporain de *La nausée*, « Le narrateur » (1936), il oppose deux univers narratifs, celui du conte et celui du roman. Le conte est la forme de récit qui appartient à ce qu'il appelle le monde de l'expérience transmissible, un monde

dans lequel les individus et les générations se communiquent leur expérience, dans lequel chaque objet, chaque situation de la vie personnelle ou professionnelle sont doublés de récits qui les accompagnent un peu comme un mode d'emploi, transmettant une expérience pratique, de type artisanal. Benjamin l'oppose au roman, qui transmet une expérience solitaire, trop singulière pour entrer dans le patrimoine narratif ou pragmatique de son public. Le roman est l'histoire d'un individu qui n'est pas intégré à l'expérience collective. Mais le monde du conte touche à sa fin. La vérité perd son caractère épique, communautaire. La narration est menacée par l'information. Et l'expérience est de moins en moins communicable. Le premier exemple que Benjamin propose de cette dégradation moderne de l'expérience et de ses conséquences sur la narration est la guerre. On cite souvent la phrase : « N'avons-nous pas constaté, après l'armistice, que les combattants revenaient muets du front, non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable ? »³. L'aphasie du permissionnaire a fait couler beaucoup d'encre. La guerre – Benjamin parle de celle de 1914 – n'a pas transformé ses survivants en conteurs : elle est un des exemples les plus forts de la dégradation industrielle de l'expérience qui lui interdit de se communiquer, de se partager, de se transformer en histoire à raconter.

Dans « Aller et retour », son article sur la philosophie du langage de Brice Parain, Sartre reprend la même idée. Brice Parain, en effet, est un autre exemple du silence du permissionnaire : la guerre a d'abord été pour lui un arrachement à l'expérience collective, à la communauté narrative et, par voie de conséquence, une expérience intransmissible⁴. Mais Benjamin et Sartre valorisent les pôles opposés. Benjamin regrette les conteurs ; Sartre ne peut pas les supporter. Il choisit le monde de l'expérience non communicable, une expérience dont aucune leçon, aucune règle, aucun miel ne sortent parce que c'est une expérience dont on ne sort jamais, une expérience dont on ne se dégage pas : elle ne laisse jamais le recul nécessaire pour tirer une leçon, extraire une sagesse. Pour Sartre aussi, la date charnière est une guerre (celle de 1940). Mais, alors que pour Benjamin celle de 1914 était responsable de l'appauvrissement narratif contemporain, Sartre célèbre dans celle de 1940 la chance

1. Jean-Paul Sartre, *La nausée*, *Œuvres romanesques*, éd. Michel Contat et Michel Rybalka, Gallimard, 1982, p. 48.

2. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ? Situations*, 2, Gallimard, 1948, p. 180.

3. Walter Benjamin « Le narrateur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », in *Œuvres choisies*, trad. M. de Gandillac, Julliard, 1959, p. 292.

4. Jean-Paul Sartre, « Aller et retour », *Situations*, I, Gallimard, 1947, p. 198-199.

du roman moderne : c'est elle qui a mis fin une fois pour toutes au règne des « narrateurs ». Elle a détruit la distance narrative, fait sortir le narrateur de sa réserve. A l'heure des pilotes de nuit, le ciel est encombré, trop dangereux pour les oiseaux de Minerve. Aron (dans *L'introduction à la philosophie de l'histoire*) et Malraux (dans *L'espoir*) formuleront le même diagnostic sur les implications narratives de la crise des années trente et quarante. Les écrivains, à l'école de l'apprenti-sorcier, répondent à l'appel d'histoires dont ils ne savent pas où elles les entraîneront. Tout à l'heure, la scène de guerre était assez fermement encadrée pour empêcher la pipe indienne de devenir hache de guerre. Les mots, maintenant, deviennent, comme le dit Sartre, des pistolets chargés.

Souvenirs de guerre ? La guerre ne laisse pas le temps de se souvenir. Ce sont moins des histoires à raconter qu'une impossibilité à raconter des histoires. Comme le papillon attiré par la flamme, si la littérature se tourne vers la guerre, ce n'est pas comme sa source, sa condition de possibilité, mais au contraire comme ce qui menace – ou promet – de lui retirer ses conditions de possibilité, qui lui fait courir le risque – ou lui donne la chance – d'être enfin frappée d'impossibilité, de ne reposer sur rien. *L'Odyssée* est rabattue sur *l'Iliade* et l'île des Sirènes devient Troie incendiée. Par ses souffrances, son chaos, ses urgences, la guerre est un défi à la description ; comme un réel qui réfuterait les mots qui le nomment, elle oppose au réalisme une sorte de limite objective. Mais il y a autre chose. Non contente d'être un référent innommable, la guerre instaure un régime de mobilisation totale qui retire le temps d'écrire. Les libertés sont suspendues. La guerre, fondamentalement, transforme en suspect celui qui trouve le temps d'écrire. *La douleur* s'ouvre sur les pages d'un journal que Marguerite Duras a tenu au moment de la libération de Paris. Dans l'une d'entre elles, elle est assise à une table, dans la gare d'Orsay, prenant des notes, interviewant les réfugiés. Un officier survient. « On vous permet de travailler debout, mais je ne veux plus voir cette table ici »⁵. Cette scène a valeur allégorique. La guerre retire à l'écriture ses supports, son assise. L'écrivain n'a plus rien sur quoi s'appuyer. Rien de stable sur quoi écrire. La littérature ne repose plus sur rien. Cette notation trouve un écho, quarante ans plus tard, dans la perplexité de Duras en face de ce

journal retrouvé. Elle se rappelle la scène, les événements, mais n'arrive pas à s'y représenter écrivant au milieu d'eux, n'arrive pas à voir la table sur laquelle l'officier ne voulait pas la voir écrire. C'est une scène dans laquelle il n'y a pas de place pour elle. « Je revois l'endroit, la gare d'Orsay, les trajets, mais je ne me revois pas écrivant. » Tout se passe comme si l'écriture – frappée de ce que Lacan aurait appelé « nullibiété » – n'avait pas eu lieu, n'était pas arrivée à trouver place, à s'inscrire dans l'espace. Kassner, le protagoniste du *Temps du mépris* de Malraux, est dans une situation voisine. Ses geôliers nazis l'ont mis dans une situation dont le premier attribut est, pour lui, l'impossibilité d'écrire. Il répète trois fois la même question. « Dans la cellule, comment écrire ? Comment écrire, comment écrire ? »⁶. La génération des écrivains évoqués dans les études qui suivent a été très sensible aux récits qui commencent une fois sorti du monde où l'on a le moyen d'écrire, une fois franchi le seuil de possibilité de l'écriture. Comment la littérature serait-elle possible là où écrire ne l'est pas ? Il faut renverser la question : comment serait-elle possible s'il y avait moyen d'écrire ?

La modernité n'a pas l'exclusivité de ce genre de court-circuit. Stendhal, par exemple, a le don de se mettre dans des situations où sa main ne suit pas, où une sorte de paralysie lui interdit les gestes de l'écriture. Il se laisse déborder par un événement qui le laisse sans mots. *La vie de Henry Brulard* se termine sur une bourrasque de bonheur qui immobilise sa plume : « Ma main ne peut plus écrire, je renvoie à demain » ; « le sujet surpasse le disant ». Mais, trente ans plus tôt, il lui arrivait déjà d'être dépassé par les événements qu'il raconte. Le 11 février 1805, par exemple, il note dans son journal : « Depuis un quart d'heure, je me fais effort pour écrire, je sens si fortement qu'écrire (l'action physique) est une rude peine pour moi »⁷. L'écrivain reste interdit. Désarçonnée, clouée au sol par la rapidité du bonheur, l'écriture ne suit pas. Il y a une touche de modernité dans cette colonne brisée, marquant le passage de ce que Leiris aurait appelé la corne de taureau. Stendhal est interrompu par le bonheur. Nos cornes de taureau sont plus sombres, plus tragiques. Il y a aussi une autre différence : si l'irreprésentable nous laisse sans mots, il ne nous coupe pas la parole. Ce constat est même le point de départ de la critique moderne. Le malheur des uns fait leur propre

6. André Malraux, *Le temps du mépris*, éd. Robert Jouanny, in *Œuvres complètes*, éd. Pierre Brunel, vol. 1, Gallimard, 1969, p. 796.

7. Stendhal, *Œuvres intimes*, éd. Victor del Litto, vol. 1, Gallimard, 1981, p. 208.

5. Marguerite Duras, *La douleur*, POL, 1985, p. 20.

bonheur d'expression. Blanchot développe ce motif, en ouverture à son premier recueil, *Faux pas*, quand il décrit la condition de l'écrivain moderne : « Ce qui fait que le langage est détruit en lui fait aussi qu'il doit se servir du langage. Il est comme un hémiplegique qui trouverait dans le même mal l'obligation et l'interdiction de marcher. [...] Celui qui écrit est voué à écrire par le silence et la privation de langage qui l'atteignent »⁸. Ce qui interrompt sa voix est aussi ce qui donne voix, en lui, à l'interruption. Plus les mots lui manquent, plus le manque parle. L'obligation et l'interdiction sont les deux faces d'une même pièce. L'impossible n'est plus un obstacle, il est un tremplin. Artaud, qui parle avec une force rare de son « absence de voix pour crier », est une des figures exemplaires de ce destin contradictoire. Et Kafka, inverse exact de Stendhal, qui s'étonne qu'il n'y ait de malheur si profond qu'il l'empêchât d'écrire. « Je n'ai jamais pu comprendre, note-t-il dans son journal, qu'il fût possible, presque à quiconque peut écrire, d'objectiver la douleur dans la douleur, si bien que, par exemple, dans le malheur, peut-être avec la tête encore toute brûlante de malheur, je puis m'asseoir, pour communiquer à quelqu'un par écrit : Je suis malheureux. Bien plus, allant même au-delà, je puis en diverses fioritures suivant mes dons qui semblent n'avoir rien de commun avec le malheur, improviser sur ce thème, simplement ou antithétiquement ou encore avec des orchestrations entières d'associations »⁹. Ailleurs : « C'est indéniablement un certain bonheur de pouvoir écrire : étouffer est terrible au-delà de toute pensée »¹⁰. En ouvrant le manuscrit de *La douleur*, Marguerite Duras s'étonne de la même manière de l'assurance, de l'impassibilité de son écriture, de voir que sa main a tracé sans broncher ces mots horrifians, qu'elle n'a pas tremblé devant ce qu'elle décrivait : « Je me suis trouvée devant des pages régulièrement pleines d'une petite écriture extraordinairement régulière et calme. »

3. L'impossibilité des corneilles.

Les essais rassemblés dans ce volume traitent d'une forme paradoxale de littérature engagée : engagée à se faire exclure.

8. Maurice Blanchot, *Faux pas*, Gallimard, 1943, p. 10-11.

9. Cité par Georges Bataille, *La littérature et le mal, Œuvres complètes*, vol. IX, Gallimard, 1979, p. 280.

10. Cité par Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, 1955, Gallimard, Idées/poche, p. 82.

L'impératif esthétique auquel elle obéit est l'inverse exact de l'impératif éthique : le « Tu dois donc tu peux » de Kant y est retourné, remplacé par la conjonction de l'impossible et du nécessaire, l'affirmation de l'impossible comme nécessaire : « Tu ne peux pas donc tu dois ». Les écrivains évoqués ici, entraînés par la surenchère de cet héroïsme paradoxal, ont vu dans la guerre le contexte qui leur garantissait une décontextualisation absolue : la littérature n'y sera jamais à sa place.

Le temps fort des débats sur la littérature engagée remonte à la Libération et au *Qu'est-ce que la littérature ?* de Sartre. Sartre, on le sait, ne demande pas aux écrivains de s'engager, il leur montre qu'ils le sont. Il ne leur demande pas de choisir entre une littérature engagée et une qui ne le serait pas. Il montre que, qu'ils le veuillent ou non, qu'ils le sachent ou non, l'engagement est une dimension constitutive de la littérature. Il ne s'agit donc pas de l'altruisme d'esthètes qui acceptent de s'oublier pour rejoindre les hommes : plus elle s'engage, mieux la littérature répond à sa définition, à sa vocation, moins elle s'oublie. Vouloir la littérature, c'est d'abord vouloir un monde dans lequel elle est possible, un monde qui lui reconnaisse le droit d'exister. L'écrivain doit travailler à ce qu'existe le monde qui lui donne les moyens d'écrire et d'être lu. La littérature engagée c'est donc, simplement, la littérature veillant elle-même à ses conditions de possibilité. Mais cette analyse implique que littérature tienne à être possible.

Qu'est-ce que la littérature ? a provoqué une mémorable levée de boucliers. Du côté des dégagés, on disait que la littérature a mieux à faire qu'à porter le poids du monde : elle doit le faire oublier. Un second type de critiques (celles, notamment, de Bataille et de Blanchot) a opposé à Sartre un engagement inverse. Il ne s'agissait plus ici de mettre la littérature à l'abri de la politique, de restaurer l'autonomie de l'art, de lui ménager des réserves dans lesquelles il serait à l'abri de la propagande. Il ne s'agissait plus de protéger l'art contre le monde. Il s'agissait au contraire de l'exposer à un monde où il n'aura plus de protecteur.

Les références historiques et politiques de Blanchot et de Bataille sont très différentes de celles de Sartre. Alors que Sartre pense à un socialisme démocratique (« Les chances de la littérature sont liées à l'avènement d'une Europe socialiste »¹¹), ils renvoient à la Terreur et pour les raisons inverses : les chances de

11. *Qu'est-ce que la littérature ?*, p. 315.

la littérature y sont réduites à zéro. Bataille commence le chapitre sur Sade de *La littérature et le mal* en demandant : « Pourquoi le temps d'une révolution donnerait-il de l'éclat aux arts et aux lettres ? Le déchaînement de la violence armée va mal avec le souci d'enrichir un domaine dont la paix assure seule la jouissance »¹². Et Blanchot, dans « La littérature et le droit à la mort », le manifeste anti-sartrien publié dans *Critique*, se réfère à la Terreur comme à une mobilisation totale, l'instauration d'une société sans secret, une situation d'exception sans réserve : « Personne n'a plus droit à une vie privée, tout est public, et l'homme le plus coupable est le suspect, celui qui a un secret, qui garde pour soi seul une pensée, une intimité. Et, enfin, personne n'a plus droit à sa vie, à son existence effectivement séparée et physiquement distincte. Tel est le sens de la Terreur. Chaque citoyen a pour ainsi droit à la mort ; la mort n'est pas sa condamnation, c'est l'essence de son droit ; il n'est pas supprimé comme coupable... »¹³. Et il enchaîne : « L'écrivain se reconnaît dans la Révolution. » Autrement dit : l'écrivain se reconnaît dans la Terreur comme dans l'espace le moins littéraire qui soit, un espace totalitaire où, en imposant la loi du tout, l'action permet à la littérature d'effectuer, au-delà du travail du négatif et de la négation de la négation, sa négation globale, de nier tout et le tout, pour – comme le dit Blanchot – n'être, loin des cas particuliers, des choses déterminées et du travail défini, maître que de tout. « L'irréalité commence avec le tout », mais le tout commence avec la Terreur. Aussi l'écrivain se reconnaît-il dans les temps morts de l'histoire littéraire, dans les périodes où l'urgence historique réduit la littérature à rien (Sade en prison). Nous sommes à l'opposé de Sartre. Celui-ci montrait aux écrivains qu'ils étaient intéressés à la construction d'un monde où serait reconnue l'existence d'un droit à la littérature. Pour Blanchot, la littérature, intéressée à la transformation du monde, parie sur l'apparition d'un monde – totalitaire : celui de la terreur, de la guerre – qui lui retirerait tout droit, ne lui laisserait qu'un droit, le droit à la mort.

Cette anti-esthétique de la Terreur sert de matrice au communisme littéraire que Bataille et Blanchot développent au début de la guerre froide. Kravchenko avait quitté l'Union soviétique et publié *J'ai choisi la liberté*. Ce titre suffisait à lui seul à montrer

12. *La littérature et le mal*, o.c., p. 239.

13. Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », *La part du feu*, Gallimard, 1949, p. 309.

qu'il ne s'agissait pas d'un écrivain : la littérature a besoin du communisme qui, en la frappant d'interdit, lui permettra d'être fidèle à sa définition. Elle attend d'une transformation du monde, non pas d'être possible, mais de réaliser son essence en cessant de l'être : l'impossibilité est l'attribut essentiel, la condition de possibilité de la littérature. L'une des plus fortes illustrations de ce mouvement paradoxal se trouve dans le chapitre de *La littérature et le mal* consacré à Kafka. Bataille y développe une argumentation forte et perverse. Tout ce que Kafka a écrit, dit-il, peut être considéré comme une demande adressée à un père dont il savait qu'il ne supportait pas qu'il écrive : tout ce qu'il a écrit répond au désir de se faire reconnaître comme écrivain par la seule instance dont il fût absolument sûr qu'elle ne le reconnaîtrait jamais. Le communisme, continue Bataille, est l'équivalent pour la littérature de ce que la sphère paternelle a été pour Kafka. Si l'écrivain milite en sa faveur, ce n'est pas parce qu'il en attend la liberté d'écrire, et de voir, prophète en son pays, son talent enfin reconnu, d'émarger à la Légion d'honneur, d'avoir pignon sur rue, salaire, retraite des vieux travailleurs et datcha, c'est au contraire parce que, en régime communiste, nul n'écrit innocemment. C'est le seul régime qui majore vraiment l'inconvenance littéraire : la littérature pourra enfin, selon le mot de Bataille, « plaider coupable ». L'œuvre de Kafka appelle le monde communiste, mais parce qu'elle « n'a pas sa place dans la société communiste » (p. 286). Pourrait-il fuir, il ne choisirait pas la liberté. Dans *L'entretien infini*, Blanchot cite un apologue de Kafka : « Les corneilles prétendent qu'une seule corneille pourrait détruire le ciel. Cela est hors de doute, mais ne prouve rien contre le ciel, car le ciel signifie précisément : impossibilité des corneilles »¹⁴.

Sartre défendait l'engagement parce que « l'art de la prose est solidaire du seul régime où la prose garde un sens : la démocratie »¹⁵. Bataille – qui, au nom d'un front anti-communiste, avait

14. Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 273. Ce schéma présente de fortes analogies avec le kabbalisme juif que Blanchot évoque, en citant *Les grands courants de la mystique juive*, de Gershom G. Scholem, dans une note de son essai sur Kafka dans *L'espace littéraire* : « Il y avait un ardent désir de surmonter l'exil en aggravant ses tourments » (p. 79). Il faut lire à ce sujet l'ensemble du chapitre de Scholem sur l'hérésie de Sabbatai Zvi selon laquelle l'apostasie serait le chemin (répugnant) de la rédemption. Dans la conclusion de *Legacies of Anti-Semitism in France*, University of Minnesota Press, 1983, Jeffrey Mehlman montre à quel point cette doctrine de subversion transgressive est éclairante pour Walter Benjamin (à la mémoire de qui Scholem a dédié le livre).

15. *Qu'est-ce que la littérature ?*, p. 113.

retiré un article aux *Temps modernes* – « défend » le communisme pour la raison inverse : c'est le seul régime où la littérature échappera au travail du sens, ne se laissera pas relever, pardonner, racheter, où sa négativité restera sans emploi, le seul régime où un écrivain ne risquera pas de se faire offrir une situation, où il sera, comme disait Ponge, consigné au trente-sixième dessous qui lui revient.

Comment écrire après Auschwitz ? Après Auschwitz, la littérature ne devrait plus être possible. Auschwitz aurait retiré au monde le droit à la littérature. La littérature, dit Blanchot, n'est pas seulement « illégitime », elle « n'a peut-être pas le droit de se tenir pour illégitime »¹⁶ : elle n'a même pas le droit de ne pas avoir de droit, elle ne peut invoquer aucune légitimité supérieure pour justifier ses inconvenances. Mais, nul n'étant souverain innocemment, c'est ainsi qu'elle accède à la gratuité souveraine. D'ailleurs, si c'était permis, ce ne serait pas de la littérature. Sollers le disait encore dernièrement à propos de Hemingway : un écrivain, c'est d'abord quelqu'un à qui le monde entier interdit d'écrire, qui écrit malgré tout et tous. Les Sirènes modernes disent : poète, ne prend pas ton luth. La littérature, pour cette génération, a été un art de malgrément.

On peut penser qu'on est en passe d'en sortir. Il est possible, par exemple, de voir le signe d'un changement de génération quand un écrivain comme Quignard accompagne ses regards sur le monde actuel de ce soupir découragé : « Pour la première fois, l'existence d'une société s'oppose à l'existence d'une littérature »¹⁷. Ne serait-ce pas plutôt la première fois depuis longtemps qu'une littérature rêverait d'être acceptée ? accepterait d'exister ? Et, si les choses continuent leur train, peut-être allons-nous être réduits, comme l'Italienne de Stendhal, à regretter que ça soit permis, que ça ne soit plus un péché.

4. *Puissances du roman.*

Ce qu'on appelle l'existentialisme a d'abord été, sur le plan esthétique, un anti-naturalisme radical : il s'oppose à la déduction tainienne de l'œuvre d'art, aux tentatives pour la loger dans un

paysage, dans un vallon, dans une généalogie. Les œuvres évoquées dans ces essais sont toutes engagées dans la consolidation d'un contexte dont il serait impossible de les déduire, où elles seraient ou bien impossibles ou bien interdites – qui les rendrait, au mieux, improbables. C'est le cas de l'espace conjugal chez Leiris, de l'apocalypse révolutionnaire chez Malraux, de la Terreur chez Blanchot, du stalinisme chez Bataille.

Le même schéma organise *Puissances du roman*. Dans cet essai écrit en 1940, Caillois accuse le roman de complicité avec le libéralisme : pour triompher, il a besoin d'une société qui laisse à l'individu le loisir de faire des réserves à son endroit. Ce schéma est classique. Il est voisin de celui adopté par Benjamin dans « Le narrateur ». Mais, alors que Benjamin opposait le monde du conteur et celui du romancier, Caillois oppose sociétés à roman et sociétés à architecture : ces dernières, avec leurs grands travaux, fonctionnent selon un régime de mobilisation totale qui ne laisse aucune place (aucun vide, aucune vacance, aucune disponibilité) pour la moindre distance. Pourtant, c'est au-delà de cette condamnation sociologique du roman que la position de Caillois devient originale : il diagnostique en effet, dans la production des années trente, une évolution aussi prometteuse que suicidaire à la faveur de laquelle l'opposition entre roman et architecture s'estompe. Parmi les romans récents, un nombre croissant propose des héros hostiles à la réserve romanesque. « Il est venu, écrit-il, de nouveau une époque d'architecture, de construction de pyramides et de cathédrales. » Le roman des années trente (il cite Montherlant, Malraux, von Salomon), roman sans recul, est le catalyseur d'une société où, dit Caillois, « il n'existe plus de place pour le roman »¹⁸. Le romancier, rejoignant le corps-franc des apprentis-sorciers, s'emploie à scier la branche sur laquelle ses prédécesseurs gîtaient, il travaille à la réalisation de ses propres conditions d'impossibilité. En 1974, en tête d'une réédition de *Puissances du roman*, Caillois reconnaît s'être laissé entraîner un peu loin. « Je déduisais que dans la société pleine, dont rêvait le Collège de Sociologie, le roman n'aurait plus sa place. Je ne soupçonnais pas que cette cité tout imaginée n'était elle-même rien d'autre qu'un leurre momentané issu de l'éternelle et toujours complémentaire sollicitation romanesque »¹⁹.

16. *La pari du feu*, p. 294.

17. Pascal Quignard, « Où sont les ombres ? », *L'infini*, n° 30, été 1990, p. 23.

18. Roger Caillois, *Puissances du roman* (1940), in *Approches de l'imaginaire*, Gallimard, 1974, p. 231.

19. *Approches de l'imaginaire*, p. 152.

Pour illustrer l'emprise exercée par le roman sur l'esprit de ses lecteurs, Caillois mentionne la lettre qu'une lectrice, s'arrachant à regret à la *Vie de Jésus*, aurait écrite à Renan pour le remercier de l'envoi de son livre. « Elle l'avait lu presque entièrement », écrivait-elle, et c'était avec peine qu'elle s'arrachait à sa lecture pour lui envoyer ce mot « tant elle était pressée d'achever le volume "pour savoir la fin" »²⁰. *Ponce Pilate*, plus de vingt ans plus tard, réintroduit un peu de ce suspense romanesque dans le récit de ces heures cruciales pour le christianisme : c'est l'histoire d'un Pilate qui refuse de condamner Jésus.

Après une journée de consultations au cours desquelles chacun le pousse à céder à Caïphe et à faire exécuter l'agitateur religieux, le procureur décide l'opposé. Il libère Jésus. Le moment décisif est la consultation de Mardouk. Le mage chaldéen, sorte de Renan futurologue, brosse le tableau des événements qui doivent suivre le sacrifice du Messie. Il fait défiler, au futur, deux millénaires d'histoire chrétienne. Mais la réalisation de ce futur dépend de la signature de Pilate. Mardouk se l'assure en flattant sa vanité de fonctionnaire : l'exécution, dit-il, fera de toi une cause célèbre ; les docteurs de la nouvelle religion débattront à perte de vue de ton libre arbitre. Il évoque la bibliographie des ouvrages à lui consacrés par des casuistes, théologiens, historiens. Il mentionne même un « écrivain français qui, un peu moins de deux mille ans plus tard, reconstituerait et publierait cette conversation aux éditions de la Nouvelle Revue française, se flattant sans doute de l'avoir imaginée »²¹.

Rien de plus facile pour un auteur moderne que d'inventer un personnage qui, du fond de son passé, prédit le présent. Mais le présent, ici, c'est le livre que le lecteur a entre les mains. Et c'est là que les choses se compliquent. Si tu veux que l'histoire retienne ton nom, dit Mardouk à Pilate, fais-le crucifier. Il ne dépend que de toi que Caillois écrive un livre qui racontera ton choix. Mais Pilate n'est pas pascalien ; il préfère jouer perdant et fait le pari inverse. Aussi le récit se conclut-il sur ces lignes : « A cause d'un homme qui réussit contre toute attente à être courageux, il n'y eut pas de christianisme. A l'exception de l'exil et du suicide de Pilate, aucun des événements présumés par Mardouk ne se produisit. L'histoire, sauf sur ce point, se déroula autrement. » Fin. Mar-

20. *Id.*, p. 161.

21. Roger Caillois, *Ponce Pilate*, Gallimard, 1961, p. 100.

douk avait effectivement prédit au procureur de Judée l'avenir qui semble avoir été le sien. Cet exil et ce suicide ne sont pourtant pas les seules de ses prophéties à s'être accomplies. Le « sauf sur ce point » de la conclusion est infirmé par le livre dans lequel il figure : malgré le chantage de Mardouk, et bien que ce livre ne raconte pas – comme Mardouk l'avait prédit – la crucifixion du Messie, les éditions de la Nouvelle Revue française n'en ont pas moins fait paraître en 1961 le *Ponce Pilate* annoncé.

L'affabulation de Caillois repose sur la concurrence de deux futurs. Une première série événementielle, inaugurée par la mort du Christ, aboutit mille neuf cent soixante et un ans après la naissance du futur Crucifié, à la publication du récit. Sur la seconde, on ne dispose d'aucune information précise. La conclusion fait pourtant savoir que (à deux exceptions près) elle ne comprend aucun des événements de la première. Les deux séries s'excluent. Or c'est dans la première que figure le livre où nous apprenons que Pilate a choisi la seconde. Le livre que nous lisons est comme exclu par les événements qu'il retrace. Le choix de Pilate frappe d'impossibilité le récit qui en est fait. Dans *Approches de l'imaginaire*, Caillois appelait tentation romanesque le rêve d'un monde où le roman serait impossible. *Ponce Pilate* la met en abyme.

Mais ça ne l'empêche pas d'exister.

5. Pour le profane.

Ponce Pilate – sans qu'on puisse décider si c'est intentionnellement ou s'il s'agit d'une distraction de Caillois – suit à sa manière le scénario décrit dans *Puissances du roman*. C'est un roman qui décrit la genèse d'un univers dans lequel il n'existera pas de place, sinon pour le genre romanesque en général, du moins pour lui-même. Pourtant, certaines différences faussent ce parallèle. La première tient au fait que *Ponce Pilate* est un roman alors que *Puissances du roman* est un essai sur le roman. La seconde au fait que rien dans le personnage de Ponce Pilate n'évoque les conquérants lucifériens du roman des années trente, ces fanatiques de la sursocialisation qui acculent le roman à l'impasse.

La résistance qu'il oppose à ses interlocuteurs donne toute sa portée à cette différence. Les arguments de ces derniers se ramènent à des variations autour du théorème fondateur de la

logique sacrificielle : « il est avantageux qu'un homme périsse pour le salut du peuple » ; « le salut de tous justifie le sacrifice d'un seul »²². Ces arguments – un mélange de Frazer et de Girard avant la lettre, qui éclaire le destin du Christ à la lumière de rituels comme ceux du bouc émissaire ou des rois de carnaval – auraient pu être développés devant le Collège de Sociologie, – et d'ailleurs l'ont été, par Caillois lui-même, dans les conférences reprises dans *L'homme et le sacré*, en particulier « Théorie de la fête ».

Mais Pilate ne se laisse pas convaincre. Une religion qui, « pour établir ses titres, aurait eu besoin d'une injustice et de la lâcheté d'un homme »²³ ne suscite aucune sympathie en lui. Qu'elle le fasse, rien de plus normal ; mais c'est précisément la raison pour laquelle Pilate méprise les religions. Ici pourtant les choses vont plus loin, dépassant ce niveau de généralité. La résistance de Pilate ne porte pas seulement sur la forme de l'argument sacrificiel ; elle prend en compte l'individu auquel, dans le cas présent, on veut le lui faire appliquer. Pilate sait peu de chose sur le Christ mais, à travers ce que disent ceux qui s'acharnent à sa mort, il devine qu'il « enseignait des maximes exactement inverses »²⁴. Mardouk le confirme dans cette impression. Que les Juifs lui demandent de crucifier le Christ parce qu'il menace la logique sacrificielle, rien de plus cohérent. Ce n'est pas le cas avec Judas et Mardouk : ils le poussent à le faire pour en sortir. On ne sort pas de l'arbre avec des moyens d'arbre ; on ne conjure pas le sacré avec un sacrifice.

Ce petit conte philosophique de Caillois tourne en effet autour de la possibilité d'interrompre le cycle de la violence religieuse. Les deux personnages les plus importants du roman – Pilate et le Christ – essaient de lui échapper. Comment échapper au rôle que le sens de l'histoire leur a assigné ? Comment ne pas jouer le jeu ? Ce soir on improvise. Ces questions sont une nouveauté dans l'œuvre de Caillois. C'est, à ma connaissance, la première fois qu'il donne voix, même si c'est par Pilate interposé, au désir de sortir de la logique du sacré, une logique dont l'exploration dominait son œuvre depuis le Collège de Sociologie. Mais une autre première l'accompagne.

Il faut revenir ici à ce qui fait, derrière leur parallélisme apparent, la différence entre *Puissances du roman* et *Ponce Pilate*.

22. *Id.*, p. 42, 48.

23. *Id.*, p. 106.

24. *Id.*, p. 48.

Ponce Pilate est un roman, le premier publié par Caillois. C'est la première fois que l'auteur de tant de méditations sur le sacré quitte l'essai et la sociologie pour la fiction, c'est-à-dire pour un genre littéraire dans lequel, autrefois, dans *Puissances du roman*, il avait dénoncé le symptôme d'une société dans laquelle le profane a imposé sa loi. Alors que l'essai de 1940 avait condamné le roman au nom du sacré, *Ponce Pilate* échappe au sacré par le roman. *Ponce Pilate* représente donc une double rupture : au plan de l'expression, Caillois change de genre ; au plan du contenu, il change son fusil d'épaule et prend parti contre le sacré. *Ponce Pilate* n'est pas un très grand roman. Mais la chose la plus intéressante de ce récit est sans doute que, pour échapper à la fascination du sacré, son auteur ait dû abandonner l'essai. Au moment de prendre sa décision, Pilate se rappelle le titre d'un des ouvrages de Cicéron qu'il préfère : *De finibus potentiae deorum*. Il pourrait servir de définition au roman. On entre dans ce qui n'a pas eu lieu : un monde sans christianisme.

Caillois et Benjamin partageaient la même (mauvaise) opinion sur la dégradation du mythe en littérature, du conte en roman, c'est-à-dire l'instauration du régime de reproduction mécanique et de sérialisation dispersive : ils y voyaient une perte à la fois au niveau du contenu et au niveau de la forme, de l'expérience transmise et de la forme dans laquelle elle l'était ; l'un et l'autre ont associé cette perte à une avancée du profane.

Peut-être faudrait-il renverser ce lieu commun. C'est le roman qui, au contraire, est le dernier refuge du profane, l'une des dernières poches d'irréel épargnées par la laïcisation du sacré. Les déplorations du sacré ne manquent pas, mais le défaut des dieux fait salle pleine. Qu'est-ce qui unit les hommes ? demande Goethe. C'est le sacré – ou son absence qui est sacrée aussi. Le sacré n'a peut-être plus l'exubérance dionysiaque ou carnavalesque des grandes époques, mais il gagne en extension ce qu'il a perdu en intensité. Aussi, dans la laïcisation forcenée des vacances, ce qu'il y a d'insupportable, c'est moins l'éloignement du sacré, que la défaite du profane. Laïc, après tout, désigne une confession ; je n'aime pas le mot, il fait prêcheur et obligatoire. Un cocktail attiédi de ce qu'il y a de pire dans les deux régimes, à la fois sacré et laborieux. Mais le profane n'est pas un devoir de vacances. D'ailleurs, on ne parle pas de musique laïque. Il faut maintenir la distinction, mais de manière à ce qu'on puisse, subrepticement, subtilement, secrètement, extemplo, sortir du

temple. Il faut maintenir la distinction, mais pour sauver le profane, un profane en soi, comme on parle de fin en soi ; un profane sans profanation, pour le plaisir : le profane pour le profane.

Que deviendra la littérature si elle ne peut plus plaider coupable ? Faute d'être interdite, elle sera condamnée à le faire au second degré. Plût au ciel que ce fût une faute. Que j'eusse les mains sales. A la manière de ces plaisirs dont, comme l'héroïne de Stendhal, la seule chose qu'on puisse dire, c'est : dommage que ça ne soit pas un péché. *Peccato che non sia un peccato.*

New York, 31 août 1992

Cénotaphes.

Il fallait au moins le patronage de Nerval pour que le nom de Montaigne s'introduise dans *La règle du jeu*. Il le fait au détour d'une allée, dans le parc d'Ermenonville où l'auteur d'*Aurélia* et de *Pandora*, les deux sœurs d'*Aurora*, allait se promener à la recherche de l'oubli. « Où sont nos amoureuses ? Elles sont au tombeau. » Au patronage de Nerval se joint bientôt l'ombre plus pondérable de Rousseau : c'est à Ermenonville qu'est mort et qu'a été enterré l'auteur des *Confessions*. Il se trouve que le même parc contient aussi un temple de la philosophie et que ce temple est dédié « à Michel de Montaigne ». Au cours d'une description, Leiris le mentionne en passant : *name dropping*. Un nom tombe. A vide¹.

Le tombeau de Rousseau est en effet le centre réel de la page de *Fibrilles* qui décrit ce parc dans lequel, après avoir accueilli les derniers jours du promeneur solitaire, le marquis de Girardin devait aménager pour ses cendres un abri où elles resteront jusqu'à ce que la Révolution les transporte au Panthéon. Cette description intervient au cours d'une minutieuse analyse de rêve. Le texte est sur le point de s'engager dans la série des associations induites par un jardin singulièrement élusif : le rêveur, devenu analyste de son rêve, ne sait plus de quel degré de réalité ou d'irréalité le doter. Peut-être l'a-t-il rêvé – mais il faudrait alors préciser si dans le rêve il figurait « en personne », jardin de rêve, ou si plutôt il n'y était pas déjà souvenir de jardin, jardin que le rêveur ne rêvait pas mais se rappelait, ou encore, troisième possibilité, s'il n'y était pas tacitement présupposé, présence

1. Michel Leiris, *Fibrilles*, Gallimard, 1966, p. 58.

implicite mais jamais vérifiée à l'horizon de la séquence onirique – mais peut-être aussi est-il en train, après coup et plume en main, de lui donner corps pour l'introduire de force dans un rêve qui n'est plus là pour faire entendre sa voix et rappeler, si besoin en était, qu'il s'est d'abord déroulé sans cet attirail horticole. Il s'agit donc, avant que ne commence à se dérouler ce qu'on pourrait appeler de plein droit la série associative induite par le mot « jardin », de déterminer avec toute la précision souhaitable le statut exact de cet inducteur lui-même : qu'en est-il de ce jardin que Leiris n'arrive plus à retrouver dans le rêve qui pourtant l'avait apporté, jardin secret, perdu sans avoir laissé de brisées, enfoui sans retour dans ce rêve au fond duquel il se cache comme s'il voulait s'y faire oublier à jamais.

Au moment de solliciter ce jardin impondérable, Leiris hésite, se demande s'il ne se propose pas d'arracher à son rêve « un secret qui peut-être lui manque »². (Mais les vrais secrets ne sont-ils pas ceux qui manquent ?) C'est ce scrupule qui amorce la description du parc d'Ermenonville bientôt détenteur à son tour d'une sorte de manque secret, paysage dans lequel est sertie une absence qui le hante. Au terme d'une enfilade de cadres emboîtés les uns dans les autres (« dans le plein feuillu du parc, le vide d'une étendue d'eau ; dans le vide de ce lac, le plein de la terre d'une île ; dans le plein à peu près rond de cette terre ferme, un cercle plus petit dessiné par des peupliers ; au milieu du vide que crée l'anneau ainsi formé, le plein de la pierre du tombeau »), le lecteur est conduit jusqu'au cénotaphe dans lequel, sous le plein de la pierre, se trouve « le creux où – comme dit Nerval – *manquent les cendres de Rousseau* »³.

Le parc d'Ermenonville n'intervient pas pour sa valeur thématique, comme une première variation sur l'air des jardins, mais pour sa productivité scénographique : il répète la scène du rêve qui l'appelle. Les restes de Rousseau manquent au jardin qu'ils hantent de la même manière que le jardin fantôme se dérobe dans le rêve qui l'évoque. Cénotaphe et songe-creux : cette scénographie est une *cénographie*. La chose n'a l'air de rien. Elle tourne à vide. La scène est désertée. Jusqu'où va un texte ? Il va jusqu'à ne pas dire d'où il vient. Ni où il va. Pas un pas de plus. La description ne s'arrête pas de faire l'ellipse de ce autour de quoi

elle tourne, s'augmente sans fin de l'éclipse de son centre. Si elle s'autorise, ce n'est jamais que du défaut de ce sur quoi elle porte et repose. Elle ressasse sans répit la désertion de son foyer. Au cœur du texte, on bute sur ce que Leiris a appelé « un réel défaut de cœur ».

(Au début de *L'âge d'homme*, Leiris évoque son « premier contact précis avec la notion d'infini »⁴ : l'étiquette d'une boîte de cacao sur laquelle était peinte une Hollandaise qui portait un plateau, avec, dessus, une boîte identique de cacao sur l'étiquette de laquelle était peinte, par conséquent, une autre et la même Hollandaise qui : etc., à l'infini. A l'intérieur de *Fibrilles*, la tombe vide de Rousseau ne se borne pas à reproduire la structure du rêve au jardin introuvable mais, par une anticipation pourtant incalculable, miniaturise le livre encore à venir dans lequel il figure : au milieu de *Fibrilles*, on le sait, Leiris se suicide. Au centre de son livre, l'auteur se met au tombeau, il descend dans un tombeau qui, comme l'exige le cérémonial cénographique, restera vide : la descente, pour être centrale, devait être *manquée*. Reste *Fibrilles*, cénotaphe privé des cendres dont il avait voulu faire son foyer, vivantes cendres innommées, les restes de l'auteur. Au tombeau de Rousseau, *Fibrilles* se met en abyme avant même d'exister. Il s'abîme au tombeau où il manque, à vide, à l'infini. Le premier poème publié par Leiris avait pour titre : « Rien n'est jamais fini »⁵).

Un cerne homologue, pour en venir ou revenir à Montaigne, trace au cœur des *Essais* un vide qui creuse, entre centre et cendre, une cénographie similaire, celle d'une écriture que rien ne comble, le comble de l'écriture pourtant. Le premier projet des *Essais* avait pour centre ce qui aurait dû être la plus volumineuse citation d'un ouvrage qui pourtant n'en manque pas, une citation de surcroît entièrement inédite, donnée ici en primeur : une suite de vingt-neuf sonnets de La Boétie. Montaigne s'introduit en introduisant les restes de son alter ego. Il s'autorise du texte d'un autre et devient auteur en s'augmentant des œuvres de son ex-moitié : corps doublement étranger puisque cette œuvre, qui n'a pas été écrite par le signataire du livre dans lequel elle paraît, est de surcroît une œuvre poétique (ce sont des sonnets) insérée

2. *Ibid.*

3. *Ibid.* C'est Leiris qui souligne.

4. Michel Leiris, *L'âge d'homme*, Gallimard, 1946, p. 38.

5. Michel Leiris, *Haut mal*, suivi de *Autres lancers*, Gallimard, 1969, p. 19.

comme son centre hétérogène au cœur d'un texte écrit, prosaïquement, dans la langue de tous les jours.

L'écriture de Montaigne, il a été jusqu'à le publier sur ses murs, s'est décidée dans l'après-coup de la perte de cet ami dont les *Essais*, dans leur premier projet, ne voulaient qu'être une manière de tombeau. Tombeau qui dès la première édition préfigurera étrangement celui de Rousseau dans le jardin d'Ermenonville. A la place centrale qui leur est réservée mais qu'ils n'occupent plus, sous un titre qui les annonce – « Vingt-neuf sonnets d'Etienne de La Boétie » – mais auquel ils ne sont plus là pour répondre, il n'y a plus que ces mots : « Ces vers se voient ailleurs. » Les cendres de Rousseau aussi se voient ailleurs : au Panthéon. Personne n'est encore arrivé à briser la nullibiété, à localiser le point rebelle à toute topographie où Montaigne a envoyé se faire voir les poèmes de son ami : à demain la poésie ? Le discours autobiographique donne son congé à l'écriture poétique : les poèmes reculent devant leur introduction. Battent en retraite d'abord. Puis désertent.

Je voudrais suggérer ici de manière voisine que, tout au long de son œuvre autobiographique, Leiris n'en finit pas de faire son deuil de la poésie, de cerner son retrait, de traquer son absence, de déplorer ce que dans *Frêle bruit* il appelle « le silence de l'ancre de la sibylle : siège déserté d'un oracle amputé de sa voix »⁶. Orphée chantait la disparition d'Euridyce, Leiris chante la perte de sa voix, il fait durer le grand air de la voix *off*. Comme Montaigne à son double, il dit adieu au poète qu'il n'aura pas été. *La règle du jeu* : le cénotaphe de Michel Leiris poète.

Une dernière remarque à propos de Montaigne : les mots par lesquels il recommande les poèmes de feu son alter ego de poète indiquent qu'une incompatibilité d'humeur interdirait à la poésie et à l'autobiographie de faire bon ménage, les condamnerait d'avance au divorce. Il ne saurait y avoir de mémoires de poète s'il est vrai que les mots du poème sont toujours des mots sans mémoire. Et il y va ici, précisément, du ménage, d'une certaine manière pour l'écriture de se ménager et d'emménager. Ces sonnets, dit Montaigne à l'éloge de La Boétie, il les fit « en sa plus verte jeunesse » : aussi témoignent-ils d'un feu, d'une « ardeur » qu'on ne retrouvera plus dans les poèmes plus tardifs qu'il fit « en faveur de sa femme » et qui sentent « je ne sais quelle froideur

maritale ». Au troisième livre des *Essais*, dans le chapitre « Sur des vers de Virgile », Montaigne s'étonnera de trouver dans l'*Enéide* la peinture « bien émue » d'une « Vénus maritale ». L'amour de la poésie se marie mal à la prose des conjugaisons légitimes.

Révocations.

Le ton n'est pas la voix de l'écrivain, mais l'intimité du silence qu'il impose à la parole.

M. Blanchot

Ce qui fait le poète, c'est la vocation : on l'a appelé du seul nom auquel il répond ; il est marqué.

Leiris, lui, personne ne lui a rien demandé et son pas autobiographique ne cesse de revenir au lieu où manque la marque qui aurait autorisé ce texte qui n'en finit pas de remarquer son absence : il n'a pas eu la vocation, c'est le point de départ de son œuvre.

Il lui est pourtant arrivé, vers l'âge de dix ans, d'être saisi par le sentiment qu'il était non seulement l'appelé mais l'élu d'une vocation ; l'ange de la gloire s'est arrêté sur lui au cours d'une brève annonce qui pourrait faire penser à l'euphorie triomphale dont Raymond Roussel faisait part à Janet ou encore à l'expérience proustienne du temps retrouvé, à cette différence près toutefois qu'il s'agit chez Leiris d'une expérience pré-littéraire, à peine linguistique, une aventure enfantine. Cette bouffée glorieuse l'envahit pendant de trop brèves minutes que *Fibrilles* ressuscite. La scène se passe à Heist-sur-Mer en Belgique, où la famille finit ses vacances. Pour les besoins d'un jeu de société, on a demandé au petit Michel (ou il s'est offert) de quitter la salle commune pour que les deux enfants qui restent puissent choisir une carte dans un jeu. Le choix fait, l'exclu, rappelé, doit la désigner au milieu des autres cartes. Mais les complices, au lieu de choisir une carte, avaient convenu de dire, quelle que soit celle qu'il désigne, que c'était la carte choisie. Moyennant quoi il réussit une fois, deux fois, et, de triomphe en triomphe, finit par se ranger, en toute bonne foi et simplicité, à l'évidence : il est possédé par un don de divination qu'il n'avait pas encore eu l'occasion de manifester, pas même de soupçonner, et qui désormais l'installe

6. Michel Leiris, *Frêle bruit*, Gallimard, 1976, p. 348.

à l'écart du commun des mortels, parmi l'élite des voyants. Si Leiris rappelle cet épisode, c'est évidemment pour la déflation cruelle sur laquelle il se conclut une fois que le dessous des cartes lui eut été révélé. Il enchaîne ensuite : « Songeant à ce que j'avais éprouvé à Heist-sur-Mer quand je m'étais cru en possession d'un don qui m'aurait situé singulièrement en marge du commun, je me demande depuis longtemps jusqu'à quel point une poussée de même nature que cette fierté puérile ne m'a pas animé quand, devenu jeune homme et ne sachant trop que faire de ma personne, j'ai souhaité être un poète »⁷. Il s'était cru possédé mais s'était, tout bonnement, fait posséder. Le don du don par excellence, celui de prophétie et de voyance, qui aurait fait de lui un oracle, ne laisse derrière sa dérisoirement fausse apparence de présent qu'un triste goût de cendres.

Dans le chapitre « Dimanche » de *Biffures*, un épisode voisin ouvrait déjà la séquence « Pour choisir une carrière ». Cette fois-ci, le cadre est une église. A peine celui qui s'est défini comme « un spécialiste ou un maniaque de la confession »⁸ sort-il du confessionnal que le vicaire l'appelle, le prend à part et lui dit : « Mon petit Michel, je vous ai bien observé : je vois que vous avez les signes de la vocation, je suis sûr que vous feriez un très bon prêtre. » Le « petit » Michel ne manque évidemment pas de grandir au contact de ces signes que vient d'attacher à sa personne le prosélytisme du curé recruteur : une brusque dilatation égotique, une bouffée mégalomaniacale est en passe de le convaincre qu'il est « une manière d' élu »⁹. Comme dans l'épisode de Heist, elle sera suivie par la détumescence du retour à la réalité. Mais, cette fois, le narrateur n'a pas attendu, pour décliner le futur auquel ces prétendus signes l'invitaient, qu'un spécialiste des pratiques ecclésiastiques le démystifie en lui suggérant que n'importe quel prêtre consciencieux se devait de s'acquitter de la même démarche auprès de ses jeunes ouailles. Sans songer à vérifier si cette vocation était réelle ou non, Leiris a immédiatement décidé de s'y soustraire et la raison invoquée pour ce refus mérite qu'on s'y arrête : « Il y avait, pour ceux qui entrent dans les ordres, l'obligation d'être chastes et, corrélativement, l'interdiction de se marier. »

A propos de mariage, il faut revenir à *L'âge d'homme*, où se

décide, côté vie et côté écriture, l'engendrement de l'autobiographie, et tout particulièrement à ses derniers chapitres qui n'ont pratiquement plus rien à voir avec l'enfance de l'auteur. Ils sont dominés par la sombre figure d'Holopherne à l'ombre de laquelle vocation de poète et mariage dessinent leurs chassés-croisés tragi-comiques. Car si, dans *Biffures*, on avait vu Leiris enfant refuser une prétendue vocation qui l'aurait condamné à la virginité et au célibat, dans *L'âge d'homme* on le retrouve, quelque dix ans plus tard, qui se présente – juste après s'être peint en bachelier désorienté qui « n'était sollicité par rien »¹⁰, « ne se destinait à rien » – comme le détenteur, « plus encore que d'une vocation, d'une destinée », en l'occurrence la destinée de célibat, de chasteté, d'absolue pureté (et d'« insatisfaction ») qui est le lot de ceux qui vivent en poètes. La raison de ce revirement : il veut échapper au mariage. « Je méditais, écrit-il, sur l'apologue de Gobineau (l'une des *Nouvelles asiatiques*) dans lequel il est question d'un initié auquel un illustre thaumaturge va révéler l'ultime secret magique, mais qui perd tout au seuil de la trouvaille parce qu'il s'est retourné, sa femme (qui se voyait abandonnée) l'ayant suivi et appelé »¹¹. (Au seuil de la trouvaille, juste quand il allait apprendre le dernier mot de l'affaire, la dernière lettre, l'oméga, il allait arriver à Z, il ne s'en fallait que d'un doigt qu'on lui fasse voir le dessous des cartes, l'au-delà du voile, etc. C'est à ce moment précis qu'il a fallu qu'on l'appelle ! Que la vocation conjugale l'appelle par son nom ! Evidemment, dans la nouvelle de Gobineau, à suivre le sommaire qu'en donne Leiris, la catastrophe ne tient pas à ce que sa femme suive et appelle l'initié, mais à ce que l'initié réponde à son nom, se laisse détourner par cet appel. Il est déjà divisé entre deux désirs qui bifurquent, le condamnent à la digression, à la distraction.)

Dans *L'âge d'homme*, l'apologue de Gobineau conclut le récit d'une liaison que Leiris vient d'interrompre. Il en a tiré une leçon : il faut choisir entre l'œuvre et la vie. Pour accéder aux ultimes révélations de la poésie, il faut renoncer au mariage (« être marié n'eût pas été conforme à mon état de poète »¹²). Plus : Leiris entreprend de renoncer à la sexualité. On pourrait même soupçonner cette vocation poétique dont il n'avait manifesté aucun signe auparavant de surgir miraculeusement pour lui épargner

7. *Fibrilles*, p. 246.

8. *L'âge d'homme*, p. 169.

9. Michel Leiris, *Biffures*, Gallimard, 1948, p. 203.

10. *L'âge d'homme*, p. 175.

11. *Id.*, p. 204.

12. *Id.*, p. 205.

certaines difficultés du rapport sexuel. Car c'est de cette première liaison, alors que Leiris s'engage dans cette « habitation des femmes » dont Rousseau, à qui j'emprunte l'expression, dit qu'elle ne lui réussissait pas, c'est de l'époque de cette première liaison que, dit Leiris, « datent mes premières aspirations à la poésie qui m'apparaissait à proprement parler comme un refuge, un moyen de retrouver un domaine clos et bien à moi dans lequel ma partenaire n'aurait pas à s'immiscer »¹³. A la base de l'apologue de Gobineau il y a le postulat de la chasteté de l'initié : s'abstenir du rapport sexuel est la voie vers la révélation. Mais la seule découverte qui s'offre sur ce chemin, c'est que, pour qu'il n'y ait pas de rapport sexuel, il n'est ni nécessaire ni suffisant que je m'en abstienne.

Dans le filigrane de *L'âge d'homme*, on devine partout la figure de Méduse. Le radeau légendaire donne son titre au dernier chapitre. Dans le premier (« Tragiques »), elle avait été associée à la Stella des *Contes d'Hoffmann*, l'opéra d'Offenbach, après que dans un épigraphe emprunté au *Faust* de Goethe (dans la traduction de Nerval, bien sûr) on a vu Méphistophélès mettre en garde son protégé contre ce que, à l'heure près, on pourrait appeler un démon de midi, le spectre, cou coupé, de Marguerite. Méphistophélès : « Son regard fixe engourdit le sang de l'homme et le change presque en pierre. As-tu déjà entendu parler de la Méduse ? »¹⁴. Presque en pierre, cela pourrait se dire en poète, si on prend à la lettre la description par Leiris de sa vocation poétique comme « une tentative symbolique de *minéralisation*, réaction de défense, précise-t-il, contre ma faiblesse interne et l'effritement dont je me sentais menacé ; j'aurais voulu me faire une sorte de cuirasse, réalisant dans mon extérieur le même idéal de *roideur* que je poursuivais poétiquement »¹⁵. L'homme, dit Freud, se cabre, non pas de désir mais de terreur, devant la femme : comme pour résister à la coupure de l'autre. Le soleil se lève aussi, mais Aurora s'épelle Horreur.

Quelle leçon retenir de l'apologue de Gobineau ? et plus encore où et comment la retenir ? Contre quoi son lecteur a-t-il cru qu'il le mettrait en garde ? La question s'impose d'autant plus que le récit de ces rigueurs poétiques de bachelier est immédiate-

13. *Id.*, p. 192.

14. Cette réplique, extraite du *Faust* de Goethe (dans la traduction de Nerval), figure en épigraphe au premier chapitre de *L'âge d'homme*, p. 45.

15. *L'âge d'homme*, p. 200.

ment suivi (« je me détendis ») par celui d'une débandade matrimoniale que *L'âge d'homme* qualifie de « demi-trahison » et *Fibrilles* de « double trahison »¹⁶. Mais peu importe la quantité : ce n'est pas la première fois que Leiris renonce à un vœu de chasteté pour pouvoir se marier. Quant à la vocation poétique, s'il la trahit par ce mariage, elle existait à peine avant qu'il la trahisse.

Le mot « débandade » peut sembler excessif. Mais c'est l'auteur lui-même qui dit que, depuis cet événement, c'est-à-dire son mariage, il se sent « encore moins que la tête d'Holopherne »¹⁷.

Et mon tout n'aura pas lieu.

Graal dont le nom ne s'achève pas mais reste en l'air et s'étire en d'invisibles courants¹⁸.

La différence du réel et de l'imaginaire devrait ne pas être négociable.

Les pages de *L'âge d'homme* où l'auteur rapporte avec un mélange égal de complaisance et de culpabilité les circonstances de son mariage ne sont pas simplement anecdotiques. Il ne serait pas moins erroné d'y voir un simple document clinique permettant de saisir sur le vif les démarches retorses d'un masochisme prêt à faire faute de tout bois. Ces pages sont importantes parce qu'elles mettent en place le génotexte de l'autobiographie.

Son mariage constitue dans la vie et dans l'œuvre de Leiris le tournant réaliste qui programme sa conversion à l'écriture autobiographique. Il n'est probablement pas possible d'épouser le réel, aussi fantomatique, vu de près, que cette Afrique au travers de laquelle ce réalisme l'a conduit en le dotant d'un second métier. Marié, il doit pourtant quitter ce qu'un texte de sa période surréaliste, quelques années plus tôt, avait intitulé *le pays de ses rêves*¹⁹. Si, autrefois, Leiris « accordait une importance prépondérante à l'imaginaire »²⁰, voulait « fuir hors du réel », la mise en place du dispositif autobiographico-conjugal l'oblige à trancher,

16. *L'âge d'homme*, p. 211 ; *Fibrilles*, p. 65.

17. *L'âge d'homme*, p. 212.

18. *Frère bruit*, p. 330.

19. « Le pays de mes rêves », *Haut mal*, p. 21.

20. *L'âge d'homme*, p. 198.

couplant sa vie en deux. Au milieu, la frontière non négociable que décrit la première phrase de *L'âge d'homme* : « Je viens d'avoir trente-quatre ans, la moitié de la vie. » Moitié, moitié. Il avait passé la première à courir après ses rêves ; la seconde sera vouée à la poursuite du réel. Juste après la guerre, en 1946, la préface ajoutée à la réédition de *L'âge d'homme* rappellera la décision, à la fois esthétique et morale, à laquelle l'auteur s'est tenu : un « parti pris de réalisme » et le refus de tout « compromis fallacieux entre les faits réels et les produits de l'imagination »²¹.

Ce mariage n'est donc pas une simple anecdote, sentimentale ou cynique, qu'on pourrait rejeter hors texte au chapitre vie d'une étude sur Leiris. Il est moins un des événements vécus par l'auteur de *La règle du jeu* que son lieu de naissance. Le lieu, d'alliance et de divorce, où la vie et l'œuvre de Leiris, identiques et rivales, avancent et stagnent d'un pas désormais concurrent, se conjugent et s'entravent, impatientes, incompatibles, mais incapables de se contenir.

Le voyage au bout de l'irréel que raconte *L'âge d'homme* se termine sur un réveil : sur le plan de l'énoncé, c'est le mariage ; sur le plan de l'énonciation, c'est l'autobiographie, le texte de *L'âge d'homme* lui-même. « Rêvant toutes les nuits, notant mes rêves, tenant certains d'entre eux pour des révélations dont il me fallait découvrir la portée métaphysique, les mettant bout à bout afin de mieux en déchiffrer le sens et en tirant ainsi des sortes de petits romans, je m'éveillais presque chaque nuit en hurlant »²². Faut-il parler de symbolique ? La fonction conjugale, en même temps qu'elle ménage une sortie hors de l'*idios cosmos*, une ouverture hors du sans-partage onirique, en même temps qu'elle sonne le crépuscule des rêves, négocie ce passage au réel par un réveil sans cri dont la version miniaturisée sert de conclusion à plusieurs des rêves dont le récit figure dans *Nuits sans nuit* : le 8-9 octobre 1933 : « mais Z... m'éveille, me prévenant que je vais crier » ; le 12-13 juillet 1940 : « Réveil (avec cri que Z. m'empêche de pousser) » ; le 29-30 septembre 1957 : « Z. (tirée de son sommeil réel par mes amorces de cris) m'adresse la parole »²³. *La règle du jeu*, dont le volume inaugural aura la même réveilleuse pour dédicataire, met en scène, dès son premier chapitre, le refoule-

ment analogue d'un cri, la transformation au cours de laquelle « ... Reusement ! » se perd pour se retrouver « Heureusement ! »

Le Collège de Sociologie paraît contre une vie exclusivement quotidienne. Il fallait en sortir. Cette exception, ce qui réchappait du quotidien était baptisé sacré. La force de la contribution de Leiris, qui donne l'ampleur de ses réserves, se résume dans le libellé de son titre : « Le sacré dans la vie quotidienne » remplace l'antagonisme simple par l'inclusion polémique. A la fin de « Vocation du poète », Hölderlin évoque l'homme attendant « que le défaut de Dieu l'aide ». Il faut comprendre de la même façon que, comme les cendres de Rousseau au jardin d'Ermenonville, le sacré est absent de, ou, plus fortement, qu'il est absent dans la vie quotidienne, comme le jour qui manque aux jours, le manque qui se remarque au fil de jours entés d'ajours. Un poème de *Haut mal*, « Tragique », commençait sur un écart semblable : « Entre amours et amour »²⁴. Le divorce est entamé par la multiplication d'un pluriel privé du singulier qu'il appelle ; Amours sans amour. *Nuits sans nuit*, *Jours sans jour* : le singulier est ce qui manque dans la vie quotidienne. En latin, *divortium* veut aussi dire bifurcation : *divortium itinerum*, distraction de l'unique. La distraction fut ma Béatrice.

La même logique gouverne *La règle du jeu* et la gouverne jusqu'au bout. La poésie, littéralement, est portée disparue par la prose autobiographique. Mais, comme Hölderlin dans l'absence des dieux, la prose de Leiris va trouver dans ce deuil qu'elle porte de la poésie la ressource surprenante d'une surenchère poétique. La poésie était pour Mallarmé une puissance de négation qui contraint les choses à reculer devant leur absence, à céder la place à leur manque : elle produit un lieu dans lequel la chose peut faire défaut. Pour Leiris, l'autobiographie, en tant précisément qu'elle s'érige en tombeau de la poésie, est l'espace où la poésie elle-même devient, à son tour, l'objet de l'opération poétique et s'absente dans sa disparition vibratoire. Elle s'y abîme sans s'y mettre en abyme : non pas poésie dans la poésie, mais poésie sans la poésie, poèmes sans poème. Le singulier manque. Jusqu'au bout.

Il y aussi la règle qui manque au jeu qu'elle intitule. L'auteur aura joué le jeu ; mais sans la règle : elle devait être découverte et révélée dans *Fibules*, dont les volumes antérieurs avaient annoncé

21. *Id.*, p. 17.

22. *Id.*, p. 209.

23. Michel Leiris, *Nuits sans nuit*, Gallimard, 1961, p. 99, 132, 190.

24. Michel Leiris, *Haut mal*, 204.

qu'il conclurait l'entreprise, permettrait que « le tout s'ajuste »²⁵ (ajuster : faire en sorte qu'il n'y ait plus de jeu), donnerait comme dans telle *Nouvelle asiatique* de Gobineau l'« ultime secret », le « graal obstinément convoité ». On sait qu'il finira par manquer au bout de la partie. *La règle du jeu* n'aboutit à aucun temps retrouvé. En place, les quelques maximes énoncées vers la fin de *Fibrilles*, règles sans règle. Mais *Fibules* ne devait-il pas manquer, n'était-il pas déjà, par son pluriel, condamné à manquer le point unique où se seraient rassemblés les aperçus épars des volumes précédents, qui aurait ordonné leur pluralité sous son autorité : pourquoi plusieurs fibules pour boucler une seule règle ? Au lieu où manquent ces *Fibules*, il y a pourtant *Frêle bruit*, l'unique singulier de la série – *Biffures*, *Fourbis*, *Fibrilles* – qu'il dénoue. Aussi unique et aussi singulier que le bruit sans message, « bruit grêle », « fragile son », qui dans « Mors » disait déjà une seule chose – et « cette unique chose qu'il disait c'est qu'il était *unique* »²⁶. Unique singulier, mais voué à la dispersion : là où le tout devait s'ajuster, « rien que de disséminé, de disparate et de peu cohérent ». *Frêle bruit* : éclats de l'unique, l'archipel du singulier.

Mon premier : on cherche un graal qui vous tienne lieu de tout. Mais on n'en finira jamais de le prononcer : on n'arrive jamais à la dernière lettre du dernier mot.

Mon second, c'est l'autobiographie, l'art de toucher à sa fin. Mais avec distraction : on y touche, on la déplace et on ne la retrouve plus.

Mon troisième : en guise de sortie, juste pour marquer le pas, cette autre mine de rien : « prélevée à Dublin, la porte extérieure du 7 Eccles Street où habitait Léopold Bloom, porte je crois géorgienne qui – aujourd'hui transférée au premier étage du bar Bailey's et placée près des toilettes – ne clôt rien et n'ouvre sur rien »²⁷.

POST-SCRIPTUM : En prime ou dernière rime à la charade en z de cette sorte d'*abc* à l'envers, une absence supplémentaire : « sur les crédences, au salon vide, nul ptyx ». Certaines absences vont de soi : on leur manque à vouloir les vérifier. Toujours est-il que, comme il se devait, l'expression « où *manquent les cendres de Rousseau* » ne manque pas de manquer dans le texte de Nerval

25. Michel Leiris, *Fourbis*, Gallimard, 1955, p. 234.

26. *Fourbis*, p. 27.

27. *Frêle bruit*, p. 334.

auquel Leiris renvoyait. Elle ne manque, bien sûr, qu'à la lettre : l'esprit y est et Leiris dit qu'il citait de mémoire. Quant à la page de *Fibrilles* où figure la description du parc d'Ermenonville, il se rappelle l'avoir écrite en pensant à la bande publicitaire qui entourait *L'être et le néant* au moment de sa publication. On y lisait : « Ce qui compte dans le vase, c'est le vide du milieu. »

Actes sans paroles

« Mais oui », reprit la duchesse en ajoutant de plus en plus aux mots, grâce à sa prononciation, l'équivalent de ce que pour les caractères imprimés on appelle « italique ».

Proust, *Le côté de Guermantes II*¹

La présentation typographique d'une pièce de théâtre recourt à trois types de caractères. Isolées au milieu de la page, les majuscules indiquent le nom des personnages auxquels la parole est donnée. Les paroles qu'ils prononcent suivent en romain. En italiques enfin, tantôt isolées entre deux répliques, tantôt insérées entre parenthèses à l'intérieur d'une réplique, des indications scéniques décrivent ce qui, dans ce qui se passe sur scène, ne se déduit pas automatiquement de ce que les personnages disent. La mise en scène filtre tout ce qui dans le texte imprimé figure en majuscules et italiques ; au moment de la représentation, seuls les passages en romain atteignent l'oreille du spectateur. Les italiques sont destinés au metteur en scène et aux acteurs, ainsi qu'au lecteur qui lirait la pièce sans l'avoir vue.

Le théâtre de Sartre offre à cette convention plus ou moins régulière une infraction insistante. Il est souhaitable qu'elle ne soit pas perceptible au spectateur ; mais, à cause de sa fréquence, il serait surprenant qu'elle ne le soit pas au lecteur. Ce sont les italiques à l'intérieur des répliques. Sartre a raconté que Dullin, qui avait accepté de monter *Les mouches*, lui avait demandé de renforcer le caractère dramatique de dialogues qui lui avaient paru devoir trop au genre dissertatif. L'homme de théâtre ne semble pas avoir été gêné par la fréquence des italiques : ils ont survécu à sa censure. On aimerait pourtant savoir si (et comment) Dullin a essayé de rendre audible dans le jeu des acteurs, de *sonoriser* l'artifice strictement typographique qui consiste à im-

1. Autre épigraphe possible : « Le mot *sous* était souligné par la voix intérieure qui semblait y mettre quantité d'intentions » (André Breton, *Les vases communicants*, Gallimard, Idées/poche, p. 118).

primer un mot dans un caractère différent de celui du contexte où il apparaît.

À côté de leur fréquence, ces italiques parsemés dans un texte qui ne peut pas les faire entendre frappent par l'étroitesse du champ lexical qui les suscite : la plupart sont des pronoms ou des adjectifs possessifs et, parmi eux, la très grande majorité est à la première personne du singulier. Oreste, natif d'Argos, revient pour la première fois dans sa ville. Il la regarde, la détaille. Mais le *skyline* urbain le laisse froid. « Ce n'est pas *mon* palais ni *ma* porte »². C'est ce que dit Oreste. Mais le texte imprimé ne dit pas comment doit le dire l'acteur qui joue Oreste. Aucune didascalie ne dit comment il doit faire entendre au spectateur les italiques du possessif qu'il énonce. Les italiques pullulent avec une obstination qui justifierait une nouvelle interprétation du titre. Mais *Les mouches* ne sont pas une exception. Il n'y a pas une pièce de Sartre où le lecteur ne rencontre au moins une fois, au détour d'une réplique, une forme possessive de la première personne que l'auteur, oubliant qu'il n'était plus philosophe, a fait mettre en italiques. Evidemment, dès que Sartre écrit en dehors des contraintes théâtrales, toute raison de se restreindre disparaît. L'italique est monnaie courante dans son œuvre philosophique. Et *L'être et le néant*, particulièrement dans les analyses – toutes conduites à la première personne – du phénomène de la possession, de la propriété ou de l'avoir, recourt à ce procédé typographique sans la moindre réserve : « C'est *mon* champ de neige », écrit Sartre, « *mes* entours », « *ma* lampe », ils ont la « qualité d'être *miens* »³.

Ces possessifs italicisés à la première personne ont une troisième particularité. Comme on le voit avec les mots d'Oreste découvrant dans Argos une ville qui n'est pas encore la sienne, ils sont presque toujours introduits, du moins dans la première partie des *Mouches*, par des formes verbales négatives : « Ce n'est pas *mon* palais ni *ma* porte ». Et l'usage affirmatif de la troisième personne, qui se rencontre parfois, ne constitue lui-même qu'une variante de cette structure ; si, lorsque Oreste dit, un peu plus loin : « *Leur* Bien »⁴, Sartre souligne son « leur », c'est pour que le lecteur comprenne : « ce n'est pas le *mien* ». La même remar-

que vaut pour l'acte qui, dans la philosophie d'Oreste, attendrait chaque homme sur le chemin de sa vie, une loi à laquelle il se plaint de faire exception : tous ont « *leur* acte »⁵, dit-il, mais cette forme verbale affirmative, précisément parce que son possessif est en italique, doit se traduire comme une première personne négative : moi, je n'en ai pas ; il n'y a pas d'acte qui soit *mien*, qui soit le *mien*.

Et en effet, quand Oreste apparaît sur la scène, au début des *Mouches*, il peut être défini, grammaticalement et existentiellement, comme un sujet sans attribut. Il n'y a rien qui soit sien. Il n'a été marqué par rien et n'a, de son côté, laissé sa marque sur rien. Il n'appartient à rien, mais rien ne lui appartient. Les autres hommes, ceux d'Argos en particulier, possèdent toutes sortes de choses, des malheurs, des remords, des souvenirs, ils ont des biens, voire des maîtres, une place qui est la leur, à laquelle conduit un chemin que personne ne peut leur emprunter. Mais lui, Oreste, entretient avec le monde de la possession des rapports strictement privatifs. « Qu'est-ce qui est à moi ? »⁶ se demandait-il et la case réponse reste vide pendant la première moitié de la pièce.

Contemporain de Meursault (*Les mouches* datent de 1942), Oreste est comme lui un étranger. Il n'a pas de pays, pas de patrie, pas de situation. Il n'est engagé nulle part. Pourtant, à la différence du personnage de Camus, et conformément d'ailleurs à la critique que Sartre avait faite des présupposés philosophiques de la technique romanesque de ce dernier, Oreste décide de mettre fin à ce déracinement ; il souffre de cette distance ; cette légèreté lui pèse. « Quelle superbe absence que mon âme, déplore-t-il... J'existe à peine... Je vais de ville en ville, étranger aux autres et à moi-même, et les villes se referment derrière moi comme une eau tranquille. » C'est alors qu'il décide de prendre racine : « Je veux être un homme de quelque part, un homme parmi les hommes »⁷.

On peut dire que le véritable sujet des *Mouches* est, très exactement, l'accession d'Oreste à la propriété. Oreste fait l'apprentissage du possessif, se transforme en un sujet capable de prédication, un sujet qui s'approprie des attributs. Il décide de prendre. Et d'abord de prendre, au sens où on dit d'une plante qu'elle prend, c'est-à-dire de se faire une place, de se faire à sa

2. Jean-Paul Sartre, *Théâtre*, Gallimard, 1947, p. 25.

3. Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Gallimard, 1943, p. 680. Cf. Denis Hollier, *Politique de la prose. Jean-Paul Sartre et l'an quarante*, Gallimard, 1982, p. 230 sq.

4. *Théâtre*, p. 63.

5. *Id.*, p. 24.

6. *Id.*, p. 23.

7. *Id.*, p. 24, 60-61.

place, de faire sienne la place où il se trouve. Il accepte d'avoir une situation. Mais, pour prendre place, il faut d'abord prendre la place : et Oreste, puisqu'il a décidé de prendre à Argos, doit commencer par s'emparer de la ville, la conquérir, la faire sienne, se l'attribuer. Toutes sortes d'autres compléments d'objet suivront. Le moment clé de cette attribution est le meurtre qu'il revendique comme son acte. Il suffit qu'Oreste rencontre la décision, irrévocable, de tuer Clytemnestre, sa mère, et son second mari, Egisthe, pour que ses possessifs changent de signe : ils seront associés désormais à une forme verbale affirmative. Lui qui avait dit pour commencer : rien n'est à moi, je ne possède rien, cette ville n'est pas la mienne ni cette porte ma porte, maintenant qu'il a pris, il déclare péremptoirement à Electre : « Tu es *ma* sœur et cette ville est *ma* ville »⁸. Et pendant qu'Oreste parle, Sartre, que je cite, souligne ses possessifs. La métamorphose est totale. Grâce à ce double meurtre, l'étranger du début se réveille enfin, homme parmi les hommes, comme un poisson dans l'eau dans une Argos purifiée de toute *Unheimlichkeit* : « Demain, je parlerai à mon peuple »⁹, annonce-t-il donc sans avoir seulement demandé au peuple qu'il s'adjuge ce qu'il pense de ce pronom. On se rappelle que les Argiens étaient écrasés de remords : chaque nuit leurs défunts revenaient les torturer. Oreste, royal, les acquitte et fait tout mettre sur son compte : « Ne craignez plus vos morts, ce sont *mes* morts »¹⁰. Sartre, on s'en doute, souligne, mais seulement le dernier de ces deux possessifs, celui qui est à la première personne.

La détermination du profil lexical et syntaxique de ces italiques n'aide pas à résoudre les problèmes de mise en scène. Elle aide par contre à localiser le nœud des *Mouches* : leur centre de gravité est un désir de gravité. C'est pour échapper à l'apesanteur dispersive, c'est pour se recentrer qu'Oreste s'engage. Les italiques dont Sartre leste ses possessifs ne font donc, en ce sens, que confirmer les nombreuses déclarations par lesquelles lui-même signifie, à son pédagogue ou à Electre, le désir de gravité qui l'anime depuis qu'il s'est approché de ce que la physique aristotélicienne aurait désigné comme son lieu naturel, son pays natal. Entre les premières propositions d'Oreste (qui étaient structurées sur le modèle de « cette porte n'est pas *ma* porte ») et celles qui suivent sa

8. *Id.*, p. 64.

9. *Id.*, p. 85.

10. *Id.*, p. 108.

conversion (du type « cette ville est *ma* ville »), une volte-face s'est produite, la transformation à la fois grammaticale et existentielle d'un sujet désormais branché, capable de peser, de faire le poids, un sujet grave, qui s'est doté d'une masse substantielle, qui est parvenu à endosser des attributs, des propriétés, des prédicats. Il est capable de s'attribuer ce qu'il perçoit. Ce monde est le mien.

Le catalyseur de cette positivisation mérite quelques remarques. « Je suis trop léger, se plaignait Oreste. Il faut que je me leste d'un forfait bien lourd qui me fasse couler à pic, jusqu'au fond d'Argos »¹¹. Comme beaucoup d'autres personnages sartiens, il rêve d'acquérir un poids anthropologique dont j'ai montré ailleurs que ce n'est pas en mangeant qu'il s'acquiert¹² : c'est en accomplissant un acte. Seul un acte – et un acte dont, sans trop jouer sur les mots, on peut en effet dire qu'il ne manque pas de gravité (puisque'il s'agit, après tout, d'un matricide jumelé d'un régicide) – peut fonctionner comme le clinamen qui permettra à l'étranger d'échapper au point de vue de Sirius et de se brancher sur le système de la gravitation ; seul un acte peut lui permettre d'échapper à l'inexistence des nomades, à la dissémination dans l'apesanteur. Cet acte, qu'il appelle « *mon* acte », constitue ainsi la première chose qu'Oreste reconnaisse pour sienne, sa première objectivation, en même temps que le point de départ et le point d'appui d'une appropriation galopante qui va rapidement prendre des dimensions quasi impérialistes. C'est lui qui permettra à Oreste de faire d'Electre « sa » sœur, d'Argos « sa » ville, des Argiens « son » peuple et de leurs morts « les siens ». « J'ai fait *mon* acte » se vante-t-il donc devant Electre, sa complice de tout à l'heure que déjà gagnent les remords, « et cet acte était bon. Et plus il sera lourd à porter, plus je me réjouirai, car ma liberté, c'est lui. Hier encore, je marchais au hasard sur la Terre, et des milliers de chemins fuyaient sous mes pas, car ils appartenaient à d'autres. Je les ai tous empruntés... mais aucun n'était à moi. Aujourd'hui il n'y en a plus qu'un et Dieu sait où il mène : mais c'est *mon* chemin »¹³. Les chemins de la liberté ne sont jamais des chemins qu'on emprunte : il faut qu'on les possède et, une fois qu'on les possède, qu'on les garde. L'acte d'Oreste lui donne accès à un espace orienté, hiérarchisé, un espace que l'*Esquisse d'une théorie des émotions* appelle « hodologique ». Lui qui s'était trouvé

11. *Id.*, p. 64.

12. *Politique de la prose*, p. 162-166.

13. *Théâtre*, p. 84.

jusqu'alors à égale (et indifférente) distance de tout point existant, partout étranger, partout insitué, il découvre des lignes d'allers sans retours, des lignes qui sont des vecteurs et sur le tracé desquelles attendent des actes sur lesquels il n'est pas possible de revenir. L'acte d'Oreste constitue de ce fait un événement « absolu ». Tout à l'heure, il dépendait de lui et de lui seul de le commettre ou non. Mais maintenant il ne dépend plus de lui qu'il l'ait fait ou non. Il ne dépend plus de lui que ce soit son acte. Il lui appartient dans la mesure précise où il ne lui appartient plus qu'il lui appartienne ou non. Cet acte, en même temps qu'il marque son accession à la propriété, est quelque chose qui lui échappe totalement, quelque chose sur quoi il n'a plus la moindre prise¹⁴. Son statut anticipe celui que Sartre assignera bientôt (dans *Qu'est-ce que la littérature ?*) à l'œuvre d'art : il est lui aussi une émanation de la subjectivité qui a su acquérir la transcendance d'un objet. « Glissez, mortels, n'appuyez pas. » Oreste, lui, veut appuyer. Au début de la pièce, il se lamentait de ce qu'avaient d'éphémère les traces qu'il laisse de son passage. « Je vais de ville en ville et les villes se referment derrière moi comme une eau tranquille. » Il n'en va plus de même à la fin. Avec son double meurtre, il a produit une impression enfin ineffaçable, indélébile. Irrécupérable¹⁵.

Écrites en 1942, sous l'occupation allemande et dans l'intention de dénoncer, en peignant les remords dans lesquels se complaisent les Argiens, la passivité avec laquelle les Français acceptent le régime de Vichy, *Les mouches* sont considérées comme la première œuvre engagée de Sartre.

La littérature engagée, dans la définition que Sartre en proposera après la guerre, repose sur une théorie activiste de l'écriture, une théorie qui soumet l'écriture à une double exigence, celle de valoriser l'action non-verbale tout en se transformant elle-même en action verbale. C'est une théorie qui, de ce point de vue, doit beaucoup à la mystique de l'acte à laquelle Oreste se convertit dans *Les mouches*. « La parole est un certain moment particulier

14. Oreste, sur ce point, ressemble à la Thérèse Desqueyroux clouée à son acte de *La fin de la nuit*, dont Sartre, dans son article sur Mauriac, avait pourtant si sévèrement condamné l'absence de liberté.

15. Sur le « glissez mortels », l'identité de la trace et de son effacement et la phénoménologie du ski chez Sartre, cf. D. Hollier, « Nizan cinéphobe », in Sandra Teroni, éd., *L'occhio del viaggiatore (Scrittori francesi degli anni trenta)*, Florence, Leo S. Olshki, 1986.

de l'action, lit-on dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, et ne se comprend pas en dehors d'elle. » « Parler, c'est agir. » « L'écrivain "engagé" sait que la parole est action »¹⁶. L'énonciation littéraire, selon le Sartre d'après guerre, doit être un acte de parole qui ne laisse pas intact le monde au sein duquel il se produit. Chaque page écrite doit avoir une valeur qu'on appellera, au sens fort du terme, d'actualité. Elle doit peser sur son époque, se graver en elle d'une trace qui soit, elle aussi, indélébile. La littérature est donc essentiellement un exercice de gravité. Par elle, il y a un avant et un après.

Pourtant, malgré leur valorisation commune de l'activisme, il y a une différence sensible entre les propos d'Oreste et les thèses de *Qu'est-ce que la littérature ?* Car, si le manifeste de la littérature engagée soumet les considérations esthétiques à la primauté de l'action et aux exigences de l'efficacité, il le fait en dépassant l'opposition de ces deux niveaux. Il serait donc inexact de dire que, en s'engageant, la littérature se soumet à l'action. Il faut plutôt dire qu'elle s'accomplit, qu'elle réalise sa vocation propre en passant à l'acte, en devenant action. En substituant ainsi un réalisme performatif à un réalisme descriptif, la littérature engagée met fin au divorce des mots et des choses, du langage et de l'action : l'écriture ne s'oppose pas à la praxis, elle est une de ses formes.

Mais cette réconciliation du langage et de l'action impliquée par la littérature engagée ne vaut pas pour *Les mouches*. Et d'abord parce que l'acte d'Oreste n'a rien d'un acte de parole. C'est au contraire un acte sans parole, un acte qui exige le silence pour s'accomplir. Son médium au reste n'a rien de linguistique : ce n'est pas avec des mots qu'il tue Egisthe. Ce détail n'a rien d'accidentel. Il est impliqué dans la logique à laquelle obéit ce passage à l'acte, une logique qu'Oreste développe au cours des discussions qui l'opposent à son pédagogue. Si Oreste finit par s'activer, ce n'est pas pour que la culture livresque que son maître lui a transmise s'accomplisse en trouvant une application dans le réel, ce n'est pas pour mettre en pratique ce qui perdrait toute sa valeur à rester théorique. C'est, beaucoup plus radicalement, parce qu'il veut sortir d'un monde où, parce qu'il est la proie des mots, rien d'ineffaçable ne se produit. Son acte est un acte dans la mesure exacte où il est sans paroles. S'il est vrai que *Qu'est-ce*

16. Jean-Paul Sartre, *Situation, II*, Gallimard, 1948, p. 71, 72, 73.

que la littérature ? cherche à dépasser l'opposition des actes et des signes, *Les mouches* vont dans la direction contraire : elles l'aggravent. Et la chronologie n'est pas seule responsable de cette divergence. Car, si *Les mouches* sont antérieures aux prises de position de *Qu'est-ce que la littérature ?*, ce n'est pas le cas des *Mains sales*, dont le protagoniste, Hugo, bien que la pièce leur soit postérieure, adopte sur ce point une attitude rigoureusement identique à celle d'Oreste, réservant le titre d'action à celles qui se déroulent sans recourir au langage. Sartre vient de faire du direct journalistique le modèle indépassable d'une littérature de l'actualité, une littérature active parce qu'actuelle. Cela n'empêche pas Hugo, journaliste de profession et qui met sa plume au service de la révolution locale, de continuer à se lamenter d'être confiné par le parti dans la rédaction d'articles qui l'éloignent d'interventions plus réelles ; il rêve d'échanger sa machine à écrire pour un revolver et bassine les huiles pour qu'elles le versent dans l'action directe.

L'écrivain engagé sait que la parole est action – mais tout se passe comme si Sartre avait jalousement gardé ce savoir pour lui seul. Comme s'il n'avait pas voulu en faire part à ses personnages ou, peut-être, n'avait pas su être assez convaincant pour les en persuader : les personnages sartriens, contrairement aux convictions de l'auteur, continueront indéfiniment à penser que l'action commence là où la parole s'arrête. Alors que Sartre veut entrer dans l'action par le langage, ils veulent sortir du langage par l'action.

Plus spécifiquement, tous les protagonistes de son théâtre partagent un même projet fondamental, échapper à la condition d'acteur, sortir du théâtre. Tous sont obsédés par la crainte que leurs actes, en se produisant sur scène, ne se défassent en gestes, ne deviennent, au lieu d'un acte, sa doublure, un acte déréalisé, désactivé, désamorcé. Rien n'est plus conforme aux vœux d'Oreste que la manière dont le traducteur anglais a rendu son « J'ai fait mon acte » : « *I've done my deed* ». A la différence de « *I've done – ou performed – my act* », il tranche l'ambiguïté d'un verbe qui renverrait à la fois à ce que fait Oreste et à ce que fait l'acteur qui joue Oreste. La traduction de ce verbe constitue l'enjeu central du théâtre de Sartre ; ses pièces se ramènent toutes au duel entre ces deux concurrents incompatibles, le héros et l'acteur, un duel pour savoir qui des deux imposera sa traduction de ce verbe, entre « *deed* » et « *act* ». Sartre confie à ses héros la

tâche de mettre fin à cette équivoque, il les voue à l'élimination de toute connotation théâtrale dans la famille du verbe *to act* : le protagoniste sartrien se reconnaît à son impatience vis-à-vis de l'acteur dont il doit emprunter la voix et endosser la silhouette.

La mise en italique de la première personne d'Oreste est ainsi l'indicateur paradoxal d'une échappée hors du huis clos linguistique, hors de la secondarité et de l'itérabilité qui définissent le monde des signes. L'acte est unique. Ne supporte pas la répétition. Le répéter reviendrait à le nier, à faire comme s'il ne se suffisait pas, comme s'il avait besoin d'être renforcé, consolidé, réparé, corrigé, confirmé, commenté, repris. Cette singularité est aussi la garantie de l'appropriation absolue et exclusive de l'acte et de son auteur. Il n'est « mon » acte que parce que nul autre que moi ne peut l'accomplir : personne ne peut l'accomplir pour moi ; je ne peux dans son accomplissement ni me faire remplacer ni me faire aider. Or les moments de ce type sont ceux où, dans les arts du spectacle, les acteurs se font doubler : un acteur n'est pas un héros, et ces scènes lui feraient courir un danger réel. Aussi Oreste refuse-t-il le cinéma et le théâtre : quand c'est sa vie qu'on joue, on le fait sans doublure.

Une question se pose ici. On peut comprendre qu'Oreste, néophyte de l'activisme, soit aveuglé par son enthousiasme et qu'il oublie les conditions réelles de son énonciation. Mais qu'en est-il du spectateur ? L'exaltation du héros serait-elle contagieuse au point de lui faire oublier, à lui aussi, qu'il est assis au théâtre ? Et que ce n'est pas Oreste lui-même, Oreste en personne, mais un acteur qui n'a probablement rien d'irremplaçable, qui, chaque soir, prononce une fois de plus les mots, qui n'ont rien d'irrépétibles, par lesquels le personnage qu'il incarne célèbre sa toute récente implantation dans la zone des actes irréversibles et irrépetables ? Oreste voudrait purger sa performance de toute théâtralité. Mais comment cacher, derrière le masque tragique du personnage, le sourire hypocrite d'un acteur qui, dans le dos du traducteur, ricane de l'avoir joué : « *I've played his act* » ?

Ce double jeu met en place la structure profonde selon laquelle s'organise la version sartrienne d'un paradoxe du comédien qui constitue le centre de gravité, ou plutôt, faudrait-il dire ici, le centre de légèreté de son œuvre entière. C'est ce paradoxe qui rend si difficile, pour les héros de ses drames aussi bien que de ses récits, de vivre à la première personne ce qui leur arrive. Mais c'est

lui aussi qui organise des pans entiers de ses ouvrages philosophiques, et non les moindres puisqu'il s'agit de l'essai inaugural sur *La transcendance de l'ego*, des analyses de la mauvaise foi dans *L'être et le néant* et, plus tard, des tourniquets du *Saint Genet*. Le monologue de Hamlet constitue l'un des exemples favoris de Sartre. Son paradoxe du comédien pourtant se formule moins dans les termes du prince psychasthénique, *to be or not to be*, que dans ceux de l'acteur qui tient son rôle : *to be and not to be*, être et ne pas être, qui est non plus la question, mais plutôt la réponse sartrienne par excellence : car jouer, dans le vocabulaire de l'ontologie phénoménologique, c'est très précisément être-sur-le-mode-du-ne-pas être. Aussi ne faut-il pas dire, en suivant Diderot, que, parce qu'il fait semblant de les éprouver, l'acteur n'éprouve pas les sentiments qu'il exprime. Sans doute ne les éprouve-t-il pas réellement. Mais c'est parce qu'il les éprouve irréellement. « Ce n'est pas le personnage qui se réalise dans l'acteur, écrit Sartre dans *L'imaginaire*, c'est l'acteur qui s'irréalise dans son personnage »¹⁷. De sorte que la spécificité de l'événement théâtral sartrien doit être définie par le chassé-croisé de deux mouvements symétriques : celui par lequel un acteur s'irréalise en jouant un personnage, Oreste ou Hamlet, qu'il n'est pas, et celui par lequel un personnage, en dépit de l'acteur qui lui prête vie, s'efforce de se réaliser. Le personnage sartrien rêve toujours de faire oublier l'acteur qui parle pour lui ; sa définition même, on l'a vu avec Oreste et son acte, c'est d'espérer parvenir un jour à parler sans doublure, à parler en son nom propre, avec sa propre voix, à faire en sorte que sa première personne ne soit pas constamment dédoublée par l'hypocrite ventriloque qui le joue et qui le parasite.

En ce sens, l'acte d'Oreste effectue une rupture non seulement avec son passé mais avec les gestes effaçables (parce que répétables) qui faisaient ressembler ce passé à une vie d'acteur. Au début de la pièce, il parle à l'unisson de l'acteur qui tient son rôle : quel est celui des deux qui s'exprime quand il déplore que sa vie ne soit qu'une comédie (hélas sans gravité) ? Personnage et acteur se prêtent chacun à ce que l'autre exprime. L'un va de ville en ville comme l'autre de pièce en pièce, sans jamais rencontrer le moindre ancrage égologique dans le réel. Et chacun peut souscrire identiquement aux mots que Sartre leur destine ; chacun,

l'acteur comme son personnage, peut dire : « J'existe à peine. [...] Les odeurs et les sons, le bruit de la pluie sur les toits, les tremblements de la lumière, je les laissais glisser le long de mon corps et tomber autour de moi ; je savais [...] que je ne pourrais jamais en faire mes souvenirs »¹⁸. Mais cet unisson est précisément ce à quoi l'acte d'Oreste met un point final. Par lui, il revendique une possession exclusive, sans partage ni doublure, de la première personne.

Pourtant, sur ce point, Oreste constitue une exception inaugurale et sans lendemain dans le théâtre de Sartre. Si, comme on l'a vu, il quitte la scène en chérissant l'acte qu'il a accompli une fois pour toutes et qui restera le sien à jamais, il est le seul parmi tous les personnages sartriens à bénéficier d'une telle aubaine¹⁹. Ses successeurs connaîtront un destin plus proche de celui de sa victime, Egisthe. Egisthe en effet a été en son temps un criminel, comme Oreste (lui aussi a fait son acte : il a tué Agamemnon), mais, à la différence d'Oreste, qui le lui reproche dans son monologue final, il n'a pas vécu à la hauteur de son acte ; il a commis un acte qu'il n'a pas su faire sien, qu'il n'a pas su s'approprier ; il l'a commis sans en avoir le courage et la fierté ; il n'a jamais assumé, dans la solitude, le crime dont il avait été l'auteur. « Un crime que son auteur ne peut supporter, ce n'est plus le crime de personne », dit Oreste qui, pour sa part, n'a pas l'intention de se laisser souffler le sien. C'est à ce moment qu'il utilise une image qui aura un bel avenir dans le théâtre de Sartre. Après le meurtre d'Agamemnon, Egisthe, dit-il pour s'en moquer, paraît en ville avec « des gants rouges de sang jusqu'au coude »²⁰. C'est parce que ce délicat avait mis des gants que son crime s'est détaché de lui. Au lieu d'entrer dans la peau de son personnage, il avait mis le costume d'un criminel. Pour avoir les mains sales, il faut tuer à mains nues.

Ces gants d'Egisthe sont en effet à l'origine des *Mains sales*, indiscutablement le chef-d'œuvre, avec *Kean*, du théâtre sartrien. L'intrigue des *Mains sales*, d'ailleurs, reprend dans ses grandes lignes celle des *Mouches*. On y voit un jeune homme, Hugo, qui,

18. *Théâtre*, p. 24.

19. Sur la fin des *Mouches* et les difficultés qu'elle présente pour la théorie de l'engagement, cf. *Politique de la prose*, p. 232, 280.

20. *Théâtre*, p. 108. Une première traduction américaine des *Mains sales* s'intitulait *Red Gloves* (cf. Michel Contat et Michel Rybalka, *Les écrits de Sartre*, Gallimard, 1970, p. 180). Sur une tenace jalousie sartrienne à l'endroit de lady Macbeth, cf. *Politique de la prose* (« Étude de mains »), p. 184-185.

17. Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Gallimard, 1940, p. 243.

comme Oreste, décide d'acquérir un poids anthropologique en accomplissant un acte qui, une fois de plus, consistera à tuer un homme mûr qui détient une position de pouvoir. Aussi, de même que Hugo est l'héritier d'Oreste, Hoederer l'est d'Egisthe. Mais le parallélisme des deux pièces s'arrête là, ou plutôt à partir de là il s'inverse. Car, si la jeunesse et le meurtre sont des attributs communs à Oreste et à Hugo, au niveau des comportements c'est au vieil Egisthe que Hugo ressemble aussi fortement que le vieil Hoederer à Oreste. Oreste reprochait à Egisthe la paire de gants rouges qu'il avait arborée après le meurtre d'Agamemnon. Maintenant, c'est Hoederer, détenteur exclusif du privilège des mains sales, qui accuse Hugo du même dandysme sanglant. « Des gants rouges, lui lance-t-il, c'est élégant »²¹. Et Hugo lui-même, après le meurtre de Hoederer, ne dira rien de bien différent. Dans le dernier tableau de la pièce, on le voit qui revient, deux ans après l'avoir accompli, sur un meurtre dont il n'arrive plus à dire, comme Oreste après le sien, « c'est *mon* acte et il est bon ». Hugo lui aussi se trouvait trop léger, lui aussi avait des rêves de lest : « J'ai voulu m'attacher un crime au cou, comme une pierre »²², reconnaît-il. Mais l'enfer de Hugo vient de ce que cette bonne intention ne suffit pas pour transformer en pavé le sang d'Hoederer, pour que ce sang devienne pour lui le « précieux fardeau » que celui d'Egisthe avait été pour Oreste. Hugo se désespère au contraire du peu de gravité de son meurtre, un crime qu'il trouve « léger, horriblement léger ». « Il ne pèse pas », se lamente-t-il. « Il n'est pas à moi. » Oreste avait accusé Egisthe d'avoir laissé son crime se dépersonnaliser, de l'avoir laissé lui échapper, devenir le crime de personne. C'est maintenant le tour de Hugo, étonné d'avoir été l'outil d'« un assassinat sans assassin »²³.

J'en suis à me demander, explique-t-il à Olga, si je l'ai tué pour de vrai. Si tout était une comédie. « J'ai vraiment remué le doigt. Les acteurs aussi remuent les doigts, sur les planches. Tiens, regarde, je remue l'index, je te vise. C'est le même geste. Peut-être que ce n'est pas moi qui était vrai »²⁴. Au milieu de cette réplique, le texte insère une didascalie, imprimée en italiques et placée entre parenthèses. Les mots prononcés par Hugo (« Je remue l'index, je te vise ») y sont suivis de leur écho silencieux précisant à la

troisième personne, à l'intention du metteur en scène, que le personnage fait ce qu'il dit au moment même où l'acteur dit ce qu'il fait : « (*Il la vise de la main droite, l'index replié*). »

Dans ce septième tableau, le dernier des *Mains sales*, c'est le personnage lui-même, c'est Hugo, qui rejoue devant Olga la scène précédente, la quatrième du sixième tableau, celle du meurtre de Hoederer. Mais ce qu'il produit, dans cette mise en scène déréalisante du réel, c'est l'acteur qui déjà à l'époque s'était interposé entre le personnage et sa victime, qui avait empêché (comme il le dit) que son meurtre soit réel, soit autre chose qu'un meurtre de carton-pâte. C'est Hugo lui-même, le héros de la pièce, qui prend ainsi la responsabilité de l'insertion, dans la représentation, du support qui la déréalise, c'est lui qui démasque l'acteur qui joue son rôle et dont il n'est pas arrivé à se défaire.

Sartre, propagandiste de la littérature engagée, rappelait à l'écrivain que les mots sont des pistolets chargés. Mais ses propres pièces, *Les mains sales* et les autres, montrent au contraire qu'un pistolet, au théâtre, ne fait pas plus de dégâts que des mots. A la fin de *Huis clos*, Estelle se précipite sur Inès, un coupe-papier à la main. L'autre ne bouge pas. Pourquoi te fatiguer, lui dit-elle : « C'est déjà fait »²⁵. Ces êtres qui rêvent de mettre en jeu leur vie oublient qu'ils n'ont plus rien à risquer depuis longtemps. On pouvait se demander si l'enthousiasme d'Oreste serait jamais assez fort pour faire oublier aux spectateurs l'acteur qui tient son rôle. Mais, pour les successeurs d'Oreste, pour Hugo et les autres protagonistes des drames sartriens, cette difficulté ne concerne pas le spectateur, elle les constitue en tant que protagonistes. C'est le protagoniste lui-même, c'est Hugo, c'est Inès, c'est Goetz, qui n'arrive pas à oublier l'acteur qui lui prête son ombre d'existence. Qui n'arrive pas à oublier l'acteur qui, en se déréalisant, déjoue ses propres efforts vers la réalité. Le protagoniste en est réduit à dénoncer lui-même, de sa propre bouche, les structures théâtrales de son énonciation. A jeter bas le masque de manière à ce que parle enfin pour soi l'acteur qui jusque-là avait parlé pour lui. « Tiens, regarde. Je remue l'index, je te vise. » A qui faut-il attribuer ces mots extraits du rôle de Hugo ? A Hugo lui-même ou à l'acteur qui tient son rôle ? Sans même compter Sartre qui les a écrits et moi qui les cite, au moins deux énonciateurs sont en

21. Jean-Paul Sartre, *Les mains sales*, Gallimard, 1948, p. 210.

22. *Id.*, p. 247.

23. *Id.*, p. 245, 247, 248.

24. *Id.*, p. 247.

25. *Théâtre*, p. 167.

position de faire valoir des droits égaux sur cette première personne.

On se rappelle la scène qui a lieu entre Hugo et Jessica, sa femme, après qu'elle vient de découvrir le revolver dans les valises de son mari. Elle lui demande ce qu'il compte faire de cet objet dangereux. « Tuer Hoederer », répond-il. JESSICA : « Tu es assomant. Je te dis que je ne joue plus. » Suit, presque immédiatement, venant de Hugo, la demande d'amour : Dis-moi que tu m'aimes. JESSICA : « Je t'aime. » HUGO : « Dis-le moi pour de vrai. » JESSICA : « Je t'aime. » HUGO : « Ce n'est pas pour de vrai. » JESSICA : « Mais qu'est-ce qui te prends ? Tu joues ? » HUGO : « Non. Je ne joue pas. Allons, dis-le. Dis-le *bien*. » Sartre, en passant, souligne le « bien » du pathétique Hugo. Et de ces italiques Jessica conclut qu'elle doit faire un effort supplémentaire. « Je t'aime. Je t'aime. Non : Je t'aime. Ah ! va au diable »²⁶. Le drame de Hugo, dans cette scène de marivaudage marxiste-léniniste, découle de ce que, comme le dit la théorie des actes de paroles, il n'y a pas de propriété textuelle, syntactique ou sémantique, à quoi on puisse reconnaître à coup sûr qu'un texte est une œuvre de fiction. Hugo veut que sa femme le prenne au sérieux et, pour cela, il lui demande de cesser de jouer. Mais le sérieux, lui répond-elle, ne l'amuse pas. Elle propose pourtant un compromis : on dira que c'est pour de vrai. « On va s'arranger, je vais jouer à être sérieuse. » Tristesse de Hugo qui continue à croire que, si elle le pensait vraiment, si ce n'était pas du théâtre, les italiques, ça s'entendrait.

C'est ici que le saint Genet de Sartre s'oppose diamétralement à celui que l'Eglise catholique a canonisé. Ce dernier en effet, s'il a été comédien et martyr, c'est successivement : l'un après l'autre. Il n'aurait jamais été martyrisé s'il ne s'était pas arrêté de jouer. On connaît le scénario. Alors que, pour divertir l'empereur Dioclétien, le héros de la tradition hagiologique jouait sur les planches romaines le rôle comique d'un chrétien récemment converti, la foi subitement se saisit de lui. Il cesse de jouer et se met à penser chaque parole qu'il prononce. La pièce entière se met en italiques. Le théâtre se transforme en église. L'empereur bâille, s'irrite. C'est à ce moment que commence pour Genest un martyr qui est consécutif, par conséquent, à l'abandon du code

26. *Les mains sales*, p. 73.

déontologique de l'acteur : au lieu de s'irréaliser dans le personnage (au lieu d'être chrétien sur le mode du ne pas l'être), il l'a réalisé en lui. C'est parce qu'il devient « véritable » que le saint Genest de Rotrou devient un martyr. Et c'est sur ce point que le saint Genet de Sartre s'oppose à lui. Son martyr, en effet (un martyr qu'il s'inflige à lui-même), tient à son incapacité à sortir du huis clos théâtral, son incapacité à ne pas jouer, son incapacité à être quoi que ce soit autrement que sur-le-mode-du-ne-pas-être ; il est partout sur scène ; et n'arrive à faire sienne aucune des pensées qu'il exprime, à être affecté par rien de ce qui lui arrive ; chaque fois qu'il ouvre une porte, un signe NO EXIT s'allume. Son martyr consiste dans une intraitable anesthésie transcendantale dont il est probable que, en dépit d'escarmouches héroïques en faveur de l'engagement, en dépit de campagnes vertueuses contre la dépersonnalisation et la psychasthénie, c'est en elle que l'œuvre de Sartre a, depuis ses premiers mots, trouvé son inspiration fondamentale.

Cette anesthésie transcendantale constitue en effet le corollaire obligé de *La transcendance de l'ego*. Cet essai inaugural se proposait d'amputer la doctrine phénoménologique de cet appendice « superflu et nuisible » (ce sont les mots de Sartre)²⁷ que constituerait cette forme pourtant épurée de la première personne, l'ego transcendantal de Husserl : c'est contre sa transcendantalité que Sartre met en avant la transcendance de l'ego. L'ego est assigné à résidence dans la transcendance de manière à interdire à la subjectivité l'accès au domaine de la conscience pure. Car toute *epoché* bien conduite, une mise entre parenthèses méthodique de tout ce qui relève de la mondanité, devrait, si elle était faite sans mauvaise foi, retirer à la conscience désormais pure toute possibilité de s'accrocher à une première personne : pour pouvoir dire je, une conscience à besoin d'être située. L'entrée de Sartre sur la scène philosophique a ainsi pris la forme d'une campagne en faveur d'une dépersonnalisation, d'une désobjectivation de la conscience. Pour citer son exemple, un phénoménologue averti ne dira plus : « J'ai conscience de cette chaise », mais : « Il y a conscience de cette chaise »²⁸. C'est la même transformation grammaticale qu'effectuera Roquentin, dans *La nausée*, quand, après le départ d'Anny, la femme qu'il aime, il trouve que

27. Jean-Paul Sartre, *La transcendance de l'ego*, éd. Sylvie Le Bon, Vrin, 1966, p. 23.

28. *Id.*, p. 37.

désormais, chaque fois qu'il dit « je », ça sonne creux. Il se met alors, pendant trois ou quatre pages, à poursuivre la rédaction de son journal intime à la troisième personne, la personne impersonnelle, la personne de la non-personne. « Il y a conscience de la souffrance, constate-t-il par exemple [...] mais personne n'est là pour souffrir »²⁹.

Exactement comme les crimes d'Egisthe et de Hugo étaient, crimes de personne, des assassinats sans assassins, un stoïcisme pathologique empêche les personnages sartriens de souffrir leur souffrance, de lui appartenir en se l'appropriant. Tout au mieux parviennent-ils à devenir eux-mêmes le théâtre d'une souffrance dont ils constatent, dans leurs moments de lucidité, que personne n'est là pour la souffrir. Cela n'apparaît nulle part avec plus de force que dans *Kean*, qui est, si l'on peut dire, le véritable saint Genet de Sartre. « Pourquoi siffleriez-vous ? » demande à son public le monstre sacré de la scène anglaise qui vient de rater son *acting out*. « Il n'y a personne. Personne. Ou peut-être un acteur en train de jouer Kean dans le rôle d'Othello »³⁰. Une fois de plus, poussé dans ses retranchements, le personnage sartrien dit ce qu'il fait, fait ce qu'il dit, décrit avec une lucidité impassible les conditions de sa propre énonciation : car, en face des spectateurs réels, il y a effectivement, comme le personnage de Kean le dit, non pas Othello ni même Kean jouant Othello, mais un acteur non spécifié, un acteur sans nom propre, et peut-être même sa doublure, qui joue et jouera à chaque reprise le Kean de Sartre en train de jouer Othello. Et c'est cet acteur interchangeable qui, infiniment plus que la personne de Kean ou le personnage d'Othello, a fasciné Sartre dans *Kean* comme dans *Othello*. Cet acteur en quelque sorte transcendantal, qui, en leur prêtant sa voix, donne la première personne à tous ceux qu'il n'est pas, à Kean, à Othello, mais doit du même coup renoncer à toute possibilité de dire « je » pour son propre compte. La transcendance d'Othello et de Kean découle en droite ligne de celle de l'ego. Le « Il y a un acteur qui... » de *Kean* est l'équivalent théâtral du « Il y a conscience de... » de *Roquentin* et de *La transcendance de l'ego*. C'est ce qui donne au théâtre son statut privilégié dans l'œuvre sartrienne. L'acteur est en effet le seul être humain qui puisse assumer le statut d'une œuvre d'art, qui puisse se laisser

29. Jean-Paul Sartre, *La nausée*, in *Romans*, éd. Michel Contat et Michel Rybalka, Gallimard, 1981, p. 202.

30. Jean-Paul Sartre, *Kean*, Gallimard, 1954, p. 166.

posséder par l'inexistence, en qui puisse prendre corps ce que Lacoue-Labarthe appellerait l'« impropiété transcendante » de la conscience pure. Cette commune transcendance leur interdit, à l'acteur comme à la conscience pure, de jamais parler en leur nom propre. De sorte que, malgré tout les efforts de Sartre pour faire du théâtre un dispositif inducteur d'engagement, la scène constitue dans l'ensemble de son œuvre le dispositif le plus efficace pour effectuer ce qui est la version sartrienne de la réduction phénoménologique, c'est-à-dire la désobjectivisation de la conscience, la transposition du « je » en « il y a ».

1. « Je pense que le public américain prendra connaissance avec intérêt du dernier en date des épisodes de réaction littéraire en France, un épisode d'autant plus bizarre qu'il a le front de se présenter comme une expression de la pensée d'avant-garde (*I think it will interest American readers to acquaint themselves with the latest and most peculiar phase in French literary reaction, which appears also as a bold manifestation of avant-garde thought*) »¹.

Avec le numéro de *Vertical* édité à quelques centaines d'exemplaires, en 1941, à New York, par Georges Duthuit et Eugène Jolas et la brève référence d'André Breton, en 1942, dans son article de *VVV* sur Max Ernst, ces lignes constituent une des rares références au Collège de Sociologie à avoir été faite en Amérique. Elles ouvrent le compte rendu de *La communion des forts* publié par Meyer Schapiro dans le numéro d'hiver 1945 de *The Kenyon Review* sous le titre de « French Reaction in Exile »². Bien que tous les articles recueillis dans *La communion des forts* datent d'avant guerre (d'avant que Caillois ait quitté la France pour

1. Meyer Schapiro, « French Reaction in Exile », *The Kenyon Review*, vol. 7, p. 29-42.

2. Caillois a publié deux versions de *La communion des forts*. La première a paru à Mexico (Mexico City, Ediciones Quetzal, 1943), la seconde en France (Marseille, Le Sagittaire, 1944). Les deux versions sont en français, mais leurs tables des matières ne sont pas identiques : le volume marseillais est amputé de quatre des chapitres mexicains. Le compte rendu de Schapiro porte sur le volume paru au Mexique. Caillois, qui était encore à Buenos-Aires lors de sa publication en France, fera porter aux foudres anticipées de la censure de Vichy la responsabilité de ce remaniement. Il est probable pourtant que cette censure satisfaisait ses propres doutes, ainsi qu'un indéniable désir d'auto-censure. Après la Libération, en effet, il reprendra deux des quatre essais censurés – « Défense de la République » et « Athènes devant Philippe » – le premier dans *Circonstanciellés (1940-1945)*, Gallimard, 1946, le second dans *Le rocher de Sisyphe*, Gallimard, 1946. Mais la chute de Vichy ne suffira pas à lever la censure qui pesait sur « Le vent d'hiver » et « La hiérarchie des êtres ». Caillois finira par republier, assez tard, le premier (dans *Approches de l'imaginaire*, 1974). Mais « La hiérarchie des êtres » ne sera jamais reprise de son vivant. Tous les textes rassemblés dans *La communion des forts* datent d'avant guerre.

l'Argentine), Schapiro anticipe dans les vues morales et politiques développées dans ce livre une préfiguration inquiétante du régime que la victoire des Alliés préparait pour la France d'après guerre. Si Caillois doit être son moraliste, la Libération ne s'annonce pas réjouissante. Schapiro le rapproche d'Auguste Comte, partisan lui aussi d'un pouvoir spirituel qui restaurerait la hiérarchie sociale. Caillois, précise-t-il, « accorde une grande importance à la cohésion que les sacrements apportent à la société, et je me suis laissé dire qu'il avait essayé, avec certains surréalistes, de créer des rites et des idoles modernes »³. La source de ces rumeurs se trouve sans doute dans les cercles d'intellectuels français exilés à New York, parmi lesquels on rencontrait Denis de Rougemont, Georges Duthuit, André Masson et même Lévi-Strauss, pour ne rien dire de Patrick Waldberg, un Américain momentanément éloigné de Paris.

L'accusation d'avant-gardisme réactionnaire lancée contre Caillois n'est pas nouvelle. Elle avait accompagné, avant la guerre, presque chacune des manifestations publiques du Collège⁴. Son opposition affichée à la problématique marxiste, la volonté d'envisager le social en termes affectifs et religieux plutôt qu'économiques, de privilégier les affinités électives aux dépens des appartenances de classe, l'attention portée aux mythes plutôt qu'aux rapports de production, l'indifférence à la lutte de classes,

3. Schapiro, p. 31.

4. Dans « Résurrection de Corneille » (*la Nouvelle Revue française*, n° 301, octobre 1938), Caillois avait jugé en des termes tout ce qu'il y a d'élogieux le *Corneille* de Brasillach. René Bertelé s'en inquiète dans la revue des revues qu'il tient à *Europe* (n° 192, décembre 1938, p. 559) : « Bien sûr, Caillois, la volonté et la maîtrise de soi sont les qualités les plus admirables de l'homme, et le théâtre de Corneille en donne des exemples frappants, mais je n'aime pas que ce soit M. Brasillach ou M. Caraccio qui me le disent. »

Un article paru en avril 1938 dans *Mesures*, « L'aridité » (il sera repris dans les deux éditions de *La communion des forts*), avait provoqué des commentaires comparables de la part de Walter Benjamin, dans une note du *Zeitschrift für Sozialforschung* (1938 ; repris dans *Gesammelte Schriften*, vol. 7, Suhrkamp, p. 549) qu'il a signée J.E. Mabin : « La "dialectique de la servitude volontaire" proposée par Caillois, écrit Benjamin, révèle jusqu'à l'horreur le paysage intellectuel profondément enfoui où rôde un Rastignac qui aurait à faire, non plus avec la Maison Nucingen, mais avec une clique de chefs de propagande autoritaire. » Caillois, ajoute Benjamin, donne l'exemple de ce qu'est une « praxis de type fasciste ».

Les prises de position de Caillois sont suivies de près par les revues communistes, qui semblent tenir à l'œil ce jeune homme que sa compréhension du pire semble prédisposer au mieux (cf. le traitement privilégié dont il bénéficie – par opposition à Leiris et Bataille – dans le compte rendu que Georges Sadoul a publié dans *Commune*, n° 60, septembre-octobre 1938, du manifeste « Pour un Collège de sociologie », et la note sur *Le mythe et l'homme*, signée Pierre Robin, parue, dans *Commune* également, le mois suivant (n° 61-62, p. 1669-1671).

toutes ces options faisaient de lui la cible d'ailleurs consentante de toutes sortes d'accusations de réactionnarisme. Au reste, tout ce qui n'était pas refus phobique devant le fascisme passait alors aisément pour complicité. La volonté de savoir devenait une forme de sympathie. Le seul fait d'enquêter sur le fascisme, de s'interroger sur le mécanisme de ses succès rendait suspect d'avoir pour le phénomène un intérêt qui débordait l'épistémologie. L'accusation d'ambiguïté, ceci dit, était loin d'être injustifiée : Caillois, pour s'en tenir à lui, l'a cultivée aussi soigneusement et aussi longtemps qu'il l'a pu⁵. Il s'est fait fort de maintenir le plus longtemps possible une provocante indécidabilité politique, repoussant le moment de déclarer un choix que presque tout autour de lui le sommait de faire. Mais est-on en droit de qualifier simplement de réactionnaire le refus de prouver qu'on ne l'est pas ? En tranchant de manière précipitée, c'est l'interrogateur impatient qui voit retomber sur lui la responsabilité d'une décision à laquelle il ne supporte pas de voir l'autre se soustraire.

Réactionnaire ou non, cette ambiguïté fait partie comme telle du programme du Collège de Sociologie. « Le vent d'hiver », l'un des textes militants écrits par Caillois au moment de sa fondation, fait campagne en faveur d'une resacralisation du social et presse le noyau des réfractaires contemporains de « s'opposer le plus profondément à une société qui s'est elle-même profanisée à un point extrême »⁶. Or, ce sacré à la restauration duquel Caillois voue le Collège, son attribut majeur, est, précisément, l'ambiguïté. Il est à la fois *tremendum* et *fascinans* ; objet de respect et de dégoût, il attire et repousse en même temps. Si le Collège de Sociologie a cultivé en face des problèmes les plus brûlants de l'époque une ambiguïté active, virulente, s'il a refusé de se laisser encadrer dans les axes obligés de la vie politique moderne, cette attitude ne peut pas être entièrement dissociée de son projet de

5. Dans les *Cahiers du Sud* (« Réponse à une enquête de Jacques Bénét », n° 216, mai 1939), Pierre Missac (l'ami parisien de Benjamin) reprochait à Caillois un formalisme où il voyait un processus de « détachement de l'objet » qui le rend « disponible pour le fascisme ». Mais, sur épreuves, Missac doit ajouter un correctif. « Depuis que cette réponse a été écrite, M. Caillois a fait profession de communisme. Dont acte. Mais cela ne change rien au fond de ma thèse. »

Au sujet de cette profession de communisme, cf. Meyer Schapiro : « Caillois est d'ailleurs prêt à accepter que ce soit les Communistes qui jouent le rôle d'agent de la restauration sociale qu'il désire, l'essentiel étant qu'ils restent une minorité qui se distingue des masses » (p. 33). Schapiro renvoie ici à une note de « La hiérarchie des êtres ».

6. Repris dans *Le Collège de Sociologie (1937-1939)*, Gallimard, 1979, p. 82.

réinjecter de l'ambiguïté, attribut du sacré, dans l'espace social contemporain.

2. Il y a pourtant un point sur lequel Caillois s'est prononcé sans ambiguïté. Et, sur ce point précis, Meyer Schapiro a raison : sa position est réactionnaire. La sacralisation de la vie sociale, qui est l'objectif de la sociologie active du Collège, implique la restauration de différences hiérarchiques. Et Caillois, au cours des années trente et quarante, a dénoncé régulièrement l'égalitarisme généralisé des démocraties, contre lequel il réaffirme la hiérarchie des êtres, la division des individus en maîtres et en esclaves ou, pour reprendre son lexique saint-simonien, en producteurs et en consommateurs⁷.

Comme les glaces sans tain, les vraies différences ne sont pas réversibles. Les distinctions sont orientées. L'un est toujours seul à se distinguer de l'autre : le maître se distingue des esclaves, mais l'inverse n'est pas vrai. Il se distingue des esclaves ; mais c'est aussi en quoi il se distingue des esclaves. Un esclave est d'abord quelqu'un qui ne se distingue pas, incapable de se distinguer de quoi que ce soit, de qui que ce soit. Sur ce point cette pensée de l'ambiguïté exclut toute ambiguïté. Maîtres et esclaves ne s'opposent plus autour d'attributs symétriques et antithétiques (la richesse des uns et la pauvreté des autres). Il n'est d'ailleurs pas nécessaire qu'ils s'opposent. Ou que leur opposition soit réciproque. Il n'est pas nécessaire que les esclaves s'opposent aux maîtres – il l'est par contre que les maîtres s'opposent aux esclaves, ou du moins s'en distinguent. Ces dirigeants ne sont pas exigeants, ou, s'ils le sont, c'est pour eux-mêmes : le seul privilège auquel ils tiennent, c'est celui d'une distinction qui a sa fin en soi, n'a pas d'autre contenu que la distinction elle-même. La maîtrise est un formalisme de la différence. La distinction, en ce sens, est ce que produisent les producteurs. Elle est moins un attribut qu'une activité, l'acte d'être qui, parce qu'ils ont la volonté et la force de se distinguer, font la différence. Ceux qui en ont ne font rien d'autre que se distinguer : se distinguer entre eux, se distinguer des autres. La distinction culmine ainsi dans le sens de l'étiquette : on sait ou on ne sait pas se conduire. Et ceux qui risquent de se méconduire, il faut qu'un autre les conduise. Meyer Schapiro

7. Cf. Roger Caillois, « Le vent d'hiver », in *Le Collège*, p. 89 ; « L'aridité », *Mesures*, n° 2, avril 1938, p. 7-12 ; « La hiérarchie des êtres », *Les volontaires* (numéro spécial : « Le fascisme contre l'esprit »), n° 5, avril 1939, p. 318-326. Ainsi que *Le Collège*, p. 90.

évoque les rites que le Collège de Sociologie avait songé à instituer. A plusieurs reprises, Caillois fera de la politesse la pièce maîtresse d'une morale des maîtres⁸.

La hiérarchie des maîtres et des esclaves est ontologique (existentielle) plutôt que sociale, morale plutôt qu'économique. Dans ce tableau, il n'y a aucune raison de plaindre l'esclave. Rien n'interdit d'imaginer, selon Caillois, une situation dans laquelle l'esclave, tout en restant esclave, aurait perdu toute raison de se plaindre : rien n'interdit de concevoir un esclave heureux ; un esclave satisfait reste un esclave. Car l'esclave ne se définit plus par son asservissement économique et l'aliénation de sa force de travail qui s'ensuit, il ne se définit plus par les souffrances que lui imposerait le principe de réalité, mais par son asservissement au principe de plaisir. Et c'est pourquoi, en des termes qui doivent plus à Platon et Nietzsche qu'à Marx, Caillois l'identifie au consommateur et non au producteur. Car, en dernière instance, c'est toujours du plaisir qu'un esclave est esclave. Il n'est esclave que pour son plaisir, esclave par plaisir. D'où le fait que la hiérarchie des êtres se décide autour de la distinction du principe de plaisir et de son au-delà, une distinction aussi décisive, aussi vitale que celle du réel et de l'imaginaire, que d'ailleurs elle recoupe. En deçà, les esclaves s'imaginent que le plaisir est « le but suprême de la liberté » ; au-delà, les maîtres savent qu'il est « la porte principale de l'esclavage »⁹.

C'est ainsi la sublimation du sexuel qui engendre la hiérarchie des êtres. Mais ce dépassement de la sexualité répète à sa manière la différence sexuelle. Comme la différence anatomique des sexes, la différence du sexuel et du non-sexuel est définie par la présence ou l'absence d'une donnée congénitale, une donnée contingente mais incontournable, un trait différentiel qui divise l'humanité en deux groupes. Les uns en sont pourvus, les autres non. C'est le pouvoir. « On se heurte ici, écrit Caillois, à une donnée non moins

8. « Le vent d'hiver », *Le Collège*, p. 94-95.

9. « L'aridité », p. 9. Caillois proposait pour *la Nouvelle Revue française* une note sur Montherlant : « Ne pourrait-on en faire une chronique avec, comme titre : *Le prix du plaisir ?* » (novembre 1938, « Correspondance Jean Paulhan-Roger Caillois, 1934-1967 », *Cahiers Jean Paulhan*, 6, Gallimard, 1991, p. 104).

La même dissymétrie structure les rapports entre producteurs et consommateurs et ceux de la veille et du rêve : la veille se distingue du sommeil en particulier en ceci que celui-ci ne le fait pas de la veille. Cf. le manifeste antisurréaliste de Caillois, *Procès intellectuel de l'art* (1934 ; repris dans *Approches de l'imaginaire*, Gallimard, 1974), et *L'incertitude qui vient des rêves*, Gallimard, 1956.

immédiate, première, infranchissable que l'opposition des sexes »¹⁰.

En quoi consiste ce pouvoir ? Il est d'abord pouvoir de ne pas éprouver de plaisir. Et de ne pas l'éprouver précisément parce qu'on le donne, de le donner au lieu de le prendre, de le donner pour ne pas le prendre. Le pouvoir est cette capacité d'échapper au plaisir qu'on impose, de donner un plaisir qui ne vous revienne pas. La division entre producteurs et consommateurs réapparaît ici : celui qui le produit ne doit pas le consommer. C'est la forme que prend la règle exogamique chez Caillois : goûter au plaisir qu'on donne serait violer un tabou aussi grave que celui de l'inceste. Il ne s'agit plus ici de simple politesse et de s'effacer devant les autres. La règle du s'il-vous-plaît est dépassée. Il faut le donner, et même l'imposer aux autres. De manière à s'y soustraire.

3. En 1937, une élaboration de ce thème (« la domination est préférable à la jouissance ») conduit Caillois à développer un fantasme passablement sinistre. Domination et jouissance s'excluent, mais ils ne le font pas comme deux mondes à part, étrangers l'un à l'autre, qui se condamnent de loin, sans se connaître. Ils sont contigus. Ils s'excluent mais sont impliqués l'un dans l'autre. Toute domination est doublée d'un plaisir simultané. La domination, en effet, n'est pas autre chose qu'une production de plaisir, production, c'est-à-dire non-consommation : production d'un plaisir qui n'est pas le mien. La domination ne s'exerce donc que dans le domaine du plaisir, elle s'appuie sur la jouissance qu'elle expulse, qu'elle projette, qu'elle rejette. La domination est donc littéralement un plaisir que je n'éprouve pas. Elle naît de ma résistance au plaisir que j'impose à l'autre. « On imagine, écrit Caillois, qu'il se trouve des êtres qui, dans l'amour, jouissent moins du plaisir qu'ils éprouvent que de celui qu'ils provoquent, car le premier ne leur laisse pas la possession d'eux-mêmes, alors que le second leur donne celle d'autrui. [...] A l'extrême, continue-t-il, s'ils commettent un viol, ce ne serait pas pressés par l'instinct et pour leur plaisir, mais pour en faire

10. Caillois, *L'homme et le sacré* (1939 ; Gallimard, 1963), p. 111. Cf. aussi « Le vent d'hiver » : « Quant au pouvoir, il importe de le traiter comme une force de la nature contre quoi il est dénué de sens de récriminer » (*Le Collège*, p. 93).

ressentir à la victime, malgré elle, et séduits par cette étrange cruauté d'imposer la volupté même »¹¹.

Ce scénario ne se borne pas à défendre le droit, qu'on pourrait dire naturel, d'utiliser autrui pour son propre plaisir. Il n'essaie pas non plus de justifier ou d'excuser le viol en montrant que, malgré tout, chacun y trouve son compte ; que, quoi qu'elle en dise, la victime d'un viol y trouve son plaisir. Il ne s'agit pas non plus, selon la définition classique du sadisme, de trouver son plaisir dans la douleur d'autrui. Mais de perdre son plaisir dans celui d'autrui. Il s'agit de lui faire connaître le plaisir, mais un plaisir auquel il ne consent pas. De lui faire subir, de lui faire souffrir un plaisir auquel il refuse de donner son agrément, un plaisir qui ne lui serait pas agréable, qu'il n'aurait pas agréé. De le faire jouir contre son gré. D'un plaisir qui ne soit pas son bon plaisir. Klossowski évoquera, à propos de Sade, un semblable « droit de contraindre à la jouissance »¹². Le verbe exact serait

11. Cet article a d'abord paru dans *la Nouvelle Revue française* de septembre 1937, où il est présenté, étrangement, comme le compte rendu de deux livres consacrés au jeu d'échecs, l'un d'entre eux étant celui de Marcel Duchamp, *L'opposition et les cases conjuguées sont réconciliées*. Caillois le reprendra dans *Cases d'un échiquier*, Gallimard, 1970, p. 45.

Il est probable que ce fantasme de Caillois a été nourri par le personnage de Ferral dans *La comédie humaine*, un fanatique de la contrainte, qui verbalise un érotisme de l'humiliation : « Son plaisir, écrit Malraux, jaillissait de ce qu'il se mit à la place de l'autre, c'était clair : de l'autre contrainte ; contrainte par lui » (Malraux, *Romans*, Gallimard, 1976, p. 486).

12. Pierre Klossowski, « Sade et Fourier », *Topique*, n° 4-5, octobre 1970, p. 89.

Cf. Derrida : « l'objet est représenté comme s'il s'imposait à la jouissance [als ob es sich zum Genuße aufdränge] : le dégoûtant, le vomit d'avance est représenté comme s'il forçait à jouir, et c'est pourquoi il dégoûte, alors que nous lui résistons avec force (*wider den wir doch mit Gewalt streben*) » (« Economimesis », in *Mimésis désarticulations*, Flammarion, 1975, p. 90). Pour les manifestations d'une « générosité » du même type chez Sartre, cf. D. Hollier, *Politique de la prose*, p. 228, ainsi que « How not to Take Pleasure in Talking about Sex », *Enclitic*, VII, 1-2, 1984.

Sartre écrit, à propos de Genet : « Il y a du plaisir en lui, au fond de sa chair martyrisée ; seulement c'est l'autre qui le prend » (*Saint Genet*, Gallimard, 1970, p. 131) ; Sartre parle encore de la « jouissance d'être agi » (p. 128) ; et décrit Genet voulant « saisir comme plaisir de l'autre son propre plaisir » (p. 462). Cette question, qui est celle du rapport entre principe de plaisir et principe de réalité, est sans doute la question centrale de l'œuvre sartrienne : peut-on rêver son plaisir ? Peut-on faire autre chose que le rêver ? Y a-t-il le moindre sens à parler de plaisir réel ? Cf. les deux objections majeures que Sartre oppose à Bataille : 1. « le dehors s'est glissé au-dedans de moi-même » ; 2. « on ne peut pas rêver son plaisir » (« Un nouveau mystique », *Situations*, I, Gallimard, 1947, p. 161, 163).

Dans une lettre du 13 mars 1937, Caillois propose à Paulhan une note de lecture sur *La femme frigide* de W. Stekel. L'ouvrage de Stekel a été essentiel dans l'élaboration des modèles sartriens d'interprétation du plaisir : il lui empruntera en particulier la description des stratégies de mauvaise foi qui permettent de ne pas s'approprier le plaisir que l'on ressent, c'est-à-dire de dénier qu'on ressent du plaisir. La femme frigide est une femme qui refuse de se laisser imposer le plaisir, qui résiste à un plaisir qu'on veut lui causer, qui ne veut pas consentir au plaisir, qui ne veut pas prendre le plaisir qu'on lui donne.

« infliger le plaisir », un oxymore qu'on trouve chez Drieu La Rochelle¹³.

La séquence temporelle du plaisir et de la peine, de la faute et de la punition est soumise ici à une étrange perversion. Car il est logique de penser qu'un plaisir coupable doit être suivi de punition ; on peut même imaginer que, le plaisir étant coupable par définition, tout plaisir doit être suivi de punition. C'est ce type de négociations qui permet aux algèbres morales de comptabiliser leurs investissements. Mais ici le plaisir aussi bien que la peine sont incalculables : les recettes et les dépenses sont inscrites dans la même colonne. Dans cet inquiétant sadisme en rose, le plaisir lui-même est devenu la punition.

4. Ce scénario repose sur une grammaire qui interdit au plaisir de se conjuguer à la première personne. Ce qui s'y énonce sous forme de distinction volontariste entre pouvoir et plaisir ne fait que répéter à l'impératif ce qu'une description formule à l'indicatif. Le pouvoir transforme une loi d'essence en impératif. Il interdit ce qui est impossible. Quand il ordonne « Jouis », il ne fait que transcrire, sur le mode verbal qui lui est propre, l'impératif, l'impossibilité de jouir à la première personne. Il énonce le plaisir à la seconde personne. Car le plaisir, précisément, ne s'énonce jamais à la première personne. Et, plutôt que de s'opposer, le pouvoir et le plaisir s'accordent à le dire, chacun sur le mode verbal qui est le sien. Ils disent l'un et l'autre le sans-moi du plaisir, l'évacuation subjective en quoi consiste le plaisir. La même anesthésie se retrouve, sous une forme moins agressive, dans les propos du schizophrène que Caillois avait cité en épigraphe au *Procès intellectuel de l'art* : « Voyez ces roses, disait-il, ma femme les aurait trouvées belles ; pour moi, c'est un amas de feuilles, de pétales, d'épines et de tiges »¹⁴. Conformément à la hiérarchie classique des êtres et de leurs rôles, c'est sa femme, bien sûr, qui prendrait plaisir à ce qui le laisse froid, lui, un homme. Tout le plaisir est pour elle.

Au-delà de son sadisme, le véritable moteur du scénario de Caillois est le refus de prendre le plaisir sur soi. Mais il est impossible de le prendre sur soi. La sexualité fonctionne en effet comme une modalité de l'épochè, une manière d'effectuer la mise

13. Cf. « Je remettais toujours à une autre fois de lui infliger le plaisir ». Pierre Drieu La Rochelle, *Journal d'un homme trompé* (1934, Gallimard, 1978, p. 31).

14. Caillois, « Procès intellectuel de l'art » (1934), in *Approches*, p. 41.

entre parenthèses du moi et de la subjectivité. Une manière de s'évacuer, de s'expulser. Le meilleur des mondes est ainsi celui dans lequel ce qui est interdit se trouve de surcroît impossible. Il faut que le plaisir soit de l'autre. Mais il n'y a de plaisir que de l'autre. On ne jouit jamais à la première personne. Si je m'y abandonnais, je m'y perdrais ; il ne me laisserait pas, dit Caillois, « la possession de moi-même ». Il est donc impossible qu'il soit jamais le mien. Et c'est précisément pour éviter cette expropriation par le plaisir que les forts de Caillois ne veulent que d'un plaisir dont il serait clair qu'il n'est pas le leur. C'est pour éviter que je me perde dans un plaisir inappropriable que je dois, dit Caillois, ne jouir que du plaisir d'autrui. L'opposition jouissance-domination (ou plaisir-pouvoir) est subrepticement remplacée par une hiérarchie des plaisirs : le plaisir (condamnabile) qu'on prend à son propre plaisir et le plaisir (louable) qu'on prend à celui de l'autre, c'est-à-dire le plaisir qu'on prend à en donner à autrui sans en prendre.

Que reste-t-il dès lors de l'opposition du plaisir et du pouvoir ? A la place qui devait revenir au contraire du plaisir, c'est-à-dire au pouvoir, une redondance fait resurgir le plaisir comme au-delà du principe de plaisir. Et un plaisir qui une fois de plus est défini comme l'impossibilité de jouir à la première personne, un plaisir dépersonnalisé. On n'aura évité de se perdre dans son propre plaisir que pour se retrouver dans un plaisir qui n'est pas le sien. Le remède à l'aliénation ne diffère pas de l'aliénation elle-même.

On pourrait montrer que la théorie sartrienne de l'engagement, bien qu'elle se présente elle aussi comme un dispositif de résistance aux démissions subjectives et à la dépersonnalisation, n'est en fait que le détour nécessaire à la production d'une conscience impersonnelle, non-subjective, une conscience transcendante dispensée de se constituer en centre d'action, dispensée, de ce fait, de l'obligation de s'exprimer à la première personne. L'engagement n'est que le verso d'une démission¹⁵. Car, si Sartre démontre que la totalité de l'ego est engagée, qu'un sujet est entièrement au monde, lui appartient sans réserve, sans exception, cet engagement mondain va de pair avec la distance et le détachement impliqués dans le concept de transcendance. Cette transcendance, en d'autres termes, n'est qu'un moyen pour assurer l'évacuation mondaine de l'ego. Si sa transcendance engage la totalité de l'ego

15. Cf., plus haut, « Actes sans paroles ».

dans le monde, cet engagement est en même temps l'occasion et même la condition de possibilité du dégagement absolu de la conscience. Derrière l'écran militant de la transcendance de l'ego, la conscience accède à l'impersonnalité transcendante. Et, pour Caillois comme pour Sartre, l'institution cléricale reste le plus sûr dispositif pour réaliser cette *époque* égologique¹⁶.

5. Le dernier texte recueilli dans *Cases d'un échiquier*, « Récit du délogé », est un récit fantastique dont le plus étrange est sans doute que, malgré son sujet, il soit conduit jusqu'au bout à la première personne. Y a-t-il une limite au-delà de laquelle le récit d'une expérience de dépersonnalisation devrait renoncer au je ? Jusqu'où une conscience dépersonnalisée peut-elle continuer à utiliser la première personne ? Roquentin et Meursault auraient leur mot à dire sur ce point de narratologie. La première phrase nous plonge d'emblée au cœur de ce paradoxe narratif : « Je ne m'étais jamais réellement imaginé qu'on pût se trouver dépersonnalisé »¹⁷.

L'un des épisodes de ce récit, l'évocation par le narrateur de sa première expérience sexuelle, est accompagné de réflexions qui rappellent étrangement le scénario développé par Caillois dans l'article de 1937 sur lequel on vient de s'arrêter. « D'évidence, note le narrateur, je n'étais pas impuissant. Mais je restai quelque temps persuadé que j'étais frigide. » La crise de l'orgasme l'avait en effet laissé « lucide, sinon critique, plus attentif, continue-t-il, au plaisir de ma partenaire qu'emporté par le mien »¹⁸. La frigidité, quand elle est masculine, n'a rien de commun avec l'impuissance ; elle n'est pas l'en-deçà d'un plaisir hors de portée, mais l'au-delà d'un plaisir désaffecté, anesthésié. Le plaisir ne lui fait pas perdre la possession de lui-même, lui livre au contraire la possession de l'autre. Mais n'est-ce pas parce que, dans le plaisir, je est un autre ?

6. Par conséquent, que l'on renonce au plaisir ou qu'on s'y abandonne, le résultat est le même : le plaisir n'est jamais mien. Mais peut-on dire pour autant que celui qui y renonce s'assure, de

16. Cf. ce que Malraux fait dire à Alvéar, l'une des nombreuses voix de *L'espoir* : « L'homme n'engage dans l'action qu'une part limitée de lui-même ; et plus l'action se prétend totale, plus la part engagée est petite » (Malraux, *Romans*, p. 838).

17. Roger Caillois, « Récit du délogé », in *Cases d'un échiquier*, p. 309.

18. « Récit du délogé », p. 322.

ce fait, la possession de soi-même ? C'est ici qu'apparaît, chez Caillois, la figure du clerc et, avec elle, le projet du Collège de Sociologie. Le clerc n'est pas un consommateur. Il laisse aux autres les plaisirs où ils se perdent. Mais il les leur laisse pour un pouvoir où lui aussi se perd. L'Eglise, en effet, n'exige pas seulement du clerc qu'il renonce aux plaisirs et aux attaches mondaines ; la première et la plus forte de ces attaches, celle dont il est le plus urgent qu'il se sépare, c'est lui-même. Le sacrement de l'ordination a pour fonction d'instituer une instance de conscience impersonnelle, détachée de la première personne qu'elle relègue dans une position de prothèse subjective, de parasite psychologisant, d'imposteur. Aussi Caillois écrit-il au sujet du clerc : « Sa force n'est pas celle d'un homme, mais celle d'un organisme où sa personne disparaît. [...] En s'éliminant lui-même, le clerc a fait place en lui à l'Eglise »¹⁹. Le clerc, poisson soluble, disparaît dans l'ordre qui l'accueille ; il s'évanouit dans son milieu d'adoption.

La « Sociologie du clerc », où ces réflexions sont exposées, est l'intervention de Caillois dans les débats sur l'engagement de l'intellectuel qu'avaient ravivés les conflits du Front populaire et la menace (aussi bien que la tentation) du fascisme. Dans cette intervention, Caillois se contente de rappeler une définition. Elle interdit qu'on donne le titre de clerc à un individu qui parle en son nom propre, peu importe qu'il le fasse pour intervenir dans les affaires du siècle ou pour s'en distancier. Le clerc, parce qu'il est d'abord membre d'une Eglise, a renoncé à parler et même à penser en son nom propre, à dire ce qu'il pense. Son adhésion à telle Eglise, à tel Collège, lui a ôté à jamais « la capacité de jouir et jusqu'à celle d'être soi ».

Ce qui nous reconduit à la situation à laquelle la cléricature devait permettre d'échapper : être soi et jouir, loin de s'opposer, sont maintenant deux variantes d'anti-cléricalisme. Inversement, l'ordination cléricale retire au sujet aussi bien la possession de soi-même que le plaisir où il la perd. En renonçant aux jouissances mondaines, le clerc n'est pas plus maître de soi qu'il ne l'eût été en s'y abandonnant. Quel est le bénéfice des vertus sévères, si la renonciation au plaisir aboutit au même résultat que le plaisir ? Au cœur de la vocation cléricale sévit la tentation du vertige à

19. Caillois, « Sociologie du clerc », in *Approches de l'imaginaire*, p. 67. Cette réponse à Julien Benda a d'abord paru dans *la Nouvelle Revue française* d'août 1939. Caillois l'avait reprise dans les deux versions de *La communion des forts*.

laquelle elle devait s'opposer, la tendance de l'être humain « à se faire défaut et comme à se désertier soi-même »²⁰. Le clerc est toujours sur le point de céder au plaisir de faire le mort. Ce qui conduit à la question du mimétisme et, par là, au Collège de Sociologie.

7. *Mimétisme et castration*. Le mimétisme a inspiré à Caillois deux articles mémorables, antérieurs de quelques années à la fondation du Collège. Ils sont l'un et l'autre repris dans *Le mythe et l'homme*²¹. Le premier a son point de départ dans les mœurs sexuelles de la mante religieuse, dont on sait que la femelle dévore son mâle au cours du coït ; le second rapproche certaines formes de mimétisme animal, en particulier chez les insectes, de ce que Caillois, après Janet, appelle la psychasthénie légendaire.

La psychasthénie désignait, dans le vocabulaire de la psychiatrie française, une baisse pathologique du niveau de l'énergie psychique, une sorte de détumescence subjective, une déperdition de substance égotiste, un épuisement dépressif voisin de ce que le lexique monacal appelait *acedia*. Amplifiée en loi cosmique et presque métaphysique, Caillois en a fait le centre de son étude sur les démons de midi et des travaux sur le mimétisme qui la prolongent : elle lui permet en effet de décrire et d'interpréter le mimétisme selon un modèle thermodynamique²². Toute production de travail, selon le premier principe de Carnot, suppose une hiérarchie initiale, une distinction première, un écart à la source, la dénivellation entre une source froide et une source chaude. Mais c'est le second principe que mettent à contribution les articles sur la mante et sur le mimétisme : l'entropie d'un système ne peut pas baisser. La psychasthénie est une baisse d'énergie : l'écart initial va diminuant, le moteur chauffe, le rendement diminue. Les distinctions vitales s'étiolent. Aussi bien la mante, en assimilant son mâle, que les insectes miméticiens, en renonçant à se distinguer du milieu où ils vivent, illustrent ce moment où les êtres n'ont plus l'énergie de faire la différence.

En réaction contre ce fatalisme, le Collège se constitue en condensateur d'énergies. La tentation du gouffre peut être

universelle ; tous peuvent la connaître ; il ne s'ensuit pas que tous y succombent. Montés sur le faite, on peut aspirer à descendre ; ce n'est pas une raison suffisante pour le faire. La vertu du vertige, c'est d'abord qu'il donne aux forts l'occasion de le surmonter. La description des comportements mimétiques n'est pas le prétexte d'un éloge de la psychasthénie. Caillois l'ouvre au contraire par un plaidoyer pour la distinction : « De quelque côté qu'on aborde les choses, le problème dernier se trouve être en fin de compte celui de la *distinction* : distinctions du réel et de l'imaginaire, de la veille et du sommeil, de l'ignorance et de la connaissance, etc. Toutes distinctions en un mot dont une activité valable doit se montrer la prise exacte de conscience et l'exigence de résolution. Parmi les distinctions, aucune assurément n'est plus tranchée que celle de l'organisme et du milieu »²³.

L'étrangeté biologique d'un phénomène comme le mimétisme tient précisément à ce qu'un organisme, en s'y soumettant, renonce à cette distinction, abdique la différence, la différence vitale, entre vie et matière, entre organique et inorganique. La vie était, dans la définition de Bichat, l'ensemble des forces qui résistent à la mort. Avec le mimétisme, semble-t-il, elle cesse de résister. « On touche là, commente Caillois, à cette loi fondamentale de l'univers que le principe de Carnot met en vive lumière : *le monde tend vers l'uniformité* »²⁴. Le tableau du mimétisme constitue ainsi une allégorie morale sur le fond de laquelle l'entreprise du Collège prend son vrai relief. Comme le mâle de la mante religieuse, comme ces insectes qui se font branches parmi les branches, feuilles parmi les feuilles, le clerc renonce lui aussi à la possession de soi-même, mais, dans son cas, ce renoncement change de sens ; au lieu d'accélérer la tendance générale à l'entropie, il la renverse pour propager des effets d'entropie négative ou comme Caillois la baptise dans *La dissymétrie*, d'entropie inverse²⁵.

Dans nos sociétés tempérées, soumises à des variations saisonnières plus timides que celles des sociétés eskimos décrites par Mauss, la différence entre le chaud et le froid n'est pas aussi marquée que le souhaiterait une pensée hiérarchique. Une sociologie activiste peut néanmoins remédier à cette tiédeur climatique en instituant des congélateurs artificiels, des centres de frigidité

20. Caillois, « Vertiges », in *Instincts et société*, Gonthier, 1964, p. 47. « Vertiges » figure dans les deux éditions de *La communion des forts*.

21. Caillois, « La mante religieuse », « Mimétisme et psychasthénie légendaire », in *Le mythe et l'homme*, Gallimard, 1938.

22. Caillois, *Les démons de midi* (1937 ; Fata Morgana, 1991).

23. *Le mythe et l'homme*, p. 100.

24. *Id.*, p. 138. C'est du second principe de Carnot qu'il s'agit.

25. Caillois, *La dissymétrie* (1973), in *Cobérences aventureuses*, Gallimard, 1976, p. 268.

masculine qui augmenteraient le rendement social, contrebalanceraient les méfaits de l'entropie. Telle est précisément la fonction que « Le vent d'hiver » assigne au Collège. Car l'entropie ne sévit pas dans le seul monde physique. Elle est le trait majeur de la modernité. « L'existence sociale dans son ensemble glisse vers l'uniformité », lit-on dans *L'homme et le sacré*²⁶. Et la « Sociologie du clerc » avait rappelé que, dans une « société uniforme », une société dans laquelle « la distinction du spirituel et du temporel » n'est plus marquée, la fonction cléricale n'a pas lieu de s'exercer. Contre la réversibilité profane – bonnet blanc et blanc bonnet –, le Collège entreprend de restaurer une dissymétrie hiérarchique, de raviver la différence entre la différence et l'indifférence. La topographie du sacré exige un centre d'ambiguïté, encore faut-il que cette ambiguïté se détache sans ambiguïté de l'uniformité ambiante.

Au lendemain de la crise de Munich, en octobre 1938, Caillois présente le Collège comme un « foyer d'énergie », décidé à lutter contre ce qu'il appelle « la dévirilisation de l'homme »²⁷. Il ne semble pas que ce terme soit une allusion directe à la mante religieuse, mais il est clair que, pour Caillois, mimésis et castration, entropie et dévirilisation constituent une menace identique. La menace de guerre venait de rappeler aux hommes qu'ils sont égaux devant la mort. Le Collège profite de l'occasion pour rappeler que cette égalité n'est pas exclusive d'une certaine distinction. Il n'est ni interdit ni impossible d'« avoir un peu de tenue quand la mort menace »²⁸.

Pourtant, l'opposition entre les descriptions de l'essai sur le mimétisme et les prescriptions du manifeste du Collège reste une opposition de surface. J'ai déjà signalé que, pour Caillois, une institution comme le Collège, au même titre que n'importe quelle institution cléricale, exigeait de ses membres un renoncement à soi équivalent à l'évacuation subjective à l'œuvre dans le mimétisme. Mais il y a autre chose. Et ici on serait presque tenté de

26. *L'homme et le sacré*, p. 170.

27. Bataille, Caillois, Leiris, « Déclaration du Collège de Sociologie sur la crise internationale », in *Collège*, p. 103. Cette déclaration, signée par Bataille, Caillois et Leiris, est de la main de Caillois seul (cf. « Correspondance J. Paulhan-R. Caillois », lettres 69, 162 et 71).

28. Leiris, dans le « prière d'insérer » de la première édition de *L'âge d'homme* (1939), utilisera des termes voisins quand il décrira ses contemporains réduits, à la veille d'une nouvelle guerre, à voir chanceler « cet édifice de facilité dans lequel ils désespéraient en s'efforçant d'y mettre, en même temps qu'une authentique ferveur, une si terrible distinction » (Michel Leiris, *L'âge d'homme*, p. 9).

souçonner Caillois de mauvaise foi. Ses descriptions du mimétisme, en effet, victimes à leur tour de l'attraction par ressemblance dont elles décrivent – et déplorent – l'empire, passent sous silence une différence décisive. L'insecte mimétique, soumis à une « dépersonnalisation par assimilation à l'espace », fait le mort²⁹. Soit. Mais il ne peut faire le mort que parce qu'il est en vie. Or l'analyse de Caillois, ne serait-ce que par la manière dont elle s'appuie sur les spéculations de Freud sur l'instinct de mort, implique qu'il n'y ait pas de différence entre être mort et faire le mort, entre mort réelle et mort feinte. Il se peut, comme le dit l'épigraphe, qu'à jouer au fantôme on risque de le devenir. Mais le contenu de l'article démontre la thèse opposée : les insectes jouent au mort mais ne le deviennent pas. Ils ne font que ressembler. La différence entre ressemblance et identité ici est essentielle. Quelle que soit l'interprétation qu'on propose du mimétisme, la mort est pour la vie un masque derrière lequel elle protège sa différence en faisant semblant d'y renoncer. Il n'est pas sûr, de ce fait, que le dernier mot du mimétisme soit bien l'apocalypse entropique.

Caillois fait semblant d'annoncer la fin des différences, la grande marée de l'indistinction, mais c'est pour mieux réserver la différence vitale. La vie continue à se distinguer de la mort, mais ça ne se voit plus. Le statut des différences a changé : elles sont devenues imperceptibles, ne se distinguent plus de leur effacement. C'est ici évidemment que s'arrête l'homologie entre la mante religieuse et les insectes miméticiens : car le mâle, lui, ne fait pas semblant d'être dévoré³⁰.

Mais c'est ici également que la fantasmagorie de la société secrète reflète la hantise de la sollicitation mimétique. Le Collège

29. *Le mythe et l'homme*, p. 131.

30. C'est une première différence entre les deux phénomènes rapprochés par Caillois : alors que le mantidé mâle ne survit pas au coït, l'insecte miméticien, non content de survivre à sa crise psychasthénique, survit grâce à elle.

Une autre différence s'ensuit que je dois me borner à mentionner en passant. Elle porte sur le fait que, dans le premier cas, celui de la mante, la créature qui assimile et la créature qui est assimilée appartiennent à la même espèce (une espèce dont le patrimoine génétique, parce qu'il inclut la binarité anatomique de la différence des sexes, contraint chaque individu à se ranger dans l'une ou l'autre de ces deux catégories, celle d'assimilé ou celle d'assimilante), alors que, dans les espèces mimétiques, mâles et femelles semblent se laisser identiquement assimiler par le milieu.

Cette tache aveugle dans l'interprétation de Caillois conduit à se demander si l'assimilation de la castration et du mimétisme, en d'autres termes la disparition de la différence sexuelle à l'occasion du passage de la castration (la mante) au mimétisme (la psychasthénie), n'est pas elle-même à mettre au compte des nombreuses ruses du mimétisme.

échappe à la culture romantique des antithèses ; il n'oppose pas les contraires l'un à l'autre. Le conflit de l'individu et de la société se déplace au profit de stratégies plus insinuantes où la société, absorbée dans ses démêlés avec son double, se retourne contre elle-même. L'affrontement prend la forme d'une subversion simulacrale. La résistance quitte l'opposition pour la surenchère, c'est sorte que ce sont les dissidents qui constituent maintenant les plus authentiques sectateurs de la société. Caillois rappelle d'ailleurs que secte et société auraient la même étymologie. « On ne s'unit qu'en se séparant », dit-il³¹. La sécession n'amorce pas un relâchement du lien social. Elle a pour moteur un désir de « sursocialisation ». S'ils se retirent de la société, c'est à cause de la haute idée qu'ils s'en font. De sorte que, dans une mise en abyme qui rappelle le mimétisme, la société se retrouve des deux côtés d'une sécession qui ne paraît plus.

Un secret doit être insoupçonnable. Il doit être impossible, en toute rigueur, d'affirmer qu'il y en a ou n'y en a pas un : car, s'il y en avait un, ça ne se saurait pas, ou, si ça se savait, ça n'en serait pas un. La démocratie, régime politique qui fonctionne à la publicité, a toujours identifié le secret avec un abus de pouvoir. Mais les pratiques de surveillance, contemporaines de la démocratie, sont hantées par l'imperceptible. On rapporte que Bentham, l'inventeur du Panopticon, a passé sa vie à avoir peur des fantômes³². Il ne suffit pas de bannir le secret pour échapper à son obsession. Aussi les sociétés secrètes constitueront-elles le thème majeur du fantastique politique démocratique.

Caillois décrit le comportement d'un enfant qui cache un trésor. Il prend « des précautions infinies pour soulever le papier peint, creuser le plâtre du mur, y installer le dépôt prodigieux et recoller du mieux qu'il peut la tapisserie savamment déchirée de la façon apparemment la plus fortuite ou soigneusement découpée suivant le contour des dessins »³³. Pour cet enfant, comme pour les insectes miméticiens, il s'agit de résorber une tache, de dissimuler une hétérogénéité derrière le tissu apparemment continu d'une surface sans lacune. Cette résorption engendre le

secret qui, dit Caillois, « tient sa valeur de n'être pas connu » : pour qu'il exerce sa fascination, il faut qu'on ignore « jusqu'à son existence ». « Puissance » et « secret » sont souvent associés dans son vocabulaire, par exemple lorsqu'il évoque les doubles fonds du Paris de Fantômas ou « le goût de l'ombre et du pouvoir » dans lequel s'enracinent les sectes³⁴. C'est que, effectivement, le secret est une source de puissance, mais aussi que la puissance est d'autant plus grande qu'elle est secrète, c'est-à-dire potentielle, virtuelle, en réserve : en puissance.

Une première lecture de l'évolution historique qui a fait passer de la monarchie d'ancien régime à la démocratie moderne insistera sur le progrès de l'entropie, l'égalitarisme indifférencié. Mais on peut proposer une lecture inverse. Citer Montesquieu n'est pas hors de propos à propos de Caillois³⁵. On lit dans *L'esprit des lois* : « Si le faste et la splendeur qui environnent les rois font une partie de leur puissance, la modestie et la simplicité des manières font la force des nobles aristocratiques. Quand ils n'affectent aucune distinction, quand ils se confondent avec le peuple, quand ils sont vêtus comme lui, il oublie sa faiblesse. » La monarchie s'oppose à la démocratie en affichant les différences hiérarchiques. Mais l'aristocrate n'est pas exhibitionniste. Il ne va pas montrer sa différence au premier venu. La trace s'efface : toute sa distinction est dans sa réserve.

31. Caillois, « L'esprit des sectes », in *Instincts et société*, p. 89.

32. « This subject of ghosts, disait-il, has been among the torments of my life » (cité dans C.K. Ogden, *Bentham's Theory of Fictions*, Londres, Kegan Paul, Trench, Trubner and Co., 1932, p. ix).

33. Caillois, « Les secrets trésors », in *Instincts et société*, p. 41. Cet essai figurait initialement dans *La communion des forts* (les deux éditions).

34. Caillois, « Préambule pour "L'esprit des sectes" » (1945), in *Instincts et société*, p. 68.

35. De *L'esprit des lois* à *L'esprit des sectes* : l'admiration de Caillois pour Montesquieu ne s'est jamais démentie. C'est lui qui sera responsable de l'édition de ses *Œuvres complètes* à la Pléiade, où on pourra trouver, Livre V, chapitre 8, les citations qui suivent (Gallimard, 1951, vol. 2, p. 284).

La tombe de Bataille

Mais quoi ? Les fossoyeurs sont gens honnêtes, certainement syndiqués, communistes peut-être.

SARTRE, « Qu'est-ce que la littérature ? »

L'hommage posthume le mieux intentionné ne saurait faire oublier ce qu'il doit aux rituels de la nécrophilie. Le lieu et la date de cette rencontre, ainsi que son pieux motif, me serviront donc de prétexte pour introduire mon sujet : à une distance tout juste respectueuse de Vézelay, où voici vingt ans aujourd'hui que Bataille a été enterré, je parlerai de la tombe de Bataille¹.

Non pas de la fosse dans laquelle il repose depuis, sous une dalle que je ne me souviens pas avoir jamais vue. Mais de celle qui en lui semble lui avoir interdit le repos. Moins la tombe de Bataille que la tombe de Bataille dans Bataille : faute de contenir le texte dans lequel elle s'inscrit, elle ne se laisse pas refermer. Une dimension cryptologique décourage l'inventaire thématique. La mort ne pourvoit plus au repos d'un retour à la terre. C'est la terre qui cesse d'être ferme. Placée en abyme, elle tombe avec la tombe. « Je tombe dans l'immensité / qui tombe en elle-même », dit le premier poème de « Tombeau », celui qui ouvre *L'archangélique*².

Peu d'écrivains auront été aussi profondément séduits, captivés et, littéralement, inspirés par leur propre cadavre que Bataille. Il n'est pas interdit de penser que, lorsqu'il intitule *Un cadavre* le pamphlet dirigé en 1929 contre Breton, les sentiments indiqués par ce titre étaient plus complexes que son destinataire n'était à même de l'imaginer. Il est vrai que Breton ignorait tout des brouillons de lettre ouverte que Bataille se préparait alors à lui envoyer : je vous écris d'un pays lointain, y écrit-il, de « la région où l'on écarte enfin les narines au-dessus de son propre cadavre »,

1. Ce texte a été écrit pour la réunion organisée par Jean-Michel Rey à la Maison de la Culture d'Auxerre à l'occasion du vingtième anniversaire de la mort de Bataille, quelques jours avant le solstice d'été.

2. Georges Bataille, *L'archangélique, Œuvres complètes*, III, Gallimard, 1971, p. 75.

LES DÉPOSSÉDÉS

une région où on est contraint d'« emprunter son humour *sur gages* à son propre cadavre »³.

Le Freud des surréalistes était le théoricien du rêve et le libérateur de la sexualité ; celui de Bataille est le Freud d'après guerre, le théoricien de la vie collective et de l'instinct de mort. Chez Bataille, pourtant, la libido, fondamentalement nécrophilique, se manifeste sans exception comme la manifestation la plus pressante de l'instinct de mort lui-même : l'amour de la mort est la seule chose qui soit plus forte que la mort. Une des illustrations des *Larmes d'Eros* représente une statuette préhistorique dans laquelle on peut percevoir au choix un corps de femme ou un phallus en érection. On pourrait proposer comme emblème aux réflexions de Bataille un « calembour plastique » d'un autre type : il mettrait en équation les organes sexuels féminins et la tombe. Du reste, au fond du puits de Lascaux, il lira que le tombeau de l'homme est le berceau de l'humanité. Une sorte d'inceste tellurique s'accomplit symboliquement à travers des fantasmes d'inhumation sexuelle. « Je tombe dans l'immensité / qui tombe en elle-même », dit le premier poème du « Tombeau ». Et, quelques vers plus loin : « Aimer c'est aimer mourir. » En 1929, « Le langage des fleurs » avait déjà proposé comme une « banalité écoeurante » la formule qui veut que « l'amour a l'odeur de la mort »⁴.

Nietzsche et don Juan.

Rien ne semble plus proche du schéma de l'interdit et de la transgression que la légende de don Juan, avec sa conclusion où le pourfendeur d'interdits risque sa vie dans un potlatch où il défie le Commandeur. Une source chaude (le plaisir, le sexe), une source froide (la loi, la mort) : don Juan et le Commandeur personnifient l'ajointement non-synthétique du dispositif interdit-transgression autour duquel s'élabore la pensée de Bataille. Rien n'illustre mieux la définition de l'érotisme comme « approbation de la vie jusque dans la mort » que l'attitude de don Juan refusant, parce qu'il serait au seuil de la mort, de se repentir d'avoir fait la vie.

3. Georges Bataille, « Je sais trop bien... », *Œuvres complètes*, II, p. 87, 88. Cf. aussi son compte rendu de *Voyage au bout de la nuit* : Bataille décrit le roman de Céline comme « la description des rapports qu'un homme entretient avec sa propre mort » (O.C., I, p. 320).

4. Georges Bataille, « Le langage des fleurs », *Œuvres complètes*, I, p. 87, 88.

Et pourtant don Juan reste étranger jusqu'au bout à l'injonction hégélienne, mise par Bataille en épigraphe à *Madame Edwarda*, qui exige de l'esprit qu'il ait la force de « maintenir l'œuvre de la mort ». Il approuve jusque dans la mort une vie qui désapprouve la mort. Et là se trouve sans doute la raison de l'étrangement faible intérêt de Bataille pour don Juan, un nom qui, par exemple, n'apparaît pas une seule fois dans un livre qui s'appelle pourtant *L'érotisme*. Et si Sade le remplace, ce n'est pas simplement parce qu'il serait un don Juan qui écrit. Le fait que don Juan n'écrive pas fait système avec son ignorance de ce que Bataille appelle le « paradoxe du plaisir » : la littérature se réserve le plaisir de plaider coupable.

Le don Juan classique est un être sain, sans rien de particulièrement pervers. Ce conquérant est d'abord un conquistador. Blanchot y voit « un mythe des temps modernes » : « héros superbe, homme d'épée, de courage, homme qui introduit dans la nuit la vivacité et l'allant du jour »⁵. Sans doute, selon la doctrine de *L'érotisme*, le désir est-il l'opérateur d'une altération de l'identité, d'une transgression des barrières personnelles, la croissance impersonnelle de la vie brisant la discontinuité individuelle. Don Juan, pourtant, garde son quant-à-soi. Que connaît-on d'ailleurs de sa vie sexuelle ? Le fait qu'il s'agisse d'un personnage de théâtre fait intervenir dès le départ des impératifs de décence qui limitent au minimum le tableau de ses exploits. Pourtant, les considérations de bienséance imposées par le code scénique ne sont pas les seules causes de cette discrétion. C'est la logique du personnage qui exclut toute allusion au genre de tableau dont le roman érotique fait sa spécialité. Des femmes qu'il a séduites, on ne connaît que le nombre. Ce collectionneur effréné ne s'attarde pas aux joies du moment. Comme une femme, écrit Bataille, le possible exige qu'on aille avec lui jusqu'au bout. Don Juan n'est pas l'homme des plaisirs furtifs, des possessions indirectes, équivoques. Mais va-t-on jusqu'au bout en une fois ? Quoi qu'il en soit, il a décidé que, une femme restant la même après avoir couché avec lui, cette redondance dérèglerait son système comptable. En posséder deux à la fois poserait les mêmes problèmes d'enregistrement, comme en co-poséder une (ou deux à plus forte raison) ? On ne sait plus, dans ces partages, sur quelles listes les coucher. Il les veut toutes, mais pour lui seul et une à la fois.

5. Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 282.

L'économie de son désir, on ne peut plus distributive, ne s'arrête jamais au détail. Une entrée pour chacune. Le nombre n'est pas à mettre au compte d'un désir polymorphe mais d'une normalité monomaniaque.

Quant à la nécrophilie, tout soupçon en est exclu. « *Vivan le femmine* » : c'est vivantes qu'il les lui faut. Sa libido ne trouve aucun attrait aux équivoques du repoussant. Le paradoxe du plaisir laisse indifférent ce partisan du principe d'identité. Les organes sexuels ne figurent pas pour lui au nombre des « horreurs tabouées » dont Bataille dira au Collège de Sociologie qu'elles constituent le noyau « sacré » d'une communication induite par une « répulsion réciproque »⁶. On sait à quel point don Juan est sensible à l'*odor di femmina*. Mais dire que « l'amour a l'odeur de la mort », assigner à la sexualité la région où l'on « écarte les narines au-dessus de son propre cadavre », ce serait témoigner d'un déplorable manque de goût. Bataille citera le passage de *Pour qui sonne le glas ?* où Pilar explique à Robert Jordan comment reconnaître l'odeur de la mort : imagine, lui dit-elle, une odeur « de terre humide, de fleurs mortes et de ce qu'on fait la nuit »⁷. L'odorat de don Juan est définitivement réfractaire à ce type de mixture. Il ne fantasmerait jamais dans un sexe féminin l'équivalent métaphorique d'une tombe. Et surtout pas de celle qui l'attend. Les amours de Hamlet et de Yorrick ne sont pas son genre. Un cimetière ne lui coupe pas l'appétit, mais ne le met pas en appétit non plus. Ce que Bataille appelle « la joie devant la mort » n'entre pas dans ses pratiques. Le sadologue Maurice Heine avait compilé sous le titre *Tableau de l'amour macabre* une anthologie médico-légale de crimes sexuels⁸ : le libertin sévillan n'y figure pas. Don Juan, l'homme du désir, provoque le Commandeur. Mais la réciproque n'est pas vraie : le Commandeur ne provoque pas le moindre désir chez lui. Des aires indépendantes sont imparties à l'objet du désir et celui de l'horreur. Les femmes et le vieillard n'évoluent pas dans le même espace, ne se rencontrent jamais. L'attrait du rose ne doit rien à la répulsion du noir.

Pourtant, que reste-t-il d'un interdit s'il ne fait naître aucun

désir de transgression ? Peut-on concevoir une transgression indifférente à l'interdit ? Cette indifférence est la raison pour laquelle, selon Bataille, le personnage de don Juan n'est pas à la hauteur de sa légende. Une fatuité précopernicienne lui fait s'imaginer être le centre de sa propre légende, mais ce satellite du Commandeur s'aveugle sur ce qui fait son intérêt : à peu près tous les commentateurs du mythe s'accordent pour reconnaître dans ce dernier la figure pivotale⁹.

Une des rares occasions où Bataille parle de don Juan, c'est pour l'opposer à Nietzsche, dans le chapitre « Nietzsche et don Juan » de *La souveraineté*¹⁰. Don Juan, libertin rationaliste, honorerait conjointement les principes de plaisir et de réalité. Pour le plaisir, il a les femmes. Quant à la réalité, la confiance qu'elle lui inspire le protège contre les superstitions : elle le dispense d'éprouver « l'effroi que la plupart ont des morts ». J'appelle un mort un mort. Cette attitude change lorsque la statue répond à son invitation. Le scepticisme ironique tourne au défi. Don Juan n'est plus le même : celui qui disait oui aux femmes n'est pas le même que celui qui dit non au Commandeur. « En un premier mouvement, don Juan se contente d'ignorer l'effroi que la plupart ont des morts : il est le meurtrier du Commandeur, mais l'ironie de son invitation n'est pas sacrilège si rien n'est sacré pour lui. Mais lorsque la statue marche dans la maison, l'évidence se fait et don Juan ne défie plus ce qu'il avait la force de négliger, il défie ce qui le domine. Il passe de la légèreté au sentiment de la loi, lorsque la main de pierre de la statue le glace et que, foudroyé, il crie *non* à celui qui, vainement, lui commande de se repentir. » La mort, cette irréalité, s'abat sur lui sans obtenir de lui le moindre signe de ce qu'un hégélien appellerait « reconnaissance ». Le maître absolu a le dernier mot, mais don Juan n'y souscrit pas. Passant de la dénégation à la négation, c'est le moment où, au-delà des principes de plaisir et de réalité combinés, don Juan approche d'une attitude nietzschéenne. Bataille écrit : « Le sentiment de

6. « Attraction et répulsion », conférence prononcée le 22 janvier 1938 au Collège de Sociologie, in *Le Collège*, p. 206.

7. Je cite la traduction de cet épisode du roman de Hemingway que Bataille lui-même a publiée et présentée dans *L'Espagne libre*, Calmann-Lévy, 1945. Il y est intitulé « L'odeur de la mort ». Il a été traduit par D. Kotchoubey.

8. Et Bataille avait pensé la publier dans la collection Acéphale, cf. *O.C.*, I, notes, p. 675.

9. Cf. notamment, *Le mythe de Don Juan* (Armand Colin, 1978) de Jean Rousset. L'auteur exclut de son étude les Casanova et les Lovelace : « Il leur manquait d'avoir combattu contre la mort. » Zola n'aurait pas souscrit à cette lecture de Casanova : dans les deux récits où il emprunte à son compatriote vénitien, la mort joue un rôle de premier plan.

10. « Nietzsche et don Juan » (*La souveraineté*, IV, II, 4) in *O.C.*, VIII, p. 433-434. *La souveraineté* aurait dû constituer le second volume de *La part maudite*. La section de *La souveraineté* où ces pages figurent reprend un article antérieur (« Nietzsche et Thomas Mann », *Synthèses*, n° 60, mai 1951), qui est donné en appendice dans le même volume des *Œuvres complètes*.

don Juan assuré que l'enfer l'engloutit et ne pliant pas est à mes yeux comparable à la terreur surmontée, qui ne cessera jamais de terrifier, que Nietzsche lie à la certitude de la mort de Dieu. » La première version de ces lignes était plus claire encore : « C'est dans la mesure où elle excède la sécheresse du libertinage que l'attitude de don Juan se rapproche de celle de Nietzsche. Je ne puis éviter de comparer l'état de don Juan sachant que l'enfer l'engloutit et ne pliant pas, à l'effroi que Nietzsche a lié à la révélation selon laquelle Dieu lui-même est mort »¹¹.

Mais Bataille ne va pas plus loin. C'est ici que s'arrête le rapprochement de don Juan et de Nietzsche. Car l'insensé nietzschéen, en même temps qu'il est effrayé par la mort de Dieu, s'accuse d'en être responsable. Il plaide coupable devant l'absence de juge dont il est la cause. Rien de tel chez don Juan, qui jusqu'au bout refuse d'accuser réception de la sentence qui l'accable. Celle-ci, écrit Bataille, « l'accable *du dehors*. Tandis que l'exigence morale jamais ne cesse de peser sur Nietzsche *du dedans* ».

On cite souvent les lignes de *L'expérience intérieure* où Bataille défend l'image d'un don Juan sans complexe : « Le bavardage futile – psychologique – à propos de “don juanisme” me surprend, me répugne. Don Juan n'est à mes yeux plus naïfs qu'une incarnation personnelle de la fête, de l'heureuse orgie, qui nie et divinement renverse les obstacles »¹². La fin-de-siècle discutait à n'en plus finir pour savoir pourquoi don Juan ne se fixait pas, s'il était homosexuel ou impuissant, s'il haïssait les femmes ou s'il les aimait plus qu'elles ne le méritent. Bataille oppose à ces sophistications décadentes une lecture plus « naïve » : don Juan ou l'orgie heureuse. Mais est-ce le mot juste ? Y a-t-il vraiment une place, dans la théorie de l'érotisme, pour une fête simple, pour une orgie sans équivoques, simplement « heureuse », sans complications, une partie de campagne sans fausse note, naïve et naturelle de part en part, une orgie qui serait tout bonnement un retour à la nature, impolluée par les émanations dominicales du sacrifice religieux ? Il y a plus. Cet appel en faveur d'une sexualité en rose conclut une brève analyse du *Don Giovanni* de Mozart dans laquelle Bataille ne retient de l'opéra que ses épisodes noirs, ceux où le héros

affronte le Commandeur, lorsque son oui aux femmes cède le pas au non au Commandeur.

Car Bataille est moins naïf qu'il ne le dit. Don Juan ne retient son attention qu'à partir du moment où les femmes ont quitté la scène. Don Juan – le don Juan séducteur – est sans doute trop « naïf » pour s'intéresser au Commandeur. Mais c'est précisément à cause de cet excès de naïveté que Bataille n'arrive pas à s'intéresser à lui : c'est le Commandeur qui intéresse Bataille à don Juan. C'est le Commandeur qui dans don Juan intéresse Bataille.

Il note dans *La souveraineté* : « Le libertinage de don Juan excède le délice où l'interdit sexuel est levé : c'est de l'infraction à la loi qui assure au mort le respect atterré des vivants que la figure du “séducteur” a tiré son charme le plus fort. » Bataille pouvait-il énoncer plus clairement que ce n'est pas la manière dont il se conduit avec les femmes mais la manière dont il se conduit face à la mort qui est à l'origine de la séduction exercée sur lui par le « séducteur » ? qu'il n'est franchement séduit par don Juan que lorsque celui-ci, oubliant l'*odor di femmina*, finit par écarter, au-dessus de son propre cadavre, des narines aussi « frémissantes » que celles de Michelet dans l'édicule où il va inhaler l'inspiration ?

Le tombeau de don Juan.

Peut-être faut-il faire ici un pas supplémentaire. *Histoire de l'œil*, une sorte de *Pieds nickelés* érotiques, a délibérément été placé par Bataille sous le signe de don Juan. La seconde partie du récit se déroule en Espagne où, après la mort de Marcelle, les jeunes héros ont trouvé plus commode, comme dit Bataille, d'« éviter les ennuis d'une enquête policière ». Sir Stephen les attend de l'autre côté de la frontière, richissime, prêt à subventionner la suite de leurs excès. C'est à Madrid qu'on les retrouve d'abord, où ils sont les témoins de la mort de Granero, énucléé par la corne d'un taureau. Cet accident plonge le trio dans des transes dont le souvenir les secouera encore au chapitre suivant alors qu'ils ont quitté Madrid pour la sensualité méridionale de Séville. Séville, le théâtre des trois chapitres finaux, est la ville natale de don Juan. Mais la localisation des événements est plus précise : ils ne se déroulent pas seulement dans la ville où don

11. « Nietzsche et Thomas Mann », O.C., VIII, p. 488-489.

12. *L'expérience intérieure*, O.C., V, p. 92. Ces pages introduisent la section intitulée « Le bleu du ciel », qui porte la date d'août 1934.

Juan est né, mais dans l'église où il a été enterré. Une plaque indique l'emplacement de « la tombe du fondateur de l'église que les guides disent avoir été don Juan »¹³. Cette convergence sera encore renforcée dans la seconde édition d'*Histoire de l'œil* que Bataille datera d'une justification fictive : « Séville, 1940 ».

La référence à la plaque commémorative sur le parvis de l'église de la Charité constitue, à ma connaissance, la première mention de don Juan dans un texte de Bataille. Ce qui n'est pas sans intérêt. C'est sous forme de mort en effet que don Juan fait son entrée chez Bataille. Cette scène renverse la traditionnelle scène du cimetière : le mort n'est pas celui que les habitués de la légende attendaient. La tombe devait être celle du Commandeur ; mais don Juan a pris sa place.

Plusieurs années après *Histoire de l'œil*, en 1936, à l'époque d'*Acéphale*, Bataille revient dans « La conjuration sacrée » sur la tombe de don Juan. Le décor n'est plus une église, mais Bataille n'en proclame pas moins (dans une formule très peu don-juanesque) : « Nous sommes farouchement religieux. » Le contexte, d'ailleurs, est toujours espagnol : le manifeste d'*Acéphale* est daté de Tossa, où Bataille était allé rejoindre Masson. Il était en train de regarder les figures dessinées par le peintre pour servir d'emblème à la revue quand, sur le phonographe, celui-ci met *Don Giovanni*. De la rencontre inattendue de la musique de Mozart et des figures de Masson surgit une composition fantasmagorique que Bataille identifie sans hésiter. « A cet instant, note-t-il, je regarde l'intrus que deux obsessions également emportées composent, devenir le "Tombeau de don Juan" »¹⁴.

Don Juan meurt dans cette apparition ; cette convocation lui est fatale. L'intrus n'est pas don Juan lui-même (ce rationaliste qui se refuse à perdre la tête) mais son tombeau : Acéphale, intrus comme le Commandeur, est le tombeau de don Juan. On sait que Bataille a placé l'entreprise d'*Acéphale* sous le signe de Nietzsche. Ce dépassement de don Juan par son propre tombeau est la préfiguration de ce que *La souveraineté* décrira plus tard comme le dépassement de don Juan par Nietzsche.

13. Cf. Leo Weinstein, *The Metamorphosis of Don Juan*, Stanford University Press, 1959, qui donne, dans son chapitre IV, toutes les précisions utiles sur la vie de ce « véritable » don Juan. Il se serait fait enterrer sous le porche de l'église de la Charité de sa ville natale et aurait demandé que soit écrit sur la plaque de sa tombe : « Ci-gisent les os et les cendres du pire des hommes qui ait vécu. »

14. « La conjuration sacrée », O.C., I, p. 446.

Marx et don Juan.

Le don Juan de Bataille oscille donc curieusement entre les deux positions auxquelles la légende l'avait montré le plus allergique : dans *Histoire de l'œil* il est mort, dans *Le bleu du ciel* il est nécrophile.

C'est à juste titre qu'on a pu dire du *Bleu du ciel* que c'était « le Don Juan de Bataille »¹⁵. Et pourtant il est difficile de voir dans son héros, le sombre Troppmann, l'incarnation personnelle de la fête, de l'heureuse orgie, qui nie et divinement renverse, etc., que Bataille veut voir dans don Juan, du moins dans les fragments de *L'expérience intérieure* réunis sous le titre homonyme « Le bleu du ciel ». De tous les personnages de ses récits, Troppmann est celui que hante la plus irrémédiable, la plus mélancolique des nécrophilies.

Troppmann n'est jamais directement présenté comme une figure de don Juan. Ou plutôt (puisque le récit est écrit à la première personne) jamais il ne se présente lui-même en don Juan. Mais à trois reprises il provoque, invite ou est visité par quelqu'un qu'il appelle le Commandeur : cette seconde personne autorise à don-juaniser la première.

La première invitation se produit dans la très brève « première partie ». L'un des aphorismes qui la composent se réfère à des événements décrits en des termes singulièrement cryptiques. « Il y a quelques jours, je suis arrivé – réellement, et non dans un cauchemar – dans une ville qui ressemblait au décor d'une tragédie. Un soir, – je ne le dis que pour rire d'une façon plus malheureuse – je n'ai pas été ivre seul à regarder deux vieillards pédérastes qui tournoyaient en dansant, réellement, et non dans un rêve. Au milieu de la nuit le Commandeur entra dans ma chambre : pendant l'après-midi, je passais devant son tombeau, l'orgueil m'avait poussé à l'inviter ironiquement. Son arrivée inattendue m'épouvanta »¹⁶.

15. Jeffrey Mehlmann, « Ruse de Rivoli : Politics and deconstruction », *Modern Languages Notes*, octobre 1976, p. 1065.

16. *Le bleu du ciel*, in O.C., III, p. 396. Ces aphorismes ont d'abord paru en 1943 dans la section de *L'expérience intérieure* intitulée « Le bleu du ciel », qui les date d'août 1934 (O.C., V, p. 95). Dans une brève référence qui ne diminue pas l'énigme, *Sur Nietzsche* localisera cette scène à Trente (O.C., VI, p. 126-127). Aucune mention de Trente n'est faite dans *Le bleu du ciel*, écrit sur le coup (1934-1935), mais paru beaucoup plus tard. Un journal tenu par Bataille dans les mois correspondants a été publié dans le volume des *Écrits, fragments, lettres* de Laure (Colette Peignot), U.G.E. 10/18, 1978, p. 367-375.

La seconde mention du Commandeur intervient, au début de la seconde partie, au cours d'une conversation entre Troppmann et Lazare. Dans un besoin de confidences dont il est le premier à s'étonner, Troppmann, de retour à Paris, après avoir été abandonné par Dirty à Vienne, étale les complications de sa vie affective devant la « vierge sale » de l'extrême gauche. Il lui fait part de son impuissance, de ses obsessions nécrophiliques, et lui raconte une scène qui a eu lieu après le départ de Dirty : il avait regagné son hôtel ; l'été tournait à l'orage ; pour aérer la pièce, il ouvre la fenêtre quand, à moitié détachée de sa hampe, une longue banderole noire se met à claquer dans la rue. Troppmann s'interrompt : « Vous connaissez l'histoire de la nappe qui couvre la table du souper quand don Juan arrive ? » Lazare : « Quel rapport avec votre histoire ? – Aucun sauf que la nappe était noire »¹⁷.

Cet épisode est répété au chapitre suivant dans une scène qui lève toute équivoque sur le personnage dont la nappe noire annonce l'arrivée : ce n'est pas don Juan mais le Commandeur. Elle établit aussi que ce Commandeur n'est pas simplement un intrus : son intrusion est désirée : Troppmann l'a invité et ce n'était pas la première fois. A peine Xénie, venue soigner Troppmann, ouvre-t-elle la fenêtre pour aérer sa chambre, qu'une bouffée d'angoisse le saisit. « Soudain, une ombre tourmentée tomba du ciel ensoleillé. Elle s'agita en claquant dans le cadre de la fenêtre... Dans mon hébétude, je l'avais cru : celui que j'appelais le "Commandeur" était entré. Il venait toutes les fois que je l'invitais »¹⁸.

La différence de ton entre *Histoire de l'œil* et *Le bleu du ciel* est évidente. On passe de la désinvolture picaresque des vacances au pathos existentialiste de la Révolution. Des *Pieds nickelés* à un hybride de Dostoïevski et d'Heidegger. De l'Espagne d'un Morand voyou à une Espagne qui est déjà celle de Malraux¹⁹. Fini les années folles. L'innocence politique d'*Histoire de l'œil* saute aux yeux si on compare la teneur des épisodes espagnols des deux romans. Rien n'indique, par exemple, que l'Espagne de 1922 (la

mort de Granero date du 7 mai de cette année) vit toujours sous régime monarchique. Au contraire, dans la section du *Bleu du ciel* qui se déroule à Barcelone, l'insurrection catalane d'octobre 1934 n'est pas une simple toile de fond, c'est une toile dans la trame de laquelle les personnages font l'impossible pour tisser leur propre histoire. L'angoisse politique a même fait disparaître les tauromachies du paysage espagnol.

La ressemblance des scènes finales des deux romans n'en est que plus frappante. Dans les deux cas, une crise associe un déchaînement sexuel à la proximité de tombes. Mais même ici la différence réapparaît aussitôt, car les tombes sont porteuses de connotations très différentes. Dans *Histoire de l'œil*, c'est celle de don Juan, qui n'est pas un haut lieu du marxisme-léninisme. Alors que, même si ce n'est pas à Trèves, sa ville natale, que Marx est enterré, les tombes du *Bleu du ciel*, à bien des égards, peuvent lui être associées. La scène attend que son nom ait été prononcé pour se terminer. Redescendu avec Dirty dans les rues de Trèves, Troppmann pense à lui. « Je pensai au petit Karl Marx et à la barbe qu'il eut plus tard, à l'âge adulte : il était aujourd'hui sous terre, près de Londres »²⁰.

L'homologie des décors ne doit pas faire oublier la différence des fonctions. La tombe de don Juan n'est pas l'occasion de la première transe des personnages d'*Histoire de l'œil*. Alors que, tout au long du *Bleu du ciel*, Troppmann avait été incapable de posséder Dirty. Lui-même interprète cette impuissance comme la manifestation d'une nécrophilie : il ne peut pas la posséder parce qu'elle n'est pas morte. C'est au bord d'une tombe, terre promise de cet anti-Portnoy, qu'il finira par la pénétrer. « La terre, sous ce ventre, était ouverte comme une tombe ; son ventre nu s'ouvrit à moi comme une tombe fraîche »²¹. La date de l'événement explique pourquoi le jour est faste : c'est le 1^{er} novembre, jour des morts²². Autrement dit, alors que dans *Histoire de l'œil* don Juan était le mort, dans *Le bleu du ciel* il est vivant ; mais il ne ressuscite

20. *Le bleu du ciel*, p. 483.

21. *Id.*, p. 481.

22. Leo Weinstein, *op. cit.*, chap. XI, signale que la représentation du *Don Juan Tenorio* de Zorilla le jour suivant, le 2 novembre, est une tradition respectée dans l'ensemble du monde hispanique. Conformément à cette tradition, John Huston a introduit une représentation de don Juan dans une scène de rue de sa version filmique d'*Au-dessous du volcan* ; le roman de Malcolm Lowry se passe un 2 novembre. Pour ce folklore mexicain, cf. le « Calaveras » de Bataille, écrit en juillet 1936 : « Dans les kermesses du Mexique Don Juan se retrouve aussi (il est squelette) » (O.C., II, p. 409).

17. *Le bleu du ciel*, p. 410.

18. *Id.*, p. 439.

19. Ce que *Le bleu du ciel* doit à *La condition humaine* n'a d'égal que ce que *L'espoir* doit au *Bleu du ciel*, que Malraux avait lu. Cf. la lettre, datée du 9 juillet 1935, où Kahnweiler recommande à Malraux la publication du roman de Bataille (in Isabelle Monod-Fontaine, *Daniel-Henry Kahnweiler*, Centre Georges-Pompidou, 1984, p. 150).

que pour devenir nécrophile ; il ne sort de sa tombe que pour faire la fête à côté de celle de Marx.

Les torsions imposées par Bataille à la légende n'épargnent pas le Commandeur, comme on le voit au cours de la nuit de Trente évoquée dans la première partie du *Bleu du ciel* : le *vecchio infatuato* répond bien à l'invitation de Troppmann, mais ce n'est pas pour mettre fin à l'orgie, c'est pour y prendre part²³. Le Commandeur n'a plus rien d'un exécuteur des œuvres de la loi. Loin de faire payer ce qui est dû, il met de l'huile sur le feu surenchérit dans la débauche et, comme un agent provocateur, pousse don Juan à la transgression. A son approche, une sorte d'état d'urgence sexuel se met en place où la transgression prend force de loi, où la dépense devient l'impératif majeur : il instaure un terrorisme de la jouissance.

Le scénario du don Juan de Bataille modifie donc la légende sur deux points décisifs : le Commandeur est sexualisé et don Juan devient nécrophile. La conjonction de ces deux fonctions culmine dans *Histoire de rats* où le narrateur principal, Dianus, est lui aussi obsédé par un Commandeur (« L'espoir jamais ne m'abandonna de serrer dans ma main celle de pierre du Commandeur »²⁴) avec lequel il cherche à entrer en contact, comme K. avec le château, ou Marlow avec Kurtz, à travers sa fille. Ce père occupe en effet la position de premier séducteur. C'est lui qui, en tant que « mort », est l'origine du désir de don Juan. Il est le don Juan de don Juan, le tentateur originel qui a insinué dans sa libido la perversion nécrophile.

Ordinairement, le couple de don Juan et du Commandeur correspond, on l'a vu, au dispositif interdit-transgression. Don Juan représente la fête, la dépense impénitente. Le Commandeur, inversement, fait respecter les interdits : il représente le monde du sérieux, le travail, l'épargne, le salut. La légende le charge d'annoncer que la fête est finie, l'heure est venue de faire les comptes. Il presse le pécheur de se repentir. Rien de cela ne se retrouve dans le Commandeur de Bataille : l'orgie n'attend que lui pour commencer.

23. L'association du nom de Trente avec une lubricité macabre ressort de l'usage que Bataille en fera par la suite à deux reprises. Une première fois, quand il signe *Le petit* du pseudonyme de Louis Trente (O.C., III, p. 33). Une seconde fois quand il songe à intituler *La tombe de Louis XXX*, un recueil de poèmes obscènes (O.C., IV, p. 151). Publié en 1943, *Le petit* porte en justification la date de 1934 qui est le millésime des événements tridentins.

24. *L'impossible*, O.C., III, p. 166.

Mais à quoi s'expose-t-on en installant la transgression à la place de l'interdit ?

Histoire de Trente (politique et sexualité).

La tombe de don Juan se politise en devenant celle de Marx. Mais elle n'est pas le seul accessoire qui en passant d'*Histoire de l'œil* au *Bleu du ciel* se charge de connotations politiques. La banderole noire de Vienne, par exemple, reprend le drap suspendu à sa fenêtre par Marcelle dans *Histoire de l'œil* (« le drap claqua aussitôt dans le vent »)²⁵. Mais la banderole de Vienne est un signe politique : elle a été tendue, explique Troppmann, « en l'honneur de la mort de Dollfuss »²⁶.

L'assassinat du chancelier autrichien est une étape importante de la montée du fascisme en Europe. Depuis les émeutes de Linz et de Vienne, contemporaines des émeutes parisiennes de février 1934, l'Autriche est de plus en plus menacée d'Anschluss. C'est le 25 juillet 1934 que, parce qu'il s'y opposait, Dollfuss a été assassiné par les nazis autrichiens pro-allemands. Troppmann arrive dans la capitale autrichienne le lendemain. La référence à Dollfuss ne permet pas seulement de dater la scène, elle l'inscrit dans un système de références politiques.

Cette dimension politique étant de la première apparition du Commandeur dans *Le bleu du ciel*, on pourrait réintroduire à l'intérieur du *Bleu du ciel* l'opposition d'*Histoire de l'œil* et du *Bleu du ciel* en opposant le Commandeur apolitique de la première partie – celui de la nuit de Trente – à la politisation de celui de la seconde.

La nuit de Trente n'est pas datée. La première partie, où elle figure, n'est pas datée. Et il est difficile d'ajouter l'une à l'autre les deux parties du roman. Toutes les deux sont à la première personne, mais ce sont des premières personnes hétérogènes qui donnent l'impression d'appartenir à deux systèmes textuels sans rapports. La première évoque une hantise sexuelle enfermée sur elle-même (à qui cette première personne s'adresse-t-elle ?). Par sa fonction et par son ton (en particulier par l'insistance de sa première personne à vouloir échapper à la fiction, à soutenir que

25. *Histoire de l'œil*, O.C., I, p. 26.

26. *Le bleu du ciel*, p. 410.

ce qu'elle dit n'est pas fictif, elle rappelle les « Coïncidences » d'*Histoire de l'œil*, des « Coïncidences » qui ici précéderaient le roman au lieu de le suivre. Par opposition, la seconde partie est présentée dans un style narratif suivi, doublé d'ailleurs comme pour plus de clarté du récit des événements fait de vive voix par Troppmann à Lazare.

Est-il possible de dater la première partie ? De préciser son rapport avec la seconde ? Pour le faire, il faut sortir du roman. Quitter Troppmann pour Bataille. De juin à novembre 1934, Bataille a tenu au jour le jour un calendrier sommaire de ses rencontres et déplacements²⁷. Après avoir reçu le 22 mai une lettre que Laure lui a envoyée de Bolzano, Bataille quitte Paris le 23 pour la rejoindre dans les Dolomites où elle était en vacances avec Souvarine. Il arrive à Bolzano le 23 au soir. Se rend à Mezzo Corona le 24, où il la retrouve. Ils partent pour Trente (qui est parfois transcrit 30). Sillonnent, semble-t-il, les Dolomites, rayonnant à partir de Trente où ils séjournent à l'hôtel Bologna : Andalo, Molveno. Le 28, un coup de téléphone à ou de S : Souvarine ? Le 29 (dimanche) : une excursion à Muzzo Corona, retour à Trente. « buffet 30 la statue de Dante. dîner au Paon. pâtisserie et gâteau choc[olat]. le petit bouge. Stavisky » (p. 369). Pourquoi Bataille mentionne-t-il le nom de Stavisky, mort depuis janvier, presque six mois plus tôt ? Le 30 : « bain la matinée au tél[éphone] décide L[aure] à télégraphier. les sacrifices et les 2 enterrements. dîner au Paon. prom[enade] et rentrer tôt » (p. 370). Le jour suivant, il arrive (seul ? avec Laure ?) à la gare d'Innsbruck où il voit (et note) des « oriflammes noirs ». Aucune mention d'un passage à Vienne, ni de l'assassinat de Dollfuss.

A quelle date placer les événements de la nuit de Trente²⁸ ?

27. Il a été publié en 1978 dans le volume des *Écrits* de Laure. Cf. ci-dessus, la note 13.

Les événements de Trente ne sont pas les seuls, parmi ceux qui ont un écho dans *Le bleu du ciel*, à figurer sur ce calendrier. Il couvre la fête des morts de la fin du *Bleu du ciel*. Bataille est à Trèves le 2 novembre, qui est un vendredi : « Courses le matin à Trèves. puis dép[art] 10 h 36 Moselle. 12 h. Koblenz déj[euner] puis café 15 h 45 voilier du Rhin cimetières asters et bougies. 18 h Francfort Romer. dîner Börsenkeller. 17 h 52 départ d'édith pour Heidelberg » (p. 375).

28. Comme toujours chez Bataille, les éléments se mettent de la partie : ils sont mentionnés dans l'évocation que Bataille donne dans *Sur Nietzsche* de « l'horrible nuit de Trente » : « un orage déchaîné regardé d'une chambre où l'enfer... » (*Sur Nietzsche*, O.C., VI, p. 127 et notes p. 407).

Boris Souvarine se réfère à ces événements dans l'introduction à la réimpression de *La critique sociale*, Editions de la Différence, 1983. « En 1934, un de nos amis dont le nom

Quand et où Bataille a-t-il invité ce Commandeur ? Qui était-il ? Faut-il répondre à ces questions ? Faut-il même les poser ? L'intérêt de ce journal est de montrer la proximité des événements auxquels la première et la seconde partie du *Bleu du ciel* se rapportent, les deux apparitions du Commandeur sont presque mitoyennes, contiguës, comme si l'une n'était que l'ombre de l'autre ou son écho : la nuit de Trente et l'oriflamme de Vienne (ou d'Innsbruck) se touchent. Séparés de quelques jours au maximum, le Commandeur sexuel et le Commandeur politique apparaissent au cours du même voyage, somme les deux faces d'un même scénario, son verso et son recto²⁹. Du côté italien de la frontière, le Commandeur (version sexuelle) fait irruption dans la chambre d'hôtel de Trente lorsque, du côté autrichien, l'assassinat d'un des derniers représentants de la démocratie en Europe centrale rend imminente l'arrivée de ce qu'on peut appeler sa version « politique ».

Impuissances.

La simultanéité des motifs politiques et des motifs érotiques dans *Le bleu du ciel* est remarquable. Sans jamais se confondre, ils s'accompagnent, se doublent, se font écho.

Le couple de Troppmann et de Lazare en est un autre exemple. Leur incompatibilité, à première vue, sert d'allégorie à celle de la politique et de la sexualité. Mais, même en admettant cette lecture superficielle, ces contradictoires (sexualité et politique) ne se définiraient pas moins par le même attribut. L'un et l'autre sont

n'importe guère, collaborateur occasionnel de la Revue [*La critique sociale*], partant, avec sa femme, pour le Tyrol, en été, et disposant d'une voiture, ils nous emmenèrent avec eux à l'occasion des vacances. Dans la montagne paisible où nous faisons halte, le drame surgit, la fugue eut lieu, sans signe annonciateur. Colette avait disparu, partie avec l'"ami" obligeant qui nous avait transportés jusque-là. Ce qui se passe ensuite ne sera guère racontable et, d'ailleurs, est devenu assez confus dans mon souvenir après bientôt un demi-siècle. Mieux vaut taire la vérité sur les péripéties qui s'ensuivirent, plutôt que la donner en pâture à la gent écrivassière avide de scandale. »

29. D'après Michel Surya, c'est le 25 juillet, jour (dans le roman) des oriflammes de Vienne, que Colette Peignot aurait quitté Souvarine pour rejoindre Bataille (*La mort à l'œuvre*, Librairie Séguier, 1987, p. 201). Les présages politiques et la provocation sexuelle au Commandeur auraient ainsi été rigoureusement contemporains.

Sur le manuscrit du *Coupable*, une note (19 avril 1943) évoquera l'épisode d'Innsbruck : « Quand venant de Paris nous entrâmes dans la maison, des voiles de crêpe noir séchaient aux arbres du jardin ensoleillé. Ce lugubre "présage" m'a serré le cœur (me rappelant les longues banderoles noires d'I., annonciatrices de mon malheur !) » (O.C., V, p. 557-558).

LES DÉPOSSÉDÉS

caractérisés par l'impuissance : impuissance sexuelle chez Troppmann, impuissance politique chez Lazare. La sexualité de Troppmann, constamment acculée à la mort, est à bien des égards une allégorie pour l'énergie révolutionnaire qui est, elle aussi, acculée à la mort depuis 1933 et l'avènement de la Sainte Trinité totalitaire, *in nomine* d'Hitler, de Staline et de Mussolini.

Le bleu du ciel, cet *Armançe*, est d'abord un roman de l'impuissance. La seconde partie, qui constitue le corps narratif du roman, s'ouvre sur une scène où Troppmann confesse à Lazare son impuissance sexuelle. La scène suivante est une conversation au cours de laquelle Lazare, que ce soit directement ou par l'intermédiaire de Monsieur Melou, fait à son tour profession de foi d'impuissance politique. Elle milite à perte dans un socialisme du désespoir, condamné à miser sur sa propre défaite (donner en gage son propre cadavre, dirait Bataille). C'est Melou qui expose sa position. Etant donné « l'impasse dans laquelle l'histoire est engagée », étant donné « l'effondrement des espoirs socialistes », Lazare, explique-t-il, incline pour la « solution héroïque » : soutenir les dernières poches de résistance ouvrière, « nous destinant de cette manière à une mort implacable et stérile »³⁰. Cette même destination est impliquée dans l'épisode où, au cours de l'insurrection catalane, Lazare convainc les insurgés de tenter un coup de main contre une prison, plutôt que d'attaquer un dépôt d'armes qui permettrait d'armer les ouvriers. Troppmann, comme par hasard, est seul à l'approuver³¹. Il sent que Lazare est d'autant plus engagée dans la révolution que celle-ci est engagée dans une impasse, d'autant plus solidaire du mouvement ouvrier que celui-ci est condamné à « une mort implacable et stérile ». Il a déjà un pied dans la tombe, sur le point de « s'ensevelir ». On sait que Simone Weil, qui a servi de modèle au personnage de Lazare, militait en même temps que Bataille au Cercle communiste démocratique de Souvarine. Une note de Bataille commente ses prises de position : « Il semble donc que S.W. soit amenée à jouer le rôle de décrire les impasses du socialisme et à le vouer à la mort dans un combat de rue ou dans un pénitencier »³².

30. *Le bleu du ciel*, p. 422.

31. *Id.*, p. 457. Malraux introduit un épisode similaire dans le c.v. de Katow : « il avait participé à l'attaque - puérile - de la prison d'Odessa » (*Romans*, p. 323). Le prototype est sans doute « Steinberg, socialiste-révolutionnaire, commissaire à la justice » - c'est Hernandez qui s'y réfère dans *L'espoir* (*Romans*, p. 738) - : en 1919, il avait demandé à Lénine la fermeture définitive de la forteresse Pierre-et-Paul.

32. Georges Bataille, *O.C.*, II, p. 435 (note à la p. 173).

Ces positions ne diffèrent pas fondamentalement de celles exprimées par Bataille lui-même dans les textes de cette époque (qui a été la plus intensément politisée de sa vie). Toutes ses contributions à *La critique sociale* considèrent comme acquise la victoire prochaine du fascisme. La question de Bataille n'est pas : Comment empêcher le triomphe du fascisme ? Mais : Que faire dans un monde où le fascisme a triomphé ? Les événements rapportés dans *Le bleu du ciel* commencent quelques semaines après les émeutes de février 1934. La « prise de la Concorde », le 6 février, l'avait frappé comme le présage du pire et le récit détaillé qu'il fait des journées suivantes (« En attendant la grève générale ») donne une part importante à la configuration internationale dans laquelle les événements parisiens sont pris : installation du pouvoir nazi en Allemagne, menaces de guerre civile en Espagne et en Autriche : comme Lazare et Monsieur Melou, il juge la « situation sans issue » : « De toutes parts, dans un monde qui cessera vite d'être respirable, se resserre l'étreinte fasciste »³³.

Cette « absence d'issue », pourtant, offre une chance unique à la conscience révolutionnaire de s'élever à une dimension qu'il faut bien qualifier de don-juanesque (ou nietzschéo-don-juanesque), c'est-à-dire la chance pour un marxisme sans espoir, un marxisme soudain perméable au tragique, d'accéder à ce que Bataille va bientôt appeler la joie devant la mort. « Le problème de l'Etat », l'année précédente, en septembre 1933, décrivait la désorientation des mouvements ouvriers soumis, dans « les trois sociétés serviles » (l'Allemagne, l'Italie et la Russie), aux « maîtres les plus impératifs de tous ceux qui les ont jamais asservis ». Une telle désorientation, sans doute, ne débouche sur aucune perspective pratique, elle n'ouvre que sur l'angoisse, mais l'angoisse est devenue l'affect révolutionnaire par excellence, le sommet désemparé de la révolte, infiniment plus révolutionnaire, en particulier, que toute stratégie, tout optimisme planificateur. Le révolutionnaire n'a plus le choix, ne peut plus reculer devant l'inconnu touchant l'avenir. « De même que dans toute passion anxieuse, elle [la conscience révolutionnaire] est libérée et grandie par la conscience de la mort possible »³⁴. Don Juan, lui non plus, ne

33. « En attendant la grève générale », *O.C.*, II, p. 262.

34. « Le problème de l'Etat », *O.C.*, I, p. 334.

recule pas à l'approche de la mort. Mais, au bord de la tombe, devant le maître absolu, il donne son congé à Leporello.

Après les événements de février 1934, Bataille a projeté d'écrire un livre sur *Le fascisme en France*. J'en extrais trois propositions : 1) « Le monde libéral où nous vivons encore est déjà un monde de vieillards aux dents qui tombent et d'apparences » ; 2) le mouvement ouvrier occidental, « moribond et misérable aujourd'hui, ne sait plus guère lutter que contre lui-même » ; 3) mais justement, grâce à la contamination de la conscience de classe par le malheur de la conscience, « il est devenu possible, au-delà de ceux qui déjà réduisent de toutes parts la totalité des hommes à leur empire, d'appartenir dans l'extase à la mort »³⁵. Cette phrase est la dernière du manuscrit du *Fascisme en France*, que Bataille abandonne pour écrire *Le bleu du ciel*, ce roman dont, au-delà de l'auto-liquidation du mouvement ouvrier, les protagonistes, Troppmann et Lazare, appartiennent à la mort. La condition de possibilité de ce don-juanisme politique et tragique est donc l'instauration d'un régime totalitaire, d'un régime qui a réduit la totalité des hommes à son empire. La transgression, chez Bataille, présupposera toujours une totalisation achevée ; il s'agit d'un geste post-totalitaire (ou post-révolutionnaire), qui ne peut se faire qu'à partir d'un donné totalitaire, ou de son anticipation (le postulat de la fin de l'histoire). La transgression n'a lieu que par-dessus tout, après tout. Et même : surtout (au sens, précisément, où Bataille parle de surfascisme). Don Juan ne s'élève à la hauteur de Nietzsche que lorsque c'est à tout qu'il dit non.

Mais qui est le Commandeur ?

Don Juan et le communisme.

Le projet d'ensemble auquel répond le dossier posthume de *La souveraineté* confirme cette version totalitaire du Commandeur. *La souveraineté*, entreprise au lendemain de la mort de Staline, en mars 1953, est d'abord une réflexion sur le communisme « qui en

35. « Le fascisme en France », O.C., II, p. 206, 212, 213. L'impasse d'une situation politique dans laquelle il n'y a pas d'alternative au fascisme (dans laquelle l'opposition au fascisme, qu'elle soit libérale ou marxiste, a d'ores et déjà été mise hors de combat) rend parfaitement logique la substitution par Bataille d'un surfascisme au traditionnel antifascisme : le fascisme ne peut pas être évité, il doit être surmonté. Dire qu'il ne passera pas, c'est jouer à l'autruche. Ce qu'il faut, c'est le dépasser.

[« la souveraineté »] est la contradiction la plus active »³⁶. On se rappelle que c'est à l'occasion de ce projet que Bataille développe son parallèle entre don Juan et Nietzsche.

« Le Commandeur, écrit Bataille, ne vaincrait que si son meurtrier le reconnaissait, lui, comme possédant la vérité »³⁷. A aucun moment Bataille n'a reconnu la vérité du fascisme. Ce n'est pas le cas du communisme : le marxisme, à partir du moment où, au début des années trente, il a perdu son affect révolutionnaire, a toujours eu à ses yeux le monopole de la raison. Par conséquent, à la différence du don Juan pré-nietzschéen de la légende, le sien provoque un Commandeur dont il reconnaît la vérité. « L'attitude des communistes, écrit-il, est la position majeure à laquelle l'anti-communisme n'oppose qu'une ligne de position insignifiante »³⁸. Devant la raison majeure du marxisme, l'anti-communisme ne peut faire valoir qu'une rationalité étroite, mineure. Aussi ne s'agira-t-il pas pour Bataille de s'opposer au marxisme, mais de l'excéder. Que faire devant quelqu'un qui a raison ? Il n'est pas question de se justifier devant lui, encore moins d'avoir raison contre lui ; il faut atteindre, grâce à lui, une culpabilité majeure. Le communisme est nécessaire au don-juanisme de Bataille parce qu'il est la seule doctrine qui assure une majoration de la faute.

Le débat avec le Commandeur prolétarien, dans *La souveraineté*, a pour objet réel les rapports de la littérature avec un communisme interprété comme le destin du monde moderne. La dernière section, qui devait être la conclusion, s'intitule ainsi « Le monde communiste et la littérature ». En fait de littérature, il ne sera question que de Nietzsche (« Nietzsche à la lumière du marxisme ») et de Kafka (« Franz Kafka devant la critique communiste »). *La littérature et le mal*, paru en 1957, reprendra ces problèmes dans le cadre de la discussion des thèses sartriennes sur l'engagement littéraire. Bataille part du double postulat que l'action seule a des droits et que la littérature n'a pas pour but la vérité pratique. Le problème de la littérature, dès lors, est de savoir en face de qui, démunie de droit, elle accepte d'être coupable.

Le communisme, écrit Bataille, a introduit dans la « conscience des hommes les plus sensibles » un déchirement inédit « entre ce

36. *La souveraineté*, p. 305.

37. *Id.*, O.C., VIII, p. 673 (notes).

38. *Id.*, p. 367.

qu'ils aiment et ce qu'ils affirment »³⁹. Les intellectuels de gauche, communistes ou communisants, hommes généreux, sensibles aux droits d'autrui, sont animés par un désir de justice sociale qui les empêche de défendre les valeurs (de distinction) auxquelles leur fait tenir leur origine bourgeoise (un « tableau », un « poème », une « passion », une « joie excessive ») : « les valeurs qui n'ont pas leur place auprès des puits de mine ne méritent pas d'être défendues ». Ils ne défendent pas les valeurs qui sont les leurs, mais ne font pas leurs, pour autant, les valeurs (ouvrières) qu'ils défendent. D'où le déchirement entre leurs affirmations et leurs goûts. Mais Bataille pousse plus loin l'analyse des raisons qui interdisent aux intellectuels bourgeois d'affirmer leur *droit* à aimer ce qu'ils aiment, de défendre une esthétique de la distinction. La raison officielle, c'est l'urgence d'autres tâches : la justice sociale, l'alphabétisation du prolétariat, la réparation des dommages de classe, etc. Ces goûts resteront, objectivement, indéfendables aussi longtemps que les dommages de la lutte des classes n'auront pas été réparés. Mais derrière cette justification Bataille en suggère une autre : ces goûts perdraient leur saveur à être défendus. À être défendables. À devenir un droit. En d'autres termes, les hommes de goût sont avec les communistes parce que le communisme seul rend leurs goûts indéfendables. Des bourgeois, plus avarés, crispés dans un égoïsme anxieux, essaieraient d'universaliser les valeurs distinctives de leur classe. Le compagnon de route selon Bataille fait l'inverse : la prolétarianisation de l'univers est l'occasion inespérée qui le dispense une fois pour toutes de défendre la singularité de ses goûts. Non pas qu'il soit innocent, mais parce qu'il n'a plus à se défendre d'être coupable.

« Jusqu'ici j'ai parlé de Nietzsche et je parlerai maintenant de Kafka »⁴⁰. Quelques lignes après cette déclaration d'intention, le manuscrit de *La souveraineté* s'interrompt : c'est dans *La littérature et le mal* que figurent les développements sur Kafka qu'elle annonce⁴¹. Bataille y reprend la question qu'un périodique communiste avait posée peu après le coup de Prague : « Faut-il brûler Kafka ? » Il commence par retirer à cette question son air

39. *Id.*, p. 365. Bataille propose cette définition du communisme : « Le communisme, c'est la fin de la distinction », p. 658.

40. *Id.*, p. 436.

41. La plupart des articles que rassemble, remaniés, *La littérature et le mal* (1957) avaient été rédigés antérieurement à *La souveraineté*, qui date de 1953. L'article sur Kafka (« Franz Kafka devant la critique communiste ») avait paru dans *Critique* en octobre 1950.

de provocation. Quel autre usage un régime marxiste pourrait-il réserver à son œuvre ? « L'idée de brûler Kafka – fût-ce un projet en l'air, une boutade – de la part des communistes était logique – et même exceptionnellement logique »⁴². Mais tout l'effort de Bataille vise à faire converger cette implication d'une logique communiste avec la logique à l'œuvre chez Kafka lui-même. On se rappelle la mort de don Juan : des flammes surgissent de partout, le Commandeur le plonge dans la fournaise infernale. Mais de quoi don Juan brûle-t-il ? De quoi brûlait Kafka ? Le dilemme rappelle ce qu'on cite pour son dernier mot, quand il aurait dit à son médecin : « Docteur, si vous ne me tuez pas, vous êtes un assassin. » La mystique mourait de ne pas mourir. Kafka brûlait de brûler. Son seul problème portait sur l'origine des flammes. Viendraient-elles du dedans ou du dehors ? Il demandait le feu, mais ne voulait pas s'en charger. Les communistes devaient-ils répondre à ces dernières volontés plus fidèlement que Max Brod ? On peut le supposer si on accorde tout son poids à la conclusion de Bataille : « L'adulte, s'il donne un sens majeur à l'enfantillage, s'il s'exerce à la littérature avec le sentiment de toucher la valeur souveraine, n'a pas de place dans la société communiste »⁴³. Cette exclusion serait, selon Bataille, la raison perverse et paradoxale pour laquelle, mieux qu'aucune autre, la société communiste répondrait au vœu secret d'un écrivain comme Kafka. Kafka, profondément, aurait toujours désiré une société qui lui aurait refusé le droit à l'existence.

L'exemple de Kafka est emblématique aux yeux de Bataille du mouvement de la littérature moderne qui espère l'avènement de la société communiste parce que c'est la seule société dans laquelle elle ne courra pas le risque de se faire une situation, la seule société qui lui garantisse de ne jamais rejoindre la terre promise. Ce schéma donne son unité à l'ensemble des études qui composent *La littérature et le mal*. La littérature, qui est l'enfance retrouvée, se doit en même temps de plaider coupable. Bataille dira par exemple de Baudelaire qu'il a « choisi d'être en faute, comme un enfant ». Car l'enfance retrouvée est une enfance qui a perdu son innocence première. C'est à cette enfance coupable, qu'on pourrait appeler une enfance majeure, que la littérature s'identifie. Ses plaisirs sont indéfendables. Mais les condamner

42. O.C., p. 470, note à la page 271.

43. *La littérature et le mal*, O.C., IX, p. 285.

n'implique pas qu'on y renonce : la revendication de culpabilité va sans repentir. Le coupable est impénitent. Evidemment, toute cette analyse de Bataille repose sur une métaphore. Kafka n'a pas eu affaire directement au communisme lui-même. Mais Bataille voit dans les négociations contradictoires que son œuvre entretient avec la sphère paternelle une anticipation allégorique du procès auquel la littérature s'exposera dans le monde communiste : Kafka « ne voulut pas s'opposer à un père qui lui retirait la possibilité de vivre »⁴⁴.

Les retours du père prodigue.

Le surmoi apparaît comme un rat, jouisseur, cruel...

LAPLANCHE, *L'angoisse*, p. 302.

Les premières analyses socio-politiques de Bataille suivent un modèle naïvement œdipien : le prolétariat occupe au sein du système capitaliste la position d'un fils auquel son père refuserait la satisfaction de ses désirs. Bataille développe cette équation dans le résumé d'un exposé qu'il devait faire avec Bernier sur « La vie de famille » à *Contre-Attaque* : « La base de la morale sociale en régime capitaliste est la morale imposée par les parents aux enfants »⁴⁵. On la rencontre aussi dans un brouillon de « La notion de dépense » : « La contradiction entre les conceptions sociales courantes et les besoins réels de la société rappelle de façon accablante l'étroitesse de jugement qui oppose le père à la satisfaction des besoins du fils »⁴⁶. Mais ce père n'est pas répressif, il est responsable. Il ne s'oppose pas aux besoins « réels » de son fils, il fait tout au contraire pour satisfaire ceux de ses besoins qui se rapportent à son bien, à son avenir. Mais il reste sourd à ses besoins fantasmatiques, ceux qui engagent une dépense improductive. Ce père, précisément parce qu'il est bon, ne s'oppose qu'à ce qui donne la « fièvre » à son fils.

La lutte des classes reprend celle des classes d'âge : l'énergie prolétarienne est refoulée par le paternalisme du pouvoir bour-

44. *La littérature et le mal*, p. 277.

45. Jean Bernier et Georges Bataille, « La vie de famille », *O.C.*, I, p. 388.

46. « Le paradoxe de l'utilité absolue », *O.C.*, II, p. 150.

geois. De cette homologie découle une identification, à peine métaphorique, de la classe ouvrière avec les organes de la sexualité. Elle est à l'œuvre, notamment, dans *L'anus solaire* : « Les ouvriers communistes apparaissent aux bourgeois aussi laids et aussi sales que les parties sexuelles ou velues ou parties basses »⁴⁷. Beaucoup des prises de position politiques de Bataille se modèlent sur ce schéma qui voit dans le prolétariat le creuset d'une énergie non domestiquée. S'ensuit une solidarité avec le prolétariat qui ne doit rien à un souci de justice sociale ou de rationalité économique. C'est une solidarité libidinale : tout individu, quelle que soit sa classe, qui veut se soustraire au régime bourgeois de la castration se voit nécessairement amené à rejoindre les rangs ouvriers. Une activité intellectuelle « pas encore châtrée et domestiquée est liée par la force des choses au soulèvement des basses couches sociales au travail de nos jours »⁴⁸.

La lutte des classes, selon ce schéma, oppose une sexualité prolétarienne et infantile à une maturité capitaliste déssexualisée (la génitalisation adulte transforme la sexualité en une dépense productive qui équivaut à sa déssexualisation). Mais cet œdipianisme ne tarde pas à être pris dans un jeu plus complexe. Bataille ne renoncera jamais au fantasme d'un prolétariat ou, plutôt, d'un sous-prolétariat sur-sexualisé : ce schéma continue à organiser, en 1948, les réflexions sur les liens entre la pègre et la sexualité que lui inspire le rapport Kinsey⁴⁹. Une chose changera pourtant : la position que cette sexualisation confère au prolétariat dans le schéma œdipien. Le fils incastrable se transformera en père lubrique. L'enfant sauvage du premier schéma se métamorphose en une sorte de père prodigue, un Commandeur ubuesque qui monopolisera la transgression. L'article sur Kafka identifiait, on s'en souvient, le monde communiste et la sphère paternelle.

En 1927 – à l'époque d'*Histoire de l'œil* et de *L'anus solaire*, à l'époque aussi où il se faisait psychanalyser par Adrien Borel – Bataille note un rêve qu'il fait suivre de quelques associations :

Dans la rue, devant la maison que nous habitons à Reims. Je pars en bicyclette, rue pavée et rails de tramways, très embêtant

47. *L'anus solaire*, *O.C.*, I, p. 85-86.

48. « La "vieille taupe" et le préfixe *sur* dans les mots *surhomme* et *surréaliste* », *O.C.*, II, p. 93-94.

49. « La révolution sexuelle et le "Rapport Kinsey" », *Critique*, juillet-août 1948, n° 26-27 (repris dans *L'érotisme* sous le titre : « Kinsey, la pègre et le travail »).

pour la bicyclette, rue pavée on ne sait où aller à droite ou à gauche. Multiplication des rails de tramways. Je frôle un tramway mais il n'y a pas d'accident. Je voudrais arriver à l'endroit où après un tournant il y a une route lisse mais désormais il est sans doute trop tard et l'admirable route lisse sur laquelle on va puis redescend avec la vitesse acquise est maintenant pavée. En effet, lorsque je tourne la route n'est plus comme autrefois on la refait mais pour la refaire on l'a transformée en une immense tranchée de laquelle sortent de très forts . J'aperçois ces forts soutiens mais de plus en plus je les vois sous formes précaires d'abord qu'ils sont formés avec des carcasses de tonneau aux bois disjoints dans des cercles qu'il faudra remplir de terre puis de plus en plus les tonneaux disjoints à ériger. On procède comme il suit des ouvriers cavistes extrêmement virils et brutaux et même affreux noirs arrivent pour dresser le long et mince tonneau branlant. A ce moment une nuit atroce se fait ; je circule sous la forme d'un gentleman américain. Il est nécessaire pour ériger le tonneau de tirer sur de grosses cordes noires de suie auxquelles on suspend des animaux tels que d'énormes rats atroces par la queue mais qui menacent de mordre, mais il faut les tuer. Les ouvriers cavistes sont avec un grand plaisir en contact avec ces immondices qu'ils accrochent avec joie mais le visiteur américain au complet risque de se tacher et d'être mordu et il n'est pas peu dégoûté et même effrayé. Cependant, il se maintient avec peine les poissons visqueux et sanglants ou rats morts mais menaçants à hauteur de figure⁵⁰.

La structure de ce rêve se plie au schéma bipolaire de la lutte des classes : les prolétaires y figurent en travailleurs souterrains, à mi-chemin entre fossoyeur et vieille taupe. Les ouvriers du « Conflit » de Mallarmé étaient déjà des fouilleurs de terre, des terrassiers. Ici, ils appartiennent à la variété rémoise de l'espèce, les cavistes. A la différence du poème en prose de Mallarmé, ce rêve ne rapporte aucune agression explicite. Le rêveur ne s'y fait pas traiter de fumier. La présence des ouvriers n'en fait pas moins peser une menace. Le rêve ne dit pas (et le rêveur non plus) si cette menace est désirée ou non. Mais on y voit quelqu'un risquant de se salir au contact de ce que *L'anus solaire* appelle les parties basses, sales et velues de la société. On n'aura, du reste, pas trop de peine à reconnaître dans ce « gentleman américain » en visite et qui tremble pour l'intégrité de son complet une

50. « Rêve », O.C., II, p. 9. Au sujet de ce rêve, cf. les notes du manuscrit du *Coupable* où Bataille mentionne « la descente à la cave, en rapport avec ce rêve d'enfant si souvent, si anxieusement répété » (O.C., V, p. 555).

préfiguration de Troppmann, de ses mains bronzées et des vêtements d'été un peu clairs qu'il porte en pleine révolution.

Curieusement, la problématique de la lutte des classes, si évidente dans le contenu manifeste de ce rêve, est totalement absente des quelques associations dont Bataille le fait suivre. Elle y est remplacée par une problématique œdipienne. Les « ouvriers cavistes » ne sont même pas mentionnés. « A mon réveil, note Bataille, j'associe l'horreur des rats au souvenir de mon père me flanquant une correction sous la forme d'un crapeau sanglant dans lequel un vautour (mon père) plonge le bec. » On sait que les « Coïncidences » d'*Histoire de l'œil*, contemporaines du récit de rêve, esquissent de ce père un portrait douloureux, obscène, repoussant, dont le grotesque tragique n'est pas sans grandeur. C'est dans ce portrait qu'il faut probablement rechercher l'opérateur de cette substitution. Le père de Bataille, aveugle, vivait dans une obscurité comparable à celle à laquelle leur travail souterrain condamne les cavistes. Cette cécité, de surcroît, a une dimension sexuelle, puisque Bataille, du moins dans son fantasme, lui attribue une origine syphilitique. « Cependant, ajoute-t-il, à l'inverse de la plupart des bébés mâles qui sont amoureux de leur mère, je fus, moi, amoureux de ce père. »

Cette sexualisation de la figure paternelle ne lui retire rien de son autorité. Son obscénité ne fait que rendre plus virulent ce qu'il a d'impérieux. Mais de quoi le rêveur se sent-il coupable ? On remarquera que Bataille ne dit rien de la faute que cette correction aurait châtiée. A-t-elle quelque chose à voir avec le complet ? Mais pourquoi un complet se ferait-il faute d'être propre ? On a bientôt l'impression que cet impératif ne corrige que parce que, naïvement, tel est son bon plaisir. La leçon qu'il lui administre, semble-t-il, n'a pas tant pour objet le bien du fils que le plaisir de l'exécuteur. L'instance paternelle ici ne réprime plus la sexualité de l'enfant, elle imprime au contraire sur l'enfant la violence de la sienne. Sans doute le rêveur se sent-il déjà menacé par les rats (« atroces ») que manient les ouvriers cavistes. Le sommet de l'horreur pourtant n'est atteint qu'au moment où, dans cette histoire de rats, apparaissent sur les visages la « joie » (la joie devant les rats) et le « grand plaisir » (« C'est que, disait Proust cité par Bataille, il me faut, voyez-vous, d'énormes rats ») qu'éprouvent au maniement de ces vivantes immondices les prolétaires « extrêmement virils et brutaux ». Le jeune bourgeois au complet coupable est terrorisé par la jouissance du Comman-

deur qu'il désire : coupable pour son plaisir, coupable de son plaisir.

Bataille revient sur le scénario du complexe d'Œdipe dans « Les fondements de la dialectique hégélienne ». La dialectique œdipienne commence avec les vœux que le fils forme pour la mort de son père. Il souhaite la disparition de l'instance répressive qui s'oppose à la satisfaction de ses désirs. Cette agressivité référentielle n'est cependant que la première étape d'un processus qui le conduit vers la révélation de la vérité de son désir. Il découvre bientôt que c'est pour lui-même qu'il désire la mort qu'il projetait sur l'autre. Le fils désire la mort de son père, écrit Bataille, mais ces souhaits agressifs ont « leur répercussion sur la personne même du fils qui cherche à attirer sur lui-même la castration, ainsi qu'un choc en retour de ses désirs de mort »⁵¹. Don Juan doit tuer le Commandeur s'il veut que son fantôme l'anéantisse en retour. L'épisode décisif dans le destin de la pulsion agressive est celui du rebroussement, quand la pulsion se replie sur sa source, reflue sur son sujet. Le périple se boucle dans la jouissance castratrice : si l'œdipe de Bataille passe, classiquement, par la mort du père, ce n'est pas parce que le fils veut se ménager une possession exclusive de la mère, c'est parce que seul un père mort peut lui infliger la punition qu'il désire.

On sait comment Freud fait dériver le fantasme (masculin) « Le père me bat » d'un fantasme primitif « Le père m'aime » par le biais d'une régression sadico-anale dégénéralisante : le châtiment n'est plus simplement « la punition consécutive à la relation génitale prohibée, mais aussi le substitut régressif de cette relation elle-même »⁵². Un père se tape son enfant. La punition mise en jeu par ce fantasme, mélange indissoluble d'érotisme et de culpabilité, se soutient de l'anachronisme d'une logique qui exclut toute différence entre le plaisir et sa punition, entre la punition et son plaisir. La punition cesse d'être référentielle à l'instant même où elle n'a pas d'autre justification que de punir le plaisir qu'elle procure, c'est-à-dire de produire le plaisir qu'elle punit. Elle punit un plaisir qui n'aurait pas lieu sans elle. Bataille ne précise pas la raison pour laquelle, dans son rêve, son père le corrige. Mais on peut douter qu'il y en ait une. Les plus impénitents des coupables

sont les coupables sans faute, les coupables dont toute la faute tient au plaisir qu'ils prennent au châtiment qui les en punit.

Il y a donc, au cœur sombre de l'économie générale et de la notion de dépense, une histoire de rats dans laquelle un père se livre sur son fils à un viol homosexuel et incestueux. Ce motif pourrait être poursuivi dans plusieurs directions. Il suffira ici de rappeler à quel point il rompt avec l'œdipianisme simple du premier schéma. Bataille y exhortait l'intellectuel bourgeois à se ranger du côté des prolétaires de manière à échapper au régime de la castration qui fait loi dans sa classe d'origine. Les positions et les mouvements du schéma final ne sont pas différents mais leurs motivations sont rigoureusement inverses. L'intellectuel bourgeois continue à se tourner vers les prolétaires, mais ce n'est plus pour se soustraire à la castration, c'est au contraire pour aller au-devant d'elle : il la désire. Mais c'est aussi que la castration n'intervient plus pour punir une sexualité antérieure, elle constitue l'épreuve qui introduit le corps au régime de la sexualité. Et le prolétariat, de ce fait, au lieu d'incarner une sexualité qui se dépenserait en toute ignorance de la castration, constitue l'instance impérative et obscène qui sexualise l'homme au complet en le marquant d'une castration glorieuse⁵³.

51. G. Bataille et R. Queneau, « La critique des fondements de la dialectique de Hegel », *O.C.*, I, p. 288.

52. Sigmund Freud, « Un enfant est battu », trad. D. Guérineau, in *Névrose, psychose et perversion*, P.U.F., 1973, p. 229.

53. Pour une lecture de l'affaire de *L'abbé C* à la lumière de ce schéma, cf. D. Hollier, « Georges Bataille devant la critique communiste », in *Actes du colloque international d'Amsterdam* (21 et 22 juin 1985), éd. Jan Versteeg, Amsterdam, Rodopi, 1987.

Bataille invoque avec une certaine ironie, au début de *L'expérience intérieure*, le « louable souci de composer un livre ». *Le coupable* n'est pas vraiment un livre. Et, bien qu'il s'agisse de notes prises au jour le jour, ce n'est pas non plus vraiment ce qu'on est habitué à appeler un journal. Il s'agit plutôt d'un document expérimental, le protocole d'exercices spirituels, d'exercices d'illuminations auxquels il s'est livré aux confins d'un mysticisme non religieux et de diverses techniques de méditation : l'enregistrement et la transcription rapide, sur le coup, d'une expérience dont les vagues, les turbulences ont agité Bataille pendant les années de la guerre.

Bataille, qui a beaucoup écrit, a toujours fait preuve, à l'égard du livre, d'une négligence impressionnante. La sténographie du *Coupable* répond à quelque chose d'infiniment plus urgent que le projet, qu'il soit louable ou non, de composer un livre. Bataille ne s'y propose pas de donner une forme systématique à sa pensée, de développer une narration, il n'essaie pas de démontrer, de convaincre, de se faire une place : il note, transcrit sans délai, sur le coup, une expérience aussi évasive qu'urgente, aussi impérieuse qu'insaisissable (« les doigts insaisissants », dit-il). Si par « écrivain » on entend platement un homme qui produit des livres, peut-être Bataille n'a-t-il pas sa place dans la catégorie des grands écrivains. Pourtant, la rigueur d'une désinvolture, souvent anxieuse, parfois insolente, à l'égard de la littérature, fait de ses écrits l'un des événements majeurs de la langue du vingtième siècle : une voix se débat, étranglée, échanquée, dans le labyrinthe du langage.

« La date à laquelle je commence d'écrire (5 septembre 1939) n'est pas qu'une coïncidence. » *Le coupable* n'est pas ce qu'on appelle un livre de guerre. L'expérience qu'il transcrit n'en est pas

moins liée aux événements d'une manière aussi étrange qu'essentielle. La guerre sera pour Sartre l'occasion de se convertir à une gravité militante, de s'engager dans la production du sens ; pour Bataille, elle s'accompagnera d'une impression, scandaleuse à bien des égards, de légèreté. Il ne fait pas la guerre, il la vit. Rien de militaire, rien d'activiste. « L'héroïsme, note-t-il, est une attitude fuyante. » La guerre, forme majeure de l'ignorance touchant l'avenir, est d'abord la suspension des projets. Ce catalyseur d'angoisse voue l'être à l'irréremédiable désorientation du labyrinthe, une ivresse glorieuse devant l'inachèvement de la vie. Ce n'est pas qu'il prenne la guerre à la légère : c'est plutôt elle, la guerre, qui l'aura pris à la légère. Bataille ne parle plus de révolution, qui est volonté de donner un sens aux déchirements. Dans la guerre, la loi de la lutte, la discorde ontologique s'expose dans sa nudité. Insupportable légèreté de l'être : la guerre est l'un des noms de ce que Bataille appelle ailleurs le supplice¹. « Des "hommes de guerre", écrit-il, sont étrangers à ces sentiments. La guerre est une activité répondant à leurs besoins. Ils vont de l'avant pour éviter l'angoisse. »

Pourquoi ce titre, *Le coupable* ? Bataille écrit souvent le mot entre guillemets, comme s'il s'agissait d'une citation, d'un emprunt. Il renvoie en effet au monde de Kafka (dont le nom apparaît à plusieurs reprises dans le livre). La légèreté avec laquelle Bataille vit la guerre évoque la désinvolture avec laquelle K., dans *Le procès*, néglige de s'occuper de ses affaires, pourtant graves. On ignore tout de l'accusation initiale. Mais le comportement de l'accusé remédie à cette lacune en lui substituant une incontestable et impénitente non-assistance à personne (lui-même) en danger. K. perd son temps à des enfantillages (c'est le mot de Bataille dans le chapitre de *La littérature et le mal* consacré à Kafka), ne prend pas suffisamment au sérieux ses difficultés, ou plutôt les oublie, attentif, plus qu'à la vanité de ses avocats, aux charmes de leurs secrétaires. Il ne se prend pas assez au sérieux.

Les notes du *Coupable* montrent Bataille en proie à la même

1. Cf. la « Discussion sur la guerre » du 21 novembre 1939 (avec Koyré, Landsberg, Moré, Wahl) publiée dans *Digraphe*, 17, décembre 1978, p. 127 : « Je tiens aujourd'hui, dit Bataille, à montrer ce qu'il peut y avoir de très humain – peut-être même sommet de l'esprit humain – dans cette situation apparemment insupportable. Le fait de l'incertitude dans laquelle nous vivons éclaire peut-être la nature des choses, plus qu'elle ne l'obscurcit ; je tiens à montrer comment l'homme risque de s'accomplir en acceptant l'inachèvement de toutes choses dans lequel il vit, en n'y découvrant plus un sujet d'orientation, mais une raison de gloire. »

distraction méthodique. Coupable : « J'approchais du sommet... tout est brouillé. Au moment décisif, j'ai toujours autre chose à faire. » Coupable : « Commencer, oublier, ne jamais "aboutir"... la méthode est la bonne selon moi, la seule à la mesure d'objets qui lui ressemblent. » Coupable : « Je me dis souvent qu'au sommet de l'existence, il pourrait ne rien y avoir que de négligeable. » Coupable : « Corsages dégrafés, rires d'après-midi, le soleil m'illumine, il m'échauffe... »

Une bête à bon Dieu se pose sur une feuille de papier où Bataille avait esquissé (sans doute au cours d'une des conférences de Kojève) l'architecture du système hégélien. L'insecte se promène, de chapitre en chapitre, de catégorie en catégorie. Ailleurs, un train arrive en gare. Qu'est-ce que ça veut dire ? Ces accidents sont autant de blessures infligées au système. Ils détournent de la conclusion. Dans un univers achevé, l'accident ne se fait pas remarquer. L'anecdote détourne le monde de sa fin. Bataille y revient à plusieurs reprises : dans un univers achevé, ces riens ne retiendraient pas l'attention, auraient moins de poids que le système qui le boucle. Ces échancrures narratives sont des inducteurs d'inachèvement. En les relevant, le sismographe du *Coupable* enregistre les secousses légères du non-sens.

(Ce qui arrive, le pur bonheur, est insignifiant. Aussi la philosophie préférera-t-elle toujours la tristesse qui a au moins l'avantage de vouloir toujours dire quelque chose ou, ce qui revient au même, souffre de ne pas le faire. Elle s'adresse au besoin de sens, le respecte, le satisfait. Elle se comprend et se partage. On se comprend à travers elle. L'être ensemble baigne dans la tristesse. C'est elle qui donne leur note aux communions. Mais Bataille opposait à Camus que le bonheur se passe d'espoir. Le pur bonheur n'est pas grégaire ; il ne se partage pas : la leçon du gai savoir veut que la vérité d'une trace soit dans le sourire qui l'efface, dans la légèreté du rire qui la dissout.)

Lorsque Bataille rédige la première phrase du *Coupable*, il y a dix ans qu'il se dépensait en projets. Depuis le surréalisme, il avait été une figure active de l'avant-garde littéraire parisienne. Il avait dirigé des revues (*Documents*, *Acéphale*), participé aux activités de divers groupes politiques ou littéraires, politiques et littéraires, comme le Cercle communiste démocratique de Souvarine, comme Contre-Attaque et, juste avant que la guerre n'éclate, le Collège de Sociologie. De cette période agitée, féconde, intense, restent les nombreux articles, manifestes et conférences qui composent les

deux premiers volumes des *Ceuvres complètes*, un millier de pages qui toutes témoignent d'une lucidité, d'une audace, d'une force de provocation étonnantes. Mais curieusement, aucun livre.

Ces textes, oubliés pendant plus de trente ans par leur auteur lui-même dans des revues elles-mêmes oubliées, ne seront redécouverts qu'après sa mort.

Bataille a souffert de ne pas être reconnu. Les pensées fortes et influentes des vingt dernières années lui doivent tant (et lui doivent tant, paradoxalement, de leur propre influence) que nous avons nous-mêmes quelque difficulté à croire que, effectivement, il l'a été si peu. L'esthétique de l'informe développée dans les articles de *Documents*, l'économie générale contenue dans la notion de dépense, l'interprétation du fascisme qu'il développe en 1933 ont eu leurs lecteurs, mais ils étaient rares. Le Collège de Sociologie a été une tentative pour sortir de cet isolement et faire reconnaître le sérieux de sa pensée. Bataille pensait, en les exposant de manière systématique, imposer enfin un certain respect pour les notions autour desquelles gravitaient son système et ses obsessions (l'ambiguïté du sacré, centre à la fois d'attraction et de répulsion, la mise en jeu du sujet dans l'expérience, la dimension sacrificielle de la connaissance). Mais la guerre est venue. A ce niveau-là aussi, elle a mis fin au projet : Bataille avait espéré que le Collège de Sociologie lui procurerait un peu de cette reconnaissance qu'il s'étonnait de ne pas avoir. Mais à peine la guerre éclate-t-elle, il n'y pense plus.

Bataille avait quarante-deux ans quand, le 5 septembre 1939, il note sur son carnet la première ligne de ce qui sera *Le coupable*. La différence entre *Le coupable* et ses textes d'avant-guerre peut être décrite en termes topographiques, ou géographiques. Ces derniers, en effet, avaient été des textes parisiens : ils étaient liés à la vie intellectuelle de l'avant-garde, à ses découvertes, ses enthousiasmes, ses querelles. En revanche, la majorité des carnets du *Coupable* ont été rédigés à la campagne. Bataille, atteint de tuberculose, s'était fait mettre en congé et s'était installé à Vézelay. Dans la succession des aphorismes, un rythme régulier fait revenir le paysage – les collines, les nuages, les mouvements du soleil, les nuits, leur ciel – dans des phrases rapides comme des croquis. Il constitue (à côté de notations plus abstraites) une composante de l'expérience qui donne à son mysticisme une note romantique et campagnarde. Mais la différence des lieux peut encore être décrite en d'autres termes. Les interventions d'avant-

guerre étaient des lettres ouvertes ou des conférences, des tracts ou des manifestes, des textes adressés, et fortement adressés : leur seconde personne est souvent celle de l'impératif. Alors que les notes du *Coupable* entrent dans une stratégie de communication beaucoup plus complexe. Leur adresse est moins lisible.

Le manifeste écrit par Bataille pour le Collège de Sociologie s'intitulait « L'apprenti sorcier ». Il commence par un théorème : « L'absence de besoin est plus malheureuse que l'absence de satisfaction. » Kojève, le commentateur de Hegel, avait décrit les impasses auxquelles acculait le désir de se faire reconnaître, un désir qui serait, selon lui, la définition de l'homme : le désir, c'est-à-dire l'insatisfaction, le désir (et non pas sa satisfaction) est ce par quoi l'homme s'affirme, se distingue de l'animal. Bataille a inséré, en appendice, dans *Le coupable*, une lettre qu'il avait écrite à Kojève après la conférence que celui-ci avait faite au Collège de Sociologie. En la reprenant, il en modifie sensiblement la portée, d'une manière qui éclaire la rupture dont la guerre a été l'occasion. Dans la première version, plus longue, Bataille prenait comme point de départ l'hypothèse kojévienne de la fin de l'histoire² : l'homme n'a plus rien à faire, il a d'une certaine manière déjà accompli la trajectoire de sa destinée, l'histoire est achevée (« au dénouement près »). Que va-t-il faire désormais de sa liberté, c'est-à-dire de sa négativité, s'il n'y a plus rien à quoi l'employer, plus rien à nier, plus rien à transformer ? La première version de la lettre apportait une réponse optimiste : la seule chose que l'homme puisse faire de cette liberté désormais sans emploi, c'est d'essayer de la faire reconnaître. Quand l'heure de transformer le monde est passée, que l'action politique et technique a rempli son office historique, la négation du monde prend, au-delà de l'art ou de la religion, des formes improductives. Le Front populaire avait réduit le temps de travail et lancé une vaste politique des loisirs. Bataille esquisse une version populiste de la notion de dépense : la négativité sans emploi se fait maintenant reconnaître sur le terrain de ce qu'il appelle l'« utilisation des loisirs ». Mais la seconde version de cette lettre, celle qui figure dans *Le coupable*, est beaucoup moins positive. Bataille en a supprimé tout ce qui évoquait la possibilité pour le désir de reconnaissance de rencontrer une satisfaction. Il est exclu que la négativité sans emploi se fasse jamais reconnaître. L'expérience de

2. Elle figure dans *Le collège de sociologie (1937-1939)*, p. 170.

la négativité (ou du désir) est maintenant liée à celle d'une solitude radicale. « Personne, en effet, écrit-il au Professeur X., ne pourrait "reconnaître" un sommet qui serait la nuit. Quelques faits – comme une difficulté exceptionnelle éprouvée à me faire "reconnaître" (sur le plan simple où les autres sont "reconnus") – m'ont amené à prendre sérieusement, mais gaiement, l'hypothèse d'une insignifiance sans appel. »

Bataille aurait-il abandonné, avec Paris, ce que Kojève avait décrit comme le combat pour la reconnaissance ? *Le coupable* est la transcription, la communication, la reconnaissance à la fois distraite et rigoureuse de ce qui n'est pas reconnaissable. Du caractère négligeable et de l'insignifiance ultime de ce qui se laisse reconnaître. Une expérience qui détecte ce qui se perd dans la communication. « Ces notes me lient comme un fil d'Ariane à mes semblables et le reste m'apparaît vain. Je ne pourrais cependant les faire lire à aucun de mes amis. » Sartre liera bientôt l'expérience de la honte au sentiment qu'un sujet a d'être exposé au regard d'autrui. Bataille, ici, associe amitié et culpabilité d'une manière voisine : je reconnais mes amis à la honte que j'éprouve à l'idée qu'ils liraient ce que j'écris³. Il n'y a d'ami qu'indiscret : je ne l'imagine pas sans honte lisant ce que j'écris. Qui me donne honte d'écrire est mon ami, qui me fait l'amitié de lire ce que je n'ai pas écrit pour lui.

C'est probablement Bataille qui, en 1953, a choisi pour la traduction anglaise de *Histoire de l'œil* le titre, associé à un poème de Blake : *A tale of satisfied desire*. Il avait déjà cité ce poème dans *Le coupable* (dont une section s'intitule : « le désir satisfait ») : « Dans une épouse, je désirerais / Ce qu'on trouve toujours chez les putains / Les traits du Désir assouvi. » (Il le citera à nouveau dans l'essai sur Blake de *La littérature et le mal*.) Mais le désir de cet assouvissement, formulé au conditionnel (je désirerais), n'est lui-même jamais assouvi. Et tout au long du *Coupable* l'horreur d'être assouvi, l'horreur de la satisfaction est évoquée avec plus de ferveur que les béatitudes du désir satisfait. « Le désir est avide de ne jamais être assouvi. » Le vrai désir est désir du désir et non de sa satisfaction. Il est l'expérience du vide de la satisfaction.

L'érotisme chez Bataille n'accompagne pas la plénitude d'une communion sexuelle. L'insatisfaction est son mot clé. La sexualité

3. Pour cette poésie de la culpabilité, voir, plus haut, « La tombe de Bataille », p. 97 et sq.

est d'abord l'expérience de ce qui sépare les êtres. « Je sais que la satisfaction ne satisfait pas. » Les phrases du *Coupable*, qui souvent ont elles-mêmes, inachevées, la beauté des ruines (« réussites inachevées »), chantent un hymne à l'inachèvement qui culmine dans l'alleluia final, version suffoquée du *Cantique des cantiques*. C'est ici que se rejoignent les deux appendices du *Coupable*, second tome de la *Somme athéologique* : la lettre à Kojève et *L'alleluia*.

Le coupable est le premier livre de Bataille que j'ai acheté. Une citation erronée, dans un ouvrage d'introduction sur *L'existentialisme* dont l'auteur était, m'a-t-on dit, un jésuite, avait retenu mon attention : « J'enseigne à tourner l'angoisse en délire. » Il m'a fallu des années pour découvrir que c'était une coquille. Mais j'avais l'âge où « délire » est plus prometteur que « délices ». Aucun libraire n'avait dans ses rayons *L'expérience intérieure* d'où provenait cette citation. Mais l'un d'entre eux avait *Le coupable*, du même auteur. Le papier était jauni, bien que les pages n'aient pas été coupées. J'avais l'impression d'acheter un vieux livre, un livre d'une autre époque. Écrit avant ma naissance. Pourtant, entre cet achat et la publication du livre, il n'y avait que quinze ans, Bataille était encore en vie. Il y en a trente que je l'ai.

Vers la même époque, je passais quelques jours en Auvergne dans une ferme dont son nouveau propriétaire parisien voulait refaire le donjon autour duquel elle s'était construite. L'ancienne propriétaire, une parente à lui, je crois, venait de mourir. Des livres traînaient dans plusieurs pièces, indiquant une femme cultivée : des romans anglais, des éditions sur beau papier, des prix littéraires. Que venait faire *Le coupable* dans cette collection ? Je n'ai jamais pu le savoir. La ville la plus proche du hameau était Billom. J'apprendrai plus tard que Bataille y était né. Il y est passé pendant l'exode et quelques fragments du *Coupable* y ont été écrits. Aucun livre ne m'a autant donné l'impression d'être imprégné de l'atmosphère de la guerre, de son humidité.

De l'équivoque entre littérature et politique

Jamais, semble-t-il, une ambiguïté plus lourde n'a pesé sur le mouvement des idées en France.

ZEEV STERNHELL, *Ni droite ni gauche*.

1. En juin 1989, les électeurs français ont eu entre les mains la liste des candidats présentés par le Front national, le parti de Le Pen, pour le Parlement européen. Ceux qui ont eu la patience d'aller jusqu'au trentième nom y ont vu le nom de Jules Monnerot. Il était suivi de la mention « fondateur du Collège de Sociologie ». Ruse de la raison ? Ruse de la folie ? Cette référence a-t-elle valu une seule voix au parti d'extrême droite ? Lui en a-t-elle fait perdre ? Combien d'électeurs – et combien d'électeurs de Le Pen – avaient la moindre idée de ce qu'était – ou avait été – l'institution mentionnée ? Quoi qu'il en soit, à cette occasion, le Collège de Sociologie, belle au bois dormant que d'érudits apprentis-sorciers s'employaient depuis quelques années à réveiller d'un sommeil quadragénaire, a fini par faire son entrée dans le monde politique réel. Et, levant toute ambiguïté, a confirmé les pires soupçons.

2. L'accusation d'ambiguïté apparaît dès les premiers commentaires de ses activités. Dans *Europe*, revue plutôt à gauche, René Bertelé qualifie ainsi d'« équivoques » les positions de Caillois. Il ne doute pas de l'honnêteté de ses intentions. Mais, dit-il, qu'arriverait-il si ces textes tombaient sous les yeux de Hitler ? « Il faut honnêtement signaler à Roger Caillois qu'il court ce danger »¹.

Cet adjectif (« équivoque ») et ses voisins sémantiques (« ambigu », etc.) sont les symptômes d'une gêne qui manque rarement de se faire sentir dans les parages du Collège. Et, d'une certaine manière, peu importe l'intention à laquelle ils répondent, peu importe si l'on reproche au Collège d'être ambigu ou si l'on nie qu'il le soit. L'essentiel est que ce mot, lui-même équivoque, serve de pierre de touche. J'en prendrai deux exemples. Le premier

1. *Le Collège de Sociologie*, p. 567.

vient d'un défenseur. Lorsque Michel Surya, dans sa biographie de Bataille, aborde les années qui ont vu, en France, la plus intense tentation fasciste, il ne mentionne (ou n'anticipe) jamais une accusation sans prendre une posture défensive : malgré certaines apparences, rien n'est plus étranger et même opposé au fascisme que la pensée de Bataille, Acéphale et Collège de Sociologie compris².

L'ambiguïté est encore le mot clé du réquisitoire de Carlo Ginzburg contre l'idéologie que partageraient Dumézil et les membres du Collège. Par exemple : après avoir rappelé l'intérêt de Bataille pour les rapports entre la mort (et la sexualité) et le sacré, et celui de Caillois pour ceux du sacré et du pouvoir, Ginzburg commente : « chez l'un comme chez l'autre, ces thèmes impliquaient une attitude extrêmement ambiguë par rapport aux idéologies fascistes et nazies »³. Quant aux divagations de Caillois

2. Surya, *Georges Bataille. La mort à l'œuvre*, Librairie Séguier, 1987. Surya utilise la déclaration du Collège sur la crise de Munich (*Collège*, p. 98 sq.) pour réfuter l'« accusation d'équivoque » portée par Klossowski contre Bataille : « la netteté de cette déclaration coupe court à toute forme d'équivoque ». Surya concède néanmoins certaines équivoques, mais, dit-il, elles ne sont que « de surface » : sur le fond, Bataille a été « l'un des plus péremptaires antifascistes dès 1933 » (p. 273). Pas une ligne écrite par lui ne « justifie la plus petite réserve » (p. 250).

Cette défense, à laquelle je souscris en partie, appelle quelques remarques.

La première concerne la « Déclaration » : on sait aujourd'hui qu'elle n'est pas de la plume de Bataille qui, dans une lettre à Caillois du 10 octobre 1938, s'y réfère comme à « la note que vous avez rédigée » (Georges Bataille, *Lettres à Roger Caillois (4 août 1935-4 février 1959)*, éd. J.-P. Le Bouler, Éditions Folle Avoine, 1987, p. 90).

La seconde concerne les accusations de Klossowski. Celui-ci avait évoqué la distance de Walter Benjamin et ses propres réserves, en particulier sur le plan politique, à l'égard de Bataille : « Que les tentations profondes du cynisme fasciste se soient exercées sur son génie propre, on ne saurait le contester » (Jean-Maurice Monnoyer, *Le peintre et son démon*, Flammarion, 1985, p. 187).

De quoi s'agit-il ? Sans doute de « La structure psychologique du fascisme », publiée par Bataille en 1933, date mentionnée par Surya. Ce texte a eu un impact considérable sur le tout premier antifascisme. Est-il pour autant d'un antifascisme à toute épreuve ? Selon Blanchot, Bataille lui-même aurait fini par partager les réserves de Klossowski à l'égard de ce texte : « Il lui arriva de regretter les pages qu'il avait écrites sur "La structure psychologique du fascisme" [dans *La critique sociale*, en 1933] et qui pouvaient prêter à équivoque » (Blanchot, « Les intellectuels en question », *Le Débat*, n° 29, mars 1984, p. 20). C'est précisément ce que Benjamin avait dit à Klossowski : les articles de Bataille pour *la Critique sociale* « travaillaient pour le fascisme ! » (cité par Giorgio Agamben, « Bataille e il paradosso della sovranità », in *Georges Bataille. Il politico e il sacro*, éd. Jacqueline Risset, Naples, Liguori, 1988, p. 115).

Surya présente Bataille comme un individu capable de maîtriser les équivoques qu'il mettait en jeu, alors que les têtes moins solides qui l'entouraient ont pu laisser détourner ses entreprises dans des directions dont il serait injuste de lui faire porter le blâme. Mais de quels effets un apprenti-sorcier peut-il décliner la responsabilité ?

3. Carlo Ginzburg, « Mitologia germanica e nazismo. Su un vecchio libro di Georges Dumézil », in *Miti Emblemici Spie*, Turin, Einaudi, 1986, p. 230.

– dans « Le vent d'hiver » – sur les bienfaits qu'une nouvelle glaciation présenterait pour la sélection d'une élite, elles lui semblent rendre (à juste titre d'ailleurs) « un son encore plus équivoque ». Enfin, après avoir souligné « l'ambiguïté du cadre et l'hétérogénéité des participants », Ginzburg mentionne (et fait siennes) les réticences de Leiris vis-à-vis du « projet équivoque d'une "sociologie sacrée" des réalités contemporaines ».

Les conclusions de Surya et de Ginzburg sont opposées, mais ils partent l'un et l'autre du même postulat. Surya félicite Bataille d'avoir échappé à l'ambiguïté, Ginzburg lui reproche d'en être imprégné, mais ils s'accordent pour considérer que l'ambiguïté est condamnable. L'équivoque n'est-elle que la couverture d'un fascisme univoque ? Suffit-il que Bataille ait signé « le Coupable » pour qu'on fasse de lui un criminel ? La réponse de Giampiero Moretti et Rocco Ronchi à l'article de Ginzburg a le mérite de ne pas nier les ambiguïtés qui entourent le Collège et dans lesquelles il se complait. Mais ce constat n'est pas un acte d'accusation. Ces ambiguïtés ne se réduisent pas à voiler, comme pour Surya, une sorte d'anti-fascisme « en soi », ésotérique mais irréprochable, ou, comme pour Ginzburg, à couvrir un pro-fascisme d'autant plus lamentable qu'il n'aurait même pas le courage de dire son nom. Elles ne sont la couverture de rien. Ce sont des ambiguïtés réelles. Elles sont en tant que telles, en tant qu'ambiguïtés, au cœur de ce qui est en jeu au Collège⁴.

3. Car Ginzburg a raison sur un point. Il y a des ambiguïtés, beaucoup d'ambiguïtés, chez Bataille. Il y en a encore plus chez Caillois, et de plus inquiétantes. Pour un collectionneur d'équivoques, le Collège est un pactole. Et, parmi elles, je ne compte pas le trop fameux Pierre Libra : son maurrassisme, en effet, n'avait rien d'ambigu et c'est sans doute la raison pour laquelle, après avoir apposé sa signature en bas d'un manifeste⁵, il a disparu du paysage (le moins qu'on puisse demander à une ambiguïté, c'est d'être ambiguë).

Zeev Sternhell a dressé dans *Ni droite ni gauche* un inventaire accablant de l'apport français à l'idéologie nazie. A la lecture des

4. Giampiero Moretti et Rocco Ronchi, « L'ermeneutica del mito negli anni trenta. Un dialogo », *Nuovi Argumenti*, n° 21, janvier-mars 1987. Voir aussi Carlo Sini, « Bataille o dell'ambiguità », *Rinascita*, 11 avril 1987, p. 19. Pour une vue d'ensemble, cf. Francis Marmande, *Bataille politique*, Presses Universitaires de Lyon, 1985.

5. *Le Collège*, p. 24, 121.

derniers chapitres de ce livre (« Le fascisme spiritualiste » et « La tentation fasciste »), il est clair que des pans entiers des préoccupations du Collège relèvent de la zone d'influence des « non-conformistes », puisque telle est l'étiquette dévolue aux idéologies anti-démocratiques de l'époque. La chose, d'ailleurs, n'est pas surprenante : du tableau de Sternhell, il ressort que cette idéologie, malgré le non-conformisme dont elle se flatte, était à la limite du « Je suis partout ».

On relèvera sur l'agenda de divers membres du Collège des adresses, des rendez-vous, des noms : Arnaud Dandieu, Thierry Maulnier, Drieu La Rochelle, Bertrand de Jouvenel. En 1935, *L'idée socialiste* de Henri De Man, le plus important idéologue européen de l'époque, avait paru en français dans une traduction cosignée par Henry Corbin (qui avait traduit Heidegger) et Alexandre Kojève (qui parlera au Collège et dont le séminaire sur Hegel et la mort attirait les penseurs de demain). Mais c'est au niveau de la thématique que jouent le plus les « connotations » dénoncées par Ginzburg. La sociologie du Collège, comme celle des extrémistes du « ni droite ni gauche », refuse l'économisme marxiste, auquel elle oppose la primauté du symbolique (ou du mythe, à la Sorel). Chez les uns comme chez les autres, la dénonciation de la décomposition sociale, de l'atomisation démocratique, s'inspire d'une vision volontiers esthétisante et organiciste de la société et de la politique (redonner une âme à un corps, ranimer un monde sans âme).

C'est la stratégie adoptée en face du fascisme qui fournit l'occasion des ressemblances les plus troublantes. L'ambiguïté, ici, n'est plus un effet de connotation. Elle est utilisée comme arme. Comme Sternhell le montre, chez beaucoup de non-conformistes français, l'opposition au fascisme (c'est-à-dire au fascisme étranger : italien ou allemand) n'est jamais frontale, elle prend la forme d'une subversion mimétique qui s'approprie et détourne les mots d'ordre de l'ennemi, prétend le devancer sur son propre terrain, le combattre avec ses armes⁶. Cette contre-attaque qui s'identifie à l'agresseur est une résistance littéralement équivoque, une résistance par l'équivoque. Elle brouille les cartes, interdisant de distinguer l'agresseur potentiel de sa victime. C'est à cette surenchère déréalisante que se rattache le « surfascisme » d'Acéphale, qui, si l'on accepte la transmutation du préfixe *sur* en préfixe *a*, peut se présenter comme un afascisme.

6. Sternhell, *Ni droite ni gauche*, p. 267.

Le coup d'envoi de cette logique de l'identification à l'adversaire avait été donné par Thierry Maulnier. Dans sa préface à la traduction du *Troisième Reich* de Moeller van den Bruck, après avoir souligné le caractère « spécifiquement anti-français » du nationalisme allemand, Maulnier continue : « Même si nous devons être séparés de la nouvelle Allemagne par un conflit contre lequel aucune fraternité ne saurait prévaloir, il nous paraît opportun de dire avec tranquillité que nous nous sentons plus proche et plus aisément compris d'un national-socialiste allemand que d'un pacifiste français »⁷. La lutte à mort, mais sans rancune (et surtout sans mépris), est la forme virile de l'amour du plus lointain. Respect à ceux qui m'auront fait l'honneur d'être leur ennemi : être noble, c'est être plus proche de ceux dont on est séparé que de ses voisins. La même ambivalence se retrouve dans les éditoriaux que Blanchot publie à l'époque, mais dans sa version domestique : l'admiration généreuse de l'ennemi, l'identification glorieuse à l'agresseur cède la place à la nausée qu'un Français éprouve au contact de lui-même, son haut-le-cœur en voyant à qui il ressemble. « Tant que les Français, écrit Blanchot, n'auront pas compris la valeur de ce terrible paradoxe qui les oblige à être Français contre la France et à être nationaux contre la nation, ils ne comprendront pas l'effort de libération qui est exigé d'eux »⁸. La logique de Maulnier s'enracinait dans l'expérience de l'identification à l'autre. Celle de Blanchot le fait dans l'expérience de la non-identité à soi : dès l'instant où l'on peut dire que Léon Blum incarne la France, la France devient pour tout vrai

7. Cité par Sternhell, p. 269. Sur Moeller van den Bruck, voir la conférence de Hans Mayer, *Collège*, p. 453-454.

Cette logique terroriste est celle que, dans *La condition humaine*, qui date également de 1933, Tchen développe après avoir commis son meurtre : « Peut-être méprise-t-on beaucoup celui qu'on tue. Mais moins que les autres. [...] Moins que ceux qui ne tuent pas. » (Malraux, *Œuvres complètes*, vol. 1, Gallimard, 1989, p. 552).

Pour d'autres références contemporaines au concept de terreur, voir l'article de Blanchot « Le terrorisme, méthode de salut public » (*Combat*, juillet 1936), la correspondance de Paulhan et de Caillois (et l'introduction de Laurent Jenny, *Cahiers Jean Paulhan*, n° 4) et mon « Cantique de Saint-Just », *L'esprit créateur*, été 1989, XXIX, 2.

8. Blanchot, « La seule manière d'être français », *l'Insurgé*, n° 23, juin 1937. Ou encore : « Les sentiments patriotiques sont mobilisés dans des entreprises dirigées contre la patrie » (« Nous les complices de Blum... », *l'Insurgé*, n° 2, 20 janvier 1937, p. 4).

Cf. Jean-Pierre Azéma, à propos des conséquences de cette logique sous l'occupation : « les Juifs et les francs-maçons ont été les victimes d'hommes qui ont consciemment inversé l'ordre des priorités : ceux qui se prétendaient nationalistes ont lutté contre un prétendu ennemi intérieur plutôt que contre l'occupant » (« Il y a 50 ans, la guerre. 1939-1940 : L'année terrible », *le Monde*, 26 août 1989, p. 2).

Français l'objet d'un dégoût tel que même les plus nationalistes des Allemands seront incapables de nourrir à son égard une haine plus violente. Il faudrait avoir une idée bien basse de la France pour ne pas la mépriser. D'où suit que les rares à considérer de leur devoir de l'aimer sont en même temps ceux à qui son état actuel inspire l'horreur la plus profonde. Selon cette logique, les ennemis de la France (celle des partis, celle du juif Léon Blum, etc.) sont ceux qui lui rendent le plus fier service. La haine de la France est ce à quoi se reconnaît l'amour de la France.

Lacan a soutenu sa thèse de médecine en 1932. Elle était consacrée aux mécanismes d'interprétation délirante sur lesquels repose ce genre de quiproquo paranoïaque. A la sortie d'un théâtre, une actrice est attaquée par une admiratrice. Celle-ci, conduite au commissariat, justifie son acte en accusant sa victime de la persécuter. Lacan montre que l'identification jalouse d'Aimée à l'actrice (son admiration pour elle) est la condition de la transformation de cette dernière en persécutrice : Aimée frappe en elle « l'objet unique de sa haine et de son amour », c'est-à-dire elle-même. L'actrice n'est pas l'objet réel de son agression, mais le truchement à travers lequel elle se frappe, symboliquement d'abord, mais aussi réellement, puisque son geste entraîne une conséquence grave pour sa vie, son internement. L'histoire d'Aimée relève ainsi de la paranoïa d'autopunition ; cette version féminine de l'« Heautontimoroumenos » baudelairien est par rapport à elle-même simultanément bourreau et victime⁹. Quelques années plus tard, en 1936, quand il développera la théorie du stade du miroir, Lacan enracinera cette réflexivité paranoïaque des pulsions agressives dans l'aliénation, constitutive du moi, qui veut qu'un sujet soit à lui-même son propre rival : je dois choisir entre lui ou moi alors même que lui c'est moi¹⁰.

9. Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Le Seuil, 1975, p. 253.

10. Dans une formulation plus tardive, Lacan sera encore plus explicite et dira que l'effet structural de l'identification au rival « ne se conçoit que s'il est préparé par une identification primaire qui structure le sujet comme rivalisant avec soi-même » (« L'agressivité en psychanalyse », *Écrits*, Le Seuil, 1966, p. 117). Cf. dans *La condition humaine*, Kyo interprète sur ce modèle le terrorisme de Tchen : « Peut-être ne tuerait-il Chang que pour se tuer lui-même » (Folio, p. 151).

Il n'est pas interdit de penser que Lacan a pensé appliquer ce schéma à un « cas » politique : le numéro 17 de *Critique* annonçait en décembre 1947 un article de lui sur « Le

4. Les effets de la haine amoureuse se font sentir jusque dans l'auditoire du Collège. En décembre 1938, après les accords de Munich, Bataille dresse un bilan de la crise tchécoslovaque au cours d'une conférence consacrée à la structure des démocraties. Cet exposé, dont le texte n'a pas été conservé, a été suivi d'une mêlée à laquelle la présence de Julien Benda, l'écrivain français le plus unanimement haï de l'époque, n'est sans doute pas étrangère¹¹. L'identification des voix semble avoir posé un problème aux assistants eux-mêmes, incapables de décider si elles chantaient l'air de l'amour ou de la haine. Tout le monde était d'accord pour condamner la démocratie. Mais, la logique de l'identification paranoïaque impliquant qu'on soit l'ennemi de ce qu'on aime à l'excès, il était impossible de décider si l'objet de cette condamnation était la démocratie en tant que telle ou sa déchéance actuelle. Cette ambiguïté transparait dans le compte rendu de la séance publié par Bertrand d'Astorg dans *les Nouvelles Lettres*. « Par un curieux effet des choses, s'étonne-t-il, on ne pouvait savoir si les orateurs étaient de perfides antidémocrates, ou s'ils défendaient une conception personnelle de la démocratie idéale »¹².

Ce type d'équivoque n'est pas rare. Pierre Missac avait dénoncé, dans les *Cahiers du Sud*, les valeurs défendues par Caillois dans « Le vent d'hiver », ajoutant qu'il ne s'étonnait plus de la réceptivité de l'auteur au fascisme. En cours de correction d'épreuves, quelqu'un lui apprend qu'il se trompe : les sympathies de Caillois, en fait, sont communistes. Missac ne change pas un mot dans son texte mais ajoute un correctif, en bas de page. Fasciste. Non, communiste. D'ailleurs, ajoute-t-il, ça ne change rien. C'est le contraire mais, dans un monde voué à la duplicité paranoïaque, les contraires reviennent au même¹³.

Une fois de plus, l'équivoque est au cœur de ce qui est en jeu, elle définit l'objet des réflexions du Collège, le sacré. Ce qu'une logique étroite sépare comme contradictoire, le sacré le réunit. A

cas de Rudolf Hess ». On peut rêver sur cet *Aimé chez les Nazis* : aurait-il interprété l'épopée de Hess, son vol en Angleterre et la trahison du Führer, à la lumière de la paranoïa d'autopunition ?

Sur l'utilisation du concept d'autopunition dans la littérature psychiatrique des années 30, cf. Carolyn Dean, « Law and Sacrifice : Bataille, Lacan, and the Critique of the Subject », *Representations*, 13, hiver 1986, p. 42-62.

11. Benda poursuivra ces discussions dans *La grande épreuve des démocraties*, New York, Editions de la Maison française, 1942.

12. Cité dans *Le Collège*, p. 336.

13. Missac, « Avec des cartes truquées », *Cahiers du Sud* (n° 216, mai 1939), p. 424.

la fois haut et bas, droit et gauche, pur et impur, il attire et repousse, provoque au respect et à la transgression. L'ambivalence est ce par quoi le sacré se distingue d'un profane dont le conformisme logique n'imagine pas que des contraires puissent faire autre chose que s'opposer. « Les deux pôles du sacré, écrit Caillois, s'opposent indistinctement au domaine profane. En face de lui, leur antagonisme s'atténue, tend à disparaître »¹⁴. Selon la même logique, Bataille avait décrit le communisme et le fascisme comme « deux révolutions à la fois hostiles l'une à l'autre et hostiles à l'ordre établi »¹⁵. Les différences chauffées jusqu'à la contradiction, il devient possible de négliger ce qui les sépare et de souder les opposés, sinon dans leur contenu concret, que cette température a rendu accessoire, du moins dans la forme de leur extrémisme. Les révolutions fasciste et communiste (comme, selon Thierry Maulnier, les nationalismes allemand et français) sont mortellement hostiles l'une à l'autre. Elles n'en communient pas moins dans l'extrémisme, c'est-à-dire dans leur manière d'aller au-delà des contradictions classiques, dans leur haine de la logique prosaïque qui voudrait obliger à choisir entre amour et haine. L'extrémisme se situant par définition au-delà de toute position (au-delà du nationalisme, du marxisme, etc.), tous les extrémismes peuvent communier (ou s'imaginer le faire) au-delà de ce qui les sépare, c'est-à-dire précisément au-delà de l'étroitesse du principe d'identité.

En ce sens, la double négation du « ni gauche ni droite » n'est pas une neutralisation centriste ; elle exaspère les contrariétés. Il ne s'agit pas de tourner sa veste. De passer d'un parti à l'autre, de quitter le PC pour le PPF. Il ne s'agit pas de quitter sa position pour une autre, mais de la quitter pour un autre espace, un espace d'action directe, d'engagement vital, ou mortel. Seules sont sérieuses les dissidences sublimes, qui rompent avec le régime des partis, excèdent la clôture de la représentation parlementaire. Il faut perdre son siège. Blanchot décrit la logique de ce pas au-delà dans un célèbre appel à la dissidence : ce qui compte, dit-il, « ce n'est pas de reprendre le vulgaire mot d'ordre : ni droite ni gauche, mais d'être réellement contre la droite et contre la gauche. On s'apercevra dans ces conditions que la vraie forme de dissidence est celle qui abandonne une position sans cesser d'observer

14. *L'homme et le sacré*, p. 73. Un des chapitres du livre s'intitule : « Ambiguïté du sacré ».

15. « La structure psychologique du fascisme », *O.C.*, I, p. 370.

la même hostilité à l'égard de la position contraire ou plutôt qui l'abandonne pour accentuer cette hostilité. Le vrai dissident communiste est celui qui quitte le communisme, non pas pour se rapprocher des croyances capitalistes, mais pour définir les conditions de la lutte contre le capitalisme. De même le vrai dissident nationaliste est celui qui néglige les formules traditionnelles du nationalisme, non pas pour se rapprocher de l'internationalisme, mais pour combattre l'internationalisme sous toutes ses formes parmi lesquelles se trouve l'économie de la nation même »¹⁶. Français, encore un effort si vous voulez être extra-parlementaires. Il faut que la tension de l'équivoque ne se relâche pas un seul instant, il faut empêcher que l'ambivalence ne retombe : que votre non au communisme ne devienne jamais un oui au capitalisme ; que votre non au nationalisme ne devienne jamais un oui à l'internationalisme. Que votre refus ne se laisse jamais inscrire sur les listes électorales. Qu'il reste irréprésentable. Qu'il ne se laisse jamais séduire par le piège des positions. Au-delà de la Chambre des députés, y a-t-il encore une gauche et une droite ?

Bataille cite souvent les paroles que Nietzsche attribue à l'Insensé dans *Le gai savoir*. « Où nous dirigeons-nous ? Loin de tous les soleils ? Est-ce que nous ne tombons pas sans cesse ? En arrière, de côté, en avant, de tous les côtés ? Y a-t-il encore le haut et le bas ? »¹⁷. Ces paroles sont pour Bataille l'indicatif de ce que j'ai appelé « la prise de la Concorde » : en 1938, dans « L'obélisque », c'est en effet sur la place de la Concorde qu'il demande à l'Insensé de les prononcer, c'est-à-dire sur un lieu politiquement équivoque, le lieu même de l'équivoque, le lieu extra-parlementaire où, en février 1934, avaient conflué ceux qui refusaient l'opposition de la droite et de la gauche, ceux qui refusaient la mise en scène parlementaire et la distribution des sièges qui, de l'autre côté de la Seine, dans la Chambre des députés, régit la représentation électorale. C'est sur la place publique où, en février 1934, dans des émeutes anti-

16. Blanchot : « On demande des dissidents » (*Combat*, n° 20, décembre 1937 ; repris dans *Gramma*, n° 5, 1978, p. 63-65). Excellent commentaire de cet article dans Sternhell, p. 257.

Jeffrey Mehlman est le premier à avoir insisté sur l'importance de cette double négation paralysée (ni... ni...) dans les appels au terrorisme du Blanchot des années trente (Jeffrey Mehlman, « Blanchot à *Combat* », in *Legacies of Antisemitism in France*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, p. 10-11).

17. Bataille, « L'obélisque », *O.C.*, I, p. 502.

parlementaires, le sang avait coulé pour le « ni droite ni gauche » que Bataille demande au fou de Nietzsche de généraliser la désorientation. Car il ne limite pas au ni droite ni gauche son refus des oppositions classiques. La prise de la Concorde de Bataille n'est pas celle des Croix de Feu. C'est la même place, mais un autre jeu. Et dans « L'apprenti-sorcier » il oublie la Chambre des députés pour celle des amants. On passe à l'infini. D'une désorientation restreinte à une désorientation générale.

On pourrait dire que le passage à l'infini qui marque le passage des éditoriaux de Blanchot aux tracts de Bataille fait sortir de la politique. Un peu d'équivoque rapproche du fascisme, beaucoup en éloigne. Elevé à cette puissance, le pas au-delà ne transgresse pas seulement le système de la représentation parlementaire mais celui de la représentation en général. En ce sens, si les équivoques politiques sont condamnables, c'est précisément par ce qu'elles sont restreintes, parce qu'en politique il n'y a pas de véritable équivoque, parce qu'une équivoque en politique est toujours superficielle, toujours le masque d'autre chose (le fascisme), c'est donc parce qu'elles ne sont pas assez équivoques, s'arrêtent trop tôt, à la surface, à la couverture, et révèlent un nom propre dès qu'on regarde en dessous. Il est significatif de ce point de vue de voir Sternhell respecter (sans la thématiser) la séparation du littéraire et du politique¹⁸. Il cite abondamment les écrits politiques de Drieu et de Brasillach, mais jamais leur œuvre romanesque. Pourtant les écrivains de l'époque auraient presque unanimement protesté contre la séparation de la littérature et de la politique. Leur passion de l'équivoque exigeait précisément des conditions qui suspendent le partage du politique et du littéraire. Sans doute, quand elles sont politiques, les équivoques sont-elles dangereuses et peut-être même condamnables, mais seraient-elles équivoques s'il suffisait de les qualifier de littéraires pour les innocenter ? Tomberions-nous sans cesse si nous avions l'assu-

18. C'est un jugement littéraire pourtant qui délimite le corpus de *Ni droite ni gauche*. Les années trente, dit Sternhell, constituent une des périodes « les plus stériles » de l'histoire intellectuelle de la France, une période où la France « produit peu et vit sur l'héritage de son passé » (p. 25, 346). Le politique se distinguerait donc d'autant plus facilement du littéraire que celui-ci est absent.

Il s'agit pourtant de la période où Malraux écrit ses romans, celle aussi des premiers romans de Céline, de Sartre, et de Nizan – qui serait sans doute devenu une des figures littéraires majeures de l'époque s'il n'avait pas été tué à Dunkerque en 1940. Sans parler d'Artaud. Et même d'Aragon, Bernanos, Giono, Giraudoux...

rance que les chutes sans réserve sont un viatique pour la littérature ?

5. La théorie du fascisme est un des chapitres clés de l'hétérologie que Bataille met en place au début des années trente. Un des points névralgiques de cette théorie est l'économie de l'ordure ; la première manifestation du pouvoir en effet est la séparation du propre et de l'impropre. Mais, dans le cas du fascisme, le geste fondateur, l'exclusion de l'impropre, ne s'accompagne pas de la valorisation de l'exclu : « En conséquence, commente Bataille, aucune activité érotique ne peut être associée à la cruauté »¹⁹. Bataille parlera souvent de sadisme à propos du fascisme. Mais c'est un sadisme dont il dénonce la déssexualisation. Le fascisme ne sacralise pas ses exclus ; il supprime froidement, sans que le sacrificateur s'identifie avec sa victime. C'est une exclusion proprement dite, proprement faite, sans bavure ni désir, sans équivoque. D'où l'importance de la propreté, de l'assainissement, de la salubrité politique, dans sa thématique. Sternhell insiste sur cet hygiénisme moralisant ; il est essentiel également dans le tableau de Bataille. L'appropriation fasciste du corps social commence avec une éthique du corps propre, une condamnation du bas matérialisme.

L'hétérologie inverse cette pragmatique de l'ordure. L'érotique de Bataille est une célébration du préfixe *ex* dans les mots excès, existence, excrément, etc. ; l'évacuation est son moment le plus expressif, sa ponctuation la plus tendre. L'éloge de la pourriture en découle – une pourriture dont l'expérience est constitutive de la structure existentielle de l'homme²⁰. Cette logique conduit Bataille, dans *L'anus soclaire*, en 1929, à esquisser une héroïsation scatologique du prolétariat où il exalte les ouvriers communistes, aussi « laids et sales que les parties sexuelles et velues ou parties basses »²¹.

Or, c'est le même Bataille qui, au moment de « Contre-Attaque » (c'est-à-dire en novembre 1935, pendant la campagne de soutien au Front populaire), dans le plus directement politique des textes qu'il ait écrits, un texte de tribun, après avoir dénoncé les « fripouilles désarmées » qui sont au pouvoir dans les démocraties parlementaires, lance un appel à l'insurrection anti-

19. « La structure psychologique du fascisme », *O.C.*, I, p. 352.

20. « Dans l'histoire comme dans la nature... », *O.C.*, 2, p. 91.

21. *L'anus soclaire*, *O.C.*, I, p. 85.

fasciste : « Ce qu'il faut opposer à ce déchet, dit-il, c'est *directement* la violence impérative d'une autorité intraitable »²². Ce déchet. *Sic*. C'est Bataille qui parle. Georges Bataille. A qui le mot s'applique-t-il ? Il n'est plus question ici d'érotiser les déchets de la terre. Retourné sur les bourgeois, le compliment devient une insulte. Le scatalogue philoprolétarien d'hier fait maintenant campagne pour une hygiène anticapitaliste : le mot « déchet », privé de sa connotation glorieuse, renvoie à une exclusion à sens unique. Les connotations non conformistes se reconnaissent à la chute hors de l'équivoque, la littéralisation politique s'accompagne d'une baisse d'intensité sémantique, d'une perte d'énergie textuelle. A la différence de Ginzburg, je préfère Bataille quand il est équivoque.

6. L'ambiguïté se décide d'abord dans les rapports de l'ordure et du pouvoir : le pouvoir, c'est sa définition, ne veut rien savoir de son identité avec l'ordure. Cette cécité est son attribut : le pouvoir est la tache aveugle de l'hétérogène, ce qui dans l'hétérogène résiste à l'hétérologie. Il peut être l'objet d'une hétérologie, il n'en sera jamais le sujet. Mais il n'est pas non-savoir pour autant (il résiste au non-savoir aussi bien qu'au savoir) : le non-savoir est une forme de la conscience de soi. Alors que le non-savoir est conscience du non-savoir, le pouvoir est ignorance qui s'ignore. La conscience de soi, chez Bataille, est toujours conscience du moi comme moi-qui-meurt et c'est précisément contre elle, contre l'intériorisation de la mort qu'elle implique, que se constitue le pouvoir. C'est parce qu'il se maintient en se protégeant contre la conscience de la mort que le pouvoir tourne le dos au tragique. Chez Bataille, la figure du pouvoir est celle du « butor armé », ses attributs sont la naïveté, la niaiserie de la brute.

Bataille appelle sadisme cette résistance à la tragédie, inversant la séquence proposée par Freud dans « Pulsions et destin des pulsions ». Alors que Freud décrit la sexualisation, Bataille décrit la déssexualisation du sadisme. Freud part de la pulsion d'emprise, Bataille y aboutit. La pulsion d'emprise est une maîtrise déssexualisée. Agressivité pure (non-équivoque, non-sexuelle), indifférente à ce qu'elle nie (qu'elle détruit, assimile, etc.), Freud la fait

22. « Vers la révolution réelle », *O.C.*, I, p. 421. Ce texte, faut-il le préciser, est un texte gauchiste, inspiré par la jonction des cortèges socialistes et communistes au cours de la manifestation antifasciste du cours de Vincennes, en février 1936 ; il ne se réclame donc ni ne relève en rien (du moins consciemment) des courants fascisants.

progresser, via le masochisme, vers une forme de sadisme complexe, sexualisé, qui n'est qu'un masochisme retourné, un masochisme par procuration, un masochisme qui souffre en s'identifiant aux souffrances qu'il inflige à l'autre. Chez Bataille, le parcours est inverse : l'expérience première, celle de l'identification (masochiste) avec la victime, évolue vers une forme d'agressivité de plus en plus pure, de moins en moins sexuelle, une agressivité sans identification qu'il qualifie de sadisme (sans rattacher ce concept à l'œuvre de Sade)²³.

La métamorphose des images de la souveraineté mises en scène par le christianisme constitue la matrice narrative de ce scénario. Bataille les évoque à plusieurs reprises au Collège, en particulier dans la séance sur le pouvoir. Le christianisme est inauguré par une exclusion sacralisante : le sacrifice inaugural provoque l'identification avec la victime. « Jésus se laissa traiter en criminel et réduire à l'état de corps supplicié, s'identifiant par là avec la forme gauche et immédiatement repoussante du sacré. » Mais le mot qui nomme la forme droite et attirante du sacré, le mot *rex* du INRI (*Rex Judaeorum*), perdra peu à peu la valeur dérisoire qu'il avait sur l'instrument du supplice pour finir par oblitérer irréversiblement et totalement le corps supplicié²⁴. L'histoire de l'Eglise est celle de ce refoulement : le sadisme fondateur est désérotisé, les formes sinistres et gauches du sacré rectifiées, l'infamie remplacée par la gloire.

Dans cette même conférence, Bataille évoque en passant l'imposition du Fascio sur le ventre des locomotives mussoliniennes.

23. La conception du sadisme impliquée dans ces analyses du pouvoir fasciste est très différente de celle de « La valeur d'usage de D.A.F. de Sade » ou de *L'érotisme*.

24. *Le Collège*, p. 248-249.

Klossowski, pour sa part, date d'après – de bien après – la crucifixion cette mutation des images de la souveraineté chrétienne. Ayant posé en principe que l'Eglise était la réfutation de l'Empire, il dénonce « le travestissement de l'Empire en Eglise "trionphante" ». Autrement dit, il ne saurait y avoir d'Eglise triomphante. Pourtant, « César [...] n'est pas encore l'Antichrist ; ce n'est qu'après que le Christ se sera révélé au monde, que César "avec l'âme du Christ" deviendra l'Antichrist ». Autrement dit, il faut attendre le « *In hoc signo vinces* » de Constantin pour que s'accomplisse l'« hérésie » qui a transformé la communauté chrétienne en Empire (« Qui est mon prochain ? », *Esprit*, n° 75, décembre 1938, p. 405). Cette interprétation de l'histoire de l'Eglise est proche de la dénonciation de l'Eglise triomphante qu'on trouve, la même année, dans *L'espoir* de Malraux.

Cet essai de Klossowski est une traduction de l'hétérologie du Collège dans les termes du christianisme : « L'ennemi », écrit-il par exemple, répond à l'ignorance plus ou moins concertée où je suis à l'égard de mes virtualités propres. [...] L'âme, hétérogène par essence, projette au-dehors ce qui en elle dément l'état homogène auquel elle s'estime parvenue ; dès lors l'élément hétérogène fera d'autant plus de ravages à l'intérieur de l'âme que son image aura pris corps à l'extérieur » (p. 410).

« La fascination exercée par la symbolique fasciste, commente Ginzburg, se traduisait franchement par l'opposition entre le faisceau représenté en Italie "sur le ventre de toutes les locomotives" et le crucifix, associé, à la Frazer, à une "représentation obsessionnelle de la mise à mort du roi" »²⁵. Le poids symbolique dont Bataille charge ces emblèmes ferroviaires peut en effet paraître disproportionné : ils feraient du fascisme (encore plus que le nazisme) la première agression sérieuse jamais dirigée contre le christianisme. « C'est en tout cas seulement depuis un petit nombre d'années, dit-il, que le crucifié a été menacé en Allemagne et en Italie par des images de puissance qui écartent toute idée de tragédie, toute idée de mise à mort du roi. Le faisceau italien tel qu'il figure sur le ventre de toutes les locomotives est d'ailleurs à cet égard plus chargé de signification précise que la croix gammée »²⁶. Bataille se borne à prendre acte : le fascisme est la première forme de souveraineté qui soit parvenue à échapper entièrement à la généalogie chrétienne du pouvoir : un sadisme absolument propre repousse enfin le repoussant ; Mussolini n'est pas le roi de Nemi ; s'il y a des rois qui meurent, lui, il tue, et il le fait sans s'identifier à la victime ; il a une autorité et il n'entend pas l'expier ; il gouverne innocemment. Le Fascio est pour lui un emblème adéquat : c'est l'arme du bourreau, technicien qui inflige la mort sans la risquer.

Mais ce caractère unilatéral rend l'identification difficile. Caillois a fait circuler l'anecdote des membres d'Acéphale unanimes pour sceller leur fraternité par un sacrifice humain : tout le monde se serait proposé pour le rôle de victime, personne pour celui de bourreau. Elle est emblématique. Quand on proclame, comme Bataille l'a fait, qu'il vaut mieux être Prométhée que Jupiter, quand on signe Dianus, quand on identifie souveraineté et automutilation, et qu'on met en épigraphe de tant de textes la phrase de la *Phénoménologie de l'esprit* où Hegel dit que « la vie de l'esprit n'est pas la vie qui s'effarouche devant la mort », on peut être accusé de névrose obsessionnelle et s'exposer à ce titre à diverses insultes, dont

25. Ginzburg, p. 230. *Le Collège*, p. 251.

26. *Le Collège*, p. 251. Selon Klossowski, Bataille aurait connu « la tentation de la croix gammée ». Pierre Prévost rapporte que Bataille regretterait de voir le symbole solaire accaparé par les nazis. Caillois, lui aussi, se réfère à l'arrière-fond mythique (Minoen) de ce symbole.

celles des marxistes ; mais on peut difficilement être accusé d'être fasciste²⁷.

7. Une question revient avec insistance dans l'article de Ginzburg : le rapport du nazisme et du christianisme. Le Collège ici n'est plus la cible principale. Il intervient seulement pour renforcer, en conclusion, les accusations dirigées contre *Mythes et dieux des Germains*, publié par Dumézil en 1939. Dans cette monographie consacrée à la religion des anciens Germains, Dumézil avait inséré quelques références à l'Allemagne contemporaine : Ginzburg y voit, à tort ou à raison, un éloge de l'idéologie nazie²⁸. Dumézil y relève quelques échos de la Germanie archaïque dans le Troisième Reich, de l'Allemagne préchrétienne dans l'Allemagne postchrétienne : ils lui permettent de construire une forte antithèse opposant le monde germanique et le christianisme. Mais il y joint une seconde antithèse, celle de deux archaïsmes entre lesquels le nazisme hésiterait, le néopaganisme (pseudo-hellénique) et le proto-germanisme, pour finir par choisir le second. En d'autres termes, dans l'interprétation suggérée par Dumézil, le nazisme serait issu d'un double refus, du christianisme d'abord, de l'hellénisme ensuite. D'où le peu d'intérêt des quelques références à l'Antiquité classique. « La propagande "néo-païenne" dans l'Allemagne nouvelle, écrit-il, est certes un phénomène intéressant pour l'historien des religions : mais elle est volontaire »²⁹.

Dumézil rejoint ici Bataille qui, en 1936, dans la « Réparation à Nietzsche » d'*Acéphale*, avait dénoncé Rosenberg qui avait

27. Ginzburg semble considérer que ce type de méditation macabre (ce que Bataille appelle la joie devant la mort) et l'esthétique funèbre dont elle relève seraient un symptôme non ambigu de fascisme. Mais Janine Bourdin signale diverses tentatives de la III^e République, à la fin des années trente, pour détourner au profit de la démocratie l'art de la mise en scène qui réussit si bien aux régimes fascistes. Elle cite deux occasions : en juillet 1938, à l'occasion de la visite des souverains anglais, et pour les célébrations de l'armistice, le 11 novembre de la même année. Ni la gauche ni le centre n'ont trouvé à redire à ce cérémonial avec draps noirs et symboles mortuaires : d'après Janine Bourdin, *l'Action française*, notoirement d'extrême droite, aurait été à peu près seule à le désapprouver. Janine Bourdin, « Introduction », et « Les anciens combattants et la célébration du 11 novembre 1938 », in René Rémond et Janine Bourdin, *La France et les Français en 1938-1939*, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1978, p. 22, 110.

28. A l'époque de sa publication, le livre de Dumézil a été perçu (par Paulhan, par Etiemble, probablement par Marc Bloch), sinon comme une condamnation, du moins comme une mise en garde contre les références paléo-germaines du nazisme.

29. Cité par Ginzburg, p. 211. Dumézil a répondu à Ginzburg dans *Annales (Economies Sociétés Civilisations)*, septembre-octobre 1985.

essayé de rattacher le militarisme nazi à l'hellénisme tragique de Nietzsche. Dans l'article central de ce numéro, « Nietzsche et les fascistes », un paragraphe s'en prend spécifiquement à ce que Bataille appelle « Une "religion hygiénique et pédagogique" : le néo-paganisme allemand ». Il y est question de tentatives récentes visant à fonder une Eglise spécifiquement allemande en exploitant « l'opposition des formes religieuses primitives au christianisme ». Ce sont ces expérimentations religieuses que Dumézil juge volontaristes. Bataille les trouve hygiéniques. « Le tableau de la part faite dans l'Allemagne de Hitler à un enthousiasme libre, antichrétien, se donnant une apparence nietzschéenne, s'achève donc, conclut-il, honteusement »³⁰. Bataille ne prend donc pas au sérieux le carton-pâte néo-païen. Mais, à la différence de Dumézil, il ne fait pas apparaître, derrière le carton-pâte pseudo-nietzschéen, le visage de Wagner ; l'hellénisme de surface ne cache pas des racines germaniques, mais le conformisme religieux. Grecque ou teutone, peu lui importe : ce n'est qu'une couverture. Un antichrétien sur ses gardes ne donnera jamais dans le panneau nazi. Du moins est-ce ce que Bataille écrivait en 1936. On a vu que, deux ans plus tard, en prononçant devant le Collège sa conférence sur le pouvoir, il dit exactement le contraire et affirme que, pour la première fois de son histoire, le christianisme est sur la brèche en Allemagne et en Italie.

On se trouve ici dans une situation qui rappelle celle de d'Astorg après le débat sur la démocratie. Qui parle ? un perfide antichrétien ? ou quelqu'un qui défend une conception idéale du christianisme³¹ ? On se trouve ici dans une zone particulièrement intense d'ambivalence idéologique. Bataille est-il pour ou contre ? Pour ou

30. « Nietzsche et les fascistes », O.C., 1, p. 458-459. La question du « volontarisme » est au centre de la distinction entre mythe et littérature que Guastalla propose dans sa conférence au Collège. Elle recoupe celle du nom propre : les vrais mythes, qui ne sont pas le produit d'une initiative personnelle, n'ont pas d'auteurs et ne portent donc pas de noms propres, cf. *Le Collège*, p. 344.

31. Pour donner un tour supplémentaire au tourniquet de ces ambivalences, Henri Dubief, proche de Bataille à l'époque, écrit : « L'influence du néo-paganisme hitlérien est patente à Acéphale » (« Témoignage sur Contre-Attaque », *Textures*, n° 6, 1970, p. 57).

Quant à Hans Mayer, dans sa conférence au Collège, il nie que les mythes « nordiques ou germaniques », voire « néo-païens », aient la moindre importance dans le nazisme ; son archéologie du nazisme s'arrête à l'idée de Reich, c'est-à-dire à une Allemagne médiévale, impériale et catholique, qui n'a rien de primitif (*Le Collège*, p. 451).

On trouvera dans Steven E. Aschheim, « After the Death of God : Varieties of Nietzschean Religion » (*Nietzsche-Studien*, 17, 1988), une mise au point sur les diverses et souvent contradictoires utilisations qui ont été faites de Nietzsche, dans l'Allemagne de l'entre-deux-guerres, en vue de constituer une religion germanique.

contre quoi, d'ailleurs ? Un jour, au nom de l'antichristianisme, il reproche au fascisme de rester dans l'aire chrétienne. Un autre jour, les valeurs opposées lui font dire qu'il en est sorti. D'ailleurs, il est le premier à reconnaître l'équivoque. Et il le fait à propos des passages que Ginzburg épingle. Au milieu de la conférence sur le pouvoir, il interrompt sa démonstration pour dire : « Des exposés tels que ceux-ci risquent d'introduire de nombreuses équivoques : il a été possible en fait la dernière fois de considérer ce que j'avais dit comme une sorte d'apologie du christianisme »³². Il croyait avoir parlé en antichrétien mais on a entendu un discours apologétique. Qui se trompe ? Bataille lui-même ou ses auditeurs ? Bataille voudrait lever l'équivoque. Il voudrait dire du mal du christianisme. Mais ses mots lui échappent et les auditeurs entendent autre chose. Comme s'il finissait toujours par être attiré par ce qu'il veut rejeter. Comme si l'attraction se faisait entendre chaque fois qu'il veut dire la répulsion.

L'essentiel n'est pas de trancher entre ces positions. Les mots glissent et les textes forts ne se laissent pas assigner à résidence. Bataille a plus d'une voix. Sans parler du fait qu'il n'est pas la seule voix du Collège. Les réticences et réserves que Ginzburg mentionne (celles de Leiris, de Benjamin, auxquelles se joindraient celles de Klossowski, etc.) sont importantes, mais il faut rappeler qu'elles sont émises de l'intérieur du Collège. Ginzburg, au début de son article, déclare fort justement : « Le refus des solutions n'implique pas nécessairement l'inexistence ou l'insignifiance du problème »³³. Pourtant, à le lire, on reste sur sa faim et on se demande en quoi les problèmes abordés par le Collège échappaient à l'insignifiance. Les raisons qui ont porté Benjamin à prendre la plume contre certaines déclarations de Caillois ne sont pas difficiles à comprendre, mais il est plus difficile (et plus intéressant) d'expliquer ce qu'il venait faire au Collège, d'expliquer comment il a pu se compromettre jusqu'à être prêt à prendre la parole dans une affaire aussi équivoque³⁴.

Il est impossible d'avoir le Collège sans ses ambiguïtés. On peut, comme Boileau, partir en guerre contre les équivoques. Conclure

32. *Le Collège*, p. 246.

33. Ginzburg, p. 695.

34. Hans Mayer se rappelle que sa propre conférence a fait repousser celle que Benjamin devait prononcer sur Baudelaire : les associations rituelles dans la culture allemande constituaient peut-être un sujet plus brûlant (moins équivoque ?).

On trouve une évocation particulièrement vivante des rapports de Bataille et de Benjamin dans le chapitre 8 (intitulé « L'a-théologie et l'Eglise de la mort de dieu ») des entretiens de Klossowski avec Jean-Maurice Monnoyer, *Le peintre et son démon*, Flammarion, 1985.

que ce qui se conçoit bien s'énonce clairement. Et mettre à l'index tous les sujets chargés. Mais ce n'est pas le langage ici qui est équivoque, ce sont les sujets qu'il traite, le rapport du sacré et de la mort, du sexe et de la mort, du pouvoir et du sacré. L'oiseau de Minerve s'envole à la tombée de la nuit. Pour les ennemis des équivoques, il a tort. Il aurait dû se coucher de bonne heure. Respecter le couvre-feu rationaliste. La chouette est coupable de continuer à penser après le coucher du soleil. Quand on a l'inconnu devant soi et qu'on touche l'avenir de son ignorance, il est interdit de penser. Picasso gravait alors son Minotaure aveugle.

8. Au cœur de la définition du pouvoir proposée par Bataille est inscrite l'impossibilité d'un savoir : la loi du pouvoir échappe à qui l'exerce. Aussi l'hétérologie est-elle avant tout un effort pour circonvenir cette tache aveugle, pour ouvrir la boîte noire et forcer la résistance du pouvoir au savoir.

C'est une stratégie du même ordre que Paulhan décrit dans sa conférence sur « Le langage sacré ». Elle porte sur les proverbes qui, comme Paulhan le dit à son auditoire du Collège, présentent les mêmes caractères de « distinction, d'efficacité, d'ambiguïté par lesquels nous tentions de caractériser le sacré »³⁵. Au cours d'un séjour de trois ans à Madagascar, entre 1908 et 1910, Paulhan avait enquêté sur les règles rituelles du recours aux proverbes dans les échanges verbaux et surtout sur les ressorts de leur efficacité rhétorique. D'où vient l'autorité qui leur est unanimement reconnue et qui leur permet de clore à peu près n'importe quelle discussion ? D'où vient, d'une manière plus générale, le pouvoir des mots ? comment se fait-il que certains mots ou certains groupements de mots (les proverbes en sont un exemple) exercent sur le cœur et l'esprit un empire indépendant de leur contenu sémantique et de leur teneur en vérité ? À l'origine de ces questions, il y a une tentative pour appliquer au monde moderne des catégories ethnologiques mises en place dans le contexte de civilisations archaïques. Pour Paulhan, les slogans politiques sont un équivalent contemporain des proverbes malgaches : ils sont doués d'une efficacité rhétorique (la besogne, aurait dit Bataille) sans rapport avec leur contenu sémantique.

Mais sa conférence est moins l'exposé de la théorie espérée que

35. Paulhan, « D'un langage sacré », *Cahiers Jean Paulhan 2, Jean Paulhan et Madagascar (1908-1910)*, Gallimard, 1982, p. 333. Paulhan a prononcé cette conférence en mai 1939.

le récit d'un échec. Paulhan raconte comment, alors que les arcanes de l'efficacité proverbiale continuaient à lui échapper, il s'est aperçu qu'il s'était mis à parler par proverbes, endossant, presque à son insu, une autorité proverbiale. Mais il n'est pas un apprenti-sorcier triomphant. « Il n'existe rien de plus humiliant, commente-t-il, que de pouvoir parfaitement faire ce que l'on n'est pas capable de comprendre. » Ce qui l'intéresse le plus dans cette situation, c'est sa face épistémologique négative : moins ce qu'il arrive à faire que ce que ça l'empêche de savoir. La conférence est précisément une tentative pour, à défaut de victoire, maîtriser narrativement cette étrange défaite, c'est-à-dire lui survivre et résister. « La déroute de l'intelligence, dit Paulhan, est aussi un événement de l'intelligence »³⁶.

Moretti et Ronchi ont raison de centrer les préoccupations du Collège autour d'une critique de la science et d'insister sur sa volonté de « soumettre la raison à l'exigence du sublime » (« *piegare la ragione all'esigenza del sublime* »)³⁷. Le savoir hétérologique est en effet une forme de savoir paradoxal, proche de ce que Paulhan appelle la déroute de l'intelligence. L'hétérologie n'est pas seulement une science de plus. C'est une science qui prend en charge les clauses négatives sur lesquelles repose le contrat épistémologique : comme dans l'histoire de Barbe-bleue, il y a des portes qu'un savant s'engage à ne pas ouvrir. Toute volonté de savoir s'accompagne d'un rejet, d'une volonté de ne pas savoir. L'hétérologie commence lorsque la science cesse de respecter son contrat, elle est la science de ce que la science ne veut pas savoir, la science de ce qui excède le savoir. La science des résidus épistémologiques³⁸.

Bataille et Caillois accomplissent de manière différente cette

36. *Cahiers Jean Paulhan*, p. 329. Pour les remarques de Paulhan sur le vocabulaire politique contemporain, cf. sa « Lettre aux Nouveaux Cahiers sur le pouvoir des mots » de 1938, republiée par J.-C. Zylberstein dans son édition des *Fleurs de Tarbes*, Gallimard, 1973.

37. Giampiero Moretti et Rocco Ronchi, p. 85. Cf. aussi D. Hollier, *La prise de la Concorde. Essai sur Georges Bataille*, Gallimard, 1974, p. 183 sq.

38. Dans « La valeur d'usage de D.A.F. de Sade », Bataille définit précisément par leur « inobjectivité » les « objets » sur lesquels porte l'hétérologie : « Il n'existe aucun moyen de placer de tels éléments dans le domaine objectif humain immédiat en ce sens que l'objectivation pure et simple de leur caractère spécifique aboutirait à l'incorporation dans un système intellectuel homogène, c'est-à-dire à une annulation hypocrite du caractère excrémental » (*O.C.*, 2, p. 63). Voir aussi « La structure psychologique du fascisme » : « Par principe même, la science ne peut pas connaître d'éléments *hétérogènes* en tant que tels » (*O.C.*, 1, p. 344).

Caillois, dans *Procès intellectuel de l'art*, de 1934, donne sa version de l'hétérologie quand il parle de « combiner en un système ce que jusqu'à présent une raison incomplète élimina avec système » (*Approches de l'imaginaire*, Gallimard, 1974, p. 36).

transgression épistémologique. Chez Bataille, elle prend la forme d'un engagement subjectif, impliquant de la part du savant un risque herméneutique. Chez Caillois, plus formaliste, il s'agirait plutôt de dépasser la contradiction entre ordre et désordre en construisant, d'une manière en quelque sorte structuraliste, un ordre complexe – ou général – au sein duquel le désordre lui-même aurait sa place, un ordre qui – comme le montre la théorie de la fête – ferait entrer le désordre lui-même dans l'ordre des choses, un ordre capable du désordre. Il s'agit donc moins d'une liquidation irrationaliste du rationalisme que de son dépassement surrationaliste : la raison doit rendre compte de ses interdits, de ses limites, rendre compte de ce qu'elle rejette, de ce qui la rejette. Les affinités de la pensée et de la lumière n'autorisent pas à suspendre toute vigilance à la tombée de la nuit. Caillois s'est séparé de Breton après une querelle à propos de haricots mexicains. Il voulait savoir pourquoi ils sautaient. Breton avait peur qu'en les ouvrant il ne détruise le mystère. Mais qui voudrait d'un miracle qui aurait pour condition de n'être pas interrogé ? L'hétérologie a pour objet un « merveilleux qui ne craint pas la connaissance »³⁹.

9. Le concept d'ambiguïté est central pour l'existentialisme. Mais il s'agit d'une équivoque qui n'est pas la conséquence des imperfections du langage ou des limites de la connaissance humaine ; il définit la structure de l'existence. L'équivoque existentielle est au centre de divers ouvrages d'après guerre, *Pour une morale de l'ambiguïté* de Simone de Beauvoir, ou la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty. Pour Merleau-Ponty, l'ambiguïté « n'est pas une imperfection de la conscience ou de l'existence, elle en est la définition »⁴⁰. L'ambiguïté est aussi la dimension essentielle de la théorie de l'histoire que Raymond Aron avait présentée dans sa thèse de 1939. Il y soutenait notamment que la relativité de la connaissance historique tient « à l'équivoque du devenir spirituel et à l'inachèvement de l'évolution » ; l'équivoque, dit-il ailleurs, est la « substance » même de l'histoire⁴¹.

39. Caillois, *Procès intellectuel de l'art*, p. 36.

40. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p. 383.

41. Raymond Aron, *Introduction à la philosophie de l'histoire*, éd. de 1986, p. 365. Cf. aussi Aron, *Marxismes imaginaires. D'une sainte famille à l'autre*, Gallimard, 1970, p. 359 : « Toute œuvre historique, avais-je écrit dans un de mes premiers livres, est équivoque et

Groethuysen publiera dans *la Nouvelle Revue française* un compte rendu de la thèse d'Aron. Il y insiste sur les implications paradoxales de cette axiomatique qui fait du discours historique le discours d'une science qui n'est plus en position de savoir. Et si le savoir lui est interdit, ce n'est pas, comme on le disait traditionnellement, parce que les événements passés seraient irrépétibles et qu'on ne peut plus convoquer la bataille de Waterloo pour décider quel témoin avait raison et lequel avait tort. C'est au contraire parce que l'histoire a pour objet le présent qu'elle a cessé d'être en position de savoir. L'entrée du présent dans l'horizon de l'histoire est responsable de la production sur le discours scientifique d'effets structuraux de cécité identiques à ceux dont Paulhan avait rendu compte. Car le présent est historique (mais peut-être était-ce plus sensible en 1939) quand son expérience s'identifie avec l'incertitude du futur, c'est-à-dire avec la présence de l'inconnu. « Il y a quelque chose qui se passe, et nous ne savons pas quoi », dit Groethuysen⁴². En ce sens, l'ignorance touchant l'avenir à laquelle Bataille se réfère si souvent définit non pas une imperfection, mais la forme même de l'expérience historique. Il est de la nature même du présent d'être équivoque et d'impliquer un risque à la fois herméneutique et existentiel. Dans ces conditions, le désir d'une pensée sans équivoque entretient l'utopie d'une pensée sans histoire ou d'une histoire sans risque. Et sans doute les équivoques ne sont-elles pas toutes équivalentes. Sans doute même n'y a-t-il jamais d'équivoque innocente, ni d'ambiguïté impeccable. Mais leur dénonciation peut conduire à un positivisme qui n'est jamais loin d'un pur et simple refus de l'histoire et du langage.

Pour revenir à Monnerot, il serait passionnant – et éclairant – d'apprendre quelle étrange logique a conduit un ancien étudiant communiste martiniquais, qui rédige en 1935 la déclaration des Antillais français au Congrès international des écrivains pour la défense de la culture, à se présenter cinquante ans plus tard sur une liste crypto-raciste. Mais cette histoire, pour être compréhensible

inépuisable » (Hans Mayer se réfère à la thèse d'Aron dans sa conférence au Collège, *Le Collège*, p. 449).

Cf. Bataille, en 1940 : « Les mondes de l'histoire sont des mondes inachevés. C'est là ce qui caractérise essentiellement ces mondes » (« Discussions sur la guerre », *Digraphe*, n° 17, p. 129).

42. Bernard Groethuysen, « Une philosophie critique de l'histoire », *la Nouvelle Revue française*, n° 313, octobre 1939, p. 627.

sible, devrait être racontée au moyen d'outils narratifs plus précis que celui d'équivoque.

Le Pen n'ayant pas eu trente élus, le Collège de Sociologie ne sera pas représenté à Strasbourg.

Crainte et tremblement à l'âge du surréalisme

« Elle épuise, elle tue, et n'en est que plus belle. »

(Alfred de Musset)

L'œuvre de Caillois est difficile à classer. Mais, à la différence de celle de Bataille, de Blanchot ou même de Sartre, ce n'est pas parce qu'elle mélange les registres d'écriture et qu'elle oscille entre la théorie et la fiction ; ce serait plutôt à cause de la manière perverse dont Caillois a choisi de jouer, à peu près exclusivement, d'un seul registre, le moins littéraire des deux, le théorique. Les raisons de ce choix sont essentiellement négatives, défensives. Au centre d'à peu près tous ses essais, qu'ils traitent de sociologie ou d'esthétique, de morale ou de philosophie de la nature, on retrouve la même fascination horrifiée devant l'imagination – une imagination conçue non pas comme une réserve de liberté, une porte de sortie permettant d'échapper momentanément aux exigences du réel, mais comme une implacable force d'égalisation ontologique, complice de l'instinct de mort freudien, puissance de dissolution qui ne se limiterait pas à la vie psychique, mais menacerait toute distinction, y compris celle du psychique et du physique, de l'intérieur et de l'extérieur, du moi et du non-moi, du sujet et de l'objet. On peut rattacher son choix de l'écriture théorique contre la fiction à la crainte de se voir, s'il cédait à la pente de la rêverie, emporté dans la marée indistincte de l'imaginaire, – à la décision de résister jusqu'au bout à tout ce qui, dans la littérature, n'est pas résistance à l'imagination. De même qu'Ulysse, en se faisant attacher au mât du navire, s'arrange pour entendre, vigilant, les sirènes et jouir de leur chant sans y succomber, Caillois s'accroche à la position théorique comme à un garde-fou qui lui permet d'approcher l'imaginaire sans y sombrer, de survivre au passage de la fiction, de ne pas succomber à la tentation de saint Antoine.

Ces origines défensives expliquent sans doute la difficulté qu'il y a à situer son œuvre dans la typologie des écritures théoriques.

Il y a quelque chose d'hétérodoxe, d'oblique, d'inquiétant et même, parfois, d'hypocrite dans le rapport au savoir qu'elle met en jeu. L'érudition s'y dévoie vers des aventures autrement déstabilisantes que la recherche de la vérité. Caillois est un des premiers traducteurs de Borgès. Pour exorciser les tentations de la fiction, il arbore le masque de la science d'une manière qui rappelle les encyclopédies imaginaires de Borgès. C'est une science méconnaissable, qui semble être devenue son propre double. Cette résistance à la fiction expose la théorie à la lumière sans ombre de l'irréel, inocule à la théorie le virus fictif contre lequel elle était supposée immuniser.

Il est d'ailleurs difficile d'assigner à cette étrangeté une origine précise, de décider si elle correspond à un jugement porté sur l'œuvre de l'intérieur ou de l'extérieur, si ce jugement s'ajoute à l'œuvre ou s'il en fait partie, s'il porte sur elle ou si c'est elle qui le porte, si le lecteur la lui attribue ou si elle le lui souffle, car cette œuvre elle-même n'est qu'une insistante méditation sur les vertiges de l'insituable, les vertiges d'un sujet en proie à l'espacement d'une écriture qui lui échappe, d'une écriture sans sujet, d'une grammatologie d'avant l'homme. De *La nécessité d'esprit* à *L'écriture des pierres*, l'œuvre de Caillois s'emploie à formuler le cogito de ces « exilés emphatiques qui ne savent plus où se mettre » que sont les psychasthéniques, sujets délogés par l'espace, expulsés par l'espace, remplacés par l'espace.

La nécessité d'esprit n'a été publiée qu'après sa mort. A une exception près, Caillois n'avait jamais fait référence à cet essai autobiographique, son premier livre, écrit quand il avait vingt ans. Cette découverte posthume n'est pourtant pas la seule surprise réservée par la publication de ces juvéniles Mémoires d'outre-tombe. *La nécessité d'esprit* ne se borne pas à exhumer un Caillois inattendu, à la fois adolescent et autobiographique. Elle projette rétrospectivement sur ses premiers textes publiés (en particulier ses deux essais les plus célèbres, sur la mante religieuse et sur la dimension psychasthénique du mimétisme) un éclairage autobiographique qu'on ne leur soupçonnait pas, enracinant dans le plus personnel des contextes leurs éloges de l'impersonnalité.

Les surréalistes, qui ont idolâtré la femme, la voulaient fatale. Ils lui demandaient de provoquer en eux la peur et le tremblement qui amplifierait jusqu'au sacré les émotions dont elle était

la source et l'objet. Leiris rapporte, dans *L'âge d'homme*, la colère qui l'a pris un jour que son père refusait de partager son admiration pour deux vers d'*Alcools* où Apollinaire, conformément à cette théorie du beau, fait de la peur de la femme l'affect esthétique fondamental : « Cette femme était si belle, / Qu'elle me faisait peur. » Caillois ne les cite pas, mais on devine une variation, consciente ou non, sur les mêmes vers de « 1909 » dans les « femmes belles à faire peur » évoquées dans un de ses propres textes poétiques, cité dans *La nécessité d'esprit*¹. Les autobiographies de Leiris et de Caillois invoquent en effet l'une et l'autre des muses qui, pour l'effet de terreur, n'ont rien à s'envier. *L'âge d'homme* est dominé par la figure de Judith, qui décapite Holopherne après l'avoir laissé la souiller. Dans *La nécessité d'esprit*, il semble que ce soit la mante religieuse – Judith du règne animal, le mâle qui s'aventure en elle n'en ressortira pas vivant – qui a attiré Caillois dans les sables mouvants de l'autobiographie. De nombreux textes de l'époque témoignent d'un fort masochisme oral (Bachelard a isolé, dans les pages de *La terre et les rêveries de la volonté* consacrées à Leiris, ce qu'il nomme un complexe de Jonas). Caillois partageait avec Dalí un goût pour les objets cannibales et les architectures invisibles qui culminait dans la vénération des orifices de ce qu'une catachrèse bien venue appelle des bouches de métro. Bientôt, lorsque Leiris et Caillois organiseront avec Bataille le Collège de Sociologie, ces fantasmes convergeront dans la figure d'Acéphale, le don Juan décapité.

Caillois a publié deux versions de « La mante religieuse ». La première, illustrée, a paru en 1934 dans *Minotaure*. Mais c'est la version donnée quatre ans plus tard dans *Le mythe et l'homme*, le premier livre de Caillois, qu'on connaît. La publication de *La nécessité d'esprit* permet de redécouvrir la première : elle constitue son chapitre V, reprise telle quelle, y compris la note en bas de page qui dans *Minotaure* annonçait que « ces pages forment le chapitre V d'un ouvrage à paraître [...] intitulé *La nécessité d'esprit* ». Dans cette première mouture de ses méditations sur la mante religieuse, Caillois annonce aussi : « Je parlerai plus tard de mes aventures personnelles. » Il a fallu la publication posthume

1. *La nécessité d'esprit*, Gallimard, 1981, p. 93. Un vers d'Alfred de Musset, cité dans le chapitre sur la mante religieuse, relève de la même inspiration. Le poète romantique y évoque une femme : « Elle épuise, elle tue, et n'en est que plus belle. »

de *La nécessité d'esprit* pour qu'on ait connaissance de ces dernières.

Originaire du nord-est de la France (Reims), Caillois n'a eu pendant longtemps qu'un rapport livresque et légendaire avec cet insecte plutôt méditerranéen. C'est en 1928 (il avait quinze ans), au cours de vacances sur une plage méridionale, qu'il voit sa première mante. Le même jour, une femme l'approche et lui fait des avances. Ces brèves indications conduisent à s'interroger, d'une part, sur la conjonction de la mante et du discours autobiographique et, d'autre part, sur les répercussions de cette conjonction sur le texte où elle se produit. Il est en effet difficile d'échapper à une impression de défaitisme en voyant un homme choisir d'exposer sa première personne, choisir de s'exposer à la première personne devant cette légendaire mangeuse d'hommes. Et ce que raconte l'histoire matérielle du texte, ce qui est arrivé au texte lui-même entre le moment où Caillois l'a écrit et celui où il l'a publié, c'est, littéralement, la défaite de la première personne, puisque les versions publiées par l'auteur de son vivant éliminent de l'exposé des motifs toute référence personnelle. Tout se passe comme si la première personne de l'autobiographie (*La nécessité d'esprit*) avait été rongée, dissoute de l'intérieur, avant d'être absorbée, assimilée par la troisième personne de l'étude sur la mante religieuse (*Le mythe et l'homme*). Il est difficile, ici, de ne pas rester rêveur devant cette double disparition, la coïncidence qui fait subir à la première personne de l'auteur le sort du partenaire masculin des amours tragiques qu'il raconte. Une étrange mise en abyme replie l'énoncé sur l'énonciation, applique sur le texte lui-même (qui, une fois écrit, ne paraît pas) le destin de son sujet (qui, une fois la femelle pénétrée, ne reparait pas vivant), comme si le livre se voyait exposé à la disparition qu'il raconte : la mante religieuse est seule à survivre à la fois au coût (en tant que femelle) et à l'autobiographie (en tant qu'article rédigé à la troisième personne). La dévoration (hors texte) par la femelle de son partenaire sexuel serait reprise en écho par la dévoration par le texte de son avant-texte. Tout se passe comme si la rencontre avec la mante avait eu pour effet de dépersonnaliser la voix de Caillois : sa première personne, du moins sa première personne littéraire, n'a pas survécu à *La nécessité d'esprit*.

Dans *Le mythe et l'homme*, Caillois emprunte à Nietzsche sa définition du mythe : il est ce qui donne voix à l'« *orgiastische*

Selbstvernichtung »². Cette *orgiastische Selbstvernichtung* intervient à deux niveaux dans l'étude sur la mante religieuse : une première fois avec l'auto-annihilation du mâle qui disparaît au cours de l'acte de copulation, une seconde fois avec la dépersonnalisation propre à l'énonciation mythique. De la mante au mythe, de la mante comme mythe au mythe comme discours, le passage est continu. La forme du discours est homogène à son contenu thématique. La mante religieuse superpose une dépersonnalisation mythique avec l'impersonnalité du mythe. Autrement dit, le mythe trouve son allégorie adéquate dans l'orgie à laquelle le mantidé mâle doit recourir pour s'effacer, pour se mettre entre parenthèses.

Un texte posthume a toujours une aura autobiographique ; la mort, en intervenant du dehors pour décider de la forme finale du texte, en faisant de lui un texte que son auteur n'a pas eu le temps de signer, auquel il n'a pas eu la possibilité de souscrire, est responsable d'une altération de son statut textuel ; elle le fait passer du registre du signe à celui de l'événement. Pourtant, le statut posthume de *La nécessité d'esprit* ne résulte pas d'un accident biographique. S'il est posthume, ce n'est pas parce que son auteur serait mort avant de l'avoir fini, ou juste après l'avoir fini (de sorte qu'il n'aurait pas pu surveiller la transformation du manuscrit en livre). Il s'agit d'un texte complet, définitif. L'auteur a mis le point final. Il aurait pu signer le bon à tirer. Il ne l'a pas fait. Il l'a retiré de la circulation : ce livre posthume est aussi un livre inaugural ; c'est le premier que Caillois ait écrit. Mais, à peine écrit, son auteur l'a enterré. A peine son auteur enterré, il reparait.

Ici s'arrête l'analogie entre le destin du texte et celui de son sujet, entre le sort de *La nécessité d'esprit* et celui infligé par la mante religieuse : cette analogie, en effet, ne retient qu'une partie de l'histoire du texte. Car, s'il est intéressant que Caillois n'ait pas publié son autobiographie, il ne l'est pas moins qu'il ne l'ait pas détruite : si *La nécessité d'esprit* avait réellement disparu, il y a de fortes chances que nous n'en eussions rien su. *La nécessité d'esprit*, qui n'a pas paru, n'avait pourtant pas complètement disparu : le livre a été mis en réserve. Selon une stratégie qui évoquerait non plus le destin du mantidé mâle mais les ruses mimétiques des insectes que Caillois étudie dans l'essai contem-

2. *Le mythe et l'homme*, p. 25. Dans *La nécessité d'esprit*, Caillois parle d'« auto-annihilation » (p. 145).

porain sur la psychasthénie, la première personne est simplement retirée de la circulation, mise hors d'usage. Devant la mante religieuse, le texte assure sa survie en faisant le mort aussi longtemps que l'auteur reste en vie.

La nécessité d'esprit n'est pas à proprement parler une autobiographie. Il s'agit plutôt, au sens fort, et quasi chimique du mot, d'un essai d'autoanalyse : un exercice d'analyse du moi ; une expérience de dissolution, de décomposition menée à la première personne sur la première personne ; le récit non seulement d'une crise, mais d'une mise en crise de l'ego. A ce titre, il est proche des essais d'écrivains qui, comme le Sartre de *La transcendance de l'ego* et des meilleurs passages de *La nausée* et du *Mur*, cherchaient eux aussi, à la même époque, à dépsychologiser la conscience, à décrire une conscience pure de toute subjectivité, ce que Blanchot appellera un peu plus tard une « conscience sans moi » (et même, plus étrangement, un « moi sans moi »), une conscience qui ne serait celle de personne. Mais *La transcendance de l'ego* est un essai phénoménologique. Le paradoxe de *La nécessité d'esprit* tient précisément au fait que Caillois y demande à la première personne de rendre compte de la transcendance de l'ego et même de la déclencher.

Le temps fort de cette crise de dépersonnalisation n'est plus simplement (comme avec la mante religieuse) la disparition de l'ego, mais (comme dans le mimétisme) la fascination de l'ego pour un monde d'où il serait absent, pour un monde dans lequel il n'y aurait pas de place pour lui, dans lequel il n'a pas sa place. *La nécessité d'esprit* est l'autobiographie d'un sujet littéralement possédé par sa propre absence : première personne posthume qui permet au sujet de se réserver en son absence, absent mais de telle manière qu'il assiste à son absence, à la fois absent et témoin de son absence, témoignant en son absence, mais à la première personne néanmoins, de sa propre absence, comme s'il était arrivé à s'espacer sans se perdre de vue, comme si son absence ne faisait que confirmer, au lieu de la nier, la première personne. La syntaxe se plie difficilement à cette espèce de strabisme sémantique qui aboutit à des formules comme : « Je voulais franchir la frontière de ma peau, habiter de l'autre côté de mes sens. » Caillois admirait Montesquieu d'avoir inventé avec les *Lettres persanes* l'art de « se feindre étranger à la société où l'on vit » : *La nécessité d'esprit* relève d'une révolution autobiographique qui, à l'image de la révolution sociologique de Montesquieu, permettrait au sujet de

se faire étranger au corps où il vit, étranger même à la vie qu'il vit³.

La nécessité d'esprit doit beaucoup à *Nadja*. On s'apercevra sans doute un jour que l'autobiographie a été le grand genre littéraire du surréalisme. Et je ne pense pas en disant cela aux surréalistes qui ont fini par atteindre l'âge d'écrire leurs Mémoires. Au contraire, les essais autobiographiques surréalistes sont tous des œuvres de jeunesse, d'une insolente immaturité, surréalistes d'abord, pourrait-on dire, par leur précipitation, leurs auteurs ayant rarement atteint la limite d'âge requise pour se livrer à ce genre d'exercice, l'âge où l'on a une vie à raconter. C'est le cas de ceux d'André Breton, non seulement *Nadja*, mais surtout *Les vases communicants* et *L'amour fou*. C'est celui de *L'âge d'homme* : Leiris approche la trentaine quand il commence à l'écrire. Quant à Caillois, il lui faudrait presque une dispense d'âge : il n'a pas vingt ans quand, absorbé par le corps féminin, il commence la rédaction de *La nécessité d'esprit*. L'autobiographie ici ne lègue pas l'expérience d'une vie, elle est un exercice d'inexpérience. La première personne s'y précipite en première ligne, s'efface en s'exposant, se dépense, première tête à tomber sous la coupure épistémologique.

3. Lui-même, pendant l'Occupation, période au cours de laquelle un Français n'avait pas besoin de jouer au Persan pour se sentir étranger en France, avait donné le titre de *Lettres françaises* au journal qu'il éditait à Buenos Aires. De même que les *Lettres persanes* se présentaient (en français) comme le livre des Persans de l'étranger, les *Lettres françaises* de Caillois (qui ne sont pas écrites en persan) peuvent être considérées comme l'organe d'une littérature française déterritorialisée. En prolongeant l'ouverture à l'altérité vers un questionnement de l'enracinement identitaire, la transformation de la question de Montesquieu, « Comment peut-on être persan ? », en « Comment peut-on être français ? » oppose au relativisme sociologique un irrédentisme historique, linguistique et littéraire radical.

A l'en-tête d'Holopherne

(Notes sur Judith)

Le tranchant de mon amour pour toi me fait perdre la tête et c'est parfait ; si on s'inquiétait pour sa tête, on n'irait plus nulle part.

La plume est le plus bas degré de ce qui existe. Ne vois-tu pas que la plume n'a pas accès à la pureté avant que sa tête ait été taillée ?

Echantillon de calligraphie, Iran, XVI-XVIII^e siècle (Veber collection, Smithsonian 86.0344).

En 1946, Gallimard réédite *L'âge d'homme*. A cette occasion, Leiris réencadre le texte de 1939. Il l'étaye, sur ses flancs, de deux dossiers correctifs. Le premier, placé en tête du volume (c'est la préface, « De la littérature considérée comme une tauromachie »), réévalue les postulats sur lesquels le projet autobiographique s'était engagé : Leiris y enterre les espoirs de corne de taureau qui lui avaient initialement servi à justifier son exhibitionnisme (il ne suffit pas de s'exposer pour s'exposer à quoi que ce soit). A l'autre bout du volume, en position – sinon en guise – de postface, une dizaine de notes dont chacune corrige un point précis sur lequel l'auteur a changé d'avis. La réédition laisse donc le texte intact (autrement, il perdrait son authenticité de document), mais elle le date au moyen de repères qui font savoir que, depuis la première édition de son autobiographie, « je » est devenu un autre. Coupé de soi par la guerre, l'écrivain ne se reconnaît plus dans la première personne de son autoportrait. Six ans de malheur ont introduit du jeu. Le sujet se démarque de son support. Il se décolle. La véritable autobiographie commence.

Le temps n'est pas seul responsable : la guerre et l'Occupation entrent pour beaucoup dans la démystification de ce qu'il y avait, comme Leiris le dit maintenant, de « maniaque » (p. 23) dans son désir de faire de la littérature un acte : l'écrivain ne s'exposera jamais, en tant qu'écrivain, à une menace de mort littéraire ; celui qui a choisi d'écrire doit renoncer à courir aucun risque réel, « sinon de manière extérieure à son art » (p. 14). Et, si le Leiris de 1946 se considère plus engagé que celui d'avant guerre, c'est que,

si peu que ce soit, il l'est « matériellement » – au lieu de l'être littérairement.

Il continue à être obsédé par une virilité qu'il mesure toujours en termes de risques courus, mais il avoue maintenant avoir surestimé celui que représentent les femmes. Deux exemples : là où, dans le texte de 1939, il s'était dit incapable d'aimer sans anticiper aussitôt les supplices auxquels cet amour pourrait l'exposer, une note apporte un correctif. Elle porte sur sa crainte des souffrances physiques, qui n'a pas diminué (ni la certitude honteuse de se comporter sans héroïsme), mais a changé de contexte. « La terreur policière amenée par l'occupation allemande » (p. 209) lui a fait réaliser que les chambres de torture ne se referment pas seulement sur des Roméos. Et s'il peut y avoir quelques dangers à fréquenter trop de lits, le choix de ce théâtre n'en reste pas moins, par lui-même, un refus de maximaliser le risque : la main qui délivre le certificat d'âge d'homme n'est plus exclusivement féminine.

Un correctif du même ordre est apporté à l'interprétation de Judith. Leiris avait associé cette figure féminine (qui, avec Lucrèce, est l'un des pôles autour desquels *L'âge d'homme* s'organise) à l'« image de ce châtiment à la fois craint et désiré : la castration » (p. 202). En 1946, il se reprend : « Aujourd'hui, je n'exprimerais plus cela en termes psychanalytiques et parlant castration. Au lieu d'un châtiment à la fois craint et désiré, j'invoquerais la peur que j'ai de m'engager, de prendre mes responsabilités – d'où ma tendance, balancée par une envie inverse, à fuir comme redoutable doute détermination virile –, attitude d'ensemble que j'adopte à l'égard de la vie (qu'on ne peut vivre qu'à la condition d'accepter de mourir) et attitude dont ce que je ressens quant à l'amour physique n'est rien de plus qu'un cas particulier » (p. 211).

Leiris – qui vient de lire *L'être et le néant* – réinterprète ses peurs dans les termes d'une psychanalyse beaucoup plus existentielle que celle à laquelle le docteur Borel l'avait soumis : la sexualité n'a plus le dernier mot. Il s'agit toujours de détermination virile, mais la menace qui pèse sur elle n'est plus sexuelle. Depuis que la Gestapo a montré qu'on pouvait châtier bien sans aimer bien, Judith est devenu l'emblème de toute situation exigeant qu'on s'engage. Risquer un petit bout de son corps propre à l'intérieur de celui d'une femme (j'aime, disait Bataille, l'ignorance touchant l'avenir) n'est plus la seule manière de se

perdre de vue. Le terrain de vérité déplacé du sexuel au politique, l'engagement remplace la castration. En ce sens, la politisation de 1946 est d'abord une déssexualisation du risque.

Judith ou Salomé.

Mais Judith est-elle une figure sexuelle ? Dans son contexte d'origine (la résistance juive à Nabuchodonosor), elle était une figure exclusivement religieuse et politique. Le livre de la Bible – en général considéré comme une œuvre de fiction – qui retrace son haut fait ne fait pas état du moindre contact sexuel entre elle et Holopherne. Et la tradition à peu près unanime considère que, si rien n'est dit, ce n'est pas par timidité, mais parce que rien n'a eu lieu. Cette chasteté conduira même les Pères de l'Église à faire de Judith une préfiguration de la Vierge, le prototype canonique de la virginité militante. Sans doute n'ignore-t-elle pas ses charmes, qu'elle sait utiliser pour approcher et appâter le soudard, mais le bon vin endormira ce butor d'un sommeil dont l'amour n'aura jamais l'occasion de le réveiller. Judith a partagé sa table, non sa couche. La Bible la fait sortir de chez Holopherne aussi intacte qu'elle y était entrée. Il ne faut pas la confondre avec Yaël. Encore moins avec Mata Hari.

Ce scénario chaste est celui que Leiris emprunte au Larousse pour le mettre en épigraphie du chapitre « Judith » de *L'âge d'homme*. Cela ne l'empêche pourtant pas d'évoquer, une page plus loin, une Judith « meurtrière, et meurtrière de l'homme avec qui, l'instant d'avant, elle a couché » (p. 88). Il est probable qu'il voit dans la notice du dictionnaire une version expurgée, comme il le fait pour celle de *Histoire sainte* de son enfance dont il ne doute pas un instant que seule une censure pieuse, *ad usum delphini*, puisse expliquer l'absence de tout détail « licencieux » (p. 88). L'atmosphère fin-de-siècle entre sans doute pour beaucoup dans cette sexualisation d'une Judith de plus en plus contaminée par Salomé. La Judith de Leiris est en effet une figure syncrétique dans laquelle l'héroïque tueuse d'Holopherne fusionne avec la fille d'Hérode, « implacable et châtreuse (puisqu'elle fait trancher la tête du prophète bien qu'elle l'aime) » (p. 95). Ces deux femmes partagent un même titre de gloire. Elles ont l'une et l'autre causé la mort d'un homme, Judith d'un

homme dont elle s'était fait désirer, Salomé d'un homme qui avait refusé de la désirer. Mais ce n'est pas de la Bible, c'est de *Boule de suif* qui vient la « catin patriote » dont Leiris qualifie Judith (p. 142)¹.

L'amalgame de Judith et de Salomé constitue pour Panofsky un des exemples les plus clairs de l'ignorance moderne de l'iconographie. Dans l'introduction aux *Etudes d'iconologie* (parues en 1939 : elles sont contemporaines de *L'âge d'homme*), Panofsky conteste ainsi l'identification d'un tableau de Francesco Maffei (Vénitien du XVII^e), étiqueté *Salomé* par un conservateur parce qu'on y voit une femme, armée d'une épée, portant une tête d'homme sur un plateau. Il y a deux manières (dirait un structuraliste) de porter une tête : par le haut ou par le bas ; on la soutient (elle repose, cou coupé, sur un support), ou on la retient (elle pend alors, retenue par les cheveux² ou enveloppée dans un sac ou un drap). Cette binarité devrait suffire à identifier la meurtrière : si la tête pend, c'est celle d'Holopherne, que la servante de Judith emporte hors de la tente ; si elle repose, celle de Jean Baptiste, que Salomé se fait offrir sur un plat. Mais il y a des « prononciations » incorrectes de la langue des icônes. Certaines figures enfreignent les règles de l'accord du sujet et de ses attributs. C'est le cas de la décapiteuse de Maffei, à côté de qui une tête d'homme repose sur un plat. Mais ce solécisme ne devrait pas affecter la lecture de l'icône. Cette femme a une épée en main et, comme le montre Panofsky, aussi longtemps qu'elle la garde, une Judith, même porte-tête, reste une Judith. De mémoire d'iconologue, aucune Salomé ne lui a pris son arme.

Coucher avec l'ennemi.

L'évocation de la nuit que Judith passe sous la tente d'Holopherne occupe les deux pages qui rappellent que, dans le premier

1. Pierre Birnbaum reproduit dans *La république juive* (Paris, Fayard, 1988) une annonce de *La vieille France* opposant Jeanne d'Arc et Judith : « Notre héroïne est Jeanne d'Arc, la Vierge sublime. Leur héroïne est Judith, la sanglante catin. »

C'est Maupassant lui-même qui évoque Judith à propos de *Boule de suif*, personnage de fiction qui, pendant l'affaire Dreyfus, sera, à cause de sa profession notamment, l'occasion de diverses plaisanteries antisémites, à commencer par *Boule de Juif*.

2. Soit dit sans référence au traitement capillaire choisi par Leiris, un traitement qui, comme on sait, le rend impropre au type de contact que *L'âge d'homme* décrit entre Judith et Holopherne : « doigts et cheveux mêlés pour une atroce union » (p. 154).

projet de Leiris, *L'âge d'homme* devait être un texte érotique. Cette évocation rabat l'un sur l'autre les deux temps de ses rapports avec le général ennemi. Alors que Judith a dû coucher avec lui, pour pouvoir lui trancher la tête ensuite, les métaphores de Leiris rabattent l'un sur l'autre ces actes consécutifs. Devant le tableau de Cranach, sa rêverie s'attarde en effet sur la tête de l'homme, « boule barbue qu'elle tient à la main comme un bourgeon phallique qu'elle aurait pu couper rien qu'en serrant ses basses lèvres au moment où les écluses d'Holopherne s'ouvraient ou encore que, ogresse en plein délire, elle aurait détaché du gros membre de l'homme aviné (et peut-être vomissant) d'un soudain coup de dents » (p. 143). Le destin d'Holopherne avait déjà inspiré à Freud, dans son essai sur « Le tabou de la virginité », une équation identique : « La décapitation est le substitut symbolique de la castration »³. Mais, dans la description de Leiris, la tête d'Holopherne se détache non pas après la jouissance mais au moment précis où la jouissance identifie tête et sexe ; l'acéphalisation n'est pas le résultat de représailles post-coïtales, elle fait partie de l'éjaculation⁴.

Leiris n'est pas le premier à penser que, sans contacts sexuels, quelque chose manque à l'histoire de Judith. Freud, dans « Le tabou de la virginité » (1918), avait félicité le plus célèbre de ces prédécesseurs, Hebbel, d'avoir restauré, dans sa *Judith* (1840), avec les rapports sexuels de Judith avec Holopherne, la logique des événements. La censure biblique, en la condamnant à la chasteté, rendait incompréhensible la suite des événements. Mais toute femme qui passe la nuit avec un homme ne le décapite pas au matin. Le passage des rapports sexuels de Judith avec Holopherne à la décapitation de ce dernier demande, pour être explicable, l'intervention d'une donnée supplémentaire : la virginité de Judith. Il ne suffit pas que Judith couche avec Holopherne, il faut encore que Holopherne soit le premier homme avec qui Judith ait couché. Une femme ne peut pas pardonner à l'homme qui lui a fait connaître pour la première fois les plaisirs de la honte, à l'homme qui a fait d'elle une femme. Trouvaille de

3. Freud, « Le tabou de la virginité », in *La vie sexuelle*, p. 79.

4. L'équation de la tête et du sexe entraîne celle de la castration et de la décollation. La même équation préside à l'image du corps de l'Acéphale dessiné par Masson : l'homme sans tête est aussi sans sexe, ou plutôt à la place du sexe il n'a que le crâne vide des *vanitas*.

génie, dit Freud⁵. Maintenant que cette histoire biblique ressemble à un roman de Zola, maintenant qu'on peut l'expliquer sans invoquer une mission divine ou l'élection d'Israël, elle veut enfin dire quelque chose. Dans l'explication du meurtre, la sexualité a remplacé Dieu.

Cette mise en doute de la virginité de Judith pouvait susciter des réactions violentes. Giraudoux a repris l'hypothèse de Hebbel dans sa propre *Judith*, montée par Jovet, en 1931, au moment où Leiris commençait à mettre son ego en fiche en vue de *L'âge d'homme*⁶. Claudel était alors ambassadeur à Washington. Les journaux mettent quelques jours à traverser l'Océan. C'est le 19 novembre qu'il apprend, en lisant *Le Temps*, à quelle saucissonnade Giraudoux, son précieux collègue du quai d'Orsay, venait d'assaisonner l'histoire biblique. Il n'a pas lu la pièce. Mais la lecture de la critique lui suffit. Il écrit aussitôt à Darius Milhaud : cette pièce, dit-il, ajoute « le blasphème à la malpropreté. Judith est une des hautes et pures figures d'Israël et l'Eglise la vénère comme une prophétie vivante de la Sainte Vierge. Je ne la laisserai pas insulter par un misérable sans protester » (p. 192). Le 16 décembre, il fait savoir à Milhaud que les représailles annoncées ont eu lieu. « Pour venger la pure et sublime figure de Judith, je viens de terminer un assez long poème que j'enverrai probablement aux *Nouvelles Littéraires*. Judith est la fleur de la Sagesse de Dieu, que les mystiques juifs appellent *Shekinah*. La petite ville assiégée sur la montagne, c'est la forteresse où tiennent bon tous les croyants au Dieu d'Israël. Nabuchodonosor et Holopherne, c'est l'énorme vadrouille matérialiste au milieu de laquelle nous patageons. L'arme de Judith c'est la bonté et la charité, comme l'indiquent deux versets saisissants de l'admirable texte. La tête d'Holopherne, c'est le butin périodique que l'Eglise prélève sur les hérétiques, en séparant du corps ce qui l'animait. Enfin c'est à Judith qu'elle adresse solennellement cette louange :

Tu gloria Israël ! Tu honorificancia populi nostri

5. Il faut lire l'excellent essai de Sarah Kofman concernant le traitement par Freud de la pièce de Hebbel, *Quatre romans analytiques*, Galilée, 1973.

6. Leiris ne fait aucune référence à Giraudoux, dont il est improbable qu'il ait vu ou lu la *Judith*. Au reste, la rencontre avec le diptyque de Cranach avait déjà eu lieu - Leiris avait pensé l'utiliser pour illustrer *Documents* - lorsque Jovet la monte. Curieusement, les cariatides tragiques de *L'âge d'homme* seront également jumelées par Giraudoux dans l'œuvre de qui *Judith* côtoie un *Pour Lucrèce*.

Il y aura une belle chose à écrire pour vous sur ce sujet »⁷.

Il existe des différences importantes entre les *Judith* de Hebbel et de Giraudoux. Dans les deux pièces, Judith, vierge quand le rideau se lève, ne l'est plus quand il tombe. Dans les deux pièces aussi, le meurtre d'Holopherne est une conséquence des rapports sexuels qu'elle a eus avec lui. Mais rien chez Giraudoux n'évoque le tabou de la virginité. Contrairement à la thèse freudienne, la nuit de nocce de sa Judith n'a rien eu de sinistre. Dans sa manière d'en parler, rien n'évoque ce que Freud appelle la « blessure narcissique qui naît de la destruction d'un organe » (p. 74). Ce que sa Judith ne pardonne pas à Holopherne, ce n'est pas ce qui a eu lieu, mais ce qui l'a suivi, la retombée. Ce n'est pas la pénétration, c'est le retrait. Elle tue Holopherne non par représailles mais pour sauver ce qui a eu lieu. La Judith de Hebbel tue Holopherne parce qu'elle hait celui qui a fait d'elle une femme, celle de Giraudoux parce qu'elle l'aime (elle tue celui avec qui elle vient de découvrir l'amour). Le voyant endormi, et même ronflant, elle a peur que le jour ne se lève sur une vie où ce que la nuit lui a fait connaître n'aurait plus sa place. La *Judith* de Giraudoux est donc l'histoire d'une jeune femme qui découvre l'amour dans les bras de l'ennemi. On l'avait promise au Minotaure ; c'est devant don Juan qu'elle se retrouve. Et, si elle finit quand même par le tuer, c'est dans un geste de tendresse suprême, parce qu'elle refuse de laisser cette expérience se vulgariser au contact de la vie quotidienne⁸.

Comme celle de Hebbel, la Judith de Giraudoux échappe à l'histoire sainte. Et c'est en quoi Claudel peut qualifier la pièce de « voltairienne ». Ce qui se passe sous la tente ne regarde que ceux

7. *Correspondance Paul Claudel-Darius Milhaud (1912-1953)*, éd. Jacques Petit, Gallimard, 1961, p. 192, 196-197. Voir aussi Claudel, *Journal I (1904, 1932)*, éd. François Varillon et Jacques Petit, Gallimard, 1968, p. 978.

Claudel, qui ignore le drame de Hebbel (un drame qui n'a rien de voltairien), ne sait pas que Giraudoux a moins inventé qu'il ne le lui reproche. Mais Hebbel lui-même n'est pas l'innovateur que Freud dit. Il est inexact de lui attribuer, comme Freud le fait, la gloire de cette première. Les humanistes de la Renaissance, en particulier les protestants, avaient déjà fait perdre à Judith sa virginité, et cela antérieurement à sa rencontre avec Holopherne (c'est à la Renaissance aussi que les peintres ont commencé à la représenter nue et à oublier, parmi ses attributs iconographiques, le chien, symbole de fidélité). La version biblique impliquait une sacralisation de la chasteté que ces ennemis du célibat des prêtres n'avaient aucune raison d'entériner.

8. Gide ne sera pas convaincu par cette péripétie : « Si l'on admet fort bien que Judith s'éprenne d'Holopherne, par contre on ne comprend pas bien comment elle en vient à le tuer. » Daté du 12 novembre 1931 (*Journal 1889-1939*, Gallimard, 1951, p. 1092).

On pourra rattacher cette résistance aux considérations que Gide fait, dans *Corydon*, sur la dimension tragique de l'hétérosexualité qui, par exemple, condamne le mâle de la mante religieuse à devoir, pour se satisfaire, s'offrir en holocauste à la survie de l'espèce.

qui s'y trouvent. Holopherne fait découvrir à Judith la réserve d'un espace abrité du sacré : ni dieu, ni religion, ni peuple élu, ni mission historique n'y ont accès. Il la soustrait à la conception rabbinique du choix des élues. Après cela, elle se révoltera contre l'idée de son instrumentalisation eschatologique, refusera de s'identifier avec l'outil passif et aveugle d'une mission qui la dépasse. Aussi le troisième acte est-il organisé autour du conflit entre deux interprétations du meurtre d'Holopherne. Au sortir de la tente, Judith essaye de faire reconnaître sa version, qui est profane (sexuelle ou amoureuse), contre les rabbins qui veulent l'étouffer dans leur version sacrée. Mais elle finit par s'incliner. Elle doit renoncer à ses droits d'auteur. L'interprétation de son acte lui est dérobée. L'acte lui appartient mais son sens lui échappe. Et la pièce s'achève avec le triomphe du sens de l'histoire, l'invention de la légende édifiante qui fait de Judith une sorte de Jeanne d'Arc, l'élimination de tout ce qui évoquerait ce que Leiris appelle des détails scabreux : Judith, déclare l'histoire sainte, est sortie vierge du lit d'Holopherne que Dieu a frappé d'impuissance (« Dieu l'affaiblit tout d'un coup, et il ne la prit pas ! » p. 219). Les rabbins font rentrer dans le giron de la Synagogue un acte que Judith avait voulu irrécupérable (de même, à la fin des *Mains sales*, le Parti communiste fera rentrer le meurtre de Hoederer par Hugo dans le sens de l'histoire en l'amputant de sa dimension sexuelle).

Judith, ou la troisième personne.

Dans la présentation que Leiris lui donne au moment de la publication, *L'âge d'homme* n'est pas organisé autour du jumelage décadent des figures de Judith et Salomé, mais, par l'intermédiaire du diptyque de Cranach, autour du couple beaucoup plus canonique des deux « femmes fortes » de la tradition humaniste, Lucrèce et Judith. Elles se font face : Lucrèce, ou la défaillance de l'objet (féminin) ; Judith, ou la défaillance du sujet (masculin). Mais cette symétrie est plaquée après coup⁹. Leiris lui-même doit

9. Ou imaginaire, au sens lacanien : « Tout rapport imaginaire se produit dans une espèce de toi ou moi entre le sujet et l'objet. C'est-à-dire – Si c'est toi, je ne suis pas. Si c'est moi, c'est toi qui n'es pas » (Jacques Lacan, *Le séminaire*, II, p. 201). Pour une excellente lecture lacanienne de l'œuvre de Leiris, cf. Jeffrey Mehlman, *A Structural Study of Autobiography*, Cornell University Press, 1974.

reconnaître que, à côté des souvenirs qui essaient autour de Judith, la rubrique Lucrèce reste assez maigre. Cette inégalité est elle-même l'effet d'une dissymétrie plus profonde : la relative pâleur de Lucrèce tient à ce que rien dans le récit de ses malheurs n'offre à l'autobiographe l'occasion de s'y introduire (pas un instant, par exemple, on ne voit Leiris s'identifiant à Tarquin, s'imaginant être celui qui viole Lucrèce : l'équation Leiris-Tarquin est totalement improbable). Par contre, si la première personne s'introduit plus facilement dans l'histoire de Judith, ce n'est pas à cause de Judith elle-même, c'est à cause d'Holopherne, ou du moins à cause de ce qu'il reste de lui : le chapitre « Judith » est suivi par « La tête d'Holopherne », une section qui n'a pas son répondant du côté de Lucrèce. Cette redistribution de la légende biblique et son recentrage autour d'Holopherne sont une conséquence logique du fait que *L'âge d'homme*, à la différence des pièces de Hebbel et de Giraudoux, n'est pas un livre sur Judith. C'est une autobiographie. Et ce n'est pas celle de Judith.

C'est la tête d'Holopherne, en effet, qui, en se détachant, marque le départ du projet autobiographique. C'est elle qui, sous l'invocation (indirecte et paradoxale) de Judith, gagne Leiris à l'usage de la première personne. Et s'il est exact, comme Leiris le dit dans sa mise au point de 1946, que ce qui est en jeu ici ne se réduit pas à une identification sexuelle, de type masochiste, au destin d'Holopherne, il est par contre douteux que ce dépassement de la sexualité se fasse, comme le voulait l'autocritique d'après guerre, au profit de la politique. L'identification à Judith aurait pu amorcer un engagement politique crédible. Mais c'est à Holopherne décapité que Leiris s'identifie, et cette identification (comme l'identification à saint Jean chez Mallarmé, ou l'identification à Ulysse dans la lecture que Blanchot fait de l'épisode homérique du chant des Sirènes) marque l'origine de l'œuvre.

Aussi importe-t-il peu que Leiris confonde Judith la chaste et Salomé la dépravée. Les valeurs emblématisées par ces figures sont reléguées au second plan par les effets qu'elles induisent : ils font d'elles les muses de la disparition élocutoire de l'autobiographe, les inspiratrices de la césure autobiographique ; elles permettent à la première personne de se détacher, au sujet de s'exposer comme moi-qui-meurt¹⁰. C'est cette première personne qui,

10. Le sort que Judith fait connaître à Holopherne la fait entrer dans la famille des mantes religieuses. Aussi s'étonne-t-on que Caillois ne mentionne pas la vierge juive dans son essai de 1934 sur l'insecte dévorateur (« La mante religieuse », qui est contemporain, en gros, de

parce qu'elle capitalise sur Holopherne, recentre autour du couple Judith-Salomé le matériel fantasmagique initialement distribué entre Judith et Lucrèce. Judith elle-même, plutôt qu'un objet de plein droit, devient du même coup le truchement sans lequel l'autobiographe n'aurait pas l'occasion de revêtir le masque d'Holopherne.

Leiris n'innove pas ici non plus. Comme suffirait à le prouver le tableau de Mattei, l'ignorance de la tradition iconologique dont témoigne l'amalgame Judith-Salomé a elle-même sa tradition, et c'est une tradition qui, comme il ressort de l'impressionnante galerie d'egos cou coupé que Louis Marin fait défiler dans *Détruire la peinture*, rejoint étrangement celle de l'autoportrait (depuis Allori qui, dans *Judith et la tête d'Holopherne*, prête ses traits à Holopherne et ceux de sa maîtresse à Judith, jusqu'au Caravage qui, pour répondre à Giorgione qui s'était peint en David vainqueur, inverse les rôles et se représente en Goliath décapité)¹¹. Recadrée dans cette tradition, l'identification avec Holopherne ne se laisse plus réduire à une bizarrerie masochiste dont Michel Leiris, bourgeois névrosé, détiendrait l'exclusivité, elle décrit la scène primitive du genre autobiographique ; elle a une force exemplifiante qui amorce et structure l'entreprise auto-représentative en tant que telle. Mimésis castratrice : le miroir tranche. Je me reconnais dans un miroir qui me réduit à une tête. Le commentaire de Marin peut être déplacé sans modification des autoportraits peints d'Allori et Caravage à l'autoportrait écrit de *L'âge d'homme* : « Le problème de la vérité sépare la tête et le corps. [...] Le miroir et son effet de surface non seulement passe entre le peintre et son modèle (lui-même), non seulement il scinde le sujet de l'acte de peinture entre un "je" et un "tu" mais *il passe entre la tête et le corps*, entre le lieu du regard et le lieu du geste, entre la représentation à peindre (l'idée, le dessin, le sujet) et l'acte de peinture (le corps et la main qui

inscrivent sur la toile le reflet dans le miroir). Le miroir [...] pose le problème théorique et technique ; indissolublement théorique et pratique, d'une décollation et d'une re-collation, d'une décapitation et d'une re-capitation » (p. 156). Et encore : « Le peintre s'inscrit dans le tableau sous le double signe du regard et de la césure de ce par quoi il est regard, la tête » (p. 168).

Comme dans les passe-boules pour photographes forains, à l'appel de Judith et de Salomé, Leiris se précipite tête la première dans l'autobiographie ; il engage sa première personne dans le trou. Il crie : castration. Puis se reprend : je m'engage. L'autobiographie produit le même effet que Judith : elle détache la tête du corps, éloigne de lui-même celui qui entreprend de se représenter. Cette homologie de Judith et de l'autobiographie commande le passage célèbre où Leiris, à l'ouverture précisément du chapitre « Judith », décrit le *caput mortuum* de l'autobiographe : « Je ne puis dire à proprement parler que je meurs, puisque – mourant de mort violente ou non – je n'assiste qu'à une partie de l'événement » (p. 86). Ce qui met en branle l'entreprise autobiographique est ce qui en même temps la coupera toujours de sa fin ; l'autobiographie est déclenchée par la rencontre de l'imaginaire, par l'expérience (impossible) de ce qui lui échappe, l'expérience de ce qui échappe à sa prise, à la prise de la première personne ; c'est en ce sens l'entreprise d'un sujet à qui il est interdit de toucher à sa fin. Il ne s'y engage qu'à la condition de ne pas en voir le bout. L'autobiographie attrapée par la queue : elle est, littéralement, entamée par ce qui l'entame, – entamée, dans tous les sens du mot, par un « Tu ne toucheras pas à ta fin ». « Tu ne diras pas tout. » Mais cet interdit de tout dire n'est pas sexuel. Car ce n'est pas *ad usum delphini* que je ne puis dire que je meurs. Ce serait plutôt, pour ne pas quitter le domaine des créatures marines, *ad usum Sirenarum*. La rencontre de l'imaginaire soumet le jeu autobiographique à la loi des sirénades inachevées. En ce sens, la préface ajoutée à *L'âge d'homme* en 1946 n'ajoute rien au texte qu'elle croit corriger : c'est en effet parce que je ne puis dire que je meurs qu'aucune corne de taureau ne viendra s'inscrire à la surface du texte. Il faut qu'Ulysse devienne Homère. Et qu'Holopherne devienne Leiris pour rapporter à la première personne l'irréalité à laquelle l'a condamné sa rencontre avec Judith.

À l'occasion de la réédition de *L'âge d'homme*, Blanchot écrit « Regards d'outre-tombe. » L'essai est repris dans *La part du feu*, un recueil rassemblant des articles qui décrivent l'inspiration littéraire comme le mouvement de qui écrit vers l'impersonnalité,

la rédaction de *L'âge d'homme*, se trouve être, lui aussi, on le sait depuis la publication posthume de *La nécessité d'esprit*, un texte autobiographique).

On pourrait dire aussi que c'est l'épisode d'Acéphale qui a introduit Bataille à l'écriture autobiographique de *L'expérience intérieure* et *Le coupable*.

11. Louis Marin, *Détruire la peinture*, Gallée, 1977, p. 158. Voir aussi les belles pages de Michel Beaujour sur le *Lazare* de Malraux, dans *Miroirs d'encre*, Seuil, 1980). Ainsi que Paul de Man, « Autobiography as Defacement », in *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, et Françoise Meltzer, *Salomé and the Dance of Writing*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, et « Ecrire la danse », in *De la littérature française*, Bordas, 1993.

une dépersonnalisation, un effacement de la première devant la troisième personne. Il semblerait que, du fait du caractère exclusivement autobiographique de son inspiration, l'œuvre de Leiris aurait dû s'inscrire en faux contre une telle loi. Que l'intention de l'autobiographe ait été de se protéger contre une telle dépersonnalisation, la chose est évidente. Mais l'œuvre elle-même est là pour témoigner de son échec. Blanchot commente ainsi un passage d'*Aurora* dans lequel, après avoir identifié la troisième personne avec la mort (« tout ce que le mot IL peut contenir pour moi de châtiments vagues et de menaces monstrueuses »), Leiris déplore la fragilité de la protection offerte par la première personne contre les dangers de cette Judith grammaticale : « m'y voici venu à la Mort cathédrale, à cette troisième personne [...] quels que soient les mots que je prononce et quel que soit le JE que je mette en avant » (*Aurora*, p. 39 et 40-41). Mais cette mise en avant du « JE », y compris son détachement en capitales (effectuant la séparation du « je » mis en avant et de celui qui le met en avant), constitue précisément la précipitation autobiographique, l'avancée apotropaïque qui occasionne le détachement de tête. C'est donc l'autobiographie elle-même qui produit la transcendance de l'ego : comme l'épée de Judith, elle est l'instrument d'une mise entre parenthèses, d'une évacuation, d'une réduction subjective qui, phénoménologiquement, est aussi radicale que capitale.

On connaît l'anecdote selon laquelle ce serait en cherchant dans une agence photographique des illustrations pour *Documents* (dont il était alors le gérant) que Leiris est tombé sur la reproduction du diptyque de Cranach qui allait servir de frontispice à *L'âge d'homme*. Mais Cranach n'est pas le seul lien de *Documents* avec l'autobiographie. La plupart des articles que Leiris y publie préparent le terrain pour *L'âge d'homme*¹².

12. La reproduction de la tête d'Holopherne figure dans le numéro 6 de la seconde série (1930) de *Documents* (rééd. Jean-Michel Place, 1992, vol. 2, p. 356). Elle accompagne un article du Dr Ralph von Koenigswald, « Têtes et crânes (Crânes d'ancêtres et trophées de guerre chez les peuples primitifs) », qui est abondamment illustré de toutes sortes de têtes tranchées, certaines véritables, d'autres imitées, mais toutes (à l'exception de la tête d'Holopherne) tridimensionnelles et provenant de sociétés primitives. La tête d'Holopherne provient d'un Cranach qui n'est pas le diptyque reproduit en frontispice à *L'âge d'homme*. C'est un détail de *Judith et Holopherne* où la tête d'Holopherne, en quelque sorte une deuxième fois tranchée, ne pend pas ; Judith (ayant laissé son attribut majeur, l'épée) la tient des deux mains, comme un calice, les doigts crispés perdus dans les boucles de sa victime. La sélection de ce « détail » confirmerait, si besoin en était, la valeur séminale, pour l'entreprise autobiographique, non pas du diptyque de Lucrèce et Judith, mais de la tête tranchée d'Holopherne.

Cette revue attribuait d'office la place d'honneur à tout ce qui pouvait évoquer une métamorphose, une transgression morphologique, un écart dans la reproduction des formes. La contribution de Leiris au dernier numéro de *Documents* (« Le "caput mortuum" ou la femme de l'alchimiste ») met en place ce qu'on pourrait appeler un stade du miroir déformant ; c'est une méditation devant des sortes d'acéphale, des images de corps sans tête ou plutôt sans visage. Elle accompagne une série de photos, prises par William Seabrook, d'une femme « effacée », la tête enveloppée jusqu'aux épaules dans une gaine de cuir noir qui la dépersonnalise. Leiris commente dans les termes les plus approbateurs ce caviardage qui, en désindividualisant le petit autre, donne corps à une sorte de grand autre. Le coût individuel de cet anonymat, de cette généralisation *in vivo*, n'est pourtant pas complètement oublié : cette femme, écrit Leiris, « souffre sous le cuir », elle est « vexée et mortifiée », ce qui, précise-t-il, « doit satisfaire nos désirs de puissance et notre fondamentale cruauté » (p. 465). Mais ce sadisme consciencieux, et même laborieux, se renverse au dernier paragraphe où la femme anonyme, la femme « en général », qui portait jusqu'alors le masque de cuir de la victime, est décrite, sans que le lecteur soit préparé pour ce retournement, « masquée telle un bourreau » (p. 466).

Sadisme ou masochisme ? Et qu'en est-il ici de la différence sexuelle ? Le sexe d'Acéphale est-il soumis aux mêmes équivoques que celui des anges ? Cette acéphale femelle serait-elle une Judith holophernisée ? On se bornera à remarquer ici que c'est à la faveur de leur veine masochiste que ces fantasmes fraieront la voie à l'inspiration autobiographique.

Leiris fait des photos de Seabrook les stations d'un étrange chemin de croix, les associant avec un récit mystique arabe qui culmine sur un moment de terreur : un derviche qui se préparait à voir la face de Dieu se retrouve en face de « son propre visage » (p. 463). Cette conclusion constitue une morale assez inattendue si l'on se rappelle la fable qu'elle illustre. Ces images de femme sans tête sont formatrices de la fonction du « je ». Ces photographies d'une tête qui ne se voit pas mettent en place la matrice paradoxale d'un rapport à soi. Selon l'équation de Bataille, l'homme est ce qui lui manque : aussi est-ce l'absence de tête qui entame l'autobiographie. Le sujet de l'autobiographie n'est pas celui qui s'entête à effacer l'autre, mais celui qui perd la face, qui au tréfond de lui-même rencontre l'autre sans visage, se reconnaît

dans le sans-moi de la troisième personne. Tel est littéralement le *caput mortuum* de l'autobiographe : son alchimie vise à faire converger dans une même horreur son propre visage et l'absence de visage de l'autre. Leiris emprunte à Hegel la description de ce moment et parle du « moi vide qui se donne pour objet cette identité vide de lui-même ». Ici commence la kénographie : cet évidemment du sujet est le support du cénotaphe autobiographique.

Le titre de l'essai de Blanchot, « Regards d'outre-tombe », renvoie à une expérience structurée sur le même modèle que celle que décrit Hegel. Il s'agit d'un récit de rêve que Leiris a recueilli dans *Nuits sans nuit* : « J'introduis ma tête, comme pour regarder, dans un orifice à peu près semblable à un œil-de-bœuf donnant sur un lieu clos et sombre, qui ressemble à un grenier cylindrique en pisé... Mon angoisse est due à ce que, me penchant sur cet espace claquemuré que je surprends dans son obscurité intérieure, c'est en moi-même que je regarde » (p. 248). Le mot clé ici est le verbe « surprendre ». Car les rapports de l'autobiographe et de son intérieur impliquent que celui-là se sente un intrus chez lui ; le seul autobiographe authentique l'est par effraction ; il doit pouvoir prouver qu'il ne s'attendait pas à l'intérieur (il faut qu'il se surprenne à se pénétrer, qu'il se pénètre par surprise, qu'il pénètre dans un intérieur où, plus il s'avance, moins il se retrouve, moins il le reconnaît comme sien). Un ordre de mission lui a enjoint de rejoindre son corps. Il entre sans frapper. Et connaît l'angoisse de celui qui, se retournant sur soi, s'offre en proie à son ombre. Qui, à force de s'envisager, se dévisage.

La valeur d'usage de l'impossible

La beauté sera irrécupérable ou ne sera pas.

1. Documents.

L'aventure de *Documents* (deux ans, quinze numéros) commence très loin de l'avant-garde, au Cabinet des médailles. Bataille et d'Espezel y sont collègues, d'Espezel étant par ailleurs le directeur de quelques revues, très officielles et plutôt spécialisées : *Aréthuse*, où avaient paru les premiers articles de Bataille (alors numismate), les *Cahiers de la République des lettres*, dont le numéro spécial sur « L'Amérique avant Christophe Colomb » avait publié en 1928 « L'Amérique disparue », le premier grand article de Bataille. D'Espezel, qui est un peu partout, est aussi à *La Gazette des beaux-arts*, que finance Georges Wildenstein. Il servira d'intermédiaire. Wildenstein financera *Documents*.

La numismatique, selon la définition qu'en donnera plus tard l'un des collaborateurs de *Documents*, Jean Babelon, est la science des « monnaies qui n'ont plus cours que dans les spéculations des érudits »¹. Elle inclut aussi les médailles, monnaies qui n'ont jamais eu cours. La passion du numismate a quelque chose de l'avarice. Il aime l'argent mais c'est, comme Harpagon, pour le garder et le regarder. Il n'aime pas dépenser. Etrange amour désintéressé pour l'argent, amour de ce qui permet tout une fois qu'il a été coupé de ce qu'il permet, amour de l'argent gelé, interdit, à la fois exposé et en réserve. Il a la passion des échangeurs, mais inéchangeables. Des conducteurs de la valeur d'échange, il exige qu'eux-mêmes soient hors d'usage. La mon-

1. Jean Babelon, « Numismatique », in *L'histoire et ses méthodes*, éd. Charles Samaran, Gallimard, 1961, p. 329. Jean Babelon, lui aussi du Cabinet des médailles, figurait au comité de rédaction de *Documents* et a collaboré à la revue.

naie quitte la Bourse pour se faire recycler, rue de Richelieu, à la BN².

2. Du document selon les Chartes.

C'est Bataille qui a proposé le titre. Il semble que ce titre, pour les fondateurs (Bataille, d'Espezzel, Wildenstein), avait une valeur de programme, presque de contrat. Mais, de l'avis de d'Espezzel et de Wildenstein, avant même que la revue ait vraiment commencé, Bataille – qui, sous le nom de « secrétaire général », la dirigera réellement – avait cessé de le respecter³. Dès avril 1929 (la revue n'a encore publié qu'un numéro), d'Espezzel envoie à Bataille une note persifleuse et menaçante. « Le titre que vous avez choisi pour cette revue n'est guère justifié qu'en ce sens qu'il nous donne des "documents" sur votre état d'esprit. C'est beaucoup, mais ce n'est pas tout à fait assez. Il faut vraiment revenir à l'esprit qui nous a inspiré le premier projet de cette revue, quand nous en avons parlé à M. Wildenstein, vous et moi »⁴.

On rencontrait le mot « document » dans la présentation que Bataille fait de *L'ordre de chevalerie*, sa thèse pour l'école des Chartes. La seule valeur de ce texte médiéval, dit-il, est documentaire. « Le poème, sans valeur littéraire, sans originalité, n'a aucun intérêt que d'être un document ancien et curieux sur les idées chevaleresques et sur les rites de l'adoubement »⁵. Le contrat était-il, en conformité avec la conception chartiste du document, de ne publier dans *Documents* que des textes sans valeur littéraire ni originalité ? Si c'est le cas, on comprend que

2. Il semble que, parmi les Chartistes, l'opinion générale, autour de 1929, promettait encore une belle carrière de numismate à Bataille. René Grousset, par exemple, dans un article de *Documents*, se réfère avec considération aux « études de numismatique de M. G. Bataille » (René Grousset, « Un cas de régression vers les arts barbares », *Documents*, 1930, n° 2, p. 73).

3. Souvenirs sur *Documents* publiés dans Georges Bataille, *O.C.*, vol. XI, éd. Francis Marmande, 1988, p. 572.

4. Un des rares échos suscités par la revue, une note parue dans *Les Nouvelles littéraires*, se permettra un jeu de mot du même genre sur le titre : « *Documents* donne dans son quatrième numéro de fort curieux "documents" photographiques. »

5. « *L'ordre de chevalerie* » (1922), *O.C.*, vol. 1 (Gallimard, 1970), p. 100. Voir aussi le compte rendu (paru dans *Aréthuse* en 1926) d'un volume de numismatique : « Ces documents, écrit Bataille, souvent aussi intéressants du point de vue archéologique qu'au point de vue artistique, mettent en relief l'effort accompli autrefois pour organiser un magnifique réseau de circulation » (*id.*, p. 107).

d'Espezzel se soit inquiété : car Bataille, a publié dans *Documents* ses propres textes, ceux de Leiris et quelques autres qui sans même entrer dans la considération de leurs qualités littéraires, ne manquent pas, d'Espezzel l'a senti, d'une certaine originalité.

3. Ethnographie.

Parmi les rubriques énumérées dans le sous-titre de la revue, la trinité « Archéologie Beaux-Arts Ethnographie » occupe la position centrale⁶. Chacune renvoie à un domaine indépendant : l'ethnographie échappe géographiquement et l'archéologie historiquement à la tutelle des beaux-arts. Mais cette relativisation des valeurs esthétiques occidentales s'aggrave d'une relativisation encore plus radicale, celle des valeurs esthétiques en tant que telles. C'est elle que marque le choix du terme « ethnographie » de préférence à l'expression d'« arts primitifs ». Il a valeur de manifeste : il affiche que *Documents* n'est pas une autre *Gazette des beaux-arts*, et surtout pas une *Gazette des beaux-arts primitifs*.

La plate-forme de *Documents* sera l'opposition au point de vue esthétique, une opposition impliquée dans le titre lui-même⁷. Par définition, un document est un objet dénué de valeur artistique. Dénué de ou dépouillé de, selon qu'il en a ou n'en a jamais eue une. Mais c'est de deux choses l'une : un objet est soit un document ethnographique, soit une œuvre d'art. Cette opposition binaire donne au terme de « document » ses connotations anti-esthétiques alors même qu'il est employé isolément. C'est en toute innocence, sans donner le sentiment de jouer sur le mot, que Leiris y recourt quand il rend compte, dans les pages de *Documents*, d'un ouvrage de photographies anthropologiques. « Il manquait encore en France, écrit-il, un livre qui présentât au

6. Dans les trois premiers numéros : « Doctrines Archéologie Beaux-Arts Ethnographie », à partir du numéro 4 : « Archéologie Beaux-Art Ethnographie Variétés ».

7. Le seul collaborateur de *Documents* à défendre l'art comme tel sera un obscur préhistorien, Henri Martin : à propos de sculptures préhistoriques, il conclut qu'elles répondent à une intention qui n'est pas seulement « cultuelle ou symbolique ». Il faut aussi tenir compte du « désir impérieux de satisfaire une passion : celle de l'Art » (Dr Henri Martin, « L'art solutréen dans la vallée du Roc [Charente] », *Documents*, novembre 1929, n° 6, p. 309).

grand public un choix de documents purement ethnographiques et non pas simplement une série d'œuvres d'art »⁸.

Et Carl Einstein, sans utiliser le mot lui-même, reprend l'opposition en rendant compte d'une des plus importantes expositions d'art primitif de l'époque, l'exposition d'art africain et océanien organisée par Tristan Tzara et Charles Ratton à la Galerie du Théâtre Pigalle : « Il faut traiter cet art historiquement, et non plus seulement le considérer sous le seul point de vue du goût et de l'esthétique »⁹.

4. La valeur d'usage.

« La modernité fait un effort incessant pour déborder l'échange. »

ROLAND BARTHES¹⁰

A deux articles près, l'un de Bataille l'autre de Babelon, l'intérêt pervers de la numismatique pour les suppôts de la valeur d'échange ne laissera pas de trace durable dans les sommaires de *Documents*. La valeur d'usage prendra tout de suite le devant ; elle constitue l'axe de la réflexion des ethnographes, groupés autour de Georges Henri Rivière, le sous-directeur du Musée d'Ethnographie du Trocadéro¹¹. Mais ce n'est pas seulement sur les

8. Michel Leiris, « Revue des publications. Jean Brunhes, *Races*, documents commentés par Mariel Jean-Brunhes Delamarre [etc.] », *Documents*, 1930, n° 6, p. 375.

9. Carl Einstein, « A propos de l'exposition de la Galerie Pigalle », *Documents*, 1930, n° 2, p. 104.

On aura une idée de ce qu'avait de polémique, lorsqu'on parlait d'arts primitifs, la référence à l'ethnographie, en lisant le compte rendu de la même exposition publié par *Formes*. Il se conclut sur cette déclaration anti-ethnographique (je laisse au lecteur le soin de mettre les *sic* qu'il voudra) : « Après une exposition comme celle dont nous venons de parler, personne ne pourra classer l'art nègre et l'art océanien, ces expressions spontanées de deux civilisations peu connues, parmi les curiosités ethnographiques » (A. S., dans *Formes*, 1930).

Au sujet de l'exposition de la Galerie Pigalle, voir les contributions de Philippe Peltier et de Jean-Louis Paudrat au catalogue de l'exposition « *Primitivism in 20th Century Art*, éd. William Rubin, New York, The Museum of Modern Art, 1984 [vol. 1, p. 112, 159]).

10. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Le Seuil, 1973, p. 40.

11. Plusieurs collaborateurs réguliers sont ethnographes ou en passe de le devenir : Marcel Griaule, André Schaeffner, Michel Leiris. Parmi les irréguliers, on relève le nom de Maurice Leenhardt.

Il faudrait ajouter Lévi-Strauss, puisque c'est lui qui est l'auteur de l'article signé Paul Monnet dans le numéro d'hommage à Picasso (Lettre à Jean Jamin, juillet 1986). Mais, en 1930, Lévi-Strauss était encore loin d'être ethnologue.

valeurs elles-mêmes que s'opposent ethnographes et numismates. Ils s'opposent aussi sur l'attitude à adopter en face de leur support objectif (il faudrait dire : objectif) : les ethnographes résistent à l'exemplification esthétique des outils, alors que les numismates souscrivent à celle des monnaies hors d'usage. Les vitrines, si elles redorent le blason des monnaies dépréciées, déprécient les outils désaffectés.

Le nom de Marx n'est pas mentionné une seule fois dans *Documents*. Mais la réflexion sur le musée qui s'y développe suit d'assez près l'opposition de la valeur d'usage et de la valeur d'échange qui ouvre *Le capital*, à l'occasion de l'analyse de la marchandise. Cette critique de la marchandise sera aussi le cadre du front commun des ethnographes et des surréalistes dissidents qui constituera la spécificité de *Documents*. Une partie importante de l'avant-garde de cette époque, qui est l'époque de la résistance au formalisme moderniste, est en effet animée par le désir d'un retour, voire d'une régression, à ce qu'on pourrait appeler le primitivisme de la valeur d'usage. Et c'est au nom de la valeur d'usage que ces deux courants critiquent chacun selon son style la décontextualisation formaliste¹².

On connaît la description que les premières pages du *Capital* donnent de la valeur d'usage. « L'utilité d'une chose, écrit Marx, fait de cette chose une valeur d'usage. » Cette utilité ou valeur d'usage de la chose n'est donc pas détachable de son support matériel. Elle n'a aucune existence autonome, indépendante. Mais, du même coup, cette propriété de la chose ne se réalise que dans son usage, sa consommation, c'est-à-dire sa destruction : la valeur d'usage ne survit pas à l'usage ; elle disparaît en se réalisant. C'est une valeur que la chose ne peut que perdre. La valeur d'échange, par contre, n'est pas une propriété intrinsèque, exclusive, des objets qu'elle permet d'échanger : par définition, elle doit être commune à au moins

12. En ce sens, comme Jean Jamin l'a montré de manière convaincante, il n'y a jamais eu, même à *Documents*, de projet à proprement parler commun aux ethnographes et aux surréalistes (ou, pour reprendre l'expression trop séduisante de James Clifford, il n'y a pas eu d'« ethnographie surréaliste »). Il y a simplement eu, pour citer le titre de Métraux, des « rencontres » avec les ethnographes, et ces rencontres ont eu pour terrain une certaine résistance à la décontextualisation mercantile. Notre propos est de situer le lieu de ces rencontres et de marquer leurs limites. Cf. Jean Jamin, « L'ethnographie mode d'emploi. De quelques rapports de l'ethnologie avec le malaise dans la civilisation », in *Le mal et la douleur*, éd. Jacques Hainard et Roland Kaehr, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 1986.

deux objets. Mais, surtout, c'est à la faveur d'un retard à la consommation qu'un objet acquiert une valeur d'échange et que celle-ci se détache de lui. Elle est une valeur d'usage différée. La marchandise est un objet dont on a repoussé la consommation, un objet mis de côté, littéralement mis hors d'usage, pour être introduit sur le marché et échangé. Le même détournement, qui définit le marché, vaut aussi bien pour le musée : les objets n'y entrent qu'abstraits du contexte de leur valeur d'usage. C'est ce détournement – la plus-value esthétique (sinon mercantile) de ce qui est mis hors d'usage – que thématiseront les réflexions sur le musée des ethnographes de *Documents*.

Un bref article de Marcel Griaule, « Poterie », constitue un bon exemple de ce recentrement de la réflexion muséographique autour de la valeur d'usage. Griaule y dénonce le formalisme des « archéologues » et des « esthètes » qui admireront, dit-il, « la forme d'une anse » mais se garderont bien d'étudier « la position de l'homme qui boit »¹³. A force de ne voir que la forme des objets – c'est-à-dire à force de ne faire que voir les objets –, on ne voit plus comment on s'en servait, on ne voit même plus qu'ils servaient. La prise en compte de la valeur d'usage implique, en d'autres termes, un plain-pied avec l'objet. Au lieu de regarder un vase, il faut entrer dans l'espace de l'objet, se mettre dans la position de l'homme qui boit.

Mais c'est dans l'article d'André Schaeffner sur les instruments de musique (« Des instruments de musique dans un musée d'ethnographie ») qu'on trouve la critique la plus développée d'une muséographie dans laquelle l'exposition requiert la mise au rancart, la désaffectation par décontextualisation, des

13. Marcel Griaule, « Poterie », *Documents*, 1930, n° 4, p. 236. Ce qui est essentiel dans un objet, ce n'est pas sa forme mais son usage. Et il est rarement possible de déduire l'un de l'autre. Le mode d'emploi n'est qu'exceptionnellement une conséquence de sa forme. Cette critique de l'esthétisme formaliste se retrouve chez Paul Rivet. « L'ethnographie ne doit pas se contenter de l'étude strictement morphologique des objets fabriqués par l'homme. Elle doit aussi, et je dirai volontiers, elle doit surtout étudier les techniques, qui durent plus que les formes et s'empruntent moins facilement » (Paul Rivet, « L'étude des civilisations matérielles : ethnographie, archéologie, préhistoire », *Documents*, juin 1929, n° 3, p. 132).

La critique du formalisme n'est d'ailleurs pas le fait des seuls ethnologues ; on la rencontre aussi chez Carl Einstein : « Les moralistes de la forme pure, dit-il, prêchent pour le carré, emplis de soulographie » (Carl Einstein, « Tableaux récents de Georges Braque », *Documents*, 1929, n° 6, p. 290).

objets exposés. Griaule demandait au musée qu'il fasse surgir, à côté du vase, le fantôme de l'homme qui boit. Pour Schaeffner, un instrument de musique isolé est une abstraction. Il a besoin d'être accompagné. Des documents photographiques et phonographiques doivent lui permettre de revenir vers le concret : évoquer la position de l'instrumentiste qui en joue, le ou les sons qu'il produit, etc.¹⁴. Mais il y a toute une gamme de performances musicales qui se déroulent sans autre instrument que le corps (mortel) du musicien, qui consistent en gestes qui, dit Schaeffner, « s'anéantiraient si la photographie n'en conservait le procédé »¹⁵. La valeur d'usage, selon Marx, renvoie toujours en dernière analyse aux organes et aux besoins d'un corps vivant. L'insistance sur la valeur d'usage des objets exposés (leur fonction prenant le pas sur leur forme) devait conduire à l'introduction du corps dans l'espace du musée, devait ouvrir l'espace apollinien du musée au monde du corps et des besoins. Le concept central de la muséologie anthropologique est celui de techniques du corps.

Il y a un contrat symbolique autour de la beauté : de même qu'on ne parle pas d'argent à table, on doit taire au musée les origines laborieuses des objets qu'on expose. Comme l'argent, la beauté n'a pas d'odeur. On passe l'éponge. Ainsi l'exige l'arrivisme esthétique. Un amateur vrai ne demandera pas ce que faisaient ces objets avant de valoir si cher. Ne cherchera pas à savoir pourquoi on ne les avait jamais vus avant qu'ils ne s'exposent.

Les ethnographes de *Documents* s'en prennent à ce contrat et au refoulement de la valeur d'usage qu'il implique. Ils veulent un

14. « A côté de l'instrument exposé doit figurer une photographie du joueur de celui-ci ; l'objet muet, et sa position entre les mains de qui l'éveille et soudain le multiplie » (André Schaeffner, « Des instruments de musique dans un musée d'ethnographie », *Documents*, 1929, n° 5, p. 252).

Position proche de celle de Georges Duthuit qui, à la même époque – par exemple dans son article de *Cahiers d'art* sur les « Tissus coptes » (1927) –, s'opposait à la réification muséographique des objets cérémoniels.

15. André Schaeffner, « Des instruments de musique dans un musée d'ethnographie », *Documents*, n° 5, p. 154.

Le *Trésor de la langue française*, pour illustrer le sens étendu du mot « document » (son extension au-delà des frontières du document écrit), emprunte une citation à la *Méthode de l'ethnographie* (1957) de Marcel Griaule : « Photographie et cinématographie employées par des chercheurs de bonne foi donnent le moyen d'établir les documents les plus indépendants et les plus impartiaux du système d'investigation ethnologique. »

musée qui ne réduirait pas automatiquement les objets exposés à leurs propriétés formelles, esthétiques, un espace d'exposition d'où la valeur d'usage ne serait pas exclue, mais dans lequel elle pourrait être non pas simplement représentée, mais exposée, manifestée. Ils voudraient déjouer l'alternative qui veut qu'on se serve d'un outil et qu'on regarde un tableau. Que l'entrée d'un outil au musée n'ait pas pour condition qu'il renie ses origines. Au lieu de la remplacer par une valeur d'échange ou d'exposition, cet espace préserverait la valeur usage, lui permettrait de survivre à la décontextualisation, coupée de sa fin mais valeur d'usage quand même, une valeur d'usage en sabbatique. A la fois utile et désœuvrée. C'est l'utopie d'un espace où l'on pourrait, comme disent les Américains, *have one's cake and eat it too*. Ce ne sont pas les chaussures du dimanche, ce sont les chaussures de tous les jours, mais au jour du repos. Les habits de travail au jour du repos¹⁶.

En 1937, sept ans après la fin de *Documents*, le Trocadéro est détruit, remplacé par le Palais de Chaillot. Dans les nouveaux locaux, le Musée d'Ethnographie, l'année suivante, devient le Musée de l'Homme. Leiris présente dans *la Nouvelle Revue française* les ambitions de cette institution. Le terme « document » apparaît plusieurs fois dans ce bref article. « Comment procéder pour que les documents (observations, objets de collections, photographies), dont la valeur est liée au fait qu'ils sont choses cueillies sur le vif, puissent garder quelque fraîcheur une fois consignés dans des livres ou mis en cage dans des vitrines ? » Et il continue : « Toute une technique de la *présentation* devra intervenir comme suite à la technique de la collecte, si l'on tient à ce que les documents ne deviennent pas de simples matériaux pour une érudition pesante »¹⁷.

16. Cette réflexion sur ce que serait un musée de la valeur d'usage n'est pas sans rapport avec celle que Heidegger va développer quelques années plus tard (1935) dans « L'origine de l'œuvre d'art » à propos de tableaux de Van Goh représentant des chaussures. C'est « l'être-produit du produit qui arrive, seulement par l'œuvre et seulement dans l'œuvre, à son paraître » (Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Wolfgang Brokmeier, Gallimard, 1962, p. 27).

17. Michel Leiris, « Du Musée d'Ethnographie au Musée de l'Homme », *la Nouvelle Revue française*, août 1938, n° 299, p. 344.

5. *Sur place.*

« La supériorité de la peinture sur la musique tient à ce que, dès le moment où elle est appelée à vivre, il n'y a plus de raison pour qu'elle meure, comme c'est le cas, au contraire, de la pauvre musique... La musique s'évapore dès qu'elle est jouée ; pérennisée par l'usage du vernis, la peinture subsiste. »

LÉONARD DE VINCI¹⁸

Ce n'est pas tout à fait un hasard si c'est à propos du jazz que Sartre, revenant de New York, a formulé pour la première fois son impératif esthétique : les ouvrages de l'esprit, comme les bananes, doivent se consommer sur place. Les arts primitifs (dont le jazz fait partie) sont en effet soumis à (ou plutôt ils se soumettent à) ce que Proust appelait la tyrannie du Particulier. Ils n'obéissent pas aux lois du marché, ne reconnaissent que la valeur d'usage, mais c'est aussi ce qui leur permet d'avoir leurs exigences. Elles sont toutes liées au fait qu'ils ne se déplacent pas. Il ne faut pas compter sur eux pour faire le premier pas. Ces objets intransportables, insérés dans le tissu social d'une manière si étroite qu'ils ne survivraient pas à leur extraction, impose la loi du sur-place, *on the spot*.

C'est à propos de l'église de Balbec que Proust évoque cette tyrannie du Particulier : Balbec étant « le seul lieu du monde qui possède l'église de Balbec », cette église, comme les bananes de Sartre, ne livre son goût que sur place¹⁹. Le narrateur de la *Recherche* fait cette remarque en face de l'église. Mais au même moment il pense aux moulages de ses statues qu'il a vus au Musée du Trocadéro. A côté du Musée d'Ethnographie, le Trocadéro de la Troisième République abritait en effet cette autre invitation au voyage, même s'il s'agit d'un voyage moins lointain, le Musée des Monuments français. Sans faire de Proust un ethnographe, la conjonction est significative. Plus d'un départ a dû se décider au cours d'une visite à l'un ou l'autre des deux Musées qu'abritait ce bâtiment aujourd'hui disparu et dont chacun disait que la chose

18. Cité par Walter Benjamin, « L'œuvre d'art au temps de ses techniques de reproduction », in *Œuvres choisies*, trad. Maurice de Gandillac, Julliard, 1959, p. 223.

19. Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Gallimard, 1988, p. 228 (Folio, n° 1946).

sans son lieu n'est jamais la chose même. Ces deux institutions, dont la contiguïté est sans doute accidentelle, exposent le même déracinement, la même nostalgie d'obélisque (« les cocotiers absents de la superbe Afrique »). Leur commune et double résistance aux lois de la valeur d'échange et d'exposition conduit l'ethnographie et la réflexion esthétique à une même exigence d'irremplaçable, à la même nostalgie d'un monde soumis à la tyrannie de la valeur d'usage. Le « particulier » en effet renvoie ici à l'hétérogénéité inéchangeable d'un réel, à un irréductible noyau de résistance à la transposition, à la substitution, un réel intraitable à la métaphore²⁰.

La même articulation de la tyrannie du particulier et de la valeur d'usage est au cœur d'une des plus importantes réflexions de l'époque sur le statut de l'œuvre d'art dans le contexte de sa mercantilisation, l'essai de Walter Benjamin, « L'œuvre d'art au temps de ses techniques de reproduction », publié en 1936. Benjamin y décrit en termes de valeur d'usage la valeur qu'une œuvre d'art reçoit du fait de son unicité : être unique, c'est précisément n'avoir qu'une valeur d'usage, n'avoir aucune valeur d'échange, avoir sa valeur investie dans son inéchangeabilité. « La valeur d'unicité propre à l'œuvre d'art "authentique", écrit-il, se fonde sur le rituel dans lequel résidait initialement sa valeur d'usage. » Ou encore : « L'unicité de l'œuvre d'art ne se distingue pas de son intégration dans cet ensemble de rapports qu'on nomme tradition »²¹. La référence à la tradition indiquant la nature rituelle et culturelle (au lieu d'économique et instrumentale) de la valeur d'usage ici invoquée. Pour le dire autrement, l'œuvre d'art n'est unique que dans la mesure où elle n'est pas amovible, détachable de son contexte, dans la mesure où elle ne se laisse consommer que sur place. Aussi son originalité était-elle entamée par le musée bien avant que la reproduction photographique soit intervenue (comme Duthuit l'a montré, le musée n'avait pas attendu Malraux pour être imaginaire). Les problèmes

20. Pour les origines du Musée des Monuments français et le projet de réintégrer (et même de ressusciter) le fragment détaché dans un milieu, sur le passage d'une présentation métonymique à une présentation synecdochique des objets exposés, cf. le chapitre consacré à du Sommerard et à Alexandre Lenoir par Stephen Bann, *The Clotting of Clio* (p. 85, 91). Les analyses de Bann justifient pleinement la proximité de ces deux musées : pour le musée romantique (le Musée des Monuments français), l'altérité est nationale et médiévale, pour le musée moderne (Musée d'Ethnographie), elle est exotique.

21. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art au temps de ses techniques de reproduction », in *Œuvres choisies*, p. 203.

liés à sa reproduction ne sont qu'un avatar récent de ceux qui sont impliqués dans la possibilité de son déplacement. La dépréciation que Benjamin attribue à la reproduction mécanique était en germe dans la décontextualisation muséographique. D'où suit d'ailleurs que, en toute rigueur, l'espace du musée a déjà commencé à dépouiller les objets de leur aura ; l'aura, en effet, s'attache moins à l'objet original lui-même qu'à son enracinement culturel dans un lieu et un moment. Elle s'identifie avec sa valeur d'usage : et Benjamin peut écrire que « la valeur de l'œuvre d'art comme objet culturel » s'oppose diamétralement à « sa valeur comme réalité exposable »²².

La triple conjonction de la valeur d'usage, du rituel et de l'unicité du lieu, qui chez Benjamin définit la tyrannie du particulier, purge le concept de valeur d'usage de toute connotation utilitariste. Dans cet essai, Benjamin n'analyse pas la genèse de l'œuvre d'art à partir de la désaffection des usines, mais à partir de celle des églises. Aussi la référence à la valeur d'usage n'implique-t-elle ici aucun jugement sur l'ustensilité d'un objet ou l'utilité d'une technique. Cette référence implique simplement ceci : la chose n'a lieu que sur place. Elle ne se laisse ni transposer ni transporter. Elle résiste à la reproduction et au déplacement. A la métamorphose des dieux. La valeur d'usage (rituelle, culturelle) se situe au-delà de l'utile (elle ne renvoie pas à un profit, mais à une dépense). C'est cela que nomme la tyrannie du Particulier : une dépendance absolue à l'égard d'objets jaloux, irremplaçables. En dernière instance, la valeur d'usage décrit la dépendance anxieuse de celui qui ne peut pas changer d'objet. Chez Proust, après l'église de Balbec, c'est l'irremplaçable Albertine qui l'exercera.

Pourtant, à *Documents*, la nostalgie de la valeur d'usage suit deux pentes différentes. Chez les ethnologues, elle suit une pente profane et la valeur d'usage renvoie pour eux à l'utilisation technique, sociale, économique de l'objet (c'est de vases que parle Griaule, et l'homme qui s'en sert n'est pas forcément un prêtre). Mais ce n'est pas à ce type de production matérielle que Leiris pense lorsqu'il reproche à la muséographie de transformer « un masque ou une statue construite en vue de fins rituelles précises et compliquées en vulgaire objet d'art »²³. Comme chez Proust et

22. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art au temps de ses techniques de reproduction », O.C., p. 205.

23. Michel Leiris, « Civilisation », *Documents*, 1929, n° 4, p. 221-222.

Benjamin, la valeur d'usage ici suit la pente du sacré : elle renvoie à la catégorie que Bataille explorera sous le nom d'« usage improductif ». Et c'est à partir de ces deux versions, l'une profane, l'autre sacrée, de la valeur d'usage que les deux ailes du comité de *Documents*, l'ethnographie et l'avant-garde, vont diverger.

D'ailleurs, la plus forte critique de la valeur d'échange (version utilitaire) publiée par *Documents* ne vient pas d'un ethnographe, mais de Bataille, quand il s'en prend à la commercialisation de l'avant-garde. Bataille fait commencer celle-ci, curieusement, en 1928 (est-ce une référence à la publication du *Surréalisme et la peinture* ?), date à laquelle selon lui les productions de l'avant-garde ont perdu toute valeur d'usage pour entrer à la bourse des valeurs d'échange. Avant cette date, l'avant-garde se dépensait, maintenant elle s'achète. Elle répondait à des hantises inavouables, non-transposées, maintenant elle s'accroche à des présents (« on entre chez le marchand de tableaux comme chez un pharmacien, en quête de remèdes bien présentés pour des maladies avouables »). Elle qui dispensait des « images qui forment ou déforment des désirs réels » s'est fait hégélianiser et réduire à une simple catégorie de l'histoire de l'art, une période, la plus brillante si l'on veut, mais rien de plus qu'une période. « Je défie, dit Bataille, n'importe quel amateur de peinture d'aimer une toile autant qu'un fétichiste aime une chaussure »²⁴. Car l'opposition n'est pas entre science et amateurisme, mais entre amateurisme et fétichisme, entre la distance de l'amateur et la hantise de l'obsédé. Je défie un amateur d'art moderne de se consumer pour une toile comme un fétichiste le fait pour une chaussure²⁵.

L'exemple choisi par Bataille, bien que classique, est intéressant. Cette chaussure permet en effet de souligner l'écart qui se dessine ici entre les deux versions de la valeur d'usage, celle de Bataille et celle des ethnographes. Car la chaussure est effective-

24. « L'esprit moderne et le jeu des transpositions », *Documents*, 1930, n° 7, p. 50.

Dans une variante manuscrite de cet article, Bataille oppose « obsession » et « hantises » à l'« esthétique des amateurs » (Georges Bataille, *O.C.*, vol. 1, p. 656.)

25. C'est l'époque où Bataille travaille à « La valeur d'usage de D.A.F. de Sade » dans laquelle il dénonce (pour reprendre l'expression de Jamin) le « mode d'emploi » au moyen duquel les gens de lettres ont paralysé l'œuvre de Sade ; la valeur d'usage de Sade ne doit pas se limiter à la jouissance bibliophilique des amateurs et des connaisseurs. Georges Bataille, « La valeur d'usage de D.A.F. de Sade », in *O.C.*, vol. 2, p. 56. Voir aussi *Le bleu du ciel*, in *O.C.*, vol. 3, p. 428.

Cf. dans les « Recherches sur la sexualité » publiées par *La révolution surréaliste* la distinction entre collectionnisme et fétichisme (p. 39).

ment un objet utile (il sert à marcher, etc.). Mais ce n'est pas pour marcher que le fétichiste « utilise » la chaussure. Elle a pour lui une valeur d'usage qui commence paradoxalement (c'est précisément ce que Bataille appelle ailleurs le « paradoxe de l'utilité absolue ») au moment exact où elle cesse de marcher, au moment où elle ne sert plus à marcher. C'est la valeur d'usage d'une chaussure hors d'usage. On se rappellera que c'est à l'occasion de chaussures peintes par Van Gogh que Heidegger avait confié à l'œuvre d'art le soin de révéler « l'être-produit »²⁶. La valeur d'usage de chaussures détachées à l'intérieur du tableau. Mais le fétichiste de Bataille ne sera jamais assez détaché en face de cette chaussure pour y trouver son compte en peinture ; il veut, sans la remettre en marche, soustraire la chaussure au désœuvrement du tableau. Aussi le Van Gogh de Bataille n'est-il pas celui de Heidegger. Ce n'est pas celui des chaussures sans sujet, des chaussures détachées par la peinture, mais celui d'un autre détachement, la catachrèse sacrificielle qui le prend au corps propre, le détachement de l'oreille qui lui tient au corps. Une oreille attribuable à celui qui la crache par-dessus le marché en criant « Ceci est mon corps inéchangeable ». Une oreille détournée du marché de l'échange. Le Van Gogh de Bataille refusait l'esprit des transpositions : « Ce n'est pas à l'histoire de l'art qu'appartient Vincent Van Gogh »²⁷.

6. Ni haut ni bas.

La question du document anthropologique (de sa collecte, de sa conservation) occupe une place centrale dans les sommaires de *Documents*. La revue d'ailleurs suit attentivement le réaménagement du Musée d'Ethnographie, entrepris par Georges Henri Rivière sous la direction de Paul Rivet, son directeur depuis 1927. Dans le premier numéro, Rivière fait le point sur les travaux en cours²⁸. Deux mois plus tard, c'est Rivet lui-même qui expose l'idéologie qui préside à cette réorganisation²⁹.

26. Pour la place laissée au fétichisme par ces analyses de Heidegger, cf. Jacques Derrida, « Restitutions », in *La vérité en peinture*, Flammarion, 1978, p. 379 sq.

27. Bataille, « Van Gogh Prométhée » (1937), in *O.C.*, vol. 1, p. 500.

28. Georges Henri Rivière, « Le musée d'ethnographie du Trocadéro », *Documents*, 1929, n° 1, p. 58.

29. Paul Rivet, « L'étude des civilisations matérielles : ethnographie, archéologie, préhistoire », *Documents*, 1929, n° 3, p. 132.

Cette idéologie, je l'ai déjà dit, est foncièrement anti-esthétique. Le Trocadéro ne sera pas plus un musée des beaux-arts que *Documents* une *Gazette des beaux-arts*. Par un instant Rivière n'envisage de faire concurrence au Louvre. Il félicite au contraire Rivet d'avoir placé le Musée du Trocadéro sous la tutelle du Muséum national d'Histoire naturelle, l'associant « à l'un des premiers corps savants de la Nation, tout en restant fidèle à son objet : l'ethnographie ». On remarquera, une fois de plus, que Rivière ne parle pas d'arts primitifs, mais d'ethnographie. Il parle même de protéger l'ethnographie contre la mode dont les arts primitifs bénéficient dans l'avant-garde. « A la suite de nos derniers poètes, artistes et musiciens, la faveur des élites se porte vers l'art des peuples réputés primitifs et sauvages. [...] Ceci provoque dans l'ethnographie d'étranges incursions, accroît une confusion que l'on croyait réduire. [...] Le Trocadéro rénové pouvait se fonder sur ce contre-sens, devenir un Musée des Beaux-Arts où les objets se répartiraient sous l'égide de la seule esthétique. Pauvre principe à la vérité, qui n'aboutit qu'à distraire du tableau, et au hasard, quelques-un seulement de ses éléments essentiels »³⁰.

Les ethnographes montent ainsi aux premières lignes de la croisade anti-esthétique³¹. Rivet : « Il est capital que l'ethnologue, comme l'archéologue, comme le préhistorien, étudie tout ce qui constitue une civilisation, qu'il n'en néglige aucun élément, pour si insignifiant ou banal qu'il paraisse. [...] Les collecteurs ont commis la faute d'un homme qui voudrait juger de la civilisation

30. « Le musée d'ethnographie du Trocadéro », *Documents*, n° 1, p. 58.

Ethnographie et beaux-arts relèvent d'institutions distinctes. Du panorama des compétences muséographiques que donne Rivière, on retiendra leurs attributions respectives : au Louvre reviennent « les beaux-arts et l'archéologie », au Trocadéro « l'« Ethnographie », etc. ».

Un musée d'ethnographie, précise Rivière, devrait embrasser « dans leur ensemble » les civilisations « primitives et archaïques ». Car ce sont des sociétés qui constituent des ensembles ; elles sont antérieures à la séparation des fonctions propre aux « sociétés plus évoluées » : ce « totalitarisme » des sociétés primitives requiert que le même établissement serve à la fois « de Musée des Beaux-Arts, de Musée du Folklore et de Conservatoire des Arts et Métiers ».

Ce ne sont probablement pas les surréalistes qui réclamaient l'entrée au Louvre des arts primitifs. En 1930, après l'exposition de la Galerie Pigalle, Paul Guillaume, déplorant le culte de l'exotique et du sauvage dans lequel le surréalisme a laissé dégénérer l'intérêt pour les arts primitifs, déclara l'art nègre mûr pour le Louvre.

31. Desnos exprime une résistance identique à l'endroit d'une autre esthétisation, celle dont bénéficie (ou souffre) l'imagerie populaire : « Ce sont les manifestations populaires qui pâtissent le plus de ces vogues soudaines » (Robert Desnos, « Imagerie moderne », *Documents*, 1929, n° 7, p. 377). Même note chez Bataille : « De très misérables esthètes, en quête de placer leur chlorotique admiration, inventent platement la beauté des usines » (« Cheminée d'usine », *Documents*, 1929, n° 6, p. 329).

française actuelle par les objets de luxe qu'on ne rencontre que dans un groupe très limité de la population »³². Griaule : l'ethnographie doit « se méfier du beau, qui est bien souvent une manifestation rare, c'est-à-dire monstrueuse, d'une civilisation »³³. Schaeffner : « Nul objet à fins sonores ou musicales, si "primitif", si informe apparaisse-t-il, nul instrument de musique ne sera exclu d'un classement méthodique »³⁴. De même que le psychanalyste doit prêter à tout une attention égale, de même que le surréaliste qui écrit sous la dictée automatique doit laisser passer tout, de même le collecteur anthropologique doit tout retenir. Ne jamais privilégier un objet parce qu'il est « beau », ne jamais en exclure un autre parce qu'il paraît insignifiant, ou répugnant, ou informe. Rien ne sera exclu, dit Schaeffner. Aucun objet, si informe soit-il.

Dans le numéro de décembre 1929, Leiris et Griaule consacrent chacun un bref article au crachat. Est-ce un article ethnographique ou surréaliste ? C'est, selon James Clifford, l'un et l'autre, un article d'ethnographie surréaliste. « L'ethnologue (comme le surréaliste) est en droit de choquer. » Clifford ajoute : « Cracher dénote une condition fondamentalement sacrilège. Selon cette définition revue et corrigée, parler ou penser, c'est aussi éjaculer »³⁵.

Cette définition requiert évidemment qu'on puisse l'appliquer à elle-même. L'article « Crachat », faisant ce qu'il dit, doit devenir lui-même une éjaculation sacrilège. Il faut que l'ethnologue, quand il parle de crachat, choque autant qu'il le ferait en crachant. D'où le recours au droit de choquer. Aussi a-t-on affaire ici à un article (qu'on prenne le mot dans le sens qu'on voudra) d'un type sensiblement différent de ceux dont il a été question jusqu'à présent.

Trente ans plus tard, après la mort de Bataille, c'est par le même changement de registre que Leiris caractérisera la courbe suivie par *Documents*. « L'irritant et l'hétéroclite, si ce n'est l'inquiétant

32. « L'étude des civilisations matérielles : ethnographie, archéologie, préhistoire », *Documents*, 1929, n° 3, p. 133.

33. « Un coup de fusil », *Documents*, 1930, n° 1, p. 46.

34. « Des instruments de musique dans un musée d'ethnographie », *Documents*, 1929, n° 5, p. 252.

35. Clifford, « On Ethnographic Surrealism », *Comparative Studies in Society and History*, Octobre 1981, p. 52 (« The ethnographer, like the surrealist, is licensed to shock »). Le mot sacrilège vient de l'article de Leiris qui écrivait : « Le crachat est un comble en tant que sacrilège » (Michel Leiris, « Crachat », *Documents*, 1929, n° 7).

devinrent, plutôt que des objets d'étude, des traits inhérents à la publication elle-même »³⁶. On quitte en effet la collecte de documents anthropologiques pour une intervention d'un type différent. Au moment même où, au nom du « ni haut ni bas », le savoir prétendait s'appropriier le bas, quelque chose lui arrive. Il se salit à son objet. Se laisse contaminer par lui. L'objet ne garde pas la distance, perd sa réserve, s'oublie sur la page qui parle de lui. Je dis « une fleur » – et elle arrive. Les choses se passent au lieu même où on les raconte. *On the spot*. L'article « Métaphore » de Leiris met en place la même irruption du référent : l'objet d'étude y devient en quelque sorte un trait de la publication, « cet article lui-même, conclut-il, est métaphorique »³⁷. Ce n'est pas encore une corne de taureau, mais quelque chose entame la page qui voulait se l'approprier, quelque chose qui n'est pas à sa place, quelque chose d'hétérogène. Comme la mouche sur le nez de l'orateur. Ou comme le moi dans le tout métaphysique. L'apparition du moi, dit Bataille, est parfaitement choquante. C'est lui qui choquait d'Espezzel. « Le titre que vous avez choisi pour cette revue, n'est guère justifié qu'en ce sens qu'il nous donne des "Documents" sur votre état d'esprit. »

7. *Licensed to shock.*

Mais, précisément, dit Clifford, l'ethnographe, comme le sur-réaliste, a le droit de choquer.

Il ne connaît qu'un principe. Tout montrer. Tout relever. Tout dire. Tout est à sa place quand les choses se passent au musée. Le Musée de l'Homme sera le Musée du tout de l'homme. *Nihil humani alienum*. Aucun objet, si informe apparaisse-t-il, ne sera exclu. Tout ce qui est mérite d'être documenté. Il y a une forme de compassion, un mouvement de charité épistémologique, dans ce parti pris des petites choses. La science console les humbles réalités du mépris que leur oppose l'élitisme des esthètes. Clifford en conclut que l'ethnographie « partage avec le surréalisme l'abandon de la distinction entre le haut et le bas de la culture »³⁸.

36. Michel Leiris, « De Bataille l'Impossible à l'impossible Documents », *Brisées*, Mercure de France, 1965, p. 261.

37. « Métaphore », *Documents*, 1929, n° 3.

38. « On Ethnographic Surrealism », p. 49.

Et de l'abandon de cette distinction découlerait que le bas ne choque plus.

D'Espezzel ne partage pas cet avis. Il n'avait pas encore lu l'article « Crachat ».

Il y a quelque chose de nietzschéen dans ce projet de dire oui à tout. De vouloir ce qui est dans sa totalité. De dire oui sans choisir à ce qu'on n'a pas choisi. De réaffirmer, chose après chose, la totalité de ce qui est dans l'étalage ontologique d'un musée sans réserve. Mais l'éternel retour de tout a un prix. Nul n'affirme le tout innocemment.

Dans le même numéro que l'article « Crachat » de Griaule et Leiris, Bataille publie « Informe », qui lui fait écho en particulier avec son théorème final : « Affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat »³⁹. Informe : c'est le même mot que chez Schaeffner, mais il a perdu l'humilité qu'il avait sous la plume de l'ethnographe. Agrandi, comme l'ennui baudelairien, à des dimensions cosmiques, il nomme maintenant la monstruosité imprésentable du tout. Il ne s'agit plus d'exposer tout, de montrer à quoi tout, y compris l'informe, ressemble, c'est le tout qui, parce qu'il est informe, se charge d'une monstruosité inexposable. Il ne ressemble à rien. C'est un tout sans exemple. L'informe (trop présent pour être présentable) ne se laisse plus contenir. Placé en abyme, il déstabilise la différence entre objet et monde, entre partie et tout. Et, une fois de plus, le front commun de l'avant-garde et de l'ethnographie se défait. Les mêmes mots n'accomplissent pas partout les mêmes besognes. La valeur d'usage du mot « informe » n'est pas la même lorsque c'est Schaeffner ou lorsque c'est Bataille ou Leiris qui l'utilisent. Ce que Schaeffner veut, c'est classer même l'informe ; alors que l'informe, pour Bataille, « déclassé ». D'un côté, la loi du sans-exception. De l'autre, celle d'une exception absolue, d'un unique sans propriétés.

8. *Licence d'ethnographe.*

Clifford insiste sur l'importance qu'a eu l'enseignement de Mauss pour *Documents*. Mais le Mauss qu'il cite n'est pas celui

39. « Informe », *Documents*, 1929, n° 7, p. 382. Sur l'informe et le crachat chez Bataille, cf. *La prise de la Concorde*, p. 186 et sq.

des grands textes (le don, le sacrifice, les variations saisonnières, etc.), c'est l'auteur de la communication sur les techniques du corps (postérieure à *Documents* : elle date de 1934), un texte qui par beaucoup d'aspects recoupe (sans les aborder) les problèmes de muséographie qui avaient été si importants pour *Documents*.

Il se trouve d'ailleurs que, parmi les techniques du corps mentionnées par Mauss, le crachat figure en bonne place. Mais c'est un crachat qui n'est pas sacrilège, il est thérapeutique (il figure sous la rubrique des soins de la bouche). La chose peut donc se faire et se dire de la manière la plus appropriée. Et d'ailleurs, si jamais il y avait une faute à racheter, l'ethnologue est là, prêt à payer. Ce crachat pasteurisé est déjà pardonné, il dispense Mauss d'invoquer pour sa défense le droit de choquer de l'ethnologue⁴⁰.

Mais, pour Bataille et Leiris, l'hygiène n'excuse rien. Au

40. « Soins de la bouche. – Technique du tousser et du cracher. Voici une observation personnelle. Une petite fille ne savait pas cracher et chacun de ses rhumes en était aggravé. Je me suis informé. Dans le village de son père et dans la famille de son père particulièrement, au Berry, on ne sait pas cracher. Je lui ai appris à cracher. Je lui donnais quatre sous par crachat. Comme elle était désireuse d'avoir une bicyclette, elle a appris à cracher. Elle est la première de la famille à savoir cracher » (Marcel Mauss, « Les techniques du corps », in *Anthropologie et sociologie*, PUF, 1960, p. 383). Cet article est postérieur de plusieurs années à celui de Griaule et Leiris dont il n'est pas interdit d'imaginer que Mauss, l'un des maîtres de ses auteurs et lui-même un collaborateur occasionnel de *Documents*, l'avait lu.

Clifford ne mentionne pas la référence de Mauss au crachat. Il cite par contre la rubrique assez laconique qui la suit : « Hygiène des besoins naturels. – Ici je pourrais vous énumérer des faits sans nombre » (cité par Clifford, p. 47). Mauss dit qu'il le pourrait mais il ne le fait pas. Pudeur ? L'ethnologue hésite-t-il à faire usage de son droit de choquer ? Ne se sent-il pas, comme dit Clifford, *licensed to shock* ?

C'est avec les problèmes posés par la documentation muséographique des techniques du corps que Lévi-Strauss commence son introduction à l'œuvre de Mauss (p. XI-XIV) : « Nous collectionnons les produits de l'industrie humaine », remarque-t-il, mais ne faisons rien pour le corps. Aussi suggère-t-il la constitution d'« Archives internationales des techniques corporelles ». Suit, à titre indicatif, une brève liste de ce qu'il a en tête. La première mentionnée concerne « la position de la main dans la miction chez l'homme », un geste qui relève de cette « hygiène des besoins naturels » sur laquelle Mauss aurait pu énumérer des faits sans nombre. Cet exemple n'est pas indifférent. Il témoigne, à nouveau, de la proximité du tabou et de la valeur d'usage. Et représente du côté de l'anthropologie le négatif de ce que la *Fontaine* de Marcel Duchamp représente du côté de l'avant-garde : le jour où les musées des beaux-arts et les musées d'anthropologie auront fait fusionner leur célébration de la valeur d'usage, l'inexposable position de la main de l'homme dans la miction pourra enfin affronter l'inutilisable ready-made. En attendant ce jour, ils poursuivent, en chiens de faïence, aussi séparés qu'Achille et sa tortue, leur travail de sape contre les valeurs d'exposition.

Voir aussi les réflexions sur les musées d'anthropologie dans le chapitre final d'*Anthropologie structurale* où Lévi-Strauss examine le statut des musées d'anthropologie : « il ne saurait s'agir exclusivement de recueillir des objets », p. 413 ; aujourd'hui, « les hommes tendent à remplacer les objets », p. 414 (Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Plon, 1958).

contraire, elle est leur bête noire. Le mot « hygiène », sous leur plume, a précisément l'impact d'un crachat. La saleté est le propre de l'homme, d'où suit que moins une chose est propre, plus elle est humaine. Et inversement. Leiris formule l'équation en toutes lettres. Parlant du nu tel que le représentait la peinture conventionnelle, il le déclare « propre et ratissé, et en quelque sorte *déshumanisé* »⁴¹. Et la formule où Bataille déclare que le gros orteil est « la partie la plus humaine du corps humain » implique la même équation : la plus humaine, précise-t-il, parce que la plus sale, celle qui est soumise à « la saleté la plus écœurante »⁴².

Il ne s'agit pas ici, comme avec les ethnographes, de la réhabilitation des humbles. Tout se dit. Mais dans le tout de Bataille il reste de l'inavouable. Pour le dire, il faut exposer un tabou et, en l'exposant, s'y exposer. Ce qui induit une dépense, fait basculer la communication du niveau de la valeur d'échange à celui de la valeur d'usage. Ou, pour le dire autrement, réintroduit l'interdit dans la science. Il faut tout dire, oui, mais à la condition que tout ne puisse pas se dire. L'impératif catégorique ici est pris dans un tourniquet où le « tu dois » à peine formulé donne lieu à un « donc tu ne peux pas ». L'avant-garde (gardons-lui ce nom) ne veut pas du droit de choquer que lui offrent les ethnographes. Licence d'ethnologue ? Mais que serait un sacrilège dans les limites de la simple raison ?

9. *Écarts.*

Griaule, Rivet, Schaeffner reprochaient aux esthètes de sortir de la moyenne. En sélectionnant le beau, ils privilégient le rare, donc le monstrueux. La position de Bataille est exactement inverse. Dans « Les écarts de la nature », il localise la beauté du côté non plus des exceptions, mais de la norme statistique : « La beauté, écrit-il, serait à la merci d'une définition aussi classique que celle de la commune mesure »⁴³. Aussi la tératologie (science des écarts de la nature) est-elle la pièce décisive de son esthétique. Mais elle implique le renversement des rapports du monstrueux et de la laideur : les ethnologues écartent la beauté parce qu'ils la jugent statistiquement monstrueuse, Bataille privilégie le mons-

41. « L'homme et son intérieur », *Documents*, 1930, n° 5, p. 261.

42. « Le gros orteil », *Documents*, 1929, n° 6, p. 297.

43. « Les écarts de la nature », *Documents*, 1930, n° 2, p. 82.

trueux parce qu'il le juge esthétiquement laid. Sa définition du monstrueux n'est plus statistique, elle est esthétique. Il n'est pas privilégié en raison de sa rareté. Au contraire, loin de s'opposer au normal, il est maintenant le cœur de l'individualité (l'impossible est quotidien) : étant donné le « caractère commun de l'incongruité personnelle et du monstre », l'individu est en tant que tel le lieu de tous les écarts⁴⁴. Bataille s'oppose à la commune mesure, mais ce n'est pas au nom d'une démesure romantique, c'est au nom de quelque chose comme une très ordinaire démesure, une commune absence de commune mesure : dans « Figure humaine », c'est l'espèce humaine dans son ensemble qui est décrite comme une « juxtaposition de monstres »⁴⁵. Aussi est-ce précisément autour du concept d'écart que l'écart le plus grand se dessine entre les deux tendances motrices de *Documents*, les ethnographes et les anti-esthètes. Les ethnographes veulent le continu, Bataille veut la rupture. Ils veulent reconstituer les contextes pour que tout apparaisse à sa place, alors qu'il charge le document d'exposer l'incongruité radicale du concret : tout d'un coup, les êtres les plus ordinaires ne ressemblent à rien, cessent d'être à leur place. On se demande qui a été responsable de la publication dans *Documents* de la « Crise de la causalité » où Hans Reichenbach dénonce dans le déterminisme une « fausse idéalisation » : « Chaque événement est un coup de dés », ajoute-t-il⁴⁶.

Cet écart (le *hiatus irrationalis*) est l'une des pièces décisives de l'idéologie esthétique de *Documents*. Avec la peinture moderne, dit Carl Einstein, « on est placé en dehors du normal. [...] On a écarté la monotonie biologique ». La vitesse de l'imagination de Picasso « dépasse le conservatisme biologique »⁴⁷. L'art moderne commence au moment précis où les mêmes causes cessent de produire les mêmes effets. Il déjoue la reproduction du semblable,

44. « Les écarts de la nature », *Documents*, 1930, n° 2, p. 82.

45. « Figure humaine », *Documents*, 1929, n° 4, p. 196.

46. Hans Reichenbach, « Crise de la causalité », *Documents*, 1929, n° 2, p. 108.

47. Carl Einstein, « Pablo Picasso : quelques tableaux de 1928 », *Documents*, 1929, n° 1, p. 35. Ou, à propos des tableaux de Masson : « On est fatigué de l'identité biologique », (Carl Einstein, « André Masson, étude ethnologique », *Documents*, 1929, n° 2, p. 102).

Même articulation du biologique et de l'esthétique, même identification de la reproduction et de la représentation chez Henry-Charles Puech qui, lui aussi, interprète Picasso – et la peinture moderne en général – en termes d'insoumission à l'« exigence biologique de représentation » (« Picasso et la représentation », *Documents*, 1930, n° 3, p. 118).

Même manière enfin de privilégier « les écarts de la peinture » chez Schaeffner (« L'homme à la clarinette », *Documents*, 1930, n° 3, p. 161).

l'engendrement du même par le même, la loi de l'homogénéité biologico-esthétique. En d'autres termes, le beau est toujours le résultat d'une ressemblance. Alors que la laideur (comme l'informe) ne ressemble à rien. C'est sa définition. Son espace est celui de l'avortement. Elle n'arrive jamais à s'élever jusqu'au stade du double, de l'image, de la reproduction (du typique et du caractéristique). Elle reste un cas. Mais l'esthétique de *Documents* inverse les jugements de valeur relatifs à ces définitions. Elle demande d'imaginer que c'est à défaut de l'impossible copie du laid que la beauté surgit, une beauté qui n'aurait plus rien de victorieux ; elle ne serait que le produit d'un ratage, le résultat ou le résidu de l'échec de la reproduction du laid. Pour cette esthétique de l'écart, qui est avant tout une anti-esthétique de l'intransposable (une résistance à la transposition esthétique), il est secondaire que le laid soit un échec de la reproduction (ce ne sont pas les écarts de la nature qui seraient des échecs de la nature), l'essentiel est que le beau lui-même soit un échec de la non-reproduction. Une reproduction qui ne serait pas arrivée à échouer jusqu'au bout. Une dépense qui n'aurait pas eu lieu sans réserve. La valeur d'usage n'aurait pas été totalement consommée sur place, *on the spot*. L'avortement d'un avortement.

10. *Documents* : je n'invente rien.

Il y a un autre trait du document. Il restitue le réel en fac-similé, non métaphorisé, non assimilé, non idéalisé. Un document, autrement dit, ne s'invente pas. Il se distingue des produits de l'imagination précisément parce qu'il n'est pas endogène. Comme les faits sociaux chez Durkheim, le document est transcendant. Je n'invente pas. Je n'y suis pour rien. Il n'a pas encore été assimilé par la métaphorisation esthétique. Hétérogène et allogène, il a un impact, il heurte, choque (il a une force de choc) comme le ferait un trauma. *X marks the spot*, pour citer le titre d'un recueil de photographies à sensation sur la guerre des gangs de Chicago commentées par Bataille⁴⁸.

Cette promotion du document doit être située dans le cadre de la condamnation de l'imagination qui est une composante essentielle de l'inspiration moderniste. C'est à elle, par exemple, que Leiris

48. « *X marks the spot* », *Documents*, 1930, n° 7, p. 437.

rattachera son projet autobiographique. Dans « De la littérature considérée comme une tauromachie », il insiste sur le fait que *L'âge d'homme* n'est pas une œuvre de fiction : c'est « la négation d'un roman ». Comparant son autobiographie à une sorte de collage surréaliste ou de photo-montage, il la présente comme une collection de pièces à conviction : « Aucun élément, dit-il, n'y est utilisé qui ne soit d'une véracité rigoureuse ou n'ait valeur de document »⁴⁹. La même inspiration « documentaire » avait poussé Bataille à ajouter à *Histoire de l'œil* un chapitre final de « Coïncidences » : ces souvenirs permettent de diminuer la part prise par la liberté de l'imagination dans l'invention romanesque⁵⁰.

En ce sens, *Documents* n'est pas une revue surréaliste. C'est une revue agressivement réaliste⁵¹.

« La seule imagination me rend compte de ce qui *peut être* », écrivait Breton dans le *Manifeste* de 1924⁵². Mais *Documents* ne veut ni l'imagination ni le possible. La photographie y prend la place du rêve. Et si la métaphore est la figure la plus active de la transposition surréaliste, le document en constitue la figure antagoniste, agressivement anti-métaphorique. Avec lui, l'impossible, c'est-à-dire le réel, chasse le possible.

11. D'un matérialisme fétichiste.

Barthes terminait sa conférence sur « Le gros orteil » en décrivant les mots de Bataille « suffisamment découpés, suffi-

49. *L'âge d'homme*, p. 17.

50. Bataille manifestera la même inaisance, plus tard, dans « La tragédie de Gilles de Rais » : « De telles scènes ne sont pas l'œuvre d'un auteur. Elles ont eu lieu. »

51. Les professions de foi réalistes sont nombreuses. Par exemple, de Leiris : « C'est donc à mon avis commettre un contre-sens complet qu'oublier le caractère foncièrement réaliste de l'œuvre de Picasso » (Michel Leiris, « Toiles récentes de Picasso », *Documents*, 1930, n° 2, p. 62).

Cf. aussi Georges Ribemont-Dessaignes : « Je suis réaliste. [...] Il y a des personnes qui parlent de Ce-qui-existe, et de Ce-qui-n'existe-pas, et qui ne croient qu'à ce dernier en lui déniaient toute existence. [...] Elles ne sont que surréalistes. » « Un peintre est toujours un réaliste. Je n'en connais point qui ne le soit pas. Tant pis pour les surréalistes : qu'ils abandonnent tout commerce avec la peinture » (Georges Ribemont-Dessaignes, « Giorgio de Chirico », *Documents*, 1930, n° 6, p. 337, 338).

Et Desnos, dans un compte rendu de *La femme 100 têtes* : « Pour le poète, il n'y a pas d'hallucinations. Il y a le réel » (Robert Desnos, « La femme 100 têtes, par Max Ernst », *Documents*, 1930, n° 6, p. 238).

52. *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, vol. 1, éd. Marguerite Bonnet, Gallimard, 1988, p. 312.

samment brillants, triomphants, pour se faire aimer, à la façon de fétiches »⁵³. Une auditrice intervient. Elle regrette cette référence : parler de fétiche, c'est diminuer l'impact de ces mots. Barthes : « Vous voyez, maintenant, on ne peut plus parler de fétichisme. C'est trop tard pour le fétichisme. »

Effectivement, c'est trop tard. L'éloge sans restriction du fétichisme qu'on trouve dans *Documents* est sans doute ce qui nous en éloigne le plus. Car si, pour l'auditrice de Barthes, le fétichisme évoque les stratégies d'évitement de perversions plutôt *soft*, coquettes, frileuses, pour Bataille il définit l'exigence *hard* de la chose même. Le fétichisme est un réalisme absolu : il met en jeu des désirs réels, dans des quartiers réels, avec des objets réels. Pas un instant Bataille n'oppose, comme les marxistes, fétichisme et valeur d'usage (il n'y a pas pour lui de fétichisme de la marchandise) ; quand il invoque le fétichisme, c'est au contraire toujours contre la marchandise. Le fétiche est l'objet irremplaçable, intransposable. « Je défie, écrit Bataille, n'importe quel amateur de peinture d'aimer une toile autant qu'un fétichiste aime une chaussure »⁵⁴. Et Leiris commence son article sur Giacometti en opposant le fétichisme vrai (fétichisme « non déguisé ») à ce qu'il appelle le « fétichisme transposé » (ou mauvais fétichisme) des œuvres d'art : « C'est à peine si, dans le domaine des œuvres d'art, on trouve quelques objets (tableaux ou sculptures) capables de répondre à peu près aux exigences de ce vrai fétichisme »⁵⁵. Le fétiche transposé est précisément celui qui a été mis hors d'usage pour entrer sur le marché, celui qui a été dégradé en marchandise. Celui dont on ne se sert plus mais que l'on collectionne. Les objets surréalistes de Giacometti seraient, d'après Leiris, les premiers vrais fétiches à être réapparus depuis longtemps dans l'atelier d'un artiste parisien. Il est significatif que parmi les collaborateurs de *Documents* ce ne soient pas les ethnographes qui utilisent ce concept qui pourtant appartient au vocabulaire de l'anthropologie religieuse.

En avril 1929, Emmanuel Berl avait publié son pamphlet, *Mort de la pensée bourgeoise* (*Mort de la morale bourgeoise* devait suivre

53. Roland Barthes, « Les sorties du texte », *Bataille*, UGE, 1973, p. 62.

54. Pourtant les ersatz que sont, aux yeux de Bataille, les œuvres d'art sont en même temps d'indélogeables catachrèses : « Rien de vraiment nouveau ne peut encore les remplacer », écrit-il à propos de ces irremplaçables remplaçants (Bataille, « L'esprit moderne et le jeu des transpositions », *Documents*, 1930, n° 8, p. 49).

55. « Alberto Giacometti », *Documents*, 1929, n° 4, p. 209.

quelques mois plus tard). Bergson, Proust, les surréalistes, tout le monde y passe. Dans la conclusion, intitulée « Défense du matérialisme », Berl défend une position très proche de celle que Bataille allait appeler bas matérialisme, un matérialisme défini par une bassesse agressive dans laquelle Berl voit l'arme prolétarienne par excellence, la seule arme de quelque poids contre la bourgeoisie. Utilisant une formulation qui rappelle singulièrement celle de Bataille dans l'article « Matérialisme » paru, quelques mois plus tôt, dans le numéro de juin 1929 de *Documents*, Berl défend un matérialisme qui ne consisterait pas « à donner une valeur ontologique à la matière pour la refuser à tout le reste, mais à chercher d'abord, dans l'infinité des causes qui provoquent un phénomène, les causes les plus simples et les causes les plus basses. [...] Le matérialisme, continue-t-il, est donc une certaine manière de déprécier. Il signifie un certain goût de la dépréciation »⁵⁶. Ce sont les mots mêmes de Bataille qui avait commencé son article en dénonçant les matérialistes qui ont soumis la matière elle-même à l'exigence idéaliste du devoir-être, au point de lui substituer une « forme idéale de la matière, une forme qui se rapprocherait plus qu'aucune autre de ce que la matière devrait être »⁵⁷.

Mais, malgré divers appels à un populisme prolétarien, l'inspiration de ce matérialisme est plus héraclitéenne que marxiste. Il définit la matière comme ce qui ne dure pas ; elle s'épuise dans sa

56. Emmanuel Berl, *Mort de la morale bourgeoise* (1929), Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 174.

Avec en toile de fond la crise du surréalisme (et sans doute aussi les va-et-vient de Suzanne Muzard entre Berl et Breton), un bref dialogue s'esquisse entre Berl et Bataille. Dans « Conformismes freudiens », Berl cite Bataille à l'occasion d'une discussion de ce qu'il appelle le « fétichisme » contemporain. « Le phallus remplace alors la feuille de vigne. Ni plus ni moins. Et pour parler le langage de Georges Bataille, l'idéalisme gangrenant le fétiche en fait un *devoir être* ». (*Formes*, n° 5, avril 1930).

57. « Matérialisme », *Documents*, 1929, n° 3, p. 170. Bataille reviendra sur cette critique du « matérialisme ontologique » dans « Le bas matérialisme et la gnose » (*Documents*, 1930, n° 1, p. 1).

La dénonciation du *devoir-être* inspire beaucoup des railleries anti-surréalistes de Bataille : cf. ces propos sarcastiques : « Si l'on dit que les fleurs sont belles, c'est qu'elles paraissent conformes à ce qui doit être » (« Le langage des fleurs », *Documents*, 1930, n° 3, p. 162) ; et « L'espace ferait beaucoup mieux, bien entendu, de faire son devoir » (« Espace », *Documents*, 1930, n° 1, p. 41). Au contraire, chez Breton : « A nous de lui opposer en commun cette force invincible qui est celle du *devoir-être*, qui est celle du *devenir humain* » (« Position politique du surréalisme », in *Manifestes du surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert, 1962, p. 274).

consommation⁵⁸. Et ne renaît pas de ses cendres. Le sans-reste de l'holocauste. Elle s'épuise sur place, ne se survit pas. Sans traces pour lui survivre. Pas même de souvenir. Cette matière n'accumule pas mousse : le matérialisme de Bataille n'est pas cumulatif (d'où la perte), c'est un matérialisme de la différence à fonds perdus, sans représentants, sans avenir et sans réserve, sans suite, sans descendants, sans lendemain. La matière se dépense intégralement, sans rien laisser derrière elle, pas de fantôme, pas d'héritier, pas de double. Un éclair – puis la nuit.

Henry-Charles Puech, le spécialiste des religions manichéennes, publie dans *Documents* un article inattendu dans lequel il présente Piranèse, le graveur des *Prisons*, comme un « architecte nihiliste », le promoteur d'une architecture du désastre, mû par « l'impatience d'un accomplissement total, ce désir d'amener tout à bout et que la ruine soit ruine absolument, que la plénitude fasse éclater ce goût de néant qui en commande tous les progrès et que l'homme finisse sous un entassement de pierres dont on ne saurait dire s'il est construction ou décombres. Les fins de cette volonté sont terriblement ambiguës ; la ruine à reproduire la retient-elle, ou bien y accroche-t-elle le désir vif de l'achever encore, de tout balayer, de bâtir l'univers où l'homme serait bafoué »⁵⁹.

12. Reprint.

La signification du *reprint* n'est pas la même pour un livre ou un périodique. On réédite un roman parce qu'il a du succès ou que le moment est venu de le redécouvrir. *Habent sua fata libelli*. S'agissant d'un journal, la transposition de l'aoriste à l'imparfait altère le statut textuel de l'objet, sa ponctualité. La revue est transformée en document. Publier en 1990 un fac-similé des *Fliegende Blätter* de 1929-1930, la chose ressemble par plus d'un côté à l'exposition d'une œuvre d'art primitif dans un musée

58. « La matière, écrit Berl, c'est ce qui ne dure pas. [...] Le matérialisme refuse donc toutes les valeurs de permanence, tout ce qui s'accroche à la durée. » (*Mort de la morale bourgeoise*, Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 174).

59. Henry-Charles Puech, « Les "Prisons" de Jean-Baptiste Piranèse », *Documents*, 1930, n° 4, p. 199. Même nihilisme chez Leiris qui exalte l'hypothèse d'une débâcle intégrale qui n'aurait « pour ultime résultat, après avoir brisé ce qui lui était hostile et étranger puis s'être détruite elle-même [...], que d'avoir anéanti absolument tout » (« Débâche », *Documents*, 1929, n° 7, p. 382).

parisien, qu'il soit de l'homme ou du Louvre. *Carpe diem*. Cueillez dès aujourd'hui les journaux du matin.

Mais c'est aux kamikaze, aux passantes de l'avant-garde, celles qui n'ont pas passé deux hivers, que revient le reprint d'honneur. Elles ont duré si peu qu'on les rappelle. Le reprint récupère, contre son gré, ce qui n'avait pas voulu de la survie. *Documents*, par exemple. Placé, comme Leiris l'a dit, sous le signe de l'impossible, c'était une revue qui ne se destinait pas à faire long feu. Le contrat idéologique officiel était une esthétique de l'irrécupérable. Aussi y a-t-il dans sa réédition, phénix malgré lui, quelque chose de même nature que par exemple la transformation d'abattoirs en parc culturel. Nous autres civilisations, nous aurions tant voulu pouvoir être mortelles. Mais, à l'âge de la reproduction mécanique, c'est trop tard. On a perdu la foi dans le fétiche. Ceci ne tuera pas cela. Qui parierait aujourd'hui, comme le Hugo des *Mains sales*, sur l'irrécupérable ? Ou, comme la Judith de Giraudoux, quand elle réalise avec horreur que les inavouables plaisirs qu'elle a connus dans le lit d'Holopherne sont sous passe d'être transformés en histoire pieuse, en légende édifiante. D'être donnés en exemple.

L'adieu aux plumes

Le mot attribué à Goering : « Quand j'entends parler de culture, je sors mon revolver » est cité, en général, pour illustrer le mépris et la brutalité des leaders nazis à l'égard de tout ce qui touche à la vie intellectuelle. Pourtant, au cours des années trente et quarante, et particulièrement en France, beaucoup d'écrivains engagés, et engagés à gauche, des anti-fascistes de choc, ont brandi des slogans du même tabac. Ils ne faisaient d'ailleurs que suivre l'exemple du jeune Marx : l'arme de la critique ne doit jamais remplacer la critique des armes. Je ne connais pas le contexte exact de la sortie de Goering. Mais on interprète en général son revolver comme une arme braquée contre la culture. On pourrait pourtant l'interpréter autrement. Par exemple : à propos de culture, je vais vous montrer la mienne. Et il dégaîne.

La mode du revolver fait fureur dans la culture française des années trente et quarante. C'est elle qui fait chanter à un nombre respectable d'écrivains d'avant-garde un adieu aux plumes qui contrebalance l'adieu aux armes de Hemingway. Stendhal répétait que, dans un roman, une discussion politique produisait un effet aussi dissonant qu'un coup de revolver dans une salle de concert. Sans remonter jusqu'à Jarry, de Malraux à Breton, à Drieu La Rochelle et à Sartre, toute la génération anti-proustienne a été hantée par le rêve quasi-alchimique de transformer en arme à feu ses porte-plumes : il ne s'agit plus seulement, comme pour Stendhal, d'introduire un revolver dans une œuvre littéraire, il s'agit de transformer cette œuvre elle-même en revolver, d'en faire une œuvre tirée à bout portant. Les mots, dira Sartre, sont des pistolets chargés. Avec ses rêves de corne de taureau, l'esthétique taumachique de Leiris relève de la même inspiration. Ces écrivains ont du langage une conception qui n'a rien de parlementaire. Ce qu'ils réclament, ne relève pas du droit à la libre

expression, mais plutôt, selon l'étrangement forte expression de Maurice Blanchot, du droit à la mort.

La différence entre une plume et une arme, entre littérature et politique, entre fiction et action verbale fait partie de la définition même du libéralisme. L'extraterritorialité du rêve est inscrite dans le concept de libéralisme qui implique que l'exercice de la littérature jouisse d'une liberté absolue : il relève du domaine de la liberté individuelle et, à ce titre, échappe aux charges de ce que Benjamin Constant appelait la liberté politique. Mais cette extraterritorialité est précisément (et paradoxalement) la raison pour laquelle les écrivains engagés des années trente ont si passionnément tenu à se démarquer du libéralisme. Ils ont refusé de se laisser réifier dans les cadres libéraux de la fiction, refusé une liberté de parole qui les tenait à l'écart du domaine public. A la racine de leur inspiration se trouve toujours le refus de la distinction entre la politique (qui est sociale) et la littérature (qui serait individuelle). Nous voulons être jugés, non sur nos paroles, mais sur nos actes, répétait Sartre.

Dans le passage de la plume au revolver, ou de l'encre au sang, le langage renonce à plusieurs de ses propriétés. Par exemple, s'il est vrai que les mots peuvent (aussi bien que les armes) produire des effets, les armes en revanche (à la différence des mots) n'ont pas de fonction représentative. Le mot représente une chose, le revolver la détruit. Aussi cette littérature engagée rêve-t-elle d'un réalisme qui ne serait plus (comme celui du dix-neuvième siècle) représentatif mais performatif, un réalisme dans lequel les mots, au lieu d'être les signes de choses auxquelles ils ne touchent pas, ne laisseraient pas intact le monde qu'ils décrivent. L'herbe ne repousse pas toujours là où ces Attila de la plume ont fait passer leurs phrases. Le langage, au lieu de permettre, à l'égard du réel, une distance qui rend possible de le représenter, est chargé de le rejoindre, de l'attaquer et de le détruire. *Search and destroy*. Mais cette mutation ne se borne pas à opposer langage descriptif et langage performatif. Il ne s'agit pas simplement de savoir si les mots sont ou ne sont pas des outils, mais s'ils sont ou ne sont pas des armes. La différence entre dire et faire passe au second plan, éclipsée par l'identité entre dire et défaire, entre dire et tuer, entre dire et mourir.

Il n'en est que plus remarquable que ce soit dans un roman qui n'a pas la moindre ambition politique, *Les caves du Vatican*, de Gide, que cette problématique ait été d'abord présentée. Lafcadio

exprime à plusieurs occasions son mépris pour ce qui se passe sur le papier. Il n'a pas attendu Goering pour, quand on lui parle culture, sortir son irréversible à lui, qui n'est pas un revolver : Lafcadio travaille à mains nues. « Savez-vous, dit-il à Julius de Baraglioul, romancier, ce qui me gêne l'écriture ? Ce sont les corrections, les ratures, les maquillages qu'on y fait »¹. Lafcadio ne peut pas supporter l'identité de la trace et de son effacement. Il lui faut de l'ineffaçable. Des taches à la Lady Macbeth, indélébiles. S'il doit laisser une marque, il faudra que ça se fasse en une fois et une fois pour toutes. Qu'il lui soit impossible de revenir dessus. Aussi oppose-t-il la littérature à la vie, la vie où, dit-il, « on ne peut corriger ce qu'on a fait. C'est ce droit de retouche qui fait de l'écriture une chose si grise et si... (il n'acheva pas). Oui ; c'est là ce qui me paraît si beau dans la vie ; c'est qu'il faut peindre dans le frais. La rature y est défendue ». Peindre dans le frais, *al fresco*, peindre sur un support qui n'a pas encore pris, intervenir à même le vif (la chair) du sujet, est le motif essentiel de la littérature engagée. A la fin du roman, Lafcadio s'apprête à commettre le meurtre gratuit qui lui a valu l'admiration de toute une génération. Il va précipiter Fleurissoire par la portière du train. Et le motif de l'irréversible reparait. Il n'aimait pas la littérature qui permet des ratures ; le meurtre est un acte sans retouche. La scène est retransmise en direct. C'est Lafcadio qui pense. « Et pas plus le droit de reprendre son coup qu'aux échecs. Allons, allons ; Cadio, pas de retouches »². Exit Fleurissoire. Mais, encore une fois, c'est un meurtre métaphysique et non pas un crime politique. *Les caves du Vatican* n'est pas un roman engagé. Lafcadio est un terroriste sans cause. Peut-on l'imaginer militant ? Il arrivera à Gide, quand il aura pris sa carte du Parti, de donner du « camarade » à Nathanaël dans les *Nouvelles nourritures terrestres*. Mais il faudra attendre Malraux et le Kyo de *La condition humaine* pour que Lafcadio soit transformé en terroriste politique.

Deux motifs de la littérature de cette époque portent une lourde responsabilité dans la dimension anti-libérale de son inspiration. Le premier est celui de l'autorité. Le second, celui de la communauté. La société démocratique est accusée d'avoir peur de la première et d'être inhospitalière à la seconde. La guerre, inclémentaire au libéralisme, apparaît comme le remède providentiel

1. André Gide, *Les caves du Vatican*, in *Romans, récits et sotties. Œuvres lyriques*, éd. Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry, Gallimard, 1958, p. 736.

2. P. 829.

à cette double carence : elle devrait permettre de les restaurer l'une et l'autre.

L'autorité est ici entendue comme un fait de nature linguistique, une sorte d'aura verbale qui, comme la présence scénique des acteurs, émane de la voix de telle personne plutôt que de telle autre. Elle se reconnaît à ce fait qu'une parole, au lieu d'engendrer d'autres paroles (comme le fait le verbalisme parlementaire), engendre des actes (c'est ce que fait la parole militaire). La parole autoritaire n'enseigne pas, n'informe pas, ne convainc pas : elle ordonne. On ne discute plus, on obéit. Et c'est la raison pour laquelle la critique de l'argument d'autorité a constitué historiquement le premier principe de la libre pensée.

La revalorisation des actes de langage autoritaires, qui est un trait constant de la littérature des années trente, constitue donc par elle-même une forme majeure de son opposition au libéralisme. Un exemple entre mille de ce refus du dialogue libéral : celui de Nizan, qui écrit, dans *Les chiens de garde*, à propos des philosophes officiels de la Troisième République : « Nous n'espérons point les convaincre. [...] Il n'importe point de les toucher mais de les vaincre »³. L'autorité de l'arme verbale se prouve par son utilisation à sens unique ; elle instaure des échanges dissymétriques (tels que le récepteur ne soit jamais en position d'émetteur, que la seconde personne ne puisse pas répondre).

Le courant anti-conformiste, qui domine la littérature engagée des années trente et quarante, a été lancé en 1929 avec les pamphlets brouillons d'Emmanuel Berl, *Mort de la pensée bourgeoise* et *Mort de la morale bourgeoise*. « Bourgeois », dans ces deux titres, est synonyme de « libéral ». Par pensée et morale bourgeoises il faut donc entendre libre pensée, liberté de conscience, libre examen, arts libéraux, toute une culture qui se développe sous le signe du temps libre, de l'*otium*, de la réserve, en toute indépendance et en dehors de toute urgence, une culture qui ignore le couteau sur la gorge et autres questions de vie ou de mort.

Un passage de ces pamphlets illustre avec un relief particulier l'articulation, assez paradoxale puisqu'on parle d'anticonformisme, de cette attitude oppositionnelle avec l'apologie des

3. Paul Nizan, *Les chiens de garde*, p. 119. Dans *La condition humaine*, une phrase du même type est attribuée à Gisors jeune : « Le marxisme n'est pas une doctrine, c'est une volonté. [...] Vous ne devez pas être marxiste pour avoir raison, mais pour vaincre sans vous trahir » (Malraux, *Romans*, Gallimard, 1976, p. 362).

valeurs autoritaires. La société libérale serait déchirée par une double évolution que Berl décrit dans les termes d'un conflit religieux. La bourgeoisie tourne de plus en plus au protestantisme, même si c'est sans le savoir, même s'il s'agit d'un protestantisme inconscient. Les bourgeois, même s'ils continuent à se considérer catholiques, sont, sans exception, des individus qui se sentent, écrit Berl, « sûrs de leur morale plus que des sacrements, et de leur conscience plus que de leur directeur »⁴. Le protestantisme est ainsi identifié à la religion du libre examen, une religion sans directeur de conscience. Les intellectuels au contraire, « beaucoup plus séduits par le catholicisme que par le protestantisme », évoluent dans la direction inverse. Il ne faut pas prendre à la lettre ces étiquettes confessionnelles. Mais au-delà de la question de l'appartenance religieuse, ce tableau dessine une ligne de démarcation qui se décide autour de la direction de conscience. La bourgeoisie la refuse et fait de la libre pensée (de l'autonomie subjective) son régime intellectuel alors que les intellectuels penchent en faveur, sinon du catholicisme lui-même, du moins de la soumission à une autorité intellectuelle (ou de l'acceptation intellectuelle de l'autorité) qui, dans le passé, a été incarnée par le catholicisme.

On est donc aux antipodes de la distribution des rôles mise en place durant l'affaire Dreyfus. Les intellectuels s'étaient définis par le choix de l'exercice illimité du libre examen et le refus de plier devant l'argument d'autorité impliqué dans la discipline militaire. Quarante ans plus tard, ce sont eux qui parlent de se convertir à un *ethos* de type militaire. Ce sont les intellectuels qui réclament une autorité dont il n'est d'ailleurs pas toujours clair s'ils voudraient l'exercer plutôt que la subir.

Dix ans après les pamphlets de Berl, en 1939, Jules Monnerot lancera dans la revue de Pelorson, *Volontés*, la dernière des grandes enquêtes de l'après-guerre. Elle porte sur la question des directeurs de conscience. Les termes du questionnaire aussi bien que les réponses qu'il suscite montrent que les vœux de Berl ont été entendus et largement exaucés. La plupart de ceux qui répondent à l'enquête de Monnerot décrivent un monde moderne que la libre pensée a abandonné à des modes de direction de conscience qui, entre psychanalyse et partis totalitaires (sans

4. Emmanuel Berl, *Mort de la morale bourgeoise* (1929), Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 165.

parler de la publicité), ont peu de chose à envier à la théocratie médiévale.

Monnerot fait un bilan des réponses. Aucune, constate-t-il, n'a fait l'éloge du régime parlementaire. D'où il déduit que, aux Français « dégoûtés de la démocratie et dédaigneux du fascisme », une seule perspective s'offre, celle de l'action, action « intellectuelle certes, mais militaire, littéralement, aussi »⁵. Dégoût pour la démocratie : on est dedans mais on veut en sortir. Dédain du fascisme : on provoque ses avances mais on n'y répond pas. L'évocation de l'action militaire juste après le constat de l'état désespéré du libéralisme est un trait d'époque ; elle permet à ceux qui dédaignent de faire un pas vers le fascisme de ne pas avoir à reconsidérer leur dégoût pour la démocratie.

La plupart de ces appels à l'autorité, ceux de Berl, ceux du Monnerot de 1939 et des signataires des réponses à son enquête, se donnent et sont perçus, il faut le rappeler, comme reflétant des positions révolutionnaires d'extrême gauche. Ce sont les Editions Sociales Internationales, par exemple, une maison d'édition sous la coupe du Parti communiste, qui en 1936 publie, malgré son titre étrangement théocratique, *Inquisitions*, la revue de Roger Caillois, lequel Caillois multiplie, dans les colonnes de diverses revues plus ou moins durables, les manifestes en faveur de ce qu'il appelle une « orthodoxie militante », faisant campagne pour la restauration de formes d'autorité et de hiérarchies en voie de dépérissement sinon d'extinction⁶. Le pouvoir se prend – d'autorité. Une autorité qui, répète Caillois, n'appartient qu'à celui qui accepte de contraindre sans se soucier de persuader : et c'est pour avoir méconnu cette définition, ajoute-t-il, que Léon Blum vient de perdre le pouvoir. Les recherches de Paulhan s'infléchissent alors dans une direction voisine, s'attachant aux figures d'une rhétorique autoritaire, une dynamique de l'énonciation (le pouvoir des mots, les proverbes, la force des « grands mots », des slogans, etc.) qui permet à une phrase de faire de l'effet (d'être suivie d'effets) indépendamment de son sens, indépendamment de la validité intellectuelle de son contenu.

Le texte exemplaire de cette revalorisation de l'autorité est sans doute le programme développé par Bataille à l'occasion de

5. Jules Monnerot, cité in *Le Collège de Sociologie*, p. 134.

6. Roger Caillois, « Pour une orthodoxie militante : les tâches immédiates de la pensée moderne », *Inquisitions*, n° 1 (juin 1936) (repris en conclusion du *Mythe et l'homme*, Gallimard, 1938).

Contre-Attaque, le groupe d'extrême gauche qu'il a animé avec André Breton, en 1936, au moment du Front populaire. Dans un tableau historique qui ne manque pas de force, Bataille dénonce l'anachronisme des mouvements révolutionnaires qui empruntent, pour renverser des régimes libéraux, des modèles insurrectionnels mis au point un siècle plus tôt contre des régimes autocratiques. « Aucun régime démocratique stabilisé, écrit-il, n'a été renversé par une révolution classique »⁷. De la Révolution française à la Révolution russe, les révolutions ont toutes été des révolutions anti-autoritaires qui ont permis de remplacer un régime autocratique, empire ou monarchie, par un régime libéral. La question de l'autorité, une fois de plus, sert de pierre de touche : dans les régimes autocratiques, c'était l'autorité – sa présence et son poids – qui était insupportable ; dans la démocratie, c'est l'inverse. Aussi, écrit Bataille, « ce n'est pas en tant qu'autorité à décomposer que [la démocratie] doit être combattue mais en tant qu'absence d'autorité »⁸. L'échec des mouvements révolutionnaires contemporains en découle : les tactiques de décomposition anti-autoritaires sont inadéquates en face de situations qui requièrent une recombinaison autoritaire. L'opposition traditionnelle d'une gauche anti-autoritaire et d'une droite militarisée, en place depuis au moins l'affaire Dreyfus, a perdu sa pertinence. Si la gauche, en France, ne veut pas répéter la tragédie des gauches italienne et allemande, elle doit accepter de se mettre à l'école de l'autorité. Bataille conclut en demandant au Front populaire de mettre en place des « organisations de forces cohérentes et disciplinées qui reconstituent dans ses fondements la structure de l'autorité à l'intérieur d'une démocratie qui se décompose »⁹.

Est-il besoin d'insister sur le revirement que constitue pour Bataille cet appel aux valeurs de discipline et d'autorité ? Cinq ans plus tôt, il avait été, dans *Documents*, le promoteur d'une esthétique de l'informe dont l'inspiration anti-architecturale faisait cible de toute forme d'autorité, exaltant « ce qui n'a aucun sens, aucune utilité, n'introduisant ni espoir ni stabilité, ne conférant aucune autorité ». Ces mots viennent du « Cheval académique » où il fait l'éloge de Gaulois qu'il présente comme des barbares « incapables de réduire une agitation burlesque et incohérente

7. Georges Bataille, « Vers la révolution réelle », *Ceuvres complètes*, II, p. 417.

8. P. 421.

9. P. 422. Cf. plus haut, « De l'équivoque entre littérature et politique ».

[...] aux grandes idées directrices qui donnent à des peuples ordonnés la conscience de l'autorité humaine »¹⁰. Ce revirement est lié à l'évolution du paysage politique mondial entre 1929 et 1936 : en Allemagne, la décomposition anti-autoritaire de Weimar, qui avait succédé au Reich, vient d'être disciplinée par la terreur nazie et, en URSS, le romantisme bolchevique a cédé le pas au camp de travail soviétique.

Les appels de Contre-Attaque à l'autorité et à la discipline entrent dans une stratégie anti-fasciste. Ils n'en restent pas moins, dans leur inspiration, profondément (et d'ailleurs explicitement) anti-démocratique. Cette stratégie, toute anti-fasciste qu'elle soit, implique la restauration tactique de ce contre quoi la démocratie s'était instaurée. Des considérations d'efficacité requièrent de la lutte contre le fascisme qu'elle attente au fonctionnement démocratique.

De ces propositions découle (et Bataille lui-même ne dégagera ces implications qu'après Munich) que, contre un régime libéral, il n'existe qu'une arme, la guerre. Il n'y a jamais eu, dit Bataille, et il n'y aura probablement jamais de révolution anti-libérale. Pour détruire une démocratie, il faut et parfois il suffit d'une armée (pas forcément étrangère) ou tout au moins d'un parti organisé sur le modèle d'une armée. C'est sur cette considération que Monnerot lui aussi conclut son enquête : la revalorisation de l'autorité fait immédiatement surgir le spectre d'un régime militaire, la suspension des libertés démocratiques¹¹.

L'espoir, le roman que Malraux écrit en 1937 sur et pendant la guerre d'Espagne, répond à la lettre au programme de Bataille. Il part du postulat que les démocraties sont indéfendables – indéfendables, du moins, au sens militaire du mot, mais c'est aussi le seul qui compte en temps de guerre. « J'ai vu les démocraties intervenir contre à peu près tout, sauf contre les fascismes », dit

10. Georges Bataille, « Le cheval académique » (1929), *Œuvres complètes*, I, p. 161.

La promotion de l'informe par *Documents* se doublait d'attaques contre l'autorité. Au moment de Contre-Attaque, Bataille envisage moins une restauration de la forme qu'une conversion de l'esthétique de l'informe en politique de la force, c'est-à-dire, précisément, une politique qui ne respecterait pas les formes. Le pôle (esthétiquement) répulsif de l'informe se joint au pôle (politiquement) attractif de la force.

Sur ce retour en force de l'informe, ce devenir-force de l'informe, cf. *La condition humaine* : « De cette forme humaine que Kyo ne voyait même pas, émanait une force aveugle et qui la dominait, l'informe matière dont se fait la fatalité » (Malraux, *Romans*, p. 424).

11. Berl également, dans *Mort de la pensée bourgeoise* : « Le problème, pour Malraux, n'est pas de savoir comment l'intellectuel peut adhérer à un programme, mais comment il peut devenir un chef révolutionnaire » (Grasset, 1929, p. 189).

un personnage du roman¹². Qui veut lutter contre le fascisme doit donc commencer par oublier la démocratie. Bataille veut transformer le Front populaire d'organe de défense en organe de combat, passer d'une défense anti-fasciste à une contre-attaque surfasciste. *L'espoir* décrit la même métamorphose, la manière dont une révolution se transforme en guerre. D'une insurrection spontanée, généreuse, anarchique, sort une armée révolutionnaire capable de se mesurer avec l'armée fasciste. Le secret de cette transformation tient en un mot : l'autorité. C'est Manuel, le personnage central du roman, qui en fait l'apprentissage. Après leur défaite à Tolède, les troupes républicaines désarmées sont en proie à la panique. Manuel, qui assiste à la déroute, intervient. Il suffit que ses paroles soient entendues pour que l'ordre revienne. Sans qu'il sache comment ni pourquoi, elles sont devenues des ordres. Le commentaire de Malraux semble sortir tout droit des études de Paulhan sur la science des proverbes : « Il avait appris l'autorité comme on apprend une langue : en répétant »¹³.

Mais ce type de découverte ne s'offre pas au premier venu. Il se trouve en effet que Malraux a fait de Manuel un artiste. (C'est un musicien qui, avant le coup d'Etat de Franco, travaillait comme ingénieur du son dans les studios de Barcelone). Derrière les nombreuses métamorphoses qui scandent *L'espoir*, derrière le devenir guerre d'une révolution, le devenir armée d'une indignation, il y a le devenir chef d'un artiste, l'effondrement de la distance esthétique emportée par l'urgence pragmatique. Il ne s'agit pas de mettre son art au service de la révolution, ou même d'inventer un art révolutionnaire. Il s'agit d'une interruption de l'art. Pour que la révolution soit victorieuse, Manuel doit renoncer à être un musicien. *A farewell to music*. L'art lui-même, la culture elle-même sont devenus, en temps de guerre, contre-révolutionnaires. L'autorité militaire, chez Malraux, est toujours l'autorité d'un artiste qui a eu la force de renoncer à son art. Elle est, dans *L'espoir*, la récompense de l'artiste qui a résisté à sa vocation, qui a renoncé à son œuvre, qui a su se détourner du monde de la finalité sans fin et des plaisirs sans concept. L'autorité de Manuel découle directement du fait qu'il se soit mis entre parenthèses, qu'il ait renoncé à ce qu'il est. Malraux lui fait dire

12. André Malraux, *L'espoir*, in *Romans*, p. 664.

13. P. 774.

à plusieurs reprises : « J'en ai fini avec la musique. » Mais, pour qu'il se sépare de la musique, il a d'abord fallu qu'il se sépare de lui-même. Il a fallu, pour reprendre les termes du roman, que ce qu'il fait le sépare de ce qu'il est. La voix autoritaire est toujours celle d'un artiste qui a renoncé à soi en passant à l'action, qui est passé de l'être au faire. « Tu dois perdre ton âme, lui dit Heinrich. Tu as déjà perdu tes cheveux longs. Et le son de ta voix »¹⁴. L'urgence militaire est ainsi une forme de ce que Husserl aurait appelé une *epochè*, ménageant l'espace nécessaire à la production d'une conscience transcendantale, une conscience avec ego transcendant – c'est-à-dire, comme Sartre l'a montré, une conscience détachée de son ego, qui le tient à distance. D'où le droit à la mort. « Je suis chaque jour un peu moins humain », remarque Manuel¹⁵.

Le Manuel de *L'espoir* est de ce point de vue l'antithèse du Léon Blum peint par Caillois dans le compte rendu qu'il fait, en 1938, de deux volumes du président du conseil sortant, un recueil d'interventions politiques, *L'exercice du pouvoir*, et un volume d'essais littéraires, *Nouvelles conversations de Goethe avec Eckermann*¹⁶. C'est en renonçant à la musique que le personnage de Malraux devient un chef. Blum a échoué, selon Caillois, parce que l'exercice du pouvoir n'a rien changé à l'homme de goût qu'il était. Le président du conseil est resté un critique littéraire, un citoyen de la République des lettres ; libéral et de bonne compagnie, il n'aurait jamais sorti son revolver quand on lui parlait de culture.

Le second refrain anti-libéral des années trente est la fraternité. A plusieurs reprises, dans *L'espoir*, quelqu'un invoque la devise républicaine. L'égalité n'est jamais mise très haut. Quant à la liberté, ce n'est pas le moment d'en parler. La fraternité, par contre, est une source d'émotions infaillible. A l'opposé de l'égalité, qui est dispersive et numérique (Sartre aurait dit sérielle), elle est le nom français, jacobin, du *Mitsein*, une potion magique contre l'angoisse de l'homme seul, la promesse républicaine de

14. P. 911.

15. P. 908. Cf. ce que Alvear dit à Scali : « L'homme n'engage dans une action qu'une part limitée de lui-même ; et plus l'action se prétend totale, plus la part engagée est petite » (p. 838). C'est la doctrine de l'engagement développée par Sartre en conclusion de *La transcendance de l'ego* : l'ego n'est engagé – et engagé sans réserve – dans le monde que pour donner l'occasion à une conscience transcendantale de se dégager – dans une réserve absolue – de la charge de son ego. Cf., plus haut, « Actes sans paroles ».

16. Cité *Le Collège*, p. 232-233.

faire partie d'un tout (Sartre aurait dit d'un groupe en fusion). L'exaltation de la fraternité rejoint ici l'anti-libéralisme de celle de l'autorité.

Comme l'autorité, d'ailleurs, la fraternité est un motif à vocation presque exclusivement belliqueuse, d'inspiration polémique. Aucun cadre n'est plus favorable à l'expérience de l'être ensemble, du *Mitsein*, que l'armée et l'action militaire. La menace de mort permet aux individus de sortir d'eux-mêmes, de se dépasser en communiant dans un tout qui les dépasse, de donner corps par cette communion à quelque chose qui est plus que la simple addition de leurs individualités. Le libéralisme permet peut-être de gagner sa vie ; il n'apprend pas à la perdre, régime incapable de produire quelque chose pour quoi mourir. Seul le risque de mort permet à l'individu de se dépasser, d'échapper à la décomposition individualiste, de se ressourcer sur le tout. Les clichés gestaltistes décrivent ce sentiment que l'individu a d'appartenir à un tout qui n'existerait pas sans lui, d'être dépassé par quelque chose auquel il permet d'exister, le sentiment paradoxal d'une transcendance qui dépend de l'individu. « L'ensemble de cette escadrille, dit Scali, est plus noble que presque tous ceux qui la composent »¹⁷. Mais l'existence profane exclut ce genre de dépassement : l'être-ensemble n'étant qu'un autre nom pour l'être-pour-la-mort, c'est « une fraternité qui, dit Malraux, ne se trouve que de l'autre côté de la mort »¹⁸. Elle se trouve aussi de l'autre côté des oppositions parlementaires : un publiciste d'extrême droite comme J.-P. Maxence exaltera de la même manière « l'unité ardente de tout un peuple en péril de mort »¹⁹.

En réalité, la fraternité des armes n'est, dans la plupart de ces romans, qu'une couverture qui permet de redorer le blason du totalitarisme. Sa condition de possibilité étant une militarisation de la vie sociale équivalente à la suspension de la légalité libérale, l'exaltation de l'armée (et de la guerre) sous couvert de fraternité n'est le plus souvent qu'une manière de faire passer en contrebande les implications totalitaires de la structure militaire elle-même. Il suffit d'écouter un autre personnage de *L'espoir* : « Civilisation totalitaire, proteste Scali, au XX^e siècle, est un mot vide de sens ; c'est comme si on disait que l'armée est une civilisation totalitaire. A la vérité, le seul homme qui dans un tout,

17. P. 839.

18. P. 000.

19. Jean-Pierre Maxence, *Histoire de dix ans (1927-1937)*, Gallimard, 1939, p. 34.

cherche une réelle totalité est précisément l'intellectuel »²⁰. Mais quel est le bénéfice de ces redéfinitions ? Qu'est-ce que Scali pense gagner en disant que les régimes dits totalitaires ne le sont pas plus que l'armée ? Pense-t-il attaquer l'armée ou défendre les régimes totalitaires ? Et pourquoi d'ailleurs ne devrait-on pas dire que l'armée, effectivement, est bel et bien une civilisation totalitaire ? Pourquoi ne devrait-on pas appeler totalitaire un régime où c'est l'armée ou, à défaut d'une armée, un parti structuré comme une armée qui détient le pouvoir ? Mais le plus significatif dans les propos de Scali (un historien de l'art devenu combattant républicain), c'est évidemment sa caractérisation du désir de totalité, y compris dans ce qu'il implique de totalisation militaire et de militarisation totalitaire, comme le désir de l'intellectuel. Il s'ensuit que, même si l'armée républicaine combat le fascisme, ou plutôt précisément parce qu'elle c'est militairement qu'elle le combat, la structure de l'action militaire permet à l'intellectuel de satisfaire sans mauvaise conscience un désir totalitaire qui, pour la démocratie, constitue une menace aussi grave que l'armée à laquelle elle s'oppose.

Elie Halévy, l'historien du libéralisme anglais et du socialisme européen, a fait en novembre 1936 un exposé devant la Société française de philosophie consacré à ce qu'il appelait « l'ère des tyrannies ». Il devait mourir peu après. La thèse qu'il y développe est pessimiste, aussi sombre que ces derniers jours d'une vie dans la fin des années trente. Elle exclut que guerre et démocratie puissent coexister.

C'est avec la Première Guerre mondiale que Halévy fait commencer ce qu'il appelle l'ère des tyrannies, l'été 14 marquant la fin de l'ère libérale, la mise en place d'un bout à l'autre de l'Europe d'un état de siège généralisé. A partir de cette date, la vie civile a été irréversiblement soumise au modèle d'un régime de guerre. Halévy applique son diagnostic à tous les régimes totalitaires issus de la guerre, qu'ils soient de droite ou de gauche. Il importe peu par exemple que, à la différence du fascisme, le communisme se définisse comme une idéologie pacifiste et anti-militariste : « Le paradoxe du socialisme d'après-guerre, écrit-il, c'est qu'il recrute des adeptes qui viennent à lui par haine et dégoût de la guerre, et qu'il leur propose un programme qui

consiste dans la prolongation du régime de guerre en temps de paix »²¹. Il faut donc renverser la célèbre proposition de Clausewitz : c'est la politique qui est maintenant réduite à n'être que la continuation de la guerre par d'autres moyens.

Le contexte de l'œuvre de Halévy est totalement étranger à celui de Bataille. Le parallélisme de leurs logiques n'en est que plus remarquable. Toutes deux excluent qu'une révolution, au sens classique de l'expression, puisse menacer un régime démocratique. Il faut en effet appeler guerre (ou tyrannie, son synonyme) toute violence dès l'instant où elle est anti-libérale. La différence entre guerre et révolution tient au régime qu'elles attaquent. S'il est autoritaire, c'est une révolution, s'il est libéral, c'est une guerre.

D'où suit que – « du fait, écrit Halévy, de l'impossibilité pour les gouvernements tyranniques de maintenir perpétuellement les populations sur le pied de guerre sans faire la guerre »²² – pour une tyrannie, aucune perspective n'est plus menaçante que la paix. Inversement, pour une démocratie, la guerre n'est pas une menace, c'est une condamnation. « Si la guerre recommence, se demande Halévy (nous sommes deux ans avant Munich), et si les démocraties sont condamnées à adopter, pour se sauver de la destruction, un régime totalitaire, n'y aurait-il pas généralisation de la tyrannie, renforcement et propagation de cette forme de gouvernement »²³ ? Une démocratie en guerre est pour lui un concept aussi contradictoire qu'une tyrannie pacifique.

La guerre place donc la démocratie en face d'un dilemme, puisque pour elle victoire et défaite se soldent par la même catastrophe. Dans un cas, faute de s'être militarisée, elle disparaît. Mais le prix d'une victoire est une autre forme de disparition : pour se défendre contre ceux du dehors, elle a dû faire appel à ses ennemis du dedans. Elle a pris les devants et, en se transformant en régime militaire, elle a mis en place une sorte d'auto-occupation. Pour la démocratie française, l'armée française est à peine moins redoutable que l'armée allemande. « Si la guerre éclate, écrit encore Halévy, la situation des démocraties sera tragique. Pourront-elles rester des démocraties parlementaires et libérales si elles veulent faire la guerre avec efficacité ? Ma thèse,

20. P. 898.

21. Elie Halévy, *L'ère de tyrannies*, Gallimard, 1939, p. 214.

22. P. 225.

23. P. 225.

précise-t-il, c'est qu'elles ne le pourront pas »²⁴. C'était aussi, mais pour les raisons opposées, la thèse de Bataille et celle de Malraux.

Julien Benda n'apparaît pas dans la liste des auditeurs qui sont intervenus à la suite de l'exposé d'Halévy. Pourtant, le livre que Benda est en train d'écrire au moment où la guerre éclate, *La grande épreuve des démocraties*, donne l'impression d'un dialogue avec les thèses de *L'ère des tyrannies*. Ce livre, écrit, en France et en français, à la veille de la guerre, a été publié, en 1942, en français mais hors de France. Benda se cachait à Carcassonne lorsque l'ouvrage sort à New York, aux éditions de la Maison française. *La grande épreuve des démocraties*, c'est, entre autres choses, l'impossibilité pour Benda de publier *La grande épreuve des démocraties* sur le territoire français.

Pourtant, malgré ce contexte, les thèses de Benda sont moins sombres que celles de Halévy. Benda considère bien, lui aussi, que guerre et démocratie sont des concepts contradictoires. Mais pour Halévy c'est une contradiction fatale, irréversible, dont la démocratie ne peut pas se relever. Pour Benda, qui est ici plus kantien que jamais (*La grande épreuve* est dédiée à Kant), c'est une contradiction à laquelle la démocratie doit – et peut – survivre. Aussi, alors que, dans le calendrier de Halévy, la date décisive était celle d'août 1914, date où l'Europe entière passe définitivement au régime de l'état d'urgence, dans celui de Benda, c'est l'armistice de 1918, l'adieu aux armes, le retour à la démocratie à la faveur de la paix – une démocratie victorieuse non seulement parce que, sur le front extérieur, elle a triomphé de l'impérialisme austro-hongrois, mais aussi parce que, sur le front intérieur, elle vient de mettre fin aux pleins pouvoirs.

Je cite les premières lignes du livre. « La grande épreuve pour les démocraties qui se trouvent dans le cas d'avoir à défendre leur existence contre un Etat du type militaire s'énonce d'un mot. Ces régimes se trouvent dans une infériorité préalable du fait que leurs principes sont adaptés à l'état de paix, chose naturelle puisque la paix constitue pour elles une valeur morale et l'état de paix l'état normal de l'humanité ; tandis que les dogmes de l'adversaire sont ajustés strictement et uniquement à la guerre, la guerre étant déclarée par lui la forme noble de la vie humaine et l'état naturel de l'espèce. Dès lors les démocraties doivent prouver, sous peine de mort, qu'elles sont capables, devant le danger, d'apporter à

leurs principes les restrictions qu'exigent l'état de guerre et la volonté de sauver leur existence. Telle est l'épreuve »²⁵.

La cible de Benda est double. Il s'attaque au militarisme qui fait de la guerre une valeur, mais il s'attaque aussi au pacifisme qui conçoit de manière erronée les rapports de la démocratie et la guerre. Elle doit s'y opposer mais sans l'exclure. La frontière entre fait et valeur, entre faire la guerre et l'aimer est la frontière décisive, plus importante que celle de la guerre et de la paix. La guerre, en d'autres termes, est bien le contraire de la démocratie, mais une démocratie qui veut survivre doit être capable de son contraire, doit être capable de contenir ce qui l'exclut. Elle doit être capable de se mettre entre parenthèse, de se suspendre, de s'absenter. La démocratie doit être capable de guerre même si la guerre est incapable de démocratie²⁶.

Benda, au moment où il rédigeait *La grande peur des démocraties*, assistait régulièrement aux réunions du Collège de Sociologie. De ces discussions, auxquelles renvoie une longue note du livre²⁷, on peut trouver la trace dans la manière dont il dialectise les contraires que sont la guerre et la démocratie. Cette dialectique évoque en effet étrangement la théorie de la fête de Caillois et la théorie de la transgression de Bataille. Bataille, quand il en parle devant le Collège, décrit l'armée comme la part maudite d'une société démocratique, constituant un groupe qui « se présente par rapport à l'ensemble de la société comme quelque chose de *tout autre* et comme un corps étranger »²⁸. Ce n'est que par « hypocrisie », dit-il, qu'une armée peut feindre d'assumer une fonction sociale, de se soucier d'autre chose que de sa gloire. Dans les analyses de Caillois, la fête est le moment où la société renverse ses lois fondamentales. La transgression des lois devient alors obligatoire, l'infraction de l'interdit impérative. Selon le même schéma, alors que, pour Benda, la guerre ne cesse jamais d'être tabou pour une démocratie, il y a des circonstances qui requièrent que ce tabou soit violé. Aussi le libéralisme, précisément parce qu'il n'y a pas de tolérance absolue, parce qu'il n'y a de libéralisme que s'il y a un seuil de tolérance, doit-il inclure dans

25. Julien Benda, *La grande épreuve des démocraties*, New York, Editions de la Maison française, 1942.

26. Comme dans le reste de l'ouvrage, Benda suit Tocqueville (*De la démocratie en Amérique*, II, 2^e partie, ch. 23-26).

27. P. 191 (Benda y qualifie Bataille et Caillois de docteurs « hostiles à la démocratie »).

28. *Le Collège*, p. 267.

24. P. 222.

son programme une clause de suspension, une clause d'exception, un état où les libertés individuelles sont levées, les garanties civiles suspendues, où la sphère privée est réduite au minimum. La démocratie implique une expérience des limites. Il y a des circonstances où elle est poussée à bout.

Le totalitarisme commence quand, au lieu que, comme dans la définition de Clausewitz, la guerre soit une continuation de la politique, c'est la politique qui est réduite au rôle de suppléant : elle permet à la guerre de continuer en civil. Un régime totalitaire est un régime de guerre civile. Un régime d'auto-occupation para-militaire. La différence du politique et du militaire s'efface. La guerre, explosante-fixe, n'est jamais finie.

L'idéologie fasciste, selon Walter Benjamin, doublerait cette réduction du politique au militaire d'une réduction simultanée du politique à l'esthétique. Lorsque la politique devient la continuation de la guerre par d'autres moyens, la guerre elle-même devient la continuation de l'art par d'autres moyens. En d'autres termes, la guerre constitue pour le fascisme le dénominateur commun du politique et de l'esthétique. Son esthétisation est la condition de la réduction du politique au militaire. Cette équation, constitutive du paysage totalitaire, est responsable de la manière dont, dans la France des années trente, le vocabulaire de l'engagement s'éloigne de l'action politique pour la guerre, tend à réduire l'engagement militant à sa forme la plus crue, la discipline militaire.

Selon Benjamin, l'esthétisation de la guerre s'enracine dans le rejet, commun au guerrier et à l'artiste, du monde du travail et de l'utilité, un rejet des valeurs productives qui culmine avec l'esthétisation de la destruction elle-même ; la guerre devient l'aboutissement de l'art pour l'art, le stade ultime d'un potlatch wagnérien. On commence, comme Mallarmé, par faire de la destruction sa Béatrice. On dit une fleur, et elle disparaît. Le stade suivant consistera, sans souffler mot, à faire exploser en plein ciel les bouquets sans fleurs de divers feux d'artifice. Dieu, que la guerre est jolie ! *Fiat ars, pereat mundus.*

Mais *L'espoir* ne relève ni de cette esthétique ni de cette politique. Les articles où Benjamin définit le fascisme comme une esthétisation de la guerre datent de 1936 ; ils sont donc antérieurs à la guerre d'Espagne. Malraux, un des premiers et des rares lecteurs français de Benjamin, en tiendra compte. C'est ainsi que, dans un article donné à *The Nation*, en 1937, à l'occasion de sa tournée américaine de *fund-raising* en faveur des républicains

espagnols – il vient juste de se mettre à *L'espoir* –, il reprend mot pour mot la double thèse de Benjamin : « la civilisation fasciste, écrit-il, mène à la militarisation totale de la nation, comme l'art fasciste, s'il en est, conduit à l'esthétisation de la guerre »²⁹.

C'est à Marinetti que pense Benjamin quand il parle d'esthétisation de la guerre. « La guerre est belle, écrit ce dernier, parce que, grâce aux masques à gaz, au terrifiant mégaphone, aux lance-flammes et aux petits chars d'assaut, elle fonde la souveraineté de l'homme sur la machine subjuguée »³⁰. Ce n'est pas le ton de Malraux qui, quand il entend parler de culture, sort son revolver – mais pour la défendre. *L'espoir* est un roman de la prise de conscience. Les vertiges dionysiaques du combat n'en sont pas absents, mais ils ne sont pas exaltés. Loin de là. S'ils font la gloire des anarchistes, ils font surtout leur faiblesse : tout le roman montre que leur fureur guerrière doit être disciplinée pour que la lutte devienne efficace. Au demeurant, le traitement (esthétique) de la guerre ne la transforme jamais en expérience esthétique. Loin d'être une prolongation de l'art par d'autres moyens, elle en est l'interruption. *L'espoir* est une œuvre d'art, un roman, qui se propose explicitement d'éviter l'esthétisation de la guerre. Manuel, le personnage central, est, je l'ai dit, un artiste que la guerre a obligé à renoncer à la musique. La mobilisation n'est donc pas l'accomplissement de ses vœux d'artiste, la révélation de leur signification secrète ; elle constitue une auto-mutilation équivalente à celle que Benjamin avait portée au crédit du surréalisme³¹. La même hétérogénéité de l'esthétique et du militaire se retrouve dans la formule de Monnerot quand il annonce aux intellectuels qu'ils sont en passe de se voir engagés dans une action qui n'est pas simplement intellectuelle, « mais militaire, littéralement, aussi » : par sa littéralité, ce militaire se démarque de toute littérarité ; la guerre qui approche, annonce-t-il, ne sera pas une prime de plaisir pour artistes d'avant-garde.

29. *The Nation*, 20 mars 1937 (cité par Jean Lacouture, *Malraux, une vie dans le siècle*, Seuil, 1973, p. 342).

30. Cité par Walter Benjamin, « L'œuvre d'art au temps de ses techniques de reproduction », in *Œuvres choisies*, trad. M. de Gandillac, Julliard, 1959, p. 233-234.

31. A propos de la place assignée à l'artiste par le surréalisme Benjamin écrit que « l'interruption de sa "carrière artistique" est devenue une dimension essentielle de sa nouvelle fonction ».

Cf. Breton, dans *Point du jour*, à propos de Maïakovski : « Je suis pour ma part plus reconnaissant à Majakowsky d'avoir mis l'immense talent que lui accorde Trotaki au service de la révolution russe réalisée que d'avoir à son seul profit forcé l'admiration par les éclatantes images du *Nuage en calotte* » (Gallimard, 1970, p. 81).

Il ne faut pourtant pas négliger la séduction, proprement esthétique, exercée sur les hommes de lettres par l'évocation d'un monde littéral, d'un monde sans métaphore, dans lequel il n'y aurait plus de place pour l'art. Cette séduction est le ressort véritable de la promotion esthétique de la contrainte qui est un trait des avant-gardes de l'époque. L'art n'est rien s'il n'est pas un complot contre la sécurité de l'esprit. Les avant-gardes partagent le même projet de le soustraire au domaine de l'agréable et de l'agrément, c'est-à-dire de ce à quoi l'on agrée et qui agrée, à quoi l'on souscrit de son plein gré. Elles se situent en rupture avec le principe de l'agréable qui requiert l'association du plaisir et de la liberté. En découle une esthétisation de la contrainte qui inspire les nombreuses rêveries autour du droit d'imposer la jouissance, d'imposer à quelqu'un un plaisir qui n'aurait pas son agrément, un plaisir qui ne lui serait pas agréable, le ou la faire jouir malgré lui ou elle, contre son gré, à son corps défendant. Le personnage de Ferral, dans *La condition humaine*, est le prototype de ce comportement³². Le surréalisme, lui aussi, promeut à sa manière un idéal d'harcèlement esthétique³³. L'automatisme, selon une formule de Blanchot, n'est pas l'écriture sans contrainte, les mots enfin en liberté, mais une dictée à l'emprise de laquelle le sujet n'a pas le loisir de se soustraire, le point d'aboutissement d'une recherche de « l'instant où il n'est plus possible de choisir », du moment où le poète « ne peut se soustraire à rien ». La même inspiration se retrouve dans la formule de Bataille dans la préface du *Bleu du ciel*, son roman de 1935 : « Comment nous attarder à des livres auxquels, sensiblement, l'auteur n'a pas été contraint »³⁴ ?

Cette esthétisation de la contrainte est inséparable de ce que de nombreux critiques de l'entre-deux-guerres décrivaient comme la crise du roman, c'est-à-dire la levée des contraintes esthétiques illustrée par le triomphe du genre romanesque. Le roman est le genre où « tout est permis », c'est-à-dire, pour parler comme Dostoïevski, le genre d'après la mort de Dieu. Aussi, pour

32. Pour différentes occurrences de ce fantasme dans la littérature de l'époque, cf., plus haut, « Mimétisme et castration 1937 ». Voir aussi l'*Essai sur le don*, où Mauss décrit l'obligation de recevoir comme une obligation d'accepter un plaisir contre son gré. Il parle du « noble qu'on offense en le comblant » (Mauss, *Sociologie et anthropologie*, 1960, p. 248).

33. Breton ouvre *Le revolver à cheveux blancs* avec une célébration des idées « harassantes ».

34. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955, p. 239. Georges Bataille, *Le bleu du ciel*, *Œuvres complètes*, III, p. 381.

appliquer au roman la proposition de Bataille à l'époque de Contre-Attaque (« Ce n'est pas en tant qu'autorité à décomposer qu'une démocratie doit être combattue mais en tant qu'absence d'autorité »), ce n'est pas à cause des contraintes qu'il impose mais parce qu'il n'en impose aucune que le roman doit être combattu. C'est ce que fait Caillois dans *Puissances du roman* où il salue dans le roman des années trente (il pense notamment au Malraux de *L'espoir*) la décision de compenser, voire d'expier, par son contenu, le laxisme de sa forme. Evacuée de la forme, la contrainte est réinscrite dans le contenu.

Note bibliographique

A l'exception de l'introduction, les essais rassemblés ici ont déjà paru, les uns en français, les autres en traduction. La plupart ont été remaniés.

- « La poésie jusqu'à z », *L'ire des vents*, n° 3-4, juin 1980.
- « Actes sans paroles » (sous le titre « *I've done my act* »), *Representations*, n° 4, hiver 1983. Une version française a paru dans le n° 531-533 des *Temps modernes*, octobre-décembre 1990.
- « Mimésis et castration 1937 », *October*, n° 32, printemps 1985. Une version française figure dans le volume édité par Laurent Jenny, *Roger Caillois, la pensée aventurée*, Belin, 1992.
- « La tombe de Bataille », *L'Écrit du temps*, n° 11, printemps 1986.
- « Le désir insatisfait », introduction à la traduction américaine du *Coupable de Bataille* par Bruce Boone, The Lapis Press, Santa Monica, Ca., 1988.
- « De l'équivoque », introduction à l'édition italienne – considérablement augmentée – du *Collège de Sociologie*, trad. Marina Galletti, Bollati-Boringhieri, Turin, 1991.
- « Crainte et tremblement à l'âge du surréalisme », introduction à la traduction américaine de *La nécessité d'esprit* de Caillois par Michael Syrotinsky, The Lapis Press, Venice, Ca., 1990.
- « A l'en-tête d'Holopherne », *Littérature*, n° 79, octobre 1990.
- « La valeur d'usage de l'impossible », introduction à la réimpression de *Documents* par Jean Jamin, coll. « Gradhiva », Jean-Michel Place, Paris, 1992.
- « L'adieu aux plumes », *La Lettre internationale*, n° 27, hiver 1990-1991.

Table des matières

La littérature doit-elle être possible ?	7
La poésie jusqu'à Z	23
Actes sans paroles	37
Mimétisme et castration 1937	55
La tombe de Bataille	73
Le désir insatisfait	101
De l'équivoque entre littérature et politique	109
Crainte et tremblement à l'âge du surréalisme	131
A l'en-tête d'Holopherne	139
La valeur d'usage de l'impossible	153
L'adieu aux plumes	179
Note bibliographique	199

« CRITIQUE »

- Bernard André, PROFILS DU PERSONNAGE CHEZ CLAUDE SIMON.
Georges Bataille, LA PART MAUDITE, précédé de LA NOTION DE DÉPENSE.
Jean-Marie Benoist, TYRANNIE DU LOGOS.
Jacques Bouveresse, LA PAROLE MALHEUREUSE. *De l'alchimie linguistique à la grammaire philosophique.* — WITTGENSTEIN : LA RIME ET LA RAISON. *Science, tibique et esthétisme.*
— LE MYTHE DE L'INTÉRIORITÉ. *Expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein.* — LE PHILOSOPHE CHEZ LES AUTOPHAGES. — RATIONALITÉ ET CYNISME.
— LA FORCE DE LA RÈGLE. — LE PAYS DES POSSIBLES. *Wittgenstein, les mathématiques et le monde réel.*
Michel Buror, RÉPERTOIRE I. — RÉPERTOIRE II. — RÉPERTOIRE III. — RÉPERTOIRE IV.
— RÉPERTOIRE V et dernier.
Pierre Charpentier, LE MIRAGE BAROQUE.
Pierre Clastres, LA SOCIÉTÉ CONTRE L'ÉTAT. *Recherches d'anthropologie politique.*
Hubert Damisch, RUPTURES/CULTURES.
Gilles Deleuze, LOGIQUE DU SENS. — L'IMAGE-MOUVEMENT. — L'IMAGE-TEMPS. — FOU-CAULT. — LE FIL. *Leibniz et le Baroque.*
Gilles Deleuze, Félix Guattari, L'ANTI-ŒDÈPE. — KAFKA. *Pour une littérature mineure.*
— MILLE PLATEAUX. — QU'EST-CE QUE LA PHILOSOPHIE ?
Jacques Derrida, DE LA GRAMMATOLOGIE. — MARGES DE LA PHILOSOPHIE. — POSITIONS.
Jacques Derrida, Vincent Descombes, Garbis Kortian, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-François Lyotard, Jean-Luc Nancy, LA FACULTÉ DE JUGER.
Vincent Descombes, L'INCONSCIENT MALGRÉ LUI. — LE MÊME ET L'AUTRE. *Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978).* — GRAMMAIRE D'OBJETS EN TOUTS GENRES. — PROUST, *Philosophie du roman.* — PHILOSOPHIE PAR GROS TEMPS.
Georges Didi-Huberman, LA PEINTURE INCARNÉE, suivi de « *Le chef-d'œuvre inconnu* » par Honoré de Balzac. — DEVANT L'IMAGE. *Question posée aux fins d'une histoire de l'art.* — CE QUE NOUS VOYONS, CE QUI NOUS REGARDE.
Jacques Donzelot, LA POLICE DES FAMILLES.
Thierry de Duve, NOMINALISME PICTURAL. *Marcel Duchamp, la peinture et la modernité.*
— AU NOM DE L'ART. *Pour une archéologie de la modernité.*
Serge Fauchereau, LECTURE DE LA POÉSIE AMÉRICAINE.
André Green, UN ŒIL EN TROP. *Le complexe d'Œdipe dans la tragédie.* — NARCISSEME DE VIE, NARCISSEME DE MORT.
André Green, Jean-Luc Donnet, L'ENFANT DE ÇA. *Prychanalyse d'un entretien : la psychose blanche.*
Nathalie Heinrich, LA GLOIRE DE VAN GOGH. *Essai d'anthropologie de l'admiration.*
Denis Hollier, LES DÉPOSSÉDÉS (*Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre*).
Lucie Irigaray, SPECULUM. *De l'autre femme.* — CE SEXE QUI N'EN EST PAS UN. — AMANTE MARINE. *De Friedrich Nietzsche.* — L'OUBLI DE L'AIR. *Chez Martin Heidegger.* ETHIQUE DE LA DIFFÉRENCE SEXUELLE. — PARLER N'EST JAMAIS NEUTRE. — SEXES ET PARENTÉS.
Vincent Kaufmann, L'ÉQUIVOQUE ÉPISTOLAIRE.
Garbis Kortian, MÉTACRITIQUE.
Jacques Leenhardt, LECTURE POLITIQUE DU ROMAN « LA JALOUSIE » D'ALAIN ROBBE-GRILLET.
Pierre Legendre, JOUER DU POUVOIR. *Traité de la bureaucratie patriote.*
Emmanuel Levinas, QUATRE LECTURES TALMUDIQUES. — DU SACRÉ AU SAINT. *Cinq nouvelles lectures talmudiques.* — L'AU-DELA DU VERSET. *Lectures et discours talmudiques.* — A L'HEURE DES NATIONS.
Jean-François Lyotard, ÉCONOMIE LIBIDINALE. — LA CONDITION POSTMODERNE. *Rapport sur le savoir.* — LE DIFFÉREND.
Louis Marin, UTOPIQUES : JEUX D'ESPACES. — LE RÉCIT EST UN PIÈGE.
Francine Markovits, MARX DANS LE JARDIN D'ÉPIQUE.
Agnès Mirazoli, LA PREMIÈRE OMBRE. *Réflexion sur le miroir et la pensée.*
Michèle Montrely, L'OMBRE ET LE NOM. *Sur la féminité.*

Thomas Pavel, LE MIRAGE LINGUISTIQUE. *Essai sur la modernisation intellectuelle.*
Michel Picard, LA LECTURE COMME JEU. — LIRE LE TEMPS.
Michel Pierrens, LA TOUR DE BABEL. *La fiction du signe.*
Claude Reichler, LA DIABOLIE. *La séduction, le renardie, l'écriture.* — L'AGE LIBERTIN.
Alain Rey, LES SPECTRES DE LA BANDE. *Essai sur la B. D.*
Alain Robbe-Grillet, POUR UN NOUVEAU ROMAN.
Charles Rosen, SCHENBERG.
Clément Rosset, LE RÉEL. *Traité de l'idiotie.* — L'OBJET SINGULIER. — LA FORCE MAJEURE.
— LE PHILOSOPHE ET LES SORTILÈGES. — LE PRINCIPE DE CRUAUTÉ. — PRINCIPES DE
SAGESSE ET DE POLIE.
François Roustang, UN DESTIN SI FUNESTE. — ... ELLE NE LE LACHE PLUS. — LE BAL MASQUÉ
DE GIACOMO CASANOVA. — INFLUENCE.
Michel Serres, HERMES I : LA COMMUNICATION. — HERMES II : L'INTERFÉRENCE.
HERMES III : LA TRADUCTION. — HERMES IV : LA DISTRIBUTION. — HERMES V : LE
PASSAGE DU NORD-OUEST. — JOUVENCES. *Sur Jules Verne.* — LA NAISSANCE DE LA
PHYSIQUE DANS LE TEXTE DE LUCRÈCE. *Fleuves et turbulences.*
Michel Thévoz, L'ACADÉMISME ET SES FANTASMES. — DÉTOURNEMENT D'ÉCRITURE.
Jean-Louis Tristani, LE STADE DU RESPIR.
Gianni Vattimo, LES AVENTURES DE LA DIFFÉRENCE.
Paul Zumthor, PARLER DU MOYEN AGE.

CET OUVRAGE A ÉTÉ COMPOSÉ ET ACHÉVÉ
D'IMPRIMER LE DEUX JANVIER MIL NEUF
CENT QUATRE-VINGT-TREIZE DANS LES ATELIERS
DE NORMANDIE ROTO IMPRESSION S.A.

À LONRAI (61250)
N° D'ÉDITEUR : 2790
N° D'IMPRIMEUR : 12-2224

LES DÉPOSSÉDÉS

Les études rassemblées dans ce volume ont pour objet l'héroïsme paradoxal d'écrivains qui, de Leiris à Malraux, de Sartre à Bataille et à Caillois, ont milité pour la naissance d'un monde qui n'aurait pas de place pour eux, dans lequel la littérature ne se verrait reconnaître aucun droit, un monde qui les attire parce qu'il exigerait d'eux le sacrifice de leur activité artistique, terre promise dont ils attendent une seule chose : qu'elle fasse d'eux des interdits de séjour. Si le XIX^e siècle a été celui du sacre de l'écrivain, le XX^e siècle qu'ils représentent aura été celui de son sacrifice. Là où leurs prédécesseurs se demandaient comment la littérature est possible, ils la veulent impossible et, quand ils s'interrogent sur ses conditions de possibilité, c'est pour être à même de les saper, de les défier. L'engagement devient ici un exercice de dépossession, la forme extrême de l'automutilation, une déclinaison systématique des formes dépossessionnelles et impersonnelles du langage et de l'existence.

Les démêlés de Leiris avec l'espace conjugal, les difficultés éprouvées par Sartre dans le maniement des particules possessives, les plaidoyers de Bataille en faveur d'un communisme pour lequel il avait peu de sympathie mais dont il escomptait une intolérance absolue à l'égard des valeurs qui lui tenaient à cœur, la fascination de Caillois pour la démission cléricale, les divers « adieux aux pl' au dc

tisation de la contrainte politique : la passion de la dépossession qui a le en littérature.

D. H.



LES DEPOSEDES283928

18342 160806

0001

1
3
Q
4

AUX ÉDITIONS DE MINUIT
7, rue Bernard Palissy, 75006 Paris



ISBN 2-7073-1442-0

145 F