



Université Paris Cité  
Université de Neuchâtel

**Mécaniques spectrales dans la littérature des limites**  
*(Bataille, Blanchot, Leiris, Desnos, Caillois)*

Thèse de doctorat ès Lettres

par Stéphane Neri

Dirigée par la prof. Nathalie Vuillemin et par le prof. Dominique Rabaté.

Présentée et soutenue publiquement le 12 décembre 2022

Devant un jury composé de : Dominique Rabaté, professeur, Université Paris Cité, directeur de thèse.

Nathalie Vuillemin, professeure, Université de Neuchâtel, directrice de thèse.

Marina Galletti, professeure honoraire, Università Roma Tre, examinatrice.

Dominique Kunz Westerhoff, professeure associée, Université de Lausanne, rapportrice.

Jean-François Louette, professeur, Université de Paris Sorbonne, CNRS, rapporteur.



## IMPRIMATUR

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de Mme Nathalie Vuillemin, co-directrice de thèse, professeure, Université de Neuchâtel ; M. Dominique Rabaté, co-directeur de thèse, professeur, Université de Paris Cité ; Mme Dominique Kunz Westerhoff, professeure associée, Université de Lausanne ; Mme Marina Galletti, professeure honoraire, Università Roma Tre ; M. Jean-François Louette, professeur, Université de Paris Sorbonne / CNRS autorise l'impression de la thèse présentée par M. Stéphane Neri en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 12 décembre 2022



Le doyen  
Louis de Saussure



## **Mécaniques spectrales dans la littérature des limites (Bataille, Blanchot, Leiris, Desnos, Caillois)**

**Résumé :** Le présent projet a pour objectif d'étudier l'usage de la figure du fantôme dans une littérature dite des "limites" qui se manifeste dans la première moitié du XXe siècle. Si les fantômes ont fait l'objet d'études approfondies ces dernières années dans le champ de la littérature ainsi que dans celui de la philosophie, c'est en omettant toute une période de la modernité esthétique et littéraire. L'étude des fantômes présents dans la littérature de la première moitié du XXe siècle reste donc encore à faire et c'est dans cette carence critique que nous inscrivons ce projet de recherche. Notre travail se concentrera dans un premier temps sur les notions des "limites" et sur celles qui construisent l'expérience d'une posture de désobjectivisation du sujet. En les confrontant à la multitude d'énonciations "spectrales", nous tâcherons de saisir l'historicité de ce qui semble être une nouvelle posture ontologique du sujet moderne. Dans un deuxième temps, nous nous pencherons sur un corpus à la fois poétique et critique pour observer les mouvements spectraux qui s'y dessinent. Nous proposons le terme de "mécaniques spectrales" pour analyser ce qui dans ces œuvres énonce un désir paradoxal qui semble animer tout un pan de la modernité littéraire : le désir de sortir de soi. À travers des auteurs comme Georges Bataille, Maurice Blanchot, Robert Desnos, Roger Caillois ou encore Michel Leiris, nous suivrons de près tous ces fantômes qui apparaissent et disparaissent, tentant de dessiner les contours d'une poétique de la spectralité qui façonnerait une nouvelle manière d'aborder et de penser le texte dans son rapport à la modernité et au savoir.

**Mots clefs :** Fantôme, spectre, spectralité, Georges Bataille, Maurice Blanchot.

### **Title : Ghostly Mechanics in the Literature of Limits**

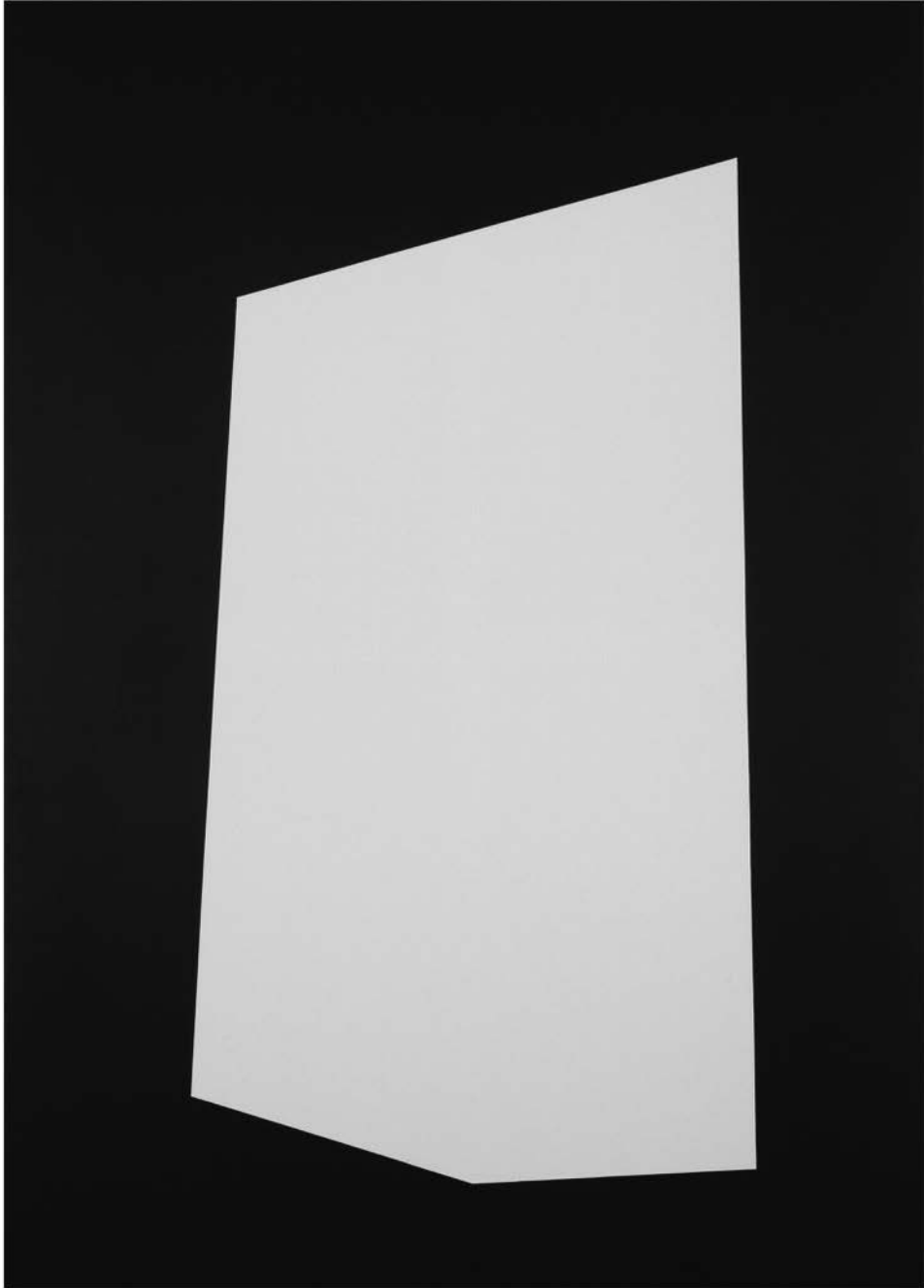
**Abstract :** The present project aims to study the use of the figure of the ghost in the Literature of "Limits" that manifests itself in the first half of the twentieth century. If ghosts have been studied in depth in recent years in the fields of literature and philosophy, it is by omitting a whole period of aesthetic and literary modernity. The study of the ghosts present in the literature of the first half of the twentieth century remains to be done. It is in this critical gap that we inscribe our research project. First, we will focus on the notions of "limits" and on those which construct the experience of a posture of desubjectivization of the subject. By confronting them to the multitude of "ghostly" enunciations, we will try to grasp the historicity of what seems to be a new ontological posture of the modern subject. In a second step, we will look at a corpus that is both poetic and critical in order to observe the spectral movements that take shape there. We propose the term "ghostly mechanics" to analyze what in these works expresses a paradoxical desire that seems to animate a whole part of literary modernity: the desire to get out of oneself. Finally, through authors such as Georges Bataille, Maurice Blanchot, Robert Desnos, Roger Caillois or Michel Leiris, we will follow closely follow all these ghosts that appear and disappear, trying to draw the contours of a poetics of spectrality that would shape a new way of approaching and thinking the text in its relationship to modernity and knowledge.

**Keywords :** Ghost, spectre, Georges Bataille, Maurice Blanchot.



<b>1</b>	<b>Avis mortuaire :</b> .....	<b>11</b>
1.1	<b>Pour une « littérature des limites » :</b> .....	<b>16</b>
1.2	<b>Le corps du fantôme :</b> .....	<b>26</b>
1.3	<b>Les limites à l'œuvre :</b> .....	<b>34</b>
1.3.1	Le disparaître de la littérature : .....	34
1.3.2	Se voir disparaître : .....	42
1.4	<b>Une histoire de fantômes :</b> .....	<b>49</b>
<b>2</b>	<b>Le fantôme, le spectre</b> .....	<b>51</b>
2.1	<b>Fantômes et littérature des limites :</b> .....	<b>55</b>
2.2	<b>Que font les spectres ?</b> .....	<b>64</b>
2.3	<b>Machination du fantôme :</b> .....	<b>67</b>
<b>3</b>	<b>In articulo mortis : de l'expérience inédite de la mort</b> .....	<b>71</b>
3.1	<b>Contre-modèle surréaliste :</b> .....	<b>74</b>
3.2	<b>Une mort excessive :</b> .....	<b>82</b>
<b>4</b>	<b>Récits fantasmagoriques :</b> .....	<b>95</b>
4.1	<b>Mécaniques désirantes :</b> .....	<b>97</b>
4.1.1	Créationnisme d' <i>Aurora</i> .....	103
4.1.2	Dédoublément de <i>La Liberté ou l'amour</i> : .....	112
4.1.3	Occultation d' <i>Histoire de l'œil</i> : .....	126
4.2	<b>Mécaniques d'abstraction :</b> .....	<b>140</b>
4.2.1	Subversion de <i>Celui qui ne m'accompagnait pas</i> : .....	142
4.2.2	Apparence et mimétisme du délogé : .....	157
<b>5</b>	<b>Fantasmagorie du récit :</b> .....	<b>173</b>
5.1	<b>Conjuration du double :</b> .....	<b>178</b>
5.2	<b>Le spectacle bataille :</b> .....	<b>182</b>
5.2.1	Je me représente : .....	189
5.2.2	L'imitation : .....	197
5.2.3	La comédie du texte : subversion du rire .....	205
5.3	<b>Le cabaret Blanchot : L'enfer, l'autre et la fin des fantômes :</b> .....	<b>219</b>
5.3.1	Réflexions et voyage au bout de l'enfer .....	222
	Ouverture : .....	226
	Exposition .....	236
	Intermède : .....	239
5.3.2	<i>Exécution</i> : .....	247
5.4	<b>Le cinéma bataille :</b> .....	<b>270</b>
<b>6</b>	<b>Avis de recherche</b> .....	<b>289</b>





Jérôme Hentsch, *Sans titre*, acrylique sur toile, 2004.



## 1 Avis mortuaire :

*Je tirerai dès lors d'un déchirement absolu  
une vérité dont l'apparition annonce qu'elle  
va disparaître...*

Bataille, *Hegel, l'homme et l'histoire*<sup>1</sup>

L'idée de littérature, telle qu'elle se définit à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, a jeté un soupçon fondamental sur les capacités et les pouvoirs du langage. Constitutif de la modernité littéraire, ce doute ressenti à l'endroit même de la transparence du langage a fait basculer la littérature dans l'ère de cette « intransivité radicale »<sup>2</sup> dont Foucault nous fait part dans *Les Mots et les choses*. Si le pouvoir des mots manque à exprimer le réel, à rendre compte pleinement de la vie, un tel constat a également des conséquences en ce qui concerne les formulations subjectives qui assument cet *impouvoir* du langage – si l'on se permet ici d'usurper le terme d'Artaud. L'altérité du sujet que la crise du langage dévoile marque l'écriture de la subjectivité d'un décret moratoire : une différence à soi demeure, elle s'inscrit au plus profond de la tenue ontologique comme signe d'une présence à soi impossible qui paradoxalement s'offre comme *l'horizon limite* sur lequel elle s'articule pourtant, en tentant de se saisir dans toute sa contemporanéité. Dès lors, la place qu'occupe le sujet s'offre comme un lieu irrémédiablement hétérogène, où dire *je* implique un commerce retors et extrêmement fécond avec *le moi qui meurt*, excédant toutes les ressources d'une métaphysique du sujet<sup>3</sup>.

Les avant-gardes artistiques de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle se sont constituées, en radicalisant les expérimentations poétiques du siècle précédent, sur un tel désir de subversion de la place accordée au sujet. Et tout particulièrement en radicalisant le procès d'une mort du sujet qui s'y exprime comme sommet le plus *inquiétant*, préfigurant l'horizon critique privilégié par les tenants du discours de la *theoria* moderne. Une filiation avec certains enjeux majeurs de la modernité poétique du XIX<sup>e</sup> siècle qui, d'ailleurs, est explicitement revendiquée et cela à

---

<sup>1</sup> BATAILLE Georges, « Hegel, l'homme et l'histoire », *Œuvres complètes*, vol. XII, Paris : Éditions Gallimard, 1988, [1956], p. 360.

<sup>2</sup> FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses*, Paris : Gallimard, 1966, p. 313.

<sup>3</sup> Voir NANCY Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée*, Paris : Éditions Christian Bourgois, 1990, [1986], p. 40.

travers des noms qui formeront le canon de ces mouvements d'avant-gardes : Baudelaire, Lautréamont, Mallarmé et particulièrement Rimbaud se présentent comme les modèles essentiels et indispensables pour faire de l'éclatement du sujet une nouvelle manière de penser le rapport du poétique au monde. Ces expériences poétiques et littéraires se situent donc à la suite du célèbre « je est un autre » rimbaldien et de la disparition élocutoire mallarméenne. Elles vont pourtant faire un pas de plus et accentuer la pratique des limites de la littérature dans le dessein d'attenter à la place qu'occupe le sujet. La volonté d'exacerber les possibles formels de la littérature se radicalise en une véritable résolution d'excéder la littérature, perspective que Dada et le surréalisme vont les premiers instaurer en mot d'ordre. On se souvient des mots de Breton, préfaçant *Nadja*, indiquant tout en guillemets, les « impératifs "antilittéraires" »<sup>4</sup> auquel son ouvrage obéit. En expérimentant les limites du savoir littéraire comme celles intrinsèques au procès de la littérature, c'est toute une génération d'auteurs qui par cette double exigence tente de mettre la création littéraire au service d'une remise en cause radicale, touchant à la fois ses propres fondements et les représentations subjectives du sujet.

Cette histoire du basculement de l'idée de la littérature lors de la modernité n'est plus à faire ; si nous la survolons – au risque de la caricaturer – c'est pour y insérer un *autre* angle de lecture. Il nous semble en effet qu'un éclairage de biais, par un cheminement *de facto* incertain, permette de mettre en lumière un moment singulier de l'histoire littéraire où le terme de littérature adhère strictement à son idée contradictoire<sup>5</sup> en constituant son essence sur le terrain de l'impossibilité. Cette idée de la littérature, dont Jacques Rancière nous propose l'histoire philosophique dans *La Parole muette*, perdure, il nous semble, jusqu'à atteindre un point de contradiction redoutable chez des auteurs en marge des avant-gardes littéraires de l'entre-deux-guerres. En effet, ces auteurs font de l'hétérogénéité des formes et des pratiques du discours une véritable arme énonciative à l'encontre même de l'énonciation. Cette force de négation intestine change irrémédiablement le statut de la littérature et modifie en profondeur les discours relevant du savoir qui convergent en elle. Le changement est notable dans le plus manifeste de ceux-ci : le discours philosophique avec lequel la littérature s'est liée de manière essentielle en ces années. En effet, il se joue dans ce contexte de l'entre-deux-guerres, si l'on suit les propos de Vincent Descombes, l'avant-scène d'un passage d'une logique de l'identité à celle d'une pensée de la différence<sup>6</sup>. Une frange de la littérature à l'aube du deuxième conflit

---

<sup>4</sup> BRETON André, *Nadja, Œuvres complètes*, vol. I, Paris : Gallimard, coll. « La Pléiade », 1988, [1928], p. 645.

<sup>5</sup> RANCIÈRE Jacques, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris : Pluriel, 2019, [1998]. Voir les commentaires de Jenny à ce sujet, JENNY Laurent, *La Fin de l'intériorité*, Paris : Presses Universitaires de France, 2002, p. 11.

<sup>6</sup> À ce propos, voir les analyses éclairantes de DESCOMBES Vincent, *Le Même et l'autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979, p. 93.

mondial semble porter les stigmates avant-coureurs d'une telle inclinaison qui va secouer la pensée philosophique française des années d'après-guerre. Et c'est précisément à travers un point de vue *spectral* qu'il semble possible d'éclaircir et de suivre ce moment de bascule littéraire et subjectif qui fait le cœur de l'expérience de ce que nous qualifions de *littérature des limites*.

Les spectres, si souvent cantonnés aux territoires du fantastique, ont bel et bien trouvé dans la modernité littéraire un territoire dont plusieurs parcelles restent encore à découvrir. Nous proposons donc d'explorer ce moment de bascule en prenant appui sur les productions avant-gardistes de l'entre-deux guerres, et en particulier en partant d'une série de récits qui surgit au plus fort de l'activité surréaliste de la fin des années vingt. Les fantômes qui sont apparus sous la plume des auteurs qui vont nous occuper ici entretiennent de nombreux échos avec les spectres d'aujourd'hui, qui semblent faire un retour fracassant dans la littérature contemporaine. En témoignent les nombreuses productions littéraires qui placent les fantômes et les spectres au premier plan. Nous pensons aux romans et aux récits de Marie Darrieussecq (*Naissance des fantômes*), de Lydie Salvayre (*La Compagnie des spectres*) ou encore de Patrick Modiano (*La Place de l'étoile*)<sup>7</sup>. Une présence des fantômes soulignée notamment par le récent numéro de la revue *Critique* qui titrait son numéro de janvier-février 2021 *Le Grand retour des fantômes*<sup>8</sup>. En effet, de nombreuses recherches menées récemment<sup>9</sup> questionnent cette disposition de la littérature contemporaine à user des fantômes. Le Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur L'Expression Contemporaine (CIEREC – Université de Saint-Étienne) a notamment mené un colloque intitulé *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, dont les actes, publiés en 2012<sup>10</sup>, présentent des réflexions et des pistes de recherche éclairantes. Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray pointent dans l'avant-propos deux grands axes de l'usage du fantôme dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Une généalogie qui a pour point de départ le trauma concentrationnaire de la Deuxième Guerre et qui dresse deux temps dans l'usage d'un univers et d'un paradigme spectral. Un premier temps, celui d'une « première génération » d'écrivains, dont Jean Cayrol, Robert Antelme et David Rousset seraient les représentants, associe donc la spectralité à la déportation en réactivant la figure de Lazare. À cette première génération succède une deuxième ; Fortin et Vray voient en Georges Perec, Alain Fleischer et surtout Patrick Modiano, les tenants d'une littérature marquée par

---

<sup>7</sup> Liste à laquelle on pourrait encore ajouter : Hervé Guibert, Pierre Guyotat, Pascal Quignard, Jonathan Littell, Alain Fleischer, Marie Ndiaye, Eric Chauvier, etc.

<sup>8</sup> *Critique* n°884-885, *Le grand retour des fantômes*, Paris : Éditions de Minuit, 2021.

<sup>9</sup> Les travaux de Lionel Ruffel, de Dominique Viart, de Jean-Michel Rabaté ou encore ceux regroupés par Raphaëlle Guidée et Denis Mellier : *Hantologies : les fantômes & la modernité*, Paris : Éditions Kimé, 2009.

<sup>10</sup> FORTIN Jutta, VRAY Jean-Bernard. (dir.), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2012.

l'imaginaire spectral de la disparition. Fils de la Shoah, ces auteurs déploient des fantômes pour permettre à la disparition de faire retour : « C'est le retour du refoulé (individuel, historique, social) qui caractérise cette littérature spectrale de deuxième ou troisième génération »<sup>11</sup>. Cette découpe historique, à bien des égards mouvante, et le terme même de *génération*, révèlent pourtant une omission dans leur généalogie. Si l'identification d'une mouvance et d'une évolution de l'usage des fantômes par le terme de *génération* est certes pertinente et convaincante, elle semble se limiter à l'articulation du fantôme à l'histoire traumatique de la Shoah. Un reproche que semblent avoir anticipé les auteurs : « Mais le spectral, dans cette littérature, ne réfère pas seulement aux événements traumatisants de l'histoire, appartenant à l'histoire collective. Par la spectralité se disent aussi le retour du refoulé individuel et le deuil du sujet »<sup>12</sup>. Que le fantôme réfléchisse des hantises individuelles, oui, et c'est probablement là l'une de ses potentialités, à laquelle la modernité s'est tant consacrée. On se souvient du vivre en fantôme, en présence de cette inquiétante étrangeté, confinant à ce vertige qui ouvre *Nadja* de Breton : « Qui suis-je ? Si par exception je m'en rapportais à un adage : en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui “je hante” ? »<sup>13</sup>.

Si dans les récentes recherches, nombreux s'accordent à voir une recrudescence des fantômes dans la littérature d'après-guerre, force est de constater que les spectres n'avaient pas quitté le champ littéraire depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il semblerait que dans leur généalogie du fantôme vingtiémiste, Fortin et Vray passent sous silence tout un pan de la modernité qui mobilise la spectralité à l'attention même du *sujet*. Et bien plus que le deuil du sujet évoqué plus haut, c'est l'épreuve jouissive et angoissante d'une mort du sujet qu'une littérature des limites met au programme de sa modernité. C'est un nouveau pan du spectral qui ouvre un gouffre vertigineux de représentations fantomales, d'usages de revenants et de pratiques d'écriture qui entretiennent des échos aux pratiques d'évocation des spectres. Cette parenthèse dans la critique surprend ; bien plus, au regard même de certains titres que nous évoquerons par la suite, on ne peut qu'être étonné par le silence qui entoure la présence des fantômes dans la littérature de la première moitié du siècle.

La présente recherche souhaite combler ce silence de la critique contemporaine sur la spectralité et se pencher sur un pan de la littérature moderne qui formerait une génération antérieure à celle étudiée par Fortin et Vray. Une génération d'auteurs que nous avons évoquée, qui marque la

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>12</sup> *Idem.*

<sup>13</sup> BRETON André, *op. cit.*, p. 647.

modernité d'une radicalisation dans le procès de disparition de soi et où l'angoisse de penser – pour reprendre ici le titre du très bel ouvrage d'Evelyne Grossman<sup>14</sup> – se fait cinglante. Ces auteurs mettent en place, chacun à sa manière, ce qui s'énonce comme une véritable *expérience littéraire* – dans laquelle s'offre jusqu'à l'excès ce que Grossman qualifie de « passion de la négation »<sup>15</sup>. En s'appuyant sur l'œuvre fictionnelle de Blanchot, Michel Foucault a exploré magnifiquement les manifestations de cette pensée qu'il définit comme celle d'une « pensée du dehors »<sup>16</sup>, celle qui inscrit dans le procès de son écriture « le ruissellement continu du langage »<sup>17</sup>. Une *pensée* qui tente l'expérience d'une posture « où s'abolit le sujet qui parle »<sup>18</sup> : une telle entreprise s'accompagne nécessairement d'un renouvellement profond et radical des formes littéraires et plus largement de la pratique de la littérature. Pour écrire (entreprise poétique) et dire (entreprise critique) cette abolition du sujet qui parle, se profile un usage du récit comme forme permettant d'accueillir ce désir paradoxal : *disparaître* et *être* et ceci conjointement, deux nécessités modernes qui vont à la fois puiser dans un imaginaire spectral hérité des fantasmagories du XIX<sup>e</sup> siècle et faire apparaître une spectralité des limites, que nous nous donnerons pour tâche d'explorer.

---

<sup>14</sup> GROSSMAN Evelyne, *L'Angoisse de penser*, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2008.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>16</sup> FOUCAULT Michel, *La Pensée du dehors*, Saint-Clément-de-Rivière : Fata Morgana, 1986, [1966].

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>18</sup> GROSSMAN Evelyne, *op. cit.*, p. 22.

## 1.1 Pour une « littérature des limites » :

Nous proposons cette appellation pour rendre compte d'une dynamique, d'une force qui traverse différents groupes et entreprises littéraires ayant germé dans le contexte effervescent de l'entre-deux-guerres. Ceux-ci ont mis en place une pratique excessive de la littérature dont nous pourrions résumer l'ethos par cette assertion de Bataille : « À l'extrémité fuyante de moi-même, déjà je suis mort, et *je* dans cet état naissant de mort parle aux vivants : de la mort, de l'extrême ».<sup>19</sup> Nous parler de la mort, de l'extrême à travers un *je* déjà mort ? N'est-ce pas une configuration des plus paradoxales ? Ne sommes-nous pas, de surcroît, vivants, invités à l'écoute d'une parole hantée, qui parle de mort depuis une mort étrangement naissante ? Ces quelques lignes de Bataille, tirées de *L'Expérience intérieure*, nous indiquent combien le dialogue qu'elles tentent d'instaurer entre les vivants et la mort ne peut se constituer que sur le terrain d'une intensité, d'une « extrémité fuyante » de soi nous dit-il. C'est cette extrémité que nous voudrions interroger. Elle témoigne d'un moment de rupture décisif, où s'affirme la volonté de faire de l'écriture littéraire un moyen de se projeter *hors des limites*. Mais hors des limites de quoi ? Comme nous allons l'explorer plus en détail par la suite, l'intensité mise au service de l'écriture vise à échapper conjointement à deux choses. Premièrement, il s'agit d'échapper à la littérature elle-même, et plus particulièrement à une certaine idée de la littérature perçue comme embellissement, comme artifice rhétorique qui ne rendrait compte que d'une maigre « réalité littéraire », comme nous l'indique Nathalie Barberger : « la prétendue naturalité, la construction arbitraire et architecturale de signes qui tentent de copier le réel en l'embellissant »<sup>20</sup>. Une nouvelle manière de concevoir l'écriture prend donc forme, se donnant pour tâche de combattre l'illusion référentielle et l'esthétisation de l'écriture. « Toute l'écriture est de la cochonnerie » dit Artaud, dénonçant la stabilité et la maîtrise qui l'empêchent de « bouger » dans sa pensée :

Toute la gent littéraire est cochonne, et spécialement celle de ce temps-ci. Tous ceux qui ont des points de repère dans l'esprit, je veux dire d'un certain côté de la tête, sur des emplacements bien localisés de leur cerveau, tous ceux qui sont maîtres de leur langue, tous ceux pour qui les mots ont un sens, tous ceux pour qui il existe des altitudes dans l'âme, et des courants dans la pensée, ceux qui sont esprit de l'époque, et qui ont nommé ces courants de pensée, je pense à leurs besognes précises, et à ce grincement d'automate que rend à tous vents leurs esprits, – sont des cochons.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, *Œuvres complètes*, vol. V, Paris : Éditions Gallimard, 1973, [1943], p. 58.

<sup>20</sup> BARBERGER Nathalie, *Le Réel de traviole*. Artaud, Bataille, Leiris, Michaux et alii, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du septentrion, 2002, p. 23-24.

<sup>21</sup> ARTAUD Antonin, *Le Pèse-nerfs*, *Œuvres*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Quarto », 2004, [1925], p. 165.

Les noms des dispositifs d'écriture qui vont tenter d'affoler la stabilité de la littérature vont varier. Une chose cependant demeure, qui fait suite au premier point que nous évoquons plus haut : ces dispositifs d'écriture s'en prennent à l'unité du sujet. Au sein du surréalisme, le terme de poésie concentre tous les espoirs pour « ouvrir toutes grandes les écluses »<sup>22</sup> de l'esprit, comme le dit Breton dans *Le Message automatique*. Le terme de littérature est largement dévalué<sup>23</sup> au profit de celui de poésie. C'est par des moyens qui sont perçus comme antilittéraires – souvenons-nous des « impératifs antilittéraires » qu'évoquait Breton – que la *pratique* de la poésie surréaliste se constitue dans la seconde moitié des années vingt. Il convient de mentionner en premier lieu l'écriture automatique, sur laquelle nous reviendrons par la suite, au nombre des pratiques qui forment l'« art magique »<sup>24</sup> surréaliste, pour reprendre ici le terme teinté d'ironie présent dans le *Manifeste du surréalisme*. Dans les lignes du manifeste de Breton se réaffirme la volonté de « pratiquer »<sup>25</sup> la poésie pour ainsi « remonter aux sources de l'imagination poétique »<sup>26</sup>. Si l'automatisme et les séances de somnambulisme appartiennent bel et bien à un champ « extralittéraire »<sup>27</sup>, ils vont toutefois se lier intimement à la définition de l'écriture poétique surréaliste. À noter également l'usage récurrent de la photographie comme concurrent au réalisme de la description littéraire. Venant illustrer le texte, les images photographiques envahissent les récits surréalistes. Si elles témoignent de l'insuffisance des moyens « littéraires » en proposant de se substituer à leur réalité, elles proposent également un modèle pour l'écriture : temps d'obturation qui crée un espace-temps incertain, intermittence pendant laquelle l'écriture est dictée par des impératifs de capture d'un véritable réel. Il s'agit donc de faire de l'écriture un moyen d'accès à une surréalité, à la « merveille »<sup>28</sup> nous dit Breton. Les états seconds sont recherchés à travers l'écriture poétique qui leur sert d'impulsion et de cadre théorique. Elle use de la porosité des sciences du psychisme, entre psychanalyse naissante et parapsychologie affolante : le hasard, les rencontres et le rêve occupent des places capitales et témoignent autant d'un certain onirisme que d'une terreur. Le surréalisme met donc à son programme une poésie qui veut rompre avec une certaine idée de la littérature, en affirmant la nécessité d'un abandon des facultés conscientes pour que se fasse jour la possibilité d'instaurer une autre forme du *voir*. Durant les années 1926 et 1927, certains de ses membres,

---

<sup>22</sup> BRETON André, « Le Message automatique » *Le Point du jour*, Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1970, [1933], p. 171.

<sup>23</sup> Il donne son nom de manière sarcastique à la première revue qui rassemble Breton, Aragon et Soupault.

<sup>24</sup> BRETON André, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, vol. I, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 1988, [1924], p. 331.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 322.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>27</sup> BACOPOULOS-VIAU Alexandra, « Automatisme, ou les ténèbres de la psyché », COLLECTIF, *Entrée des médiums. Spiritisme et Art de Hugo à Breton*, Paris : Maison de Victor Hugo, Paris-Musées, 2012, p. 120.

<sup>28</sup> BRETON André, « Entrée des médiums », *Les Pas perdus, Œuvres complètes*, vol. I, Paris : Gallimard, coll. « La Pléiade », 1988, [1924], p. 276.

dont Leiris et Desnos, vont commencer à pousser l'intensité de la remise en question surréaliste en voulant voir absolument ; élaborer une tentative « d'ouvrir le regard à ce dont il s'est toujours détourné »<sup>29</sup>. C'est en réaction aux penchants jugés trop esthétisant que Bataille, réunissant Leiris et Desnos et d'autres personnes ayant rompu avec le mouvement de Breton, développe une approche à l'encontre de ce qu'il juge être l'« idéalisme » du groupe d'avant-garde<sup>30</sup>. L'offensive prendra corps à travers la revue *Documents* dont le texte publicitaire annonce le programme :

Les œuvres d'art les plus irritantes, non encore classées, et certaines productions hétéroclites, négligées jusqu'ici, seront l'objet d'études aussi rigoureuses, aussi scientifiques que celles des archéologues [...]. On envisage ici, en général, les faits les plus inquiétants, ceux dont les conséquences ne sont pas encore définies. Dans ces diverses investigations, le caractère parfois absurde des résultats ou des méthodes, loin d'être dissimulé, comme il arrive toujours conformément aux règles de la bienséance, sera délibérément souligné, aussi bien par haine de la platitude que par humour.<sup>31</sup>

Des études rigoureuses, « scientifiques », qui ne vont pas manquer d'accentuer l'étrangeté et le côté « irritant » de ces investigations. Leiris les évoquera en ces termes :

L'irritant et l'hétéroclite si ce n'est l'inquiétant devinrent, plutôt que des objets d'études, des traits inhérents à la publication elle-même, étrange amalgame dans la composition duquel entraient maints éléments saugrenus, ne fût-ce que par leur voisinage avec certains textes qui continuaient de refléter la science la plus austère ou avec des reproductions d'œuvres anciennes ou modernes dont la valeur ne prêtait guère à discussion.<sup>32</sup>

C'est donc en réponse à cette écriture du merveilleux surréaliste, médiatisée par la poésie, que se substitue dans les pages de la revue une pratique de ce que Bataille nomme l'« informe », terme servant à « déclasser » : « 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 ». Donner les « besoins des mots »<sup>33</sup> et non leur sens, l'entreprise « irritante » de Bataille et de ses acolytes vise de la sorte à déclasser l'usage esthétisant des formes artistiques. Et comme l'indique Denis Hollier :

---

<sup>29</sup> SASSO Robert, *Georges Bataille : le système du non-savoir. Une ontologie du jeu*, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1978, p. 128.

<sup>30</sup> Voir les textes de Bataille regroupés sous le titre de *Dossier de la polémique avec André Breton*, ce « pitre aux yeux clos accommodant Sade aux secrètes mignardises du surréalisme »... BATAILLE Georges, *Dossier de la polémique avec André Breton, Œuvres complètes*, vol. II, Paris : Éditions Gallimard, 1970, p. 52. Voir à ce sujet la communication de Jean-Louis Houdebine, « L'Ennemi du dedans », *Bataille*, Paris : Union générale d'éditions, 1973, p. 153-191. Voir également l'article de Sylvain Santi, « Georges Bataille et la poésie du "grand surréalisme" », BÉHAR Henri (dir), *Mélusine. Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme. N° XXIII – Dedans-dehors*, Lausanne : Éditions l'Âge d'Homme, 2003, p. 73-85.

<sup>31</sup> Cité par Leiris dans LEIRIS Michel, « De Bataille l'impossible à l'impossible "Documents" », *Critique*, n°195-196, août-septembre 1963, Paris : Éditions de Minuit, 1963, p. 689.

<sup>32</sup> *Idem*.

<sup>33</sup> BATAILLE Georges, « Informe », *Documents*, n°7, 1929. Nouvelle publication dans *Documents*, 1929, vol. I, Paris : Éditions Jean-Michel Place, 1991, p. 382.

Cette relativisation des valeurs esthétiques occidentales s'aggrave d'une relativisation encore plus radicale, celle des valeurs esthétiques en tant que telles. [...] *Documents* aura pour plate-forme une opposition au point de vue esthétique. Cette opposition est impliquée dans le titre lui-même. Un document est, dans sa définition même, un objet dénué de valeur artistique <sup>34</sup>.

Dévaluer le point de vue purement esthétique, c'est mettre hors de ses gonds – traditionnels et surréalistes – la pratique poétique et plus largement littéraire. Plusieurs moyens vont être mis en place. Desnos, dans *Imagerie moderne*, réaffirme l'importance « révolutionnaire » et « poétique » d'une littérature populaire à travers la série des *Fantômas*. Desnos se conforme à un certain usage surréaliste, qui identifie dans les récits de Souvestre et Allain les prémisses de l'écriture automatique <sup>35</sup>. : « Certes *Fantômas* (1) surgit parmi cette littérature comme un des monuments les plus formidables de la poésie spontanée »<sup>36</sup>. Cependant, Desnos délaisse cet aspect pour s'intéresser plus particulièrement aux illustrations et aux affiches. Ces éléments visuels, qui font passer les histoires de *Fantômas* en dehors de l'univers du roman, présentent, nous dit Desnos, une « action psychique », permettant « toute une série de formules magiques qui était répandues dans le monde ». L'intérêt de Desnos pour une littérature populaire, débordant sur les murs de la ville par ces affiches, témoigne d'une volonté d'introduire « tout ce qui ne relève pas de la culture officielle »<sup>37</sup>. Comme le souligne en effet Barberger, le music-hall, le jazz, l'imagerie populaire ou encore le cinéma hollywoodien s'invitent dès le quatrième numéro de la revue sous la rubrique « Variétés ». Il y a donc un refus revendiqué d'assigner des limites aux différents genres. Les écrits de *Documents* illustrent et mettent en pratique ce que Carl Einstein qualifie dans le troisième numéro de la revue de « *force meurtrière* de l'œuvre d'art »<sup>38</sup> : un principe fécond, dialectique, qui combat « les formes idéalement bâties »<sup>39</sup>. Caillois, qui ne prend pas part à la revue *Documents*, manifeste quelques années plus tard, alors qu'il fait partie du groupe de Breton, de très grandes réserves à l'égard de la poésie. Réticent aux activités du *Grand Jeu* comme au « merveilleux » surréaliste, Caillois a une position très critique envers l'écriture littéraire. Comme nous le dit Guillaume Bridet :

Il prétend faire le procès de la poésie et de la littérature dans leur ensemble. Pour ce qui concerne « la littérature », Caillois dénonce « son importance scientifique à peu près nulle ». Si cette critique n'a rien d'étonnant pour un membre du groupe

---

<sup>34</sup> HOLLIER Denis, « La Valeur d'usage de l'impossible » préface à *Documents*, 1929, op. cit., p. VIII.

<sup>35</sup> La présence de *Fantômas*, très importante chez Desnos, se retrouve dans de nombreux écrits surréalistes. Notons les utilisations les plus connues : *Anicet ou le panorama d'Aragon* (1921), l'usage de la couverture du *Cercueil vide* (volume XVIII qui met en scène Fantômas et Juve, déguisés en religieuse, dans un face-à-face armé) dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938) ou encore la pièce radiophonique de Desnos *La Grande plainte de Fantômas* dont Artaud s'occupe de la réalisation théâtrale (prêtant sa voix à Fantômas) et Kurt Weill la mise en musique.

<sup>36</sup> DESNOS Robert, « Imagerie moderne », *Documents*, n°7, 1929. Nouvelle publication dans *Documents*, 1929, op. cit., p. 377.

<sup>37</sup> BARBERGER Nathalie, *Le Réel de traviole. Artaud, Bataille, Leiris, Michaux et alii*, op. cit., p. 33.

<sup>38</sup> EINSTEIN Carl, « Notes sur le cubisme », *Documents*, n°7, 1929. Nouvelle publication dans *Documents*, 1929, op. cit., p. 152.

<sup>39</sup> OTTINGER Didier, « Isolateur et court-circuit. *Documents* ou l'apprentissage surréaliste de la dialectique », *Les Temps modernes*, Georges Bataille, n°602, décembre 1998 – janvier – février 1999, p. 75.

surréaliste, Breton opposant lui-même la contingence littéraire et la nécessité poétique, plus étonnante est en revanche la dévalorisation de « la poésie » en laquelle Caillois ne voit que « le droit donné à n'importe qui de dire n'importe quoi, et cela sans garantie, sans obligation de rendre des comptes ».<sup>40</sup>

Bataille a, quant à lui, une position plus ambiguë. Au cours des années 1925 à 1935, il ne traite pas directement de poésie. Selon Sylvain Santi, c'est à son rapport extrêmement critique envers le surréalisme que peut se mesurer la relation de Bataille à l'écriture poétique et littéraire :

Les grandes lignes de la propre réflexion de Bataille commencent d'apparaître derrière la contestation de la poésie surréaliste qu'il formule à cette époque : eu un mot, l'analyse de ce que celui-ci considère comme l'échec surréaliste est au fondement même de ses méditations poétiques.<sup>41</sup>

S'il est possible de parler d'une poésie basée sur un certain refus du surréalisme<sup>42</sup>, au profit d'autres formes et d'autres visées, il faut toutefois signaler que Bataille, en ces années, se livre à une écriture littéraire de manière « souterraine »<sup>43</sup>. Dans le courant des années trente, Bataille met en place l'affirmation d'une anti-esthétique qui accorde une fonction affective à la poésie. En effet, comme le souligne Vincent Kaufmann, de nombreux dissidents n'ont rencontré le surréalisme « que pour tenter d'en radicaliser la logique, pour l'arracher à ses origines poétiques, pour le faire basculer du côté de la performance, pour le sommer de devenir le passage à l'acte qu'il se contente de promettre »<sup>44</sup>. Passage à l'acte qui donnera à Bataille le nom de l'ouvrage qu'il publie en 1947 : *La Haine de la poésie*. Cette radicalisation ne prend donc pas, dans les années trente, une tournure explicitement poétique ou littéraire<sup>45</sup>. Bataille concentre ses efforts dans les activités de groupes fondés, comme l'écrit Marina Galletti, « pour contrecarrer l'étau fasciste qui enserrait l'Europe : Contre-Attaque, le Collège de Sociologie, Acéphale »<sup>46</sup>. Une pensée de l'écriture prend forme dans l'ombre des réflexions sur le sacré et

---

<sup>40</sup> BRIDET Guillaume, *Littérature et sciences humaines : autour de Roger Caillois*, Paris : Éditions Honoré Champion, 2008, p. 242.

<sup>41</sup> SANTI Sylvain, « Georges Bataille et la poésie du "grand surréalisme" », *op. cit.*, p. 74.

<sup>42</sup> HOUDEBINE Jean-Louis, *op. cit.*, p. 173.

<sup>43</sup> Nous pensons évidemment à la parution clandestine d'*Histoire de l'œil* en 1928. Parution à laquelle il faudrait ajouter celle de *L'Anus solaire*, texte rédigé en 1927 et publié en 1931. Durant les années trente, Bataille se penche sur la rédaction d'un roman : *Le Bleu du ciel*. La rédaction de ce roman, qui annonce la catastrophe politique vers laquelle se tourne l'Europe, semble prendre place au moment où Bataille suspend momentanément la rédaction d'écrits politiques et philosophiques consacrés aux fascismes. Choqué par l'insurrection du 6 février 1934, il délaisse l'écriture d'un essai intitulé « Le Fascisme en France » (dont on trouve une vingtaine de page dans le second tome des œuvres complètes) pour se consacrer à l'écriture de ce roman fortement teinté de politique. Bataille renoncera à le publier avant l'année 1957. Voir à ce propos la notice de Jean-François Louette dans BATAILLE Georges, *Romans et récits*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, [2004], p. 1070-1073.

<sup>44</sup> KAUFMANN Vincent, *Poétiques des groupes littéraires*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « écriture », 1997, p. 77.

<sup>45</sup> Le poétique étant souvent considéré par Bataille comme le lieu d'un échec irrémédiable. Voir notamment l'article, portant sur trois recueils de poèmes surréalistes (Breton, Tzara, Éluard) que publie Bataille dans *La Critique sociale* [n°7, janvier 1933], revue au marxisme dissident dirigée par Boris Souvarine : « les poèmes de Tristan Tzara sont empreints d'une grandeur incontestable. Et s'ils apparaissent étrangers et situés en dehors de la vie, ce caractère d'isolement, loin de relever de l'impuissance, est sans doute tout ce qui existe au monde de plus aveuglant. L'expression, dans les limites de la poésie, atteint ainsi un point extrême. Mais en même temps elle se révèle incapable de modifier le cours d'aucune existence et de répondre au besoin fondamental exprimé par le surréalisme ». BATAILLE Georges, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris : Éditions Gallimard, 1970, p. 325.

<sup>46</sup> GALLETI Marina, « Le Roi du bois », dans BATAILLE Georges, *L'Apprenti sorcier. Textes, lettres et documents (1932-1939)*, Paris : Éditions de la Différence, coll. « Les Essais », 1999, p. 9.

le sacrifice que Bataille développe au sein des expériences communautaires des années trente<sup>47</sup>, particulièrement au sein de la revue – et de la « secte » – *Acéphale*. L'entrée de l'Europe dans la guerre met un terme aux différents groupes :

À l'automne 1939, avec le constat de l'échec, survient le virage : Bataille accuse Patrick Waldberg et les autres conjurés de l'avoir abandonné et, éludant toute discussion, formalise par une circulaire la dissolution de l'entreprise communautaire. Geste radical qui, mettant fin à une époque, marque le passage à une autre forme communautaire, celle de l'écriture : sous l'impact de la déclaration de guerre d'Hitler, dans une solitude extrême, l'écrivain laisse affleurer son irrémédiable éloignement de ses anciens compagnons dans les annotations fébriles, elliptiques, du « Journal » du *Coupable*.<sup>48</sup>

Le virage que Galletti met en lumière nous semble avoir débuté dans le contexte turbulent de la fin des années vingt. L'attention portée aux pratiques désidentifiantes de l'écriture, qui surgissent à nouveau chez Bataille pendant la deuxième guerre, est en filiation directe avec les écritures fictionnelles qui se sont expérimentées dans les marges du surréalisme. Dans *Le Coupable* ou encore dans *L'Expérience intérieure*, Bataille met au point des techniques<sup>49</sup> d'ascèse affolantes, visant non la plénitude ou l'accord mystique mais une déchirure au cœur de la raison. Au sein de ces techniques, que nous évoquerons par la suite, l'usage d'un voir aveuglant – thème central de son récit *Histoire de l'œil* – fait retour, sous des formes poussant à bout le collage et le montage expérimentés dans les pages de la revue *Documents*. Un retour de l'expression littéraire qui découle sur une reconsidération de ses forces. Le terme de poésie fait une entrée surprenante dans les textes de Bataille rédigés durant les années de guerre, poésie qui conserve la négativité de cette « force mortuaire » évoquée par Carl Einstein. Et en premier lieu, sa force de négation est dirigée contre elle-même : « le mouvement *vers* la poésie, par là vers la folie, cherche à rester dans les limites du possible. La poésie est de toute façon négation d'elle-même : elle se nie en se conservant et se nie en se dépassant »<sup>50</sup>. Sous l'impulsion de Blanchot, que Bataille rencontre en 1941, prend forme ce que Galletti nommait plus haut une *communauté d'écriture*, communauté qui se constitue, face à l'épreuve de la mort qu'elle impliquerait, comme *impossible*. C'est du moins l'hypothèse de Jean-Luc Nancy qui affirme que « la mort est indissociable de la communauté, car c'est par la mort que la communauté se révèle – et réciproquement »<sup>51</sup>. Cette révélation par la mort qui constituerait le fond impossible

---

<sup>47</sup> Expériences communautaires que nous n'allons pas ici explorer. Nous renvoyons aux travaux de Marina Galletti, particulièrement dans BATAILLE Georges, *L'Apprenti sorcier. Textes, lettres et documents (1932-1939)*, op. cit. Notons également l'étude de référence de Denis Hollier, présentant les textes du Collège de Sociologie (*Le Collège de sociologie*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « idées », 1979.). Pour une étude transversale, nous renvoyons à l'ouvrage de Vincent Kaufmann, *Poétiques des groupes littéraires*, op. cit.

<sup>48</sup> GALLETTI Marina, « Le Roi du bois », op. cit., p. 20.

<sup>49</sup> BRUNO Jean, « Les Techniques d'illumination chez Georges Bataille », dans PIEL Jean (dir.), *Critique n°195-196. Hommage à Georges Bataille*, op. cit., p. 707.

<sup>50</sup> BATAILLE Georges, *L'Impossible, Œuvres complètes*, vol. III, Paris : Éditions Gallimard, 1971, p. 532-533.

<sup>51</sup> NANCY Jean-Luc, op. cit., p. 39.

de la communication entre deux êtres, prendrait donc une importance poétique et plus particulièrement littéraire, puisque le terme de littérature, et cela particulièrement chez Blanchot, va s'imposer pour rendre compte de cette expérience ontologiquement impossible. La littérature va être l'espace de son exposition impossible, sa possibilité de l'impossible : « la "littérature" ne désigne pas ici ce que ce mot indique à l'ordinaire. Il s'agit en effet de ceci : qu'il y a une *inscription* de l'exposition communautaire et que cette exposition, comme telle, ne peut que s'inscrire, ou ne peut s'offrir que par une inscription »<sup>52</sup>. Si le terme de littérature traverse une dénégation de lui-même jusqu'à devenir le lieu privilégié pour exprimer une négativité plus englobante et estimée comme essentielle, c'est pour rendre compte du douloureux compromis qui traverse ces écritures-limites et qui constitue leur fondement ; l'instantanéité dans l'expression, la saisie sans détour et sans médiation d'une vérité de l'être ou comme le disait Artaud : « Je voudrais faire une Livre qui dérange les hommes, qui soit comme un porte ouverte et qui les mène où ils n'auraient jamais consenti à aller, une porte simplement abouchée avec la réalité »<sup>53</sup>.

Malgré les dissensions parfois brutales qui opposaient les auteurs que nous avons évoqués, il semblerait bien que ces années nous permettent de dégager et imaginer ce que Barthes nommait avec justesse une « combinatoire de la modernité ». C'est-à-dire relever et constituer les « solidarités théoriques » ainsi que les « différences tactiques »<sup>54</sup> qui traversent des entreprises littéraires pour le moins dissemblables. Le terme de *littérature des limites* que nous proposons est sans prétention au système : il n'a pas l'ambition ou la volonté de définir une poétique synthétique, encore moins de regrouper sous son nom une « école » ou un groupe homogène. Il nous permet de circonscrire une dynamique théorique commune qui peut se présenter selon deux axes. Le premier touche à cette contradiction que l'idée de littérature entretient avec elle-même, paradoxe qui dote la production littéraire d'une force et d'une aura pour le moins particulières, qui font d'elle l'opération privilégiée du *disparaître*. Le deuxième, intimement lié à ce premier paradoxe, élabore une destitution du sujet dont la place se trouve décentrée si ce n'est effacée. Cette solidarité théorique qui s'articule donc à l'horizon d'une double contestation, nous proposons de l'explorer à travers la figure du fantôme. Y a-t-il plus belle figure pour illustrer et penser ce qui disparaît tout en demeurant ? Le fantôme sera l'occasion de percevoir, à travers son caractère éminemment paradoxal, les moyens par lesquels il devient

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>53</sup> ARTAUD Antonin, *L'Ombilic des limbes, Œuvres*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Quarto », 2004, [1925], p. 105.

<sup>54</sup> BARTHES Roland, *Sollers écrivain*, Paris : Éditions du Seuil, 1979, p. 74.

une figure de contestation, ébranlant tant l'idée de littérature que celle du sujet. Le fantôme sera à la fois la mesure de ces solidarités et l'outil conceptuel nous permettant de les saisir sous un angle différent. Une nouvelle combinatoire de la modernité peut donc se profiler à l'horizon du fantôme ; il peut en révéler les contours autrement et offrir une nouvelle perspective d'où regarder d'un *œil autre* les limites de l'écriture et les limites de l'identité du sujet. C'est en effet au carrefour de ces deux ensembles que se formule le désir d'une remise en cause radicale de tout système de savoir dont la littérature des limites semble avoir été le foyer et l'expression privilégiée.

Le cheminement à travers cette littérature, nous devons le mener à tâtons, afin de garantir à la compréhension de ces textes une place capable de saisir l'amplitude d'une indétermination essentielle à l'énonciation de ces récits. En effet, le point commun de ces « textes limites » est cette indétermination élevée au rang d'une véritable éthique, qui donne lieu à des expériences langagières se jouant des frontières entre les genres et les registres de discours. Il y a bel et bien une dimension éthique qui se manifeste, que nos auteurs partagent avec le surréalisme. Comme le souligne Louis Janover, la poésie surréaliste s'offre comme territoire « où l'exigence éthique la plus radicale peut sans cesse être reformulée sans jamais se figer en une expression fixe et dogmatique »<sup>55</sup>. Une vérité s'énonce et prend forme en ce qu'elle est irrémédiablement marquée par sa remise en question. L'intensité au programme des écritures limites répond de cette exigence. C'est au moment le plus extrême, où l'écriture et le sujet risquent de s'annuler, qu'une vérité fait signe, là où elle se refuse à la prise. Bataille le dit dans la préface de son récit *Madame Edwarda* : « mais cette main qui écrit est *mourante* et par cette mort elle est promise, elle échappe aux limites acceptées en écrivant »<sup>56</sup>. Il s'agit donc d'une vérité négative, malheureuse, car il est toujours question dans les écritures que nous avons sélectionnées d'une volonté d'atteindre une vérité « dénotative » dans le sens que lui donne Barberger ; à savoir une écriture « sans délai, sans perte de présence »<sup>57</sup>. Cette tension vers ce point d'intensité, là où l'être manque, nos auteurs vont lui prêter le nom de *l'impossible*. À cette dimension, posée comme vérité intermittente et dynamique de l'être, vont se constituer des nécessités, dont l'intensité fait partie. Ces nécessités, dont nous verrons au fur et mesure de notre recherche quelles formes expressives elles revêtent, ont des implications structurantes très fortes : elles dessinent des limites mobiles et oscillantes, malmenées par une intensité affective et esthétique qui permet

---

<sup>55</sup> JANOVER Louis, *Surréalisme. Art et politique*, Paris : Éditions Galilée, 1980, p. 31.

<sup>56</sup> BATAILLE Georges, *Madame Edwarda, Œuvres complètes*, vol. III, Paris : Éditions Gallimard, 1971, [1941], p. 12.

<sup>57</sup> BARBERGER Nathalie, *op. cit.*, p. 27.

au sujet de se confronter à cet impossible. Nous verrons par la suite comment cette confrontation de l'écriture à l'impossible se dote d'une dimension éthique qui paradoxalement est celle d'une indétermination, que Bataille souligne dans un article où réconcilié avec le surréalisme, il affirme cette exigence : celle de « former une instance impersonnelle »<sup>58</sup>.

Une telle violence à l'encontre des déterminations qui cadrent le sens d'un texte ne saurait donc se faire sans le corollaire qui lui est attaché de manière essentielle : la violence à l'encontre des assises du sujet. Les auteurs que nous avons privilégiés dans cette étude présentent donc cette double caractéristique d'agencer violemment et sous des formes énoncées comme excessives, une disparition commune de la littérature et du sujet. Les écrits de Georges Bataille et de Maurice Blanchot forment le terreau principal de notre réflexion. Premièrement, ces deux auteurs ont mis un point d'honneur à élever la littérature et le sujet qui lui est associé à hauteur de ce qu'ils nomment l'*impossible*<sup>59</sup>. C'est-à-dire à les mener à cette situation où, confrontés à leur propre contradiction, à leur face négative de contestation, ils puissent toutefois faire de cette disposition impossible un possible littéraire.

Deuxièmement, leurs démarches sont en contact étroit avec les avant-gardes artistiques tout en demeurant toujours à l'écart. Malgré la place excentrée qu'ils occupent au sein de ces différents mouvements, ils ont ceci en commun : la perméabilité entre une démarche critique et littéraire. Et pour finir, ils ont donné tous deux un nom, qui demeurera certes variable, pour désigner cette opération qui permet à la littérature d'être cette remise en cause radicale qu'ils désirent tant mener à bout : l'« expérience intérieure » pour Bataille, que Blanchot reprendra sous le terme d'« expérience des limites ».

Nous réinvestissons donc ce paradigme des limites, utilisé par nos auteurs, en le superposant à la littérature pour regrouper des textes et des postures littéraires certes différents mais qui pourtant semblent tous traversés par un désir violent, par cette *passion de l'impossible* dont nous parle Dominique Rabaté<sup>60</sup>. C'est à travers une indétermination jugée comme essentielle et par elle que nous cheminerons, en interrogeant donc Bataille, Blanchot, mais encore d'autres auteurs qui partagent, à leur manière, ce fardeau de l'impossible : Roger Caillois, Michel Leiris, ou encore Robert Desnos. Cela afin d'apercevoir sous l'angle du spectral et de la dépossession, la construction d'un ensemble de discours et de pratiques littéraires animés par ce que Derrida nomme une *nécessité de l'impossible* : « dire dans le langage – de la servilité – ce qui n'est pas

---

<sup>58</sup> BATAILLE Georges, « Le Surréalisme », *Œuvres complètes*, vol. XI, Paris : Éditions Gallimard, 1988, [1948], p. 314.

<sup>59</sup> Thématique récemment explorée par Dominique Rabaté. Voir RABATÉ Dominique, *La Passion de l'impossible*, Paris : Éditions José Corti, 2018.

<sup>60</sup> *Idem*.

servile »<sup>61</sup>. Rendre compte de cette nécessité, qui nous semble être précisément ce qui anime le terme de « spectral », nous permettra d'être au plus proche de ce lieu d'énonciation incertain, de cet espace *fantomal* de différence, afin de mesurer la portée littéraire et historique d'une posture autrement subjective. Une posture très singulière de l'écrivain et de sa relation à l'acte créatif et à la position du lecteur, qui dénote un moment particulier dans l'histoire d'une partie de l'avant-garde littéraire française où par un travail constant de contestation, une certaine pensée de la littérature a tenté d'évoluer sur le seuil même du pensable et du représentable.

---

<sup>61</sup> DERRIDA Jacques, « De l'économie restreinte à l'économie générale. Un hegelianisme sans réserve », *L'Écriture et la différence*, Paris : Éditions du Seuil, 1967, p. 385.

## 1.2 Le *corpus* du fantôme :

Afin de mener à bien notre exploration, il nous a fallu limiter notre recherche à quelques auteurs que nous avons évoqués plus haut. Comme toute constitution de corpus, le choix que nous avons observé se fonde sur une inévitable forme d'exclusion. Nous pensons à un certain nombre d'auteurs qui auraient très bien pu prendre place dans cette étude : Antonin Artaud, Pierre Klossowski, Laure, René Daumal ou encore Roger Gilbert-Lecomte. Et plus tard Michel Fardoulis Lagrange, Samuel Beckett, Henri Michaux, Louis-René Des Forêt, sans oublier Bernard Noël ou encore Pierre Guyotat. Peut-être que les mots de Barthes dans son *Roland Barthes par Roland Barthes* permettent de nous dédouaner de l'arbitraire de notre choix :

Le *corpus* : quelle belle idée ! À condition que l'on veuille bien lire dans le corpus le *corps* : soit que dans l'ensemble des textes retenus pour l'étude (et qui forme le corpus), on recherche, non plus seulement la structure, mais les figures de l'énonciation ; soit qu'on ait avec cet ensemble quelque rapport amoureux (faute de quoi le corpus n'est qu'un *imaginaire* scientifique).<sup>62</sup>

D'une part, il est vrai que les auteurs que nous avons réunis présentent de nombreuses similarités quant aux mises en scène des figures de l'énonciation. Ils ont en effet privilégié la représentation d'un sujet évidé, mourant, quand il n'est pas tout simplement posthume. Autrement dit, des sujets qui énoncent des énoncés impossibles, à la manière du Valdemar de Poe – « maintenant *je suis mort* »<sup>63</sup>. Avec une ironie à peine discernable, Blanchot résume dans *L'Écriture du désastre* le parcours biographique de tout écrivain : « L'écrivain, sa biographie : il mourut, vécut et mourut »<sup>64</sup>. Dans les éditions successives de l'ouvrage de Bataille *Le Coupable*, l'auteur met un point d'honneur à faire figurer en incipit :

Un dénommé Dianus écrivit ces notes et mourut. Lui-même se désigna (par antiphrase ?) sous le nom du coupable. Le recueil publié sous ce titre est un livre achevé. Une lettre et les fragments d'un ouvrage commencé font l'objet d'un appendice.<sup>65</sup>

Drôle de mise en scène pour un supplicié : l'aspect artificiellement funèbre, décuplé et mis au carré par les introductions et projets de préfaces successifs, est intimement lié au procès de l'écriture. Chez Desnos, il se trame quelque chose de similaire. Le premier chapitre de son récit *La Liberté ou l'amour* ne débute-t-il pas avec une annonce de la mort de l'auteur ? Ce

---

<sup>62</sup> BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2015, [1975], p. 193.

<sup>63</sup> POE Edgar Allan, *La Vérité sur le cas de M. Valdemar, Histoires extraordinaires*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « folio », 2018, [1856], p. 283.

<sup>64</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris : Éditions Gallimard, 1980, p. 61.

<sup>65</sup> BATAILLE Georges, *Le Coupable, Œuvres complètes*, vol. V, Paris : Éditions Gallimard, 1973, [1944], p. 239.

dédoulement de l'instance énonciatrice, entre *supplicié* et *éditeur*, noue une filiation directe entre l'acte créatif littéraire et une phénoménalité du mourir. Ce dispositif littéraire, proche du recueil retrouvé à la manière du *Gaspard de la nuit*, n'est en soi pas une trouvaille. Topos littéraire, condition d'entrée dans la littérature nous dit Starobinski<sup>66</sup>, être monteur et monstreur de sa propre mort s'avère pourtant chez nos auteurs traduire une exigence très particulière. En effet, écrire et mourir ne se lient pas sous l'égide d'un pacte romanesque ou encore fictionnel<sup>67</sup>. Les deux concordent et s'accordent : ensemble, ils vont constituer ce qui se conçoit comme étant une véritable *expérience*, délimitant une topographie pour le moins étrange où l'instantanéité du mourir va s'étendre, se spatialiser et pluraliser la voix qui tente de le dire et faire de la *représentation* ce lieu incertain, toujours prompt à basculer dans ce qui le nierait. Autrement dit, comme le note Laurent Jenny à propos de Bataille, un lieu incertain où pourra prendre place une attaque à l'espace lui-même<sup>68</sup>. L'usage de la première personne va être l'espace de jeu de cette incertitude. Et pour que celle-ci puisse prendre forme, nos auteurs vont privilégier plusieurs dispositifs énonciatifs qui usent de la duplication afin de permettre l'énonciation des énoncés impossibles. Des voix émergent, se doublent, se dédoublent et se masquent, mettant en place un dispositif polyphonique qui permet de ne point attribuer l'écriture à un sujet stable. L'ambivalence que nos textes cherchent à atteindre, en établissant des débordements entre les plans de l'énonciation, nécessite un dispositif identitaire pour malmener le sujet. Il s'agit donc de trouver des moyens pour le mener à cette intensité où se brisant, se déchirant, il se laisserait apparaître comme le sujet évidé que nous évoquions plus haut. Signalons ici à titre d'exemple les textes de Bataille qui jouent sur la confusion entre les différentes instances. Comme le note Tibloux à la suite de Marmande, elles se trouvent conjointes « sous une même première personne problématique »<sup>69</sup>. Ainsi, le personnage (« sujet d'une histoire fictive ou de l'énoncé ») se confond avec le narrateur (« sujet d'une opération fictive, la narration »), comme dans *Madame Edwarda* : « La conscience d'un irrémédiable, alors que, dans cette nuit, j'étais agenouillé près d'Edwarda, n'était ni moins claire ni moins glaçante qu'à l'heure où j'écris »<sup>70</sup>. Une réunion de deux instances qui se trouve également dans *La Liberté ou l'amour !* de Desnos : « Amour magnifique, pourquoi faut-il que mon langage, à t'évoquer, devienne empathique »<sup>71</sup> ou encore de manière plus confuse :

---

<sup>66</sup> STAROBINSKI Jean, *L'Encre de la mélancolie*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2012, p. 556.

<sup>67</sup> Pour voir en quoi nos auteurs divergent de l'autothanatographie « classique », se reporter à l'ouvrage de WEINMANN Frédéric, « *Je suis mort* ». *Essais sur la narration autothanatographique*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2018.

<sup>68</sup> JENNY Laurent, *Expérience de la chute. De Montaigne à Michaux*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, p. 154.

<sup>69</sup> TIBLOUX Emmanuel, « Georges Bataille, la vie à l'œuvre », *L'Infini*, n°73, printemps 2001, p. 59.

<sup>70</sup> BATAILLE Georges, *Madame Edwarda*, op. cit., p. 27.

<sup>71</sup> DESNOS Robert, *La Liberté ou l'amour !*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2014, [1927], p. 31.

Muettes, elles [sirènes imaginaires] imploraient du conquérant la chanson qui les rendrait aux limbes maritimes, mais lui le gosier sec, ne troubla pas de sa voix les rues et les murs sonores car ses yeux lucides, plus lucides que les yeux de la réalité, discernaient par-delà le désert et les régions habitées l'ombre de la robe de celle que j'aime et à laquelle je n'ai pas cessé de penser depuis que ma plume, animée quoique partie du mouvement propre à l'ensemble, vole dans le ciel blafard du papier.<sup>72</sup>

Confusion que nous aurons également à explorer avec un récit de Blanchot qui installe une porosité entre les différentes instances. La première personne semble bel et bien être le lieu d'un jeu d'indécision, pendant lequel elle se heurte au moment de l'écriture.

D'autre part, si nous revenons à la citation de Barthes et en poursuivons la lecture, nous serions coupables d'avoir un certain rapport *amoureux* à ce corpus. S'il nous faut avouer avoir entretenu une certaine complicité avec celui-ci, encore faut-il mentionner qu'un tel rapport de proximité semble avant tout être un effet même de ces textes. Chez Bataille :

Celui pour qui j'écris (que je tutoie), de compassion pour ce qu'il vient de lire il lui faudra pleurer, puis il rira, car il s'est *reconnu*. Nul n'est soleil ou foudre : mais en lui se prolonge le soleil ou la foudre... Je lui offre une énigme : son plus grand danger ? serait-ce de pleurer – ou de rire ? ou de survivre à ses larmes ? ou de survivre à ses rires ?<sup>73</sup>

Loin de nous pourtant l'idée de pleurer puis de rire en nous reconnaissant dans l'adresse de l'auteur. En revanche, si nous souscrivons en partie à ce rapport, c'est dans l'optique d'approcher ce corpus pour le faire résonner, pour être à l'écoute du langage des spectres qui semble s'y parler. Commun et pourtant toujours différentiel, il s'organise selon un pathos funèbre qui sonne comme une véritable invitation. Ainsi, Bataille nous indique : « J'écris pour qui, entrant dans mon livre, y tomberait comme dans un trou, n'en sortirait plus »<sup>74</sup>, un trou d'où nous partagerions la place de l'auteur : « j'ai l'impression d'écrire à l'intérieur de la tombe »<sup>75</sup>. Une place est donc faite au lecteur, qui doit servir le dessein d'une communication véritable. Pourtant, comme le souligne ici l'emploi de la métaphore funèbre, elle se trouve marquée d'une ambivalence quant au rôle que prend le lecteur dans cet espace énonciatif produit par le texte. Comme le confirme Denis Hollier, Bataille oscille de manière retorse entre une position en faveur de la communication avec le lecteur et sa dénégation<sup>76</sup>. Invitation et rejet se mêlent en un étrange refus inclusif qui, par son caractère excessif, permettrait la mise en place d'une indifférence entre auteur et lecteur. Une indifférence qu'il faut entendre, comme

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>73</sup> BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 447.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>75</sup> BATAILLE Georges, *Le Coupable*, op. cit., p. 251.

<sup>76</sup> Voir la préface de Denis Hollier dans BATAILLE Georges, *Romans et récits*, op. cit., p. XXXIV.

nous le dit Jean-François Louette, comme une invitation adressée par Bataille, « demandant au lecteur de lire “pour se supprimer” comme l’auteur n’a été là que pour “se supprimer dans son œuvre” »<sup>77</sup>. Au point où Hollier avance que cette adresse peut constituer une énonciation littéraire à la structure « perverse », faisant du lecteur cet objet mort-vivant :

L’énonciation littéraire part du paralogisme pervers pour l’élever à une puissance qui le porte au-dessus du pathologique. S’il est vrai que la perversion se définit aussi par la demande adressée à autrui de ne pas exister, par le besoin d’un partenaire pour affirmer un désir qui le nie, la littérature ainsi définie réinscrit au plan de l’énonciation sa structure, emblématisée par la récurrence du motif nécrophilique, le besoin que l’objet du désir fasse le mort (ou, plus généralement, la morte), qu’il (ou plutôt elle) pousse la complicité jusqu’à faire semblant d’être un cadavre, comme dans les phénomènes de mimétisme sur lequel Caillois écrira son article légendaire.<sup>78</sup>

Serions-nous donc, à l’instar des personnages des fictions batailliennes et des phénomènes de mimétisme analysés par Caillois, conviés à occuper la place d’un lecteur supplicié, imitant la position d’un mort ? Regardons du côté de chez Blanchot s’il ne serait pas possible de trouver une place plus confortable... Un des passages consacrés à la lecture dans *L’Espace littéraire*<sup>79</sup>, débute de la sorte :

Ce qui menace le plus la lecture : la réalité du lecteur, sa personnalité, son immodestie, l’acharnement à vouloir demeurer lui-même en face de ce qu’il lit, à vouloir être un homme qui sait lire en général.<sup>80</sup>

Une place qui ne s’avère pas très reposante. Blanchot exige du lecteur qu’il se fasse autre, qu’il renonce à demeurer lui-même. Et comme pour Bataille, sa posture est caractérisée par l’emploi de figures funèbres : Lazare, un « vide cadavérique qu’il s’agit d’animer »<sup>81</sup> ou encore une « ombre » viennent constituer la place d’un lecteur qui doit prendre conscience de son rôle meurtri dans l’absence d’auteur qu’il affirme :

le lecteur ne s’ajoute pas au livre, mais il tend d’abord à l’alléger de tout auteur, et ce qu’il y a de si prompt dans son approche, cette ombre si vaine qui passe sur les pages et les laisse intactes, tout ce qui donne à la lecture l’apparence de quelque chose de superflu, et même le peu d’attention, le peu de poids de l’intérêt, toute l’infinie légèreté du lecteur affirme la légèreté nouvelle du livre, devenu un livre sans auteur, sans le sérieux, le travail, les lourdes angoisses, la pesanteur de toute une vie qui s’y est déversée, expérience parfois terrible, toujours redoutable, que le lecteur efface et, dans sa légèreté providentielle, considère comme rien.<sup>82</sup>

---

<sup>77</sup> Voir l’introduction de Jean-François Louette dans BATAILLE Georges, *Romans et récits*, op. cit., p. LXXX.

<sup>78</sup> Voir la préface de Denis Hollier dans BATAILLE Georges, *Romans et récits*, op. cit., p. XXXIV.

<sup>79</sup> « Lire » ainsi que « La Communication », BLANCHOT Maurice, *L’Espace littéraire*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « folio », 2014, [1955], p. 251-275.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 254.

Qu'il s'agisse de cette étrange légèreté – qui, quand même, nous promet « une zone où l'air manque et le sol se dérobe »<sup>83</sup> – ou de la dénégation ambivalente de Bataille, nous sommes conviés à être complices de la disparition de l'auteur. Notre position demeure donc des plus incertaines. Il est vrai que face aux exigences de Bataille, nous demeurons à bien des égards mal armés. Et que la danse à laquelle nous convie Blanchot à travers cette légèreté de la lecture – cette danse « avec un partenaire invisible dans un espace séparé, une danse joyeuse, éperdue, avec le “tombeau” »<sup>84</sup> – nous fera par moment trébucher sur son rythme syncopé.

Mais cessons ici les confidences ; le rapport amoureux évoqué par Barthes peut très bien se mesurer à l'amitié qui a lié les auteurs de notre corpus entre eux. Leiris, compagnon de première heure de Bataille, lui dédie *L'Âge d'homme*, tout comme il s'inspire de lui pour *La Règle du jeu*<sup>85</sup>. Il va jusqu'à affirmer de son ami, lors d'un des nombreux désaccords qui ont rythmé leur amitié, que « c'est cette volonté de se dépasser, ce refus de se laisser enfermer dans les limites littéraires qui est le signe de sa valeur poétique »<sup>86</sup>. Amitié qui a eu son lot de tensions et de ruptures, notamment évoquées dans le portrait désabusé que dresse Caillois de ses compagnons de route de l'aventure du *Collège de sociologie* et de la revue *Acéphale* dans son magnifique texte *Les Êtres de crépuscule*<sup>87</sup>. L'amitié la plus forte et particulière demeure celle qui a lié Blanchot et Bataille dont le premier rend compte dans son ouvrage *L'Amitié*<sup>88</sup>. C'est également dans ce ouvrage que Blanchot fait figurer l'article « Rêver, écrire » qu'il consacre au livre *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*<sup>89</sup> de Leiris. Cette amitié qui les lie, tout comme la poétique qui les sépare, nous paraît préfigurer les grands motifs de la *theoria* moderne et semble avoir infléchi l'esthétique du récit tel qu'il a pu être expérimenté lors des années d'après-guerre : entre un topos de la transgression et une exigence du posthume.

Le choix des auteurs que nous avons fait trahit peut-être cette difficulté majeure pour qui veut bien se pencher sur l'indécision des spectres et la relativité des limites. Tel a été le premier piège qui nous a été tendu par nos auteurs : la contestation essentielle qu'ils semblent insérer au cœur de la pratique littéraire ne devait pas nous faire oublier ce mot de Lacan : « [l]a condition d'une lecture, c'est évidemment qu'elle s'impose à elle-même des limites »<sup>90</sup>.

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>85</sup> LEIRIS Michel, *Journal*, Paris : Éditions Gallimard, 1992, p. 640.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>87</sup> CAILLOIS Roger, *Les Êtres de crépuscule*, Saint-Clément-de-Rivière : Éditions Fata Morgana, 2016, [1945].

<sup>88</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Amitié*, Paris : Éditions Gallimard, 1971.

<sup>89</sup> Ouvrage de Leiris dans lequel on peut lire ce rêve, qui dû enchanter Blanchot : « Un soir en entrant dans ma chambre, je m'aperçois assis sur mon lit. D'un coup de poing, j'anéantis le fantôme qui m'a volé mon apparence », LEIRIS Michel, *Nuits sans nuit, quelques jours sans jour*, 12-13 avril, Paris : Éditions Gallimard, 1961, p. 14. À ce sujet, voir l'article de Laurent Jenny, « Écrire, rêver » dans HOLLIER Denis, JAMIN Jean (dir.), *Leiris unlimited*, Paris : CNRS Éditions, 2017, p. 93-104.

<sup>90</sup> LACAN Jacques, *Encore*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2016, [1975], p. 85.

C'est partant de cette disposition de contestation accordée à la littérature par nos auteurs que nous ceindrons un corpus de textes. Nous allons le répartir en deux dynamiques : celle qui produit des récits fantasmagoriques et celle qui expose la fantasmagorie du récit. Toutes deux vont nous permettre d'explorer des écritures hétérogènes qui définissent la littérature comme étant cette possibilité *audacieuse*, comme le dira par la suite Derrida, qui dans la transgression « continue de maintenir et de reconnaître la nécessité du système de l'interdit. [...] L'écriture est toujours tracée entre ces deux faces de la limite »<sup>91</sup>.

L'entre-deux-guerres semble bien avoir été l'époque privilégiée d'une écriture littéraire de l'entre-deux, d'une écriture se situant sur une limite à maintenir et à franchir, les propos de Derrida nous indiquant combien cet *entre* fonctionne bien comme un véritable *antre* : comme la représentation d'un espace sans-fond, mobilisant un imaginaire périlleux, de prédation et de désir. Un antre, une crypte, ménageant par la fascination qu'ils exercent, une pensée de l'écriture dont la vérité ne se révélerait qu'au prix d'une position paradoxale : au bord de son propre effacement, oscillant entre affirmation et dénégation, apparition et disparition. La littérature devient le terme clé d'une fiction critique à l'essentialité spectrale. Et cela, Blanchot l'a énoncé très clairement, lorsque les apparats du spectre, dans *L'Entretien infini*, essentialisent le terme de littérature, le substituant à celui de poésie utilisé par Breton :

Neutre serait l'acte littéraire qui n'est ni d'affirmation ni de négation et (en un premier temps) libère le sens comme fantôme, hantise, simulacre de sens, comme si le propre de la littérature était d'être spectrale, non pas hantée d'elle-même, mais parce qu'elle porterait ce préalable de tout sens qui serait sa hantise<sup>92</sup>.

Rabattre l'essence de la littérature sur la hantise du spectre, c'est assigner à cet acte littéraire dont nous fait état Blanchot un statut des plus particuliers. En effet, c'est faire de la littérature ce perpétuel retour des êtres et des choses, ce qui permet « en un premier temps » d'indéterminer toute structure signifiante. Dès lors, en suivant la lecture que propose Blanchot, on se demande bien quel peut être le *deuxième temps* d'une telle spectralisation. Si le caractère neutre de l'œuvre permet de libérer le sens comme un fantôme, alors une fois libéré, force est de constater que le fantôme *travaille*. C'est sur ce constat que nous élaborerons la notion de mécaniques spectrales, qui nous permettra de rendre compte du caractère double du travail du fantôme. Nous reviendrons plus en détail sur le terme de « mécanique » que nous employons dans la présente recherche. À bien des égards, il peut paraître surprenant d'associer ce terme à des caractéristiques fantomales. En préambule, signalons que cet emploi à première vue

---

<sup>91</sup> DERRIDA Jacques, « De l'économie restreinte à l'économie générale. Un hegelianisme sans réserve », op. cit., p. 404.

<sup>92</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, Paris : Éditions Gallimard, 1969, p. 448.

métaphorique du terme de « mécanique », nous permet de distinguer ce que nous suspectons être le travail d'écriture double qui se produit lors de l'utilisation du fantôme. En écho aux machines qui remplissent le siècle – dont la reproductibilité technique, nous dit Benjamin, menace l' « aura » des œuvres d'art<sup>93</sup> – et aux figures d'automates qui peuplent les sciences du psychisme, le fantôme semble être mobilisé pour produire une écriture qui fonctionne à vide, sans référent conscient. Il permet de figurer ce qu'Artaud nous dit être sa « mécanique pensante »<sup>94</sup> : une pensée désindividualisée, faite d'accrocs, d'« arrêts » et de « trous », qui dote la pensée, cette chose immatérielle, d'une inscription belle et bien matérielle. Autrement dit, le fantôme considéré comme un opérateur mécanique permet d'envisager des pratiques d'écriture sous deux rapports. D'une part, c'est à travers la dimension métaphorique que nous employons de la machine que peuvent se faire jour les procédés textuels qui se présentent comme travaillant librement, indépendamment de toutes formes de conscience et de sujet. Et d'autre part, si nous voulons bien prêter l'oreille à l'autre sens du verbe « machiner », force est de constater que conjointement à la production d'une écriture étêtée, se *produit* une *machination*. Mettant à mal la dimension impersonnelle de l'écriture, cette machination conjure le système qu'elle met en place en empruntant les voies de divers dispositifs spectaculaires. Par le terme de « spectaculaire », nous entendons sa dimension affective, celle qui à la fois « se présente au regard, qui fait image »<sup>95</sup> et qui « surprend le regard, le saisit »<sup>96</sup>. Comme nous le rappellent les travaux du GRITEC (*Groupe de Recherche sur les Interférences entre le Théâtre Et le Cinéma*) :

Le spectaculaire dans son excès, renvoie moins à l'art qui le produit qu'à la fonction même du spectacle quel que soit son mode de manifestation. Il dit cette évidence qui s'oublie : c'est au spectateur que le spectacle s'adresse. En jouant sur la démesure, sur le débordement ou l'emphase, le spectaculaire exploite et parfois affiche la force d'agissement du spectacle sur le spectateur.<sup>97</sup>

Des emprunts à l'univers du spectacle qui, comme nous le verrons par la suite, ne viennent pas de nulle part ; les textes qui nous intéressent ici produisent non seulement des effets de présence, des impressions sensibles et de monstration d'affects, mais ils sollicitent à de nombreuses occasions la métaphore théâtrale dans leurs développements théoriques. Signalons à titre d'exemple, ce passage d'*Après coup* de Blanchot :

---

<sup>93</sup> BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris : Éditions Allia, 2012, [1936], p. 22.

<sup>94</sup> ARTAUD Antonin, *Le Pèse-nerfs, Œuvres*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 164.

<sup>95</sup> CHÂTEAU Dominique, « Pour une esthétique du spectaculaire », dans HAMON-SIREJOLS, GARDIES André (dir.) *Le Spectaculaire*, Lyon : Éditions Aléas, coll. « Cahiers du GRITEC », 1997, p. 110.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>97</sup> HAMON-SIREJOLS, GARDIES André (dir.) *Le Spectaculaire*, op. cit., p. 7.

Ainsi, avant l'œuvre, l'écrivain n'existe pas encore ; après l'œuvre, il ne subsiste plus : autant dire que son existence est sujette à caution, et on l'appelle « auteur » ! Plus justement, il serait chaque soir « acteur », ce personnage éphémère qui naît et meurt chaque soir pour s'être donné exagérément à voir, tué par le spectacle qui le rend ostensible, c'est-à-dire sans rien qui lui soit propre ou caché dans quelque intimité.<sup>98</sup>

Nous nous intéresserons donc à ce double travail du fantôme que nous verrons s'insérer autant dans la textualité que dans la réalité empirique, où puissent se constituer des expériences ontologiques et textuelles marquées par une volonté de disparaître. Le nom de littérature semble bien être le terme d'une fiction du disparaître, un disparaître qui, s'il se donne l'apparence d'annuler toute présence, ne cesse paradoxalement de faire apparaître l'étendue de son possible. À Blanchot d'en formuler le questionnement programmatique, qui prend une valeur de véritable manifeste : « Mais un problème demeure : comment faire disparaître ce qui a pour essence la disparition ? »<sup>99</sup>.

---

<sup>98</sup> BLANCHOT Maurice, *Après coup* précédé par *Le Ressassement éternel*, Paris : Éditions de Minuit, 1983, p. 86.

<sup>99</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 271.

### 1.3 Les limites à l'œuvre :

Nous allons voir, dans la partie qui suit, comment s'articulent les deux paradoxes qui forment le soubassement de la littérature des limites : la disparition de la littérature et la disparition de l'être. Premièrement, nous nous intéresserons à l'idée de littérature perçue comme *poïesis*, en nous inspirant des réflexions menées par Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe sur le romantisme allemand, période d'une fulgurance théorique que nous verrons très proche de l'avant-gardisme littéraire de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle<sup>100</sup>. Nous aurons l'occasion d'explorer la valeur « absolue » mise au service de la littérature, celle d'une production particulière qui concerne moins la production de « choses littéraires » que la production *en soi*. Convenir d'une telle pensée de l'écriture, c'est faire de l'autoproduction une opération où se constitue le sujet, où il est envisagé non plus comme unité mais en tant que cette même opération. Ce statut « opératoire du sujet »<sup>101</sup> comme l'indiquent Nancy et Lacoue-Labarthe, entend donc par l'exhibition des procédés de production de l'œuvre mener cette production en soi à la production de soi<sup>102</sup>. Deuxièmement, nous explorerons comment cette place du sujet est conçue de telle sorte qu'elle puisse énoncer le manque et l'absence comme fondement véritable de la subjectivité. Ces deux horizons du disparaître, le premier littéraire, auquel répond le deuxième, ontologique, sont liés au paradoxe que constitue cette opération de retour sur soi et dont nous aurons l'occasion de voir le dynamisme aporétique. Et c'est bien en appréhendant ce dynamisme que nous pourrions observer la manière dont nos auteurs créent les conditions qui permettent de varier les deux impasses qui les occupèrent inlassablement : comment la littérature peut-elle disparaître et demeurer telle qu'elle puisse s'écrire ? Comment le sujet peut-il se faire disparaître et témoigner de sa propre disparition ?

#### 1.3.1 Le disparaître de la littérature :

Il est convenu aujourd'hui de voir en l'avènement de l'art moderne un bouleversement qui en premier lieu touche l'économie interne de l'œuvre. Au bénéfice d'un décentrement qui en déplace l'accentuation primordiale, l'œuvre *fait*, certes, mais est davantage un perpétuel *faire*, une production, un travail qui est, pour reprendre le terme que Joyce utilisait pour qualifier

---

<sup>100</sup> Proximité qui n'a pas échappé à Blanchot qui consacre une partie de son *Entretien infini* au groupe de Iena. Voir son chapitre « L'Athenaeum » dans *L'Entretien infini*. BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 515-527.

<sup>101</sup> NANCY Jean-Luc, LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 73.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 20.

*Finnegans wake*, « a work in progress ». Produit déclassé au profit de la production, la littérature se sent bel et bien double, comme l'indique Barthes, « à la fois objet et regard sur cet objet, parole et parole de cette parole, littérature-objet et méta-littérature »<sup>103</sup>. Cette capacité de soutenir, comme le note Claude Morali, « les effets de son propre mouvement d'expression »<sup>104</sup> brouille les distinctions, et en premier lieu celles qui permettaient au sujet poétique de se maintenir structurellement dans l'œuvre. Dispersé<sup>105</sup>, le sujet n'est plus un lieu homogène centralisant, mais perçu comme un principe fuyant, altéré et altérant, qui rejoue l'aporie infinie de sa présence lui signalant toujours son écart, sa position *errante*.

Il est aisé de percevoir, dans cette esquisse de la crise de la représentation et du sujet moderne<sup>106</sup>, en quoi le recours au paradigme du fantôme et des limites est tentant : il permet de rendre compte des dynamiques et des figurations paradoxales qui constituent et traversent maints récits, romans et productions poétiques modernes, en signalant un moment dans l'économie du texte, de traversée et de tremblement, de vacillation intime qui se produit lorsque cette fonction du sujet se caractérise par une forme d'errance. Cette intense mobilité sollicite un déplacement constant des structures signifiantes. Une telle errance des termes sur lesquels s'appuie toute représentation signifiante nous paraît avoir été un enjeu de taille, central même dans le rapport qu'entretient la création poétique moderne à sa propre pratique et à ses propres théorisations. Peut-être Derrida a-t-il su mettre les mots les plus éclairants sur cette « opération de l'imagination créatrice » : « [c]ar il s'agit ici d'une sortie hors du monde, vers un lieu qui n'est ni un *non-lieu*, ni un *autre* monde, ni une utopie ni un alibi »<sup>107</sup>. Une sortie qui « ne dit donc que l'excès sur le tout, ce rien essentiel à partir duquel tout peut apparaître et se produire dans le langage »<sup>108</sup>.

Ce lieu paradoxal semble bien avoir été celui prêt à l'écriture, dont les termes de poésie et de littérature en ont été les noms à la fois essentialisés et contestés par les avant-gardes de l'entre-deux-guerres. Un lieu que Blanchot désigne par la suite comme étant précisément celui de l'*espace littéraire* où effectivement, *tout peut apparaître et se produire*. Il est vrai, si l'on regarde attentivement les avant-gardes de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, qu'une telle

---

<sup>103</sup> BARTHES Roland, « Littérature et méta-langage », *Essais critiques I*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2015, [1959], p. 110.

<sup>104</sup> MORALI Claude, *Qui est moi aujourd'hui ?*, Paris : Fayard, 1984, p. 20.

<sup>105</sup> Voir le paragraphe exemplaire de Barthes concernant cette division du sujet dans BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 172.

<sup>106</sup> Phénomène déjà bien décrit et analysé : voir notamment RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2015, [1990]. Et DESCOMBES Vincent, *Le Même et l'Autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, op. cit.

<sup>107</sup> DERRIDA Jacques, *L'Écriture et la Différence*, op. cit., p. 17.

<sup>108</sup> *Idem*.

perspective *performative*<sup>109</sup> semble avoir dominé la pratique de la littérature et sa théorisation. Cela nous montre combien les avant-gardes ont considéré leurs propres productions artistiques comme une pratique autoréférentielle, contenant dans son perpétuel faire les éléments lui permettant simultanément une autocritique de ses propres conditions d'existence. Et cela est particulièrement perceptible dans le genre programmatique du manifeste. En effet, les nombreux manifestes qui fleurissent dans l'entre-deux-guerres combinent deux perspectives antagonistes de l'écriture : le discours spéculatif à portée définitionnelle et une pratique du discours qui en éprouve les fondements<sup>110</sup>. Comme le dit Margel, « ce que le manifeste révèle et met en scène, de différentes manières, politiques et esthétiques, c'est que tout discours contient surtout une force de rupture, ou une capacité à rompre avec son contexte d'origine et son sujet d'énonciation, c'est-à-dire avec ses "lieux" de production »<sup>111</sup>. De là l'ambiguïté de ses discours et de sa rhétorique véhémement, qui oscillent constamment entre poétique et théorique, au point que nous pourrions appliquer les mots du dadaïste Richard Huelsenbeck pour définir l'ethos de l'avant-garde : « Dada est le point d'indifférence entre contenu et forme, femme et homme, matière et esprit parce qu'il est la pointe du triangle magique qui s'élève au-dessus de la polarité linéaire des affaires et des conceptions humaines »<sup>112</sup>.

À la manière de l'écriture du manifeste d'avant-garde, la littérature des limites présente la caractéristique de joindre le théorique et le poétique en une seule production unifiée. Deux composantes du discours opèrent ensemble, comme l'explique Blanchot dans *Lautréamont et Sade* : le mouvement de disparition auquel mènerait selon lui le discours critique, « apparten[t] déjà à la réalité de l'œuvre littéraire et [est] à l'œuvre en celle-ci »<sup>113</sup>. Le discours théorique ou critique est donc pensé comme inhérent à la pratique poétique. Inséparable de son *intimité*<sup>114</sup> comme dirait Blanchot, la part critique est aussi déterminante que l'opération strictement poétique. Pourtant, cette union n'est point hybride. À y regarder de plus près, la démarcation entre les perspectives définitionnelles et poétiques se renforce. Et elles creusent leur écart d'une manière singulière, car en premier lieu, elles semblent creuser un écart en elles-mêmes. Au sein du surréalisme naissant, un tel constat se fait sentir : la poésie ne peut pas avoir comme finalité

---

<sup>109</sup> Nous entendons ce terme dans le sillage des réflexions de Benveniste, comme ce qui a « une propriété singulière, celle d'être *sui-référentiel*, de se référer à une réalité qu'il constitue lui-même, du fait qu'il est énoncé dans des conditions qui le font acte ». BENVENISTE Émile, « La Philosophie analytique et le langage », *Problèmes de linguistique générale I*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1988, [1966], p. 274. Pour une petite histoire du concept, voir le chapitre consacré au performatif récemment proposé par Eric Marty dans *Le Sexe des modernes*, MARTY Éric, *Le Sexe des modernes. Pensée du Neutre et théorie du genre*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2021, p. 51-117.

<sup>110</sup> Pour approfondir cette problématique, nous renvoyons au numéro de la revue *Lignes* : MARGEL Serge, YAMPOLSKY Eva (dir.), *Revue lignes n°40. Le Manifeste entre littérature, art et politique*, Paris : Nouvelles éditions lignes, février 2013.

<sup>111</sup> MARGEL Serge, « Manifestes avant-gardistes. La rupture entre politique et société », *Revue lignes n°40. Le Manifeste entre littérature, art et politique*, op. cit., p. 44.

<sup>112</sup> COLLECTIF, *Almanach Dada*, Dijon : Les presses du réel, 2005, [1920], p. 166.

<sup>113</sup> BLANCHOT Maurice, *Lautréamont et Sade*, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1963, [1949], p. 12.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 13.

elle-même sans faire basculer sa pratique dans une forme ressassée d'idéalisme romantique. Le caractère immanent prêté aux forces poétiques ne peut paradoxalement pas s'écrire lui-même. Starobinski a souligné que la poésie surréaliste s'offrait comme moyen, comme « lieu de passage » qui n'a « pas le droit d'usurper une valeur finale »<sup>115</sup>. Le « surréalisme poétique »<sup>116</sup> est bien l'expression qu'utilise Breton dans le *Manifeste du surréalisme* pour désigner une série de pratiques langagières qui permettent – comme le fait Desnos – de parler « surréaliste à volonté »<sup>117</sup>. Cette combinaison du poétique et du surréalisme est incorporée aux discours théoriques élaborés par les tenants du groupe. L'« automatisme psychique » est le premier terme qui fédère les expériences surréalistes, celles qui permettent, comme l'écrit Aragon, une mise en veille de la réalité, « comme si l'esprit parvenu à cette charnière de l'inconscient avait perdu le pouvoir de reconnaître où il versait »<sup>118</sup>. Toutefois, si l'automatisme brise la linéarité de la conscience du sujet, c'est pour le remplacer par un flux syntaxique qui, sans l'appareil critique développé autour, n'en reste pas moins formellement d'une linéarité bien trop poétique et par ailleurs similaire aux expérimentations poétiques post-symbolistes contemporaines de Soupault et de Breton<sup>119</sup>. Les productions poétiques valent uniquement comme processus, comme action de la pensée, et leurs retranscriptions et publications servent avant tout de déclencheurs, de « tremplins »<sup>120</sup> écrit Breton, à d'autres processus. Dès lors, le faire poétique nécessite une écriture programmatique qui puisse en désigner la fonction : seule, la poésie demeurerait simple poésie, ornement littéraire que les avant-gardes se font un point d'honneur d'abhorrer. La valeur poétique totale s'élabore donc en marge du poème, s'appuyant sur un discours exogène aux formes de la poésie. Cette différence interne qu'endure la poésie se trouve étendue au sein du discours théorique. Celui-ci en effet ne se présente plus sous les traits d'une pensée systématique et emprunte au poétique de quoi tailler une brèche au sein de la rationalité qui le délimite. À l'instar de *L'Expérience intérieure* de Bataille, le raisonnement linéaire et intelligible est méconduit par l'objet même sur lequel il se porte, malmené par l'intrusion d'éléments hétérogènes à la nature spéculative du discours. La valeur « discursive » est une des bêtes noires du raisonnement de Bataille : associée à l'utilité et au projet, ses fins sont toujours jugées instrumentales donc transcendantes à l'expression *intérieure* de l'existence véritable du sujet : « Toute action jusqu'à nous reposa sur la transcendance : où l'on parla d'agir, on entendit toujours un bruit de chaînes, que les fantômes du néant traînaient à la cantonade »<sup>121</sup>. Pourtant,

---

<sup>115</sup> STAROBINSKI Jean, « Freud, Breton, Myers », *La Beauté du monde*, Paris : Gallimard, coll. « Quarto », 2016, [1968], p. 632.

<sup>116</sup> BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 336.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 331.

<sup>118</sup> ARAGON Louis, *Une vague de rêves*, Paris : Éditions Seghers, coll. « Poésie d'abord », 2006, [1924], p. 15.

<sup>119</sup> Pour des précisions sur ce sujet, voir JENNY Laurent, *La Fin de l'intériorité*, op. cit., p. 124.

<sup>120</sup> « Les mots, les images ne s'offrent que comme tremplins à l'esprit de celui qui écoute », BRETON André, op. cit., p. 336.

<sup>121</sup> BATAILLE Georges, *Sur Nietzsche, Œuvres complètes*, vol. VI, Paris : Éditions Gallimard, 1973, [1945], p. 161.

comme le souligne Bataille à de nombreuses reprises, le langage est une donnée indispensable avec laquelle le sujet est contraint de se lier :

Les mots, nous les utilisons, nous faisons d'eux les instruments d'actes utiles. Nous n'aurions rien d'humain si le langage en nous devait être en entier servile. Nous ne pouvons non plus nous passer des rapports efficaces qu'introduisent les mots entre les hommes et les choses. Mais nous les arrachons à ces rapports dans un délire.<sup>122</sup>

Or, malgré le « délire » auquel renvoie Bataille, un tel paradoxe ne semble pas trouver de résolution qui permette de concilier cette dimension discursive avec les impulsions violentes que le sujet expérimente pour faire apparaître « l'objectivité profonde de l'existence »<sup>123</sup>. Toujours demeurerait un élément qui échappe aux velléités systématiques de la pensée, ne pouvant se penser elle-même qu'à partir d'un point de vue externe. Nous sommes donc face à un double décentrement : tant la poésie que la théorie endurent ce qui d'elles-mêmes ne cesse de différer, ne pouvant se saisir immédiatement sans recourir à une donnée et à un point de vue qui leur serait extérieur. C'est les unir sur un principe de différence qui leur serait interne et essentiel, les rendant complémentaires dans leur impossibilité respective à se manifester de manière immanente. Ainsi, leur rencontre aurait lieu non pas à la manière d'un point de tangence, mais davantage selon un recouvrement de leur principe différentiel. Mais comment un tel écart, pli de l'un dans l'autre, peut-il être produit ? Quelle va être la forme privilégiée de ce travail altérant le statut même du poétique et du théorique qui leur permet d'échanger les termes d'une même structure paradoxale ? Comme nous aurons l'occasion d'y revenir par la suite plus longuement, cette forme sera celle de la réflexivité. Retour et repli sur soi, la réflexivité permet de joindre deux questionnements : le premier est fait du rapport différentiel et de l'écart que nous avons évoqué et le deuxième, s'y attachant, étend le questionnement aux conditions mêmes de ce rapport. C'est de la sorte impliquer poétique et théorique dans un processus de mise en relation constante, permettant tant de tisser des concordances affirmatives entre les éléments que cette relation maintient, que d'agencer des réfutations tranchantes. Autrement dit, c'est poser l'œuvre, un nouveau statut de l'œuvre, comme une totalité au sein de laquelle des structures diverses et variées, allant de l'allégation jusqu'à l'aporie, se recouvrent et s'ordonnent par *autoengendrement*. Dans le contexte des avant-gardes, la fonction de l'œuvre semble bel et bien reproduire celle de l'absolu littéraire comme observé par Nancy et Lacoue-Labarthe au sein du romantisme allemand, auquel Blanchot s'était intéressé de près :

---

<sup>122</sup> BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 156.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 138.

l'œuvre se produit en produisant sa propre théorie<sup>124</sup>. Blanchot y revient dans *Après coup* où il indique qu'au terme de cette production, l'écrivain ne subsiste plus :

Avant l'œuvre, œuvre d'art, œuvre d'écriture, œuvre de parole, il n'y a pas d'artiste, ni d'écrivain, ni de sujet parlant, puisque c'est la production qui produit le producteur, le faisant naître ou apparaître en le prouvant [...]. Mais si l'œuvre écrite produit et prouve l'écrivain, une fois faite elle ne témoigne que de la dissolution de celui-ci, de sa disparation, de sa défection et, pour s'exprimer plus brutalement, de sa mort, au reste jamais définitivement constatée : mort qui ne peut donner lieu à un constat.<sup>125</sup>

Les méditations hégéliennes auxquelles se livre Bataille sont en cela exemplaires. L'Homme, écrit Bataille, « est cette force de Négativité, un instant suspendant le cours du monde, le réfléchissant parce qu'un instant, il le brise, mais ne réfléchissant qu'une impuissance à le briser »<sup>126</sup>. Entre réflexion spéculaire et spéculative<sup>127</sup>, Bataille ordonne une proposition extrêmement dense qui joue sur la polarité signifiante et sur les couples d'opposition pour produire un effet de renversement de la proposition. De plus, ce renversement que l'on peut observer est reconduit, exhibé comme opération de cette « Négativité » centrale aux lectures hégéliennes de l'auteur. Pourtant, ici, la négativité n'est qu'un nom d'emprunt, pour poursuivre cette autoproduction que la réflexion réfléchit. Plus sobre et à la fois plus terrible que d'autres termes auxquelles elle se substitue bien souvent dans l'univers bataillien (« sacrifice », « œuvre », « poésie » ou « littérature »), le terme de « négativité » emprunté au discours hégélien semble bien désigner une opération pas si hégélienne que ça : celle qui maintient une distinction entre des éléments qui pourtant concourent à s'annuler. Même si elle sera complétée et nuancée par la suite, une même relation dichotomique, pour ne pas dire manichéenne, demeure indispensable à l'entreprise bataillienne : celle qui permet d'agencer l'indécision d'un sens que, pourtant, les mots fixent. Aussi bien peut-on repérer dans tous les textes de l'auteur cette tension productive du discours, où toute relation de détermination présente simultanément quelque chose qui passe d'une distinction à l'autre, qui maintient et transgresse ce qu'il produit lui-même. Dans l'après-guerre, Blanchot agence quant à lui une dynamique similaire, l'étendant et l'essentialisant sous le terme de littérature. Liés à l'œuvre comme étant la manifestation de « sa propre recherche et l'expérience de sa possibilité »<sup>128</sup>, les différents aspects théoriques du discours prennent place dans l'opération performative. Car il s'agit bien d'une opération qui performe, au même moment qu'elle se performe, permettant à l'œuvre, comme le mentionnait

---

<sup>124</sup> NANCY Jean-Luc, LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *op. cit.*, p. 22.

<sup>125</sup> BLANCHOT Maurice, *Après coup*, *op. cit.*, p. 86.

<sup>126</sup> BATAILLE Georges, « Hegel, l'homme et l'histoire », *op. cit.*, p. 369

<sup>127</sup> Couple constant chez Bataille. Voir notamment dans *L'Expérience intérieure*, BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 113/440.

<sup>128</sup> BLANCHOT Maurice, *Lautréamont et Sade*, *op. cit.*, p. 13.

Derrida, tant de se produire en s'autogénéralisant par la dimension réflexive et autocritique, que de se mettre en scène.

L'avant-garde de l'entre-deux guerres définit donc ses propres moyens de production comme ce qui permet simultanément d'en éprouver les fondements. Qu'il s'agisse de Dada ou du surréalisme, la singularité de ces pratiques artistiques semble bien être de pouvoir se transformer continuellement de l'intérieur. Ou comme le mentionne Margel, de faire de la pratique artistique « un opérateur performatif de transformation »<sup>129</sup>. Dès lors que la pratique littéraire et critique déplace sans cesse ses propres délimitations et légitimations, elle permet la création d'un dispositif de production qui acte sans cesse sa propre mise à mort. Cet aspect semble avoir été central dans la littérature des limites qui en poursuit la leçon et l'expérimentation avant de la théoriser dans l'après-guerre. En parcourant les titres des auteurs qui nous occupent, on ne peut passer à côté de cet échange qui s'effectue entre la littérature et le disparaître. Le célèbre *La Littérature et le droit à la mort* de Blanchot représente à lui seul la radicalisation d'une telle dimension funèbre de l'œuvre :

L'œuvre disparaît, mais le fait de disparaître se maintient, apparaît comme l'essentiel, comme le mouvement qui permet à l'œuvre de se réaliser en entrant dans le cours de l'histoire, de se réaliser en disparaissant. Dans cette expérience, le but propre de l'écrivain n'est plus l'œuvre éphémère, mais, par delà l'œuvre, la vérité de cette œuvre, où semblent s'unir l'individu qui écrit, puissance de négation créatrice, et l'œuvre en mouvement avec laquelle s'affirme cette puissance de négation et de dépassement.<sup>130</sup>

La littérature, si l'on pousse un peu les propos de Blanchot, prendrait les traits d'un véritable dispositif mortuaire et d'indétermination radicale. Un dispositif de *disparition* qui paradoxalement persiste en établissant un espace de survie, de survivance dirait Didi-Huberman<sup>131</sup>, dans le sens où se survivent et font retour des pratiques violentes et intensives de contestation de soi et du langage. Blanchot, très sensible à cette donnée de l'œuvre telle qu'elle s'expérimente et se produit au sein de l'avant-garde, l'essentialisera pour en faire l'apanage de la littérature :

La littérature est peut-être essentiellement (je ne dis pas uniquement ni manifestement) pouvoir de contestation : contestation du pouvoir établi, contestation de ce qui est (et du fait d'être), contestation du langage et des formes du langage littéraire, enfin contestation d'elle-même comme pouvoir. Sans cesse, elle travaille contre les limites qu'elle contribue à fixer et quand ces limites, infiniment reculées,

---

<sup>129</sup> MARGEL Serge, *Altérités de la littérature. Philosophie, ethnographie, cinéma*, Paris : Éditions Hermann, 2018, p. 105.

<sup>130</sup> BLANCHOT Maurice, « La Littérature et le droit à la mort », *La Part du feu*, Paris : Éditions Gallimard, 1949, p. 312.

<sup>131</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.

disparaissent enfin dans le savoir et le bonheur d'une totalité réellement ou idéalement accomplie, alors sa force de transgression se fait plus dénonciatrice, car c'est l'illimité même, devenu pour elle la limite, qu'elle dénonce par l'affirmation neutre qui parle en elle, parlant toujours au-delà. C'est en ce sens que toute littérature importante nous apparaît comme une littérature d'aurore terminale : dans sa nuit veille le désastre, mais en elle aussi toujours se préserve une disponibilité, *une inclémence du non-moi, une patiente imagination en armes qui nous introduit à cet état de refus incroyable* (René Char).<sup>132</sup>

En cela, faire l'expérience d'une littérature des limites, qui met un point d'honneur à se présenter comme *aurore terminale*, serait abandonner toute définition stable du fait littéraire et se vouer à son *jeu*, à fouler les planches du théâtre qu'elle préside et dont elle compose la scène vide. Un tel théâtre, nous le verrons, semble bel et bien dirigé par des spectres, par des êtres diaphanes qui nous permettent de percevoir à quel point, comme l'énonce Barthes, « notre littérature est depuis cent ans un jeu dangereux avec sa propre mort, c'est-à-dire une façon de la vivre ». <sup>133</sup>

Le disparaître de la littérature confine donc à une logique paradoxale : la vérité de la littérature ne se formule qu'à partir de son retrait, de la disparition qu'elle orchestre pourtant elle-même. Les conséquences d'une telle conception ordonnent une situation terriblement contradictoire dans laquelle le langage prend place : c'est par le travail du langage poétique et littéraire que doit se formuler cette disparition. Autrement dit, comme le souligne Bataille, c'est constituer au sein même de l'usage du langage la possibilité d'une écriture qui puisse se soustraire à la servilité qui lui est attribuée et composer avec elle une autre langue :

... des mots ! qui sans répit m'épuisent : j'irai toutefois au bout de la possibilité misérable des mots. J'en veux trouver qui réintroduisent – en un point – le souverain silence qu'interrompt le langage articulé.<sup>134</sup>

Réintroduire le silence, c'est à l'intérieur même de l'opération discursive ouvrir une brèche pour que le sens se libère et soit confronté à cette menace d'anéantissement qui le borde de l'intérieur. Une conception de l'œuvre sans cesse éprouvée par la mort – telle qu'elle se présente sous la plume hantée par Hegel de Jean-François Lyotard : « La mort, si comme limite, elle est par excellence ce qui se dérobe et se diffère, et par là, ce avec quoi la pensée a affaire constitutivement, cette mort-là n'est encore que la vie de l'esprit »<sup>135</sup>. Simultanément à ce paradoxe d'une définition de la littérature versée contre elle-même, s'élabore comme par contagion une posture énonciative traversée par un même désir de disparaître.

---

<sup>132</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Amitié*, op. cit., p. 80.

<sup>133</sup> BARTHES Roland, « Littérature et méta-langage », op. cit., p. 111.

<sup>134</sup> BATAILLE Georges, *Méthode de méditation, Œuvres complètes*, vol. V, Paris : Gallimard, 1973, [1947], p. 210.

<sup>135</sup> LYOTARD Jean-François, *L'Inhumain*, Paris : Klincksieck, 2014, p. 20.

### 1.3.2 Se voir disparaître :

Nous avons resserré la constitution d'une idée de la littérature dont le jeu dangereux serait de pouvoir vivre sa propre mort. Une telle entreprise impossible semble bien avoir marqué durablement les écritures de la modernité, faisant de ce principe d'impossibilité une « vérité critique »<sup>136</sup> qui instaure une équation essentielle entre cette possibilité de la littérature et celle de la mort. La possibilité de l'écriture poétique et littéraire s'énoncerait, chez les auteurs qui nous concernent, dans son rapport à l'impossibilité qui lui est sous-jacente. L'indétermination de ses propres limites permet d'ouvrir l'écriture au travail d'une négativité ébranlant ses édifices tant représentatifs que discursifs et ontologiques. La mise en jeu, la mise en productivité de cet impossible, insuffle aux pratiques littéraires et critiques une véritable *passion du négatif*. Cette formule, nous l'empruntons à Blanchot qui dans un texte hommage à Bataille, se livre à une réflexion sur le « pouvoir d'interrogation » d'une telle « passion de la pensée négative »<sup>137</sup>. Une *passion* dont Derrida énonce un aspect très éclairant dans *Demeure* : « Enfin et surtout “Passion” connote l'endurance d'une limite indéterminable ou indécidable, là où quelque chose, quelque X, par exemple la littérature, doit souffrir ou supporter, *pâtir de tout précisément parce qu'elle n'est pas elle-même*, n'a pas d'essence mais seulement des fonctions »<sup>138</sup>. Les limites, discursives et, de surcroît, ontologiques, s'imposent dès lors comme ce qui formellement doit être mis en jeu et mis en scène et ce dans l'investissement d'une pratique excessive, *passionnelle*, celle d'un débordement qui dévoilerait cet écart constant que poésie et littérature entretiendraient avec elles-mêmes. Un écart comme fondement des assises signifiantes et identitaires : on voit bien par le discours derridien que la question des limites, l'interrogation qu'elle démultiplie au fondement de toute sa démarche, – et qui rejoint *par exemple* celle de la littérature – permet d'ouvrir toute identité à l'altérité profonde qui lui est substantielle. Aucune ontologie ne peut stabiliser ou supporter sa pratique. De plus, on perçoit bien à travers les propos de Derrida, combien le fantôme permet de faire et d'articuler l'expérience d'une situation limite : par extension métaphorique, il donne une essence à la littérature, et par son statut ontologique inessentiel, la pare de *fonctions*. Le terme de littérature revêt donc un double emploi, textuel et ontologique, qui s'ouvre dès lors à une certaine dangerosité *critique* dont Blanchot donne une formule presque programmatique dans *L'Entretien infini* :

---

<sup>136</sup> RABATÉ Dominique, *La Passion de l'impossible*, op. cit., p. 9.

<sup>137</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 302.

<sup>138</sup> DERRIDA Jacques, *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris : Éditions Galilée, 1998, p. 28.

L'expérience-limite est la réponse que rencontre l'homme lorsqu'il a décidé de se mettre radicalement en question. Cette décision qui compromet tout l'être exprime l'impossibilité de s'arrêter jamais, à quelque consolation ou à quelque vérité que ce soit, ni aux intérêts ou aux résultats de l'action, ni aux certitudes du savoir et de la croyance.<sup>139</sup>

Quête de sens à l'endroit où tout sens vacille : un topos certes, *moderne*, marqueur d'époque à la fois poétique et critique, qui cependant nous intéresse en ceci qu'il cible par cette violence faite à l'encontre du sujet, un des enjeux qui motive l'usage à la fois du paradigme des limites et des fantômes. Tous deux participent de près à l'élaboration de nouvelles postures de *désidentité*<sup>140</sup>, postures qui puissent répondre à ce désir de disparaître que Bataille évoque clairement en ces termes : « *Ne pas être* était devenu pour moi une exigence impérative de *l'être* »<sup>141</sup>. La garantie subjective se fissure et laisse place à un véritable procès dialectique dans lequel le sujet se voit morcelé, jamais maître ni de soi ni de son discours. Le désir de disparaître, d'accuser le rôle des spectres, aspire à constituer un être véritable, non muselé par les interdits et tout autre système qui, de l'extérieur, taille le sujet à son profit et à son image. Autrement dit, il s'agit de créer les conditions par lesquelles l'individu peut faire l'expérience de nouvelles configurations subjectives, de nouvelles manières de vivre, fussent-elles liées à l'impossibilité même de vivre comme l'évoque Leiris : « Nous mettions un indéniable point d'honneur à nous ranger du côté de la mort, l'impossibilité même de vivre nous paraissant (comme il s'en faut de peu qu'elle ne me paraisse encore) le grand critère de moralité »<sup>142</sup>.

Les années d'entre-deux-guerres sont marquées par une radicalisation du procès de mort à soi, participant de ce que Besnier à juste titre qualifie d'éthique « *de et par la révolte* »<sup>143</sup>. Les temps sont propices à l'élaboration d'un tel désir de bouleversement : comme le rappelle Besnier, « désarroi » et « crise morale et spirituelle » forment la toile de fond d'une période « où s'abîment les certitudes et où s'enracine [...] un impérieux besoin de comprendre »<sup>144</sup>. Faisant vaciller références intellectuelles et positions du sujet qui les maintient, la production intellectuelle se tourne vers des modèles épistémiques qui épousent une telle entreprise d'ébranlement. Dans ce contexte, certaines figures s'imposent durablement : Nietzsche, Marx ou encore Freud bénéficient d'un accueil extrêmement favorable. Une triade composée de véritables « maîtres du soupçon »<sup>145</sup>, comme nous le rappelle Vincent Descombes, dont les

---

<sup>139</sup> BLANCHOT Maurice, *op. cit.*, p. 302

<sup>140</sup> GROSSMAN Evelyne, *La Défiguration. Artaud – Beckett – Michaux*, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2004, p. 113.

<sup>141</sup> BATAILLE Georges, « Les Raisons d'écrire un livre... », *Œuvres complètes*, vol. II, Paris : Éditions Gallimard, 1970, p. 143.

<sup>142</sup> LEIRIS Michel, *L'Âge d'homme*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « folio », 2008, [1939], p. 166.

<sup>143</sup> BESNIER Jean-Michel, *La Politique de l'impossible. L'Intellectuel entre révolte et engagement*, Paris : Éditions La Découverte, 1988, p. 31.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>145</sup> DESCOMBES Vincent, *op. cit.*, p. 21.

pensées deviennent les modèles d'une nouvelle représentation de l'être, formant des démarches heuristiques traversées par l'exigence de faire violence aux assises positives de la connaissance. Il convient d'ajouter que cet « impérieux besoin de comprendre » puise également dans des savoirs « soupçonneux » qui s'interrogent sur le fonctionnement du corps et de l'esprit humain : les sciences du psychisme, qui regroupent psychanalyse, psychiatrie, médecine, psychologie ou encore parapsychologie, s'intéressent, comme l'écrit Mireille Berton, « aux rapports entre le physique et le mental analysés à l'aide d'outils forgés par les sciences positives alors en plein essor »<sup>146</sup>.

Le paradigme révolutionnaire devient dès lors un enjeu majeur dans l'élaboration identitaire des mouvements d'avant-gardes. Révolte et révolution, attisées par l'usage de nouvelles perspectives dirons-nous *tragiques* du savoir, vont se superposer à la création littéraire, et particulièrement à la poésie. L'activité poétique lorgne donc du côté de savoirs qui feraient écho au décentrement du sujet exprimé par la poésie de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Et ces savoirs sont précisément ceux qui s'expriment et se vivent comme véritable révolution : la psychanalyse freudienne, si capitale aux dires de Breton pour la formulation du premier surréalisme<sup>147</sup>, le marxisme, et son mariage forcé avec la littérature, ou encore l'influence décisive de la pensée de Nietzsche dont le groupe Acéphale et le Collège de sociologie seront les fervents défenseurs. Le retour en force de Hegel dans les années trente va enfoncer le clou : la fiction hégélienne de la fin de l'histoire et de l'homme, à travers l'interprétation qu'en donne Kojève<sup>148</sup>, fournit les armes à toute une génération de poètes et d'écrivains désireux d'unir à une conception « terroriste » de l'histoire imputée à Hegel, une pratique poétique à la hauteur d'une telle violence. Et cela, pour faire ressortir un impensé par une fiction tenant à la fois du poétique et du discours philosophique. Dans *L'Entretien infini*, Blanchot parle quant à lui d'une réserve inhérente à la pensée qui voudrait aller au bout de l'expression d'elle-même : un lieu « inhabitable » qui serait comme « une pensée qui ne se laisserait pas penser »<sup>149</sup>. Il y aurait donc dans l'expressivité poétique et théorique d'une pensée, la nécessité de garder ce que Blanchot nomme également une « non-pensée ». En d'autres termes, il s'agit de maintenir des affirmations contraires, ensemble, au sein de cette pensée paradoxale qui se pense, conteste et se conteste. Citons ici en exemple les propos de Bataille dans *Méthode de méditation* :

---

<sup>146</sup> BERTON Mireille, *Le Corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme autour de 1900*, Lausanne : Éditions l'Âge d'Homme, 2015, p. 28.

<sup>147</sup> Une lecture de Freud par Breton dont Starobinski a souligné combien elle conservait la tradition parascientifique des sciences du psychisme. Voir STAROBINSKI Jean, « Freud, Breton, Myers », *op. cit.*.

<sup>148</sup> « La fin de l'Histoire est la mort de l'Homme proprement dit », KOJÈVE Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1979, [1947], p. 388.

<sup>149</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 173.

Seule la *pensée violente* coïncide avec l'évanouissement de la pensée. Mais elle exige un acharnement minutieux et elle ne cède à la violence – son contraire – qu'à la fin et dans la mesure où, devenue elle-même, contre elle-même, la violence, elle se délivre de la mollesse où elle durait. Mais l'anéantissement de la pensée – ne laissant subsister, dénoncée, spectrale, que la cohérence servile de la pensée, et ses multiples défaillances, gaies ou tragiques – ne peut détourner sur autrui la violence qui le fonde. La violence liée au mouvement de la pensée ne laisse pas d'échappatoire.<sup>150</sup>

Il s'agit bien ici d'un véritable décret qui propose de nouvelles bases figuratives et imaginaires pour penser l'homme, au sein desquelles le désir d'abolir la subjectivité serait non seulement principal mais devrait *coïncider*, comme le dit Bataille, avec une violence renversante à son encontre. En somme, c'est un *devenir violence contre soi* qu'affirme Bataille au fondement d'une pensée qui permette d'« épuiser la possibilité d'être »<sup>151</sup>. Une violence qui se conçoit davantage sur un mode immanent, très proche de la performativité de l'œuvre et de son caractère autotélique tel que nous l'avons vu se formuler dans les avant-gardes. En cela, le célèbre acte surréaliste dont fait état Breton dans le *Deuxième manifeste* est exemplaire : « L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule »<sup>152</sup>. Breton, en note, ajoute : « Oui, je m'inquiète de savoir si un être est doué de violence avant de me demander si, chez cet être, la violence *compose* ou *ne compose pas* »<sup>153</sup>. La primauté accordée à une violence de fait sur une violence qui fait, n'est pas sans conséquences éthiques, dira-t-on, *monstrueuses* : l'action n'est pas violente, c'est la violence, une violence autre, sans fin instrumentale<sup>154</sup>, qui est la condition essentielle tant de l'action que de l'inaction. Si Breton la situe – et ce au même titre que la révolution – en amont de toute réalisation, c'est pour la doter d'une charge passive, tenue dans une événementialité d'autant plus indéfinie qu'elle capitalise l'impossible comme ressort de toute possibilité. La violence, dont Breton dessine la nécessité dans cette proposition, demeure en effet, comme le suggère Jenny, dans un état de « mise aux aguets »<sup>155</sup>. Elle participe à faire de l'acte surréaliste un acte de pure immanence, où l'acte devient sa propre fin, court-circuitant une certaine logique oppositionnelle (avant de se demander si, écrit Breton, « la violence *compose* ou *ne compose pas* ») pour un autre rapport de tension conflictuel *intérieur*. Cet acte surréaliste le plus « simple » présente bien la difficulté de maintenir en une même éthique la

---

<sup>150</sup> BATAILLE Georges, *Méthode de méditation*, op. cit., p. 232.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>152</sup> BRETON André, *Second manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, vol. I, Paris : Gallimard, coll. « La Pléiade », 1988, [1930], p. 782-783.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 783.

<sup>154</sup> Une perspective de la violence qui entretient sur certains aspects, des liens avec cette dynamique de la violence absolue dont fait part Margel dans MARGEL Serge, *Critique de la cruauté, ou les fondements politiques de la jouissance*, Paris : Editions Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 2010, p. 36.

<sup>155</sup> JENNY Laurent, *Je suis la révolution*, Paris : Éditions Belin, 2008, p. 66.

violence et l'excès avec la passivité et le hasard le plus total. La tension entre ces deux attitudes contraires est à prendre comme un véritable décret ; c'est dans le choc, dans la tension dialectique, au sein d'une structure défaillante dans laquelle sens et réalité s'ouvrent, que va se jouer ce qui apparaît comme primordial dans les ressorts de la vérité du sujet. En cela, cette assertion entretient une filiation structurelle avec l'automatisme surréaliste tel que le définit Breton, qui fait de l'univers psychique désindividualisé un véritable champ de force échappant à tout contrôle. Cette donnée est, nous semble-t-il, fondamentale dans les différents dispositifs littéraires du surréalisme, et ce malgré certains penchants de Breton lui-même à vouloir ramener sur un modèle aux réminiscences hégéliennes, cette tension au sein d'un mouvement syncrétique.

Et peut-être mieux que le surréalisme tel qu'il évolue à la fin des années vingt, Bataille a véritablement senti la violence comme indice même de l'humanité. L'apport de la philosophie hégélienne, à travers les lectures qu'en donna Kojève dans les années trente, fournit la trame philosophique sur laquelle Bataille articulera son anthropologie offensive : l'homme n'est homme qu'à la condition qu'il se donne de pouvoir *nier*, de se révolter contre la nature et surtout contre sa nature : « Pour Hegel, l'Homme n'est pas seulement ce qu'il *est*, mais ce qu'il *peut être*, en *niant* ce qu'il est »<sup>156</sup>. On comprend aisément que de tels propos ressortant des leçons de Kojève non seulement apparurent à nombres d'intellectuels bien comme « le point d'intersection des multiples références de l'époque »<sup>157</sup> mais eurent un retentissement radical. Bataille lui-même évoquera ces leçons en des termes qui sont bien connus : il se sentit « rompu, broyé, tué dix fois »<sup>158</sup>. Cette altérité essentielle qui sépare l'être de lui même, que Bataille avait lui même pressentie et formulée de manière spéculative dans *L'Œil pinéal*, trouve dans le Hegel de Kojève une assise de poids qui permet la formulation d'une anthropologie négative extrêmement offensive. La violence y tient le premier rôle, tant elle participe à désigner et dessiner un mouvement de transgression menaçant les limites constitutives de l'être, et où puisse s'exercer une pensée non psychologique et non individualisante du sujet<sup>159</sup>. Elle modifie profondément les façons dont la poésie et la littérature vont assumer la prise en charge de la

---

<sup>156</sup> KOJÈVE Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel*, op. cit., p. 63.

<sup>157</sup> DESCOMBES Vincent, *Le Même et l'Autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, op. cit., p. 23.

<sup>158</sup> BATAILLE Georges, « La Somme athéologique », *Œuvres complètes*, vol. VI, Paris : Gallimard, 1973, p. 416. Un épisode également relaté par Queneau qui voit Bataille somnoler lors de ces séances... Même l'avant-garde la plus offensive ne semble pouvoir remémorer son histoire sans certaines réminiscences romantiques... Citons donc pour notre plaisir le commentaire de Queneau : « Bien qu'il ne fût pas un auditeur d'une assiduité exemplaire et que, parfois même, il lui arrivât de somnoler... », QUENEAU Raymond, « Premières confrontation avec Hegel », in PIEL Jean (dir.), *Critique*, n°195-196, op. cit., p. 695.

<sup>159</sup> SICHÈRE Bernard, *Pour Bataille. Être, chance, souveraineté*, Paris : Gallimard, coll. « L'Infini », 2006, p. 130.

représentation de cette vérité dont on veut à la fois réitérer l'affirmation et formuler le dépassement.

Une telle disposition jette sur l'être et sur l'homme, un soupçon, il est vrai, renversant : l'illégitimité des fondements de l'homme comme il peut en faire l'expérience sensible et les penser. Tout comme l'écriture poétique et littéraire qui en devient le reflet privilégié, le sujet est maintenu dans l'impossibilité de penser ce qu'il est pour lui-même : une « tache aveugle »<sup>160</sup>, comme le dit Blanchot, demeure au centre de la pensée comme indice de cet impossible, tache aveugle qui pourtant recèle une « présence infinie ». À l'écoute des paradoxes qui travaillent la constitution et les assises de sa propre conscience, l'être et les distinctions qui le forment sont rendues caduques par une constante volonté de dynamiser le sujet. L'opposition fondamentale du *je* et de l'autre, dont Rimbaud avait déjà indiqué le dépassement, est malaisée, rendue impertinente par le contact contagieux, communicable dirait Bataille, qu'ils produisent. Le sujet se perd, dans cette perte même qui le constituerait, se découvrant bordé par la menace et l'intimité d'un *tout autre*, menaçant et non-transcendant. On comprend dès lors l'adhésion au décret de Kojève, si important aux yeux de Bataille, Blanchot ou encore Leiris : l'être *est* à la condition de ce qu'il lui manque. Blanchot insiste sur ce point dans *L'Espace littéraire* : « comme s'il n'y avait des êtres que par la perte de l'être, quand l'être manque »<sup>161</sup>. Cette disposition est étendue à toute phénoménalité : elle ordonne toute structure de signification, tout langage, comme en atteste le traitement similaire qu'en donne Blanchot en rapportant ce manque aux pouvoirs de l'image : « L'image, présente derrière chaque chose et comme la dissolution de cette chose et sa subsistance dans sa dissolution, a aussi, derrière elle, ce lourd sommeil du trépas dans lequel il nous viendrait des songes »<sup>162</sup>. Bataille n'en dit pas plus : la valeur ontologique est contestée dans l'être lui-même, apercevant le « signe, insaisissable, d'une limite où l'être vient à manquer »<sup>163</sup>. Cette donnée est essentielle en ce qui nous concerne : elle organise un immense réseau énonciatif et sémantique qui va, selon des opérations différentes, faire jouer l'affirmation la plus véhémente avec la négativité la plus redoutable.

Les conditions qui permettent au sujet de se constituer réellement passent donc par un soupçon généralisé de la formation subjective : l'être total n'est accessible qu'à la condition d'en éprouver la ruine qui en est le revers précisément révélateur. Autrement dit, comme le souligne Jean-Michel Heimonet, il faut puiser dans « un monde de forces et d'énergies résistant à toute

---

<sup>160</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 173.

<sup>161</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 26.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 342.

<sup>163</sup> BATAILLE Georges, *Sur Nietzsche*, op. cit., p. 47.

tentative de réduction épistémologique »<sup>164</sup>. Un tel soupçon ne demeure pourtant pas uniquement à un niveau spéculatif. Inclus dans l'entreprise de performativité, il doit œuvrer, dans et par lui-même. Et c'est bien là que le paradoxe surgit : quelle posture peut prétendre énoncer et soutenir la vérité de l'être, si elle ne se dévoile qu'au prix de disparaître ? Condamné à *être* à partir d'une identité que l'être récuse, par quels moyens le sujet se constitue-t-il au cœur de l'expérience d'un tel paradoxe ? De ces deux situations contradictoires, nous allons analyser les formes, les variations et les proliférations, afin d'observer comment le disparaître s'est vu transformé en force de l'apparaître. Car cette disparition tant voulue de la littérature et du sujet est relativement aisée à effectuer. Il suffit de se tuer ou de se taire. Vivre sa propre mort tout comme parler depuis cette crypte du langage dont fait état Mallarmé<sup>165</sup>, nécessite la constitution d'une idée de la littérature comme *pratique* qui puisse donner à ces enjeux une amplitude spectrale, leur permettant d'adhérer à leur principe d'anéantissement tout comme de s'en prémunir. Une pratique dont le point de mire semble bien être la création d'un temps pendant lequel le sujet peut à loisir se rapprocher de la mort, en vivre l'approche, c'est-à-dire à la fois en éprouver l'événementialité, et la figurer en la révoquant telle quelle sur la scène du texte. De fait, il s'agit de se placer du côté de la mort, de ce qui se dérobe à toute forme de connaissance, afin de vivre ce double paradoxe jusqu'au bout, à la fois comme texte et comme donnée vécue.

---

<sup>164</sup> HEIMONET Jean-Michel, *Le Mal à l'œuvre. Georges Bataille et l'écriture du sacrifice*, Marseille : Éditions Parenthèses, 1986, p. 19.

<sup>165</sup> MALLARMÉ Stéphane, « Crise de vers », *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris : Gallimard, coll. « Poésie / Gallimard », 2013, p.248.

## 1.4 Une histoire de fantômes :

Si la littérature de la modernité découvre en se confrontant à ses limites, à sa propre disparition, qu'elle est bel et bien, comme l'énonce Barthes, « un masque qui se montre du doigt »<sup>166</sup>, il se peut qu'elle assume le temps d'une *histoire*, le masque d'un spectre, d'un fantôme, pour affronter et mettre en scène la possibilité d'une hantise où le *je* parle et s'écrit au plus près de sa propre dissolution. Une telle fiction spectrale de la littérature, qui s'élabore à la fin des années vingt avant de se poursuivre dans l'après-guerre, nous permettra d'observer dans les figurations d'une mort à soi, le lieu d'une expérience indissociable de celle d'une intense subjectivité où se formule le questionnement vertigineux d'une intermittence du sujet, tiraillé entre apparition et disparition. Il nous faut être attentif à la logique d'exposition d'une telle intermittence : elle révèle les fondements, par un jeu de simulacres, de réflexivité et d'intertextualité, des opérations de conductance du sens et de surcroît, de la tenue de soi dans le monde. Et l'écriture littéraire semble bien avoir été le lieu d'où faire apparaître le spectre redoutable d'un tel monde : celui qui des limites du pensable, tente le dire d'une parole poétique et critique qui ferait de la possibilité de survie un signe permettant de témoigner d'une errance irrémédiable.

Pour les auteurs qui nous intéressent, il devenait primordial, eux qui avaient suivi et assimilé les procès les plus alarmants de la modernité, de tenter une coexistence, une superposition, de la *littérature* aux *limites*. Le terme de littérature s'est effectivement vu investir la possibilité d'être le lieu privilégié où les deux forces de la limite – dont la proximité homophonique du génitif *des limites* avec *délimite* sont le constant rappel – peuvent s'observer dans une libre circulation des apories, contradictions et transgressions. Le moment où des auteurs ont entrepris d'interroger la littérature et sa confrontation aux limites, c'est l'occasion pour nous de mesurer les transformations internes de sa pratique et de sa théorie, redessinant par l'occasion, les frontières entre une pensée de la littérature et une pensée de l'inexistence<sup>167</sup>. Il se manifeste chez nos auteurs le désir et la nécessité de faire de la poésie et de la littérature un espace de défiguration et de figuration de la réalité et du sujet qui s'y constitue. Les auteurs friands de limites ne s'y sont pas trompés ; malgré la terreur dans les lettres<sup>168</sup>, la haine de la poésie, ils s'en sont toujours remis à l'autorité d'une écriture littéraire, si impossible fût-elle, pour faire

---

<sup>166</sup> BARTHES Roland, « Littérature et méta-langage », *op. cit.*, p. 111.

<sup>167</sup> Nous nous inspirons là encore librement de quelques propos tenus par Fédida au début de son ouvrage FÉDIDA Pierre, *L'Absence*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « folio essais », 2005, [1978], p. 12.

<sup>168</sup> Voir le célèbre *Les Fleurs de Tarbes* de Jean Paulhan.

œuvrer ce « surcroît de “négativité” » dont Blanchot ajoute qu’il « est en nous le cœur infini de la passion de la pensée » : « le dépassement de la limite indépassable »<sup>169</sup>.

En ce sens, tenter de se positionner sur ce qui fait limite, sur ce seuil paradoxal où l’on éprouve à la fois le manque d’être et l’intensité de l’être, est ce qui est peut-être le plus significativement spectral. Tout comme les limites, le spectral est ce qui apparaît pour figurer l’entre-deux, l’espace d’un lieu, d’un temps, dans lequel des termes opposés régissent un lien des plus étranges et fascinants. Tous deux, ils apparaissent précisément comme « mot-mana »<sup>170</sup>, dirait Barthes, chargés à la fois d’une neutralisation de signification et d’une prolifération de sens les rendant insaisissables, dénotant à quel point ils apparaissent quand ce qui vient à manquer veut faire signe.

Et c’est justement, nous semble-t-il, lorsque le sujet face à l’irruption de la figure du fantôme se sépare de lui-même, que se joue la question d’une nouvelle éthique l’écriture. Qu’elle ait pris le nom de poésie ou de littérature, il nous faudra mesurer la constitution du discours qu’elle promulgue à son encontre, tout comme sa production et sa reproduction. Cela nous permettra d’interroger les conditions de ce discours où se répercutent simultanément, par l’affirmation et la dénégation de la création littéraire, deux statuts ontologiques qui s’alimentent : ceux qui font de la littérature un *concept*, proche de ce que Deleuze et Guattari définiront par la suite<sup>171</sup>, la rendant à la fois absolue et relative. Élevée à hauteur d’un objet sans référence, la littérature, telle qu’elle s’agence chez Bataille et Blanchot, épouse peut-être bien les termes de cette pure histoire de fantôme qu’évoque Blanchot en marge d’un commentaire sur *Le Bavard* de Des Forêts : une pure histoire où même le fantôme serait absent. Pourtant, nous le verrons, c’est au prix du retour inéluctable des spectres que cette histoire trouve la force perpétuelle de se raconter : elle emprunte la forme d’un récit bel et bien pavé de spectres.

---

<sup>169</sup> BLANCHOT Maurice, *L’Entretien infini*, op. cit., p. 308.

<sup>170</sup> BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 156.

<sup>171</sup> « Le concept est donc à la fois absolu et relatif : relatif à ses propres composantes, aux autres concepts, au plan sur lequel il se délimite, aux problèmes qu’il est censé résoudre, mais absolu par la condensation qu’il opère, par le lieu qu’il occupe sur le plan, par les conditions qu’il assigne au problème. Il est absolu comme tout, mais relatif en tant que fragmentaire. Il est *infini par son survol ou sa vitesse, mais fini par son mouvement qui trace le contour des composantes* », DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu’est-ce que la philosophie ?*, Paris : Éditions de Minuit, 2019, [1991], p. 30.

## 2 Le fantôme, le spectre

*Voilà ce que, précisément, exige un moderne : se mirer,  
quelconque – servi par son obséquieux fantôme tramé  
de la parole prête aux occasions*

Mallarmé, *Quant au livre*<sup>172</sup>

Comme nous l'avons évoqué précédemment, les fantômes ont été massivement sollicités au XIX<sup>e</sup> siècle. Si ce siècle a été une période si sensible aux phénomènes paranormaux et si riche en fantômes, c'est qu'il présente la particularité d'avoir fait des spectres la matière privilégiée pour penser l'imbrication de sphères de croyances et de savoirs a priori autonomes et indépendantes les unes des autres. À l'instar de l'occultisme et du socialisme qu'analyse Philippe Muray dans *Le XIX<sup>e</sup> siècle à travers les âges*, croyance en les esprits et rationalisme s'appuient l'un sur l'autre et peuvent constituer « l'un pour l'autre une base impensée mais nécessaire »<sup>173</sup>. De ce débordement réciproque de l'univers surnaturel des spectres dans le monde éclairé de la raison, Daniel Sangsue nous rappelle les raisons idéologiques et les circonstances historiques. D'une part, la valorisation de l'imaginaire et de l'irrationnel par l'« épistémè romantique »<sup>174</sup> s'est trouvé « naturalisé par l'épistémè positiviste et scientifique », faisant du fantôme ce qui est « d'autant plus admissible qu'il est explicable, qu'il reçoit une justification matérielle »<sup>175</sup>. D'autre part, ce mariage surprenant entre science et croyance s'est affirmé autour de plusieurs théories, dont le magnétisme et l'hypnotisme, sciences et techniques qui, comme nous l'indique Sangsue, « étaient conçues au départ plutôt pour comprendre et expliquer le phénomène fantomatique que pour le susciter »<sup>176</sup>. Et effectivement, bien vite, le spiritisme<sup>177</sup> et d'autres activités médiumniques, s'associant aux nouvelles découvertes

---

<sup>172</sup> MALLARMÉ Stéphane, *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Poésie / Gallimard », 2013, p. 270.

<sup>173</sup> MURAY Philippe, *Le XIX<sup>e</sup> siècle à travers les âges*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1999, [1984], p. 15.

<sup>174</sup> SANGSUE Daniel, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, Paris : Éditions José Corti, 2011, p. 226.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 226-227.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>177</sup> À ce sujet, nous renvoyons à l'étude de Guillaume Cuchet, CUCHET Guillaume, *Les voix d'outre-tombe, tables tournantes, spiritisme et société au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Éditions du Seuil, 2012.

scientifiques, vont prendre le relais pour faire tourner les tables et faire parler les voix venues d'ailleurs. Il est donc question d'une possibilité de communiquer avec l'au-delà de manière matérielle, d'une manière « objectivée » qui résonne avec un contexte fait de découvertes techniques propice à entendre des voix venant d'ailleurs. Signalons notamment l'apparition du télégraphe électrique dont la première ligne a été construite par Samuel Morse en 1844. L'appellation d'une telle invention par « télégraphe spirituel »<sup>178</sup> est manifeste de ce lien intime qui régit forces électriques et plus largement scientifiques et forces spirituelles. On peut d'ailleurs constater que dans le *Livre des Esprits* de Kardec, théoricien du spiritisme, l'usage du télégraphe sert à étayer son propos :

Les médiums sont des machines électriques qui transmettent des dépêches télégraphiques d'un point éloigné à un autre de la terre. Ainsi, quand nous voulons dicter une communication, nous agissons sur le médium comme l'employé du télégraphe sur son appareil.<sup>179</sup>

La frontière entre le croyable et l'incroyable se déplace et cette instabilité résultant de ces nouvelles découvertes non-circonscrites par un canon scientifique, sert d'assise à de nombreux phénomènes nouvellement perçus. Un déplacement de frontières qui touche également l'individu lui-même, qui perçoit la provenance de ces voix et de ces phénomènes à la fois comme étant située ailleurs et à l'intérieur de soi.

Le XX<sup>e</sup> siècle charrie cet héritage spectral en le mariant à ses propres hantises. La production littéraire fournit probablement l'exemple le plus brillant de cette multiplicité et de cette survivance des spectres. Mais les fantômes semblent au XX<sup>e</sup> siècle s'insérer dans l'écriture de manière moins frontale, plus insidieuse... Si les histoires de fantômes paraissent avoir moins la cote, c'est peut-être parce que les spectres se délestent d'une écriture fantastique pour s'insérer dans les besoins d'une modernité esthétique en proie à un renouvellement vertigineux.

Le fantôme se déplace d'un siècle à l'autre, délaissant l'*au-delà* pour un *au-dedans*. Parapsychologie, métapsychologie puis psychanalyse vont placer petit à petit les fantômes dans les têtes. Notons dans le champ de la réflexion psychanalytique l'« Unheimliche » freudien, cette inquiétante étrangeté qui innovera la psychanalyse d'un pan épistémologique porté sur les pouvoirs métaphoriques et structurants du fantôme. Toute cette « clinique du fantôme »<sup>180</sup>, comme le signalent Nicolas Abraham et Maria Torok, ne se départit pas d'hypotextes

---

<sup>178</sup> CUCHET Guillaume, *op. cit.*, p. 96.

<sup>179</sup> cité dans BERGÉ Christine, *La Voix des Esprit*, Paris : Éditions Métailié, 1990, p. 27.

<sup>180</sup> ABRAHAM Nicolas, TOROK Maria, *L'Écorce et le noyau*, Paris : Éditions Flammarion, coll. « Champs essais », 2009, [1987], p. 297.

littéraires<sup>181</sup>. Et de nombreuses œuvres littéraires et poétiques, simultanément, usent de l'épistémè psychanalytique pour confectionner leur propre théorie et cadrer la production de récits. Nous pensons évidemment au *Manifeste du surréalisme*, où Breton rend « grâce aux découvertes de Freud » qui permettent à l'imagination « de reprendre ses droits »<sup>182</sup>, mais encore à des récits comme *La Scène capitale* de Pierre Jean Jouve, recueil d'histoires saisissantes qui s'autorisent explicitement de Freud<sup>183</sup>.

Le statut des spectres et leur usage littéraire changent donc irrémédiablement dès les lueurs du XXe siècle. Les histoires de fantômes semblent être délaissées au profit d'un usage du fantôme comme *fonction*. En effet, il semblerait que les spectres ne bénéficient que rarement d'une licence narrative. Davantage, ils assument une place à la fois poétique et critique, à même d'accomplir cette subversion moderne : celle d'arracher le sujet à l'asservissement du moi.<sup>184</sup>

Cette disposition à faire œuvre de l'épreuve de soi, qui se manifeste dans tout un pan de la pensée moderne, semble être intrinsèquement liée à la figure du fantôme. L'ouvrage de Jacques Derrida *Spectres de Marx* marque durablement le champ d'investigation ouvert par une pratique de la hantise, nous invitant à travers l'*hantologie* à penser notre rapport au temps et à l'histoire sous les auspices du fantôme. C'est dans cette compagnie des spectres que s'élabore une logique qui selon Derrida « fait signe vers une pensée de l'évènement qui excède nécessairement une logique binaire ou dialectique »<sup>185</sup>. Le fantôme, sous toutes les formes que lui prête Derrida, joue dès lors comme cet *entre-deux*, comme cet espace qui ménage des rapports paradoxaux et contradictoires. Dans la continuation de la pensée derridienne, Serge Margel assigne au fantôme, dans *Logique de la nature*<sup>186</sup>, un rôle de premier choix : celui d'être l'opération d'une logique fantomale, mouvement par lequel la nature se double d'un voile funèbre afin de supporter sa propre mise à mort. Projection de désirs enfouis et de fantasmes, représentation de l'altérité qui sommeille en chacun, fascination pour la part d'ombre qui toujours voile l'être... Le fantôme regorge de capacités pour exprimer de telles dispositions. En effet, rien de plus efficace que les spectres pour justement, figurer ce qui est par définition infigurable. Entre-deux par excellence, ils se chargent de capacités qui président à combiner les contraires, entreprise si chère aux surréalistes : apparition et disparition, présence et absence, menace et espoir

---

<sup>181</sup> Une approche psychanalytique du fantôme et de son imbrication au texte littéraire fait le cœur du très beau chapitre d'Hélène Cixous « La Fiction et ses fantômes », CIXOUS Hélène, *Prénoms de personne*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1974.

<sup>182</sup> BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 316.

<sup>183</sup> Voir la préface de Jean Starobinski dans JOUVE Pierre Jean, *La Scène capitale*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « L'Imaginaire », [1935], 2004.

<sup>184</sup> CIXOUS Hélène, op. cit.

<sup>185</sup> DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, Paris : Éditions Galilée, 1993, p. 108.

<sup>186</sup> MARGEL Serge, *Logique de la nature. Le fantôme, la technique et la mort*, Paris : Éditions Galilée, 2000.

semblent donc participer de près au point de l'esprit qu'évoque Breton dans le *Second manifeste du surréalisme* : aller au-delà des oppositions qui structurent les savoirs.

## 2.1 Fantômes et littérature des limites :

Il est toutefois surprenant de voir le fantôme apparaître dans le contexte des avant-gardes artistiques. Le fantôme comme figuration reste un topos relativement usé et associé à une écriture et à un imaginaire fantastiques jugés par bien des aspects trop littéraires. Et cela particulièrement en ces années d'entre-deux-guerres tout juste sorties d'un XIX<sup>e</sup> siècle si friand de spectres, vampires et autres morts-vivants<sup>187</sup>. Il est d'autant plus étonnant qu'ils apparaissent massivement dans une littérature pourtant si empressée de rompre toute filiation avec les grands topoï littéraires et poétiques. Cependant, une filiation demeure avec certains modèles. L'héritage est réfléchi et la sélection des fantômes du XIX<sup>e</sup> siècle bien ficelée. Il suffit de parcourir le *Manifeste du surréalisme* pour prendre connaissance de l'importance de cette filiation. C'est à travers le terme de « merveilleux » que Breton tisse un lien direct avec certaines œuvres extrêmement denses en fantômes et en apparitions fantastiques. La première occurrence est étonnante : il s'agit du roman de Matthew Gregory Lewis, *Le Moine*, datant de 1796. Mention surprenante de la part de Breton : non pas pour le contenu de ce roman terrifiant qui fait la part belle au surnaturel, mais pour sa forme romanesque ainsi que pour son « romantisme qui fait date » comme le dit Artaud. Breton signale que « dans le domaine littéraire, le merveilleux seul est capable de féconder des œuvres ressortissant à un genre inférieur tel que le roman et d'une façon générale tout ce qui participe de l'anecdote. *Le Moine*, de Lewis, en est une preuve admirable »<sup>188</sup>. C'est donc à travers le « merveilleux » que sont sélectionnés les textes, même s'ils appartiennent à l'écriture romanesque<sup>189</sup> condamnée par Breton :

Le merveilleux n'est pas le même à toutes les époques ; il participe obscurément d'une sorte de révélation générale dont le détail seul nous parvient : ce sont les *ruines* romantiques, le *mannequin* moderne ou tout autre symbole propre à remuer la sensibilité humaine durant un temps.<sup>190</sup>

Un peu plus loin dans ce passage, Breton inclut les réécritures parodiques du roman noir, comme pour joindre à l'« affabulation romanesque » de ces romans terrifiants leur contrepartie artificielle. C'est une manière d'unir au domaine littéraire le « mauvais goût de [s]on époque »,

---

<sup>187</sup> Nous renvoyons encore à l'étude de SANGSUE Daniel, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, op. cit.

<sup>188</sup> BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 320.

<sup>189</sup> Voir l'ouvrage de référence de Jacqueline Chénieux-Gendron *Le Surréalisme et le roman* dans lequel il est question du « côté spectral » et de l'intérêt de Breton pour les romans noirs. CHÉNIEUX-GENDRON, *Le Surréalisme et le roman*, Lausanne : Éditions l'Âge d'Homme, 1983, p. 90.

<sup>190</sup> BRETON André, *op. cit.*, p. 321.

un peu sur le schéma de la « résolution future » de la réalité et du rêve en cette sorte de « réalité absolue »<sup>191</sup> qu'est la surréalité :

À moi, si j'avais vécu en 1820, à moi « la nonne sanglante », à moi de ne pas épargner ce surnois et banal « Dissimulons » dont parle le parodique Cuisin, à moi, à moi de parcourir dans des métaphores gigantesques, comme il dit, toutes les phases du « Disques argenté ».<sup>192</sup>

Breton revendique, encore mieux appelle, un peu à la manière d'une invocation, la « nonne sanglante », épisode d'apparition fantomatique présent dans le roman de Lewis (et qui sera repris par Nodier<sup>193</sup>), et les moins connues « métaphores gigantesques » du parodique Cuisin<sup>194</sup>. Ces multiples d'échos au *Moine* se prolongeront chez Artaud qui donnera sa version, sa « copie » dit-il, d'un roman qui tient d'une « sorte de sorcellerie verbale »<sup>195</sup>. À cet accueil d'un roman dans le panthéon des influences surréaliste, vont s'ajouter d'autres noms, exposés un paragraphe plus loin dans le *Manifeste du surréalisme*. Faisant suite à la définition aux allures encyclopédiques que donne Breton du surréalisme, c'est une succession de poètes que l'auteur convoque : Rimbaud, Nerval, Apollinaire, Bertrand, Poe ou encore Mallarmé. Le surréalisme a imposé durablement un canon de ce que le XIX<sup>e</sup> siècle avait pu produire de merveilleux poétique (au sens surréaliste). Les auteurs de notre corpus partagent, pour des raisons qui diffèrent, la filiation avec une grande partie de ces noms en élargissant la liste à d'autres auteurs dont les écrits sont chargés de fantômes. Signalons *Les Hauts de Hurlevent* d'Emily Brontë, dont une étude figure dans *La Littérature et le mal* de Bataille ainsi que le très gothique *Confession du pécheur justifié* de James Hogg, qui a servi de modèle pour l'écriture de *L'Abbé C*. Des modèles multiples, riches en spectres et en évocation de l'au-delà, dans lesquels nos auteurs vont puiser allègrement.

En effet, les exemples d'usage des spectres dans les écrits des années vingt abondent : au sein du surréalisme, difficile de ne pas remarquer la présence massive des fantômes. Et s'ils peuplent

---

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 321.

<sup>193</sup> NODIER Charles, « La Nonne sanglante » [1822], *Infernal*, Paris : Éditions Pierre Belfond, 1966, p. 31-34.

<sup>194</sup> Breton donne à André Lazar, traducteur du *Manifeste du surréalisme* en langue hongroise, des explications concernant cette allusion cryptée à Cuisin. Dans une lettre datée du 25 décembre 1964, reproduite en partie dans les notes de l'édition de La Pléiade, Breton reproduit un passage du livre d'Alice Killen, auteur d'un ouvrage consacré au roman noir : « “Dissimulons” : “C'est à qui [au début du XIX<sup>e</sup> siècle] trouvera le plus de fantômes dans les vieux châteaux, à qui imaginera le plus de mystère et de crimes. Cuisin, qui parodie ce genre *noir* dans ses *Ombres sanglantes* et ses *Fantômes nocturnes*, y résume [ironiquement] tout ce qu'il y a d'effrayant dans le roman de cette époque” (*Le Roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe*, par Alice M. Killen, Librairie Champion, 1924). ». Les allusions présentent dans le *Manifeste du surréalisme* renvoient à un introduction doublement parodique de Cuisin cité par Alice Killen : « vous ne nous épargnez pas plus le surnois et banal DISSIMULONS ; vous aurez grand soin de nous promener encore dans de longs corridors sinistres, dans de sombres caveaux où la lueur d'une lampe mourante répand ses couleurs *vertes* sur un cadavre *livide*... et parcourant dans des métaphores gigantesques toutes les phases du *Disque argenté*, vous nous ferez des contes d'enfants à dormir debout ». Voir les notes et variantes dans BRETON André, *op. cit.*, p. 1351.

<sup>195</sup> Artaud continue en ces termes : « je ne me souviens dans aucune lecture avoir vu arriver sur moi des images, s'ouvrir en moi des images avec ces sortes de plongées dans tous les dessous intellectuels de l'être, des images qui, dans leur aspect d'images, traînent après elles un véritable courant de vie prometteur *comme dans les rêves*, de nouvelles existences et d'actions à l'infini ». ARTAUD Antonin, *Le Moine de Lewis*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « folio », 2010, [1931], p. 12.

les récits, poèmes et manifestes de Breton, Soupault, ou encore Crevel, on ne peut s'empêcher de voir dans les séances de sommeils et d'automatisme, pratiques aux lourdes réminiscences spiritistes et médiumniques, des moyens techniques faisant apparaître des spectres. Comme l'évoque Aragon dans *Une vague de rêves* :

Nous éprouvions toute la force des images. Nous avions perdu le pouvoir de les manier. Nous étions devenus leur domaine, leur monture. Dans un lit au moment de dormir, dans la rue les yeux grands ouverts, avec tout l'appareil de la terreur, nous donnions la main aux fantômes.<sup>196</sup>

Le surréalisme s'est donc montré féru d'imaginaire fantasmagorique et cela en entretenant une ambiguïté autour de l'influence des pratiques occultes d'évocation des spectres<sup>197</sup>. Blanchot, sensible à cette donnée du surréalisme, mènera cette association jusqu'au bout, en désignant le surréalisme comme « un fantôme, une brillante hantise. »<sup>198</sup>. Dans les marges du mouvement de Breton, une telle présence des fantômes et du commerce qu'ils entretiennent avec la mort est également perceptible. Les expériences narcotiques de dépersonnalisation auxquelles se livre Gilbert-Lecomte font également la part belle au paradigme spectral. Dans le très virulent *Monsieur Morphée empoisonneur public*, on peut lire :

Mais sachez-le, faces pâles, outre le sommeil reviennent de droit à mes territoires fantômes tous les autres états humains qui sont des refus d'agir, des crampes de la volonté, des paralysies soudaines du devenir individuel, des arrêts du flux métaphorique de la conscience superficielle, des trouées vers les zones nocturnes, les climats interdits où règne celui qui dit "non" à la vie : "Soi" l'impassible.<sup>199</sup>

Entre les surréalistes et les non moins turbulents acteurs du *Grand Jeu*, notons la présence d'Artaud et de son théâtre, dont l'écriture témoigne elle-même du caractère spectral qu'il fait planer sur les planches :

Spectre plastique et jamais achevé dont l'acteur vrai singe les formes, auquel il impose les formes et l'image de sa sensibilité.  
C'est sur ce double que le théâtre influe, cette effigie spectrale qu'il modèle, et comme tous les spectres ce double a le souvenir long.<sup>200</sup>

En ce qui nous concerne, Leiris, Bataille, Caillois, Blanchot mais également Desnos ne sont pas en reste. Force est de constater que le paradigme spectral est omniprésent : *L'Afrique fantôme* de Leiris, *Petit guide du XV<sup>e</sup> arrondissement à l'usage des fantômes* ou encore *Êtres de crépuscule* de Caillois et *Le Mort* de Bataille. Il revient également de souligner que si les

---

<sup>196</sup> ARAGON Louis, *Une vague de rêves*, op. cit., p. 16.

<sup>197</sup> Sur ce sujet, voir notamment l'article de Starobinski dans STAROBINSKI Jean, « Freud, Breton, Myers », op. cit.

<sup>198</sup> BLANCHOT Maurice, « Réflexions sur le surréalisme », *La Part du feu*, Paris : Gallimard, 1949, p. 92.

<sup>199</sup> GILBERT-LECOMTE, Roger, *Monsieur Morphée empoisonneur public*, Saint-Clément-de-Rivière : Éditions Fata Morgana, 2011, [1966], p. 23.

<sup>200</sup> ARTAUD Antonin, « Un athlétisme affectif », *Le Théâtre et son double*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « folio essais », 2016, [1938], p. 201.

surréalistes ont « fait les poches des spirites »<sup>201</sup>, selon la belle expression de Michel Thévoz, Bataille et Klossowski ont quant à eux investi une autre forme de pratique ésotérique : la formation de la société secrète *Acéphale*, où les conjurés prévoient de sacrifier un être pour sceller à jamais leur alliance.

Mais si l'on s'en tient à l'usage strictement littéraire de la figure du fantôme, un usage qui peut donc paraître sous bien des aspects contraire aux velléités de rupture des avant-gardes, cet emploi nous informe d'un basculement très particulier. Le fantôme, en situant son être dans le monde d'ici-bas se perçoit à bien des égards comme un être non-transcendant, sans présupposés spiritualistes malgré « l'appareil extérieur »<sup>202</sup>, selon le mot de Breton, emprunté à diverses pratiques occultes comme celles des spirites ou des sociétés ésotériques. Il est envisagé comme un être renvoyant à une étrangeté non plus tributaire d'un quelconque au-delà, mais d'une intériorité dont il s'agit de sonder l'étrangeté. Cet attrait prépondérant pour la figure du fantôme peut également se mesurer dans la publication en quelques années, de grands récits fantasmagoriques : *La Liberté ou l'amour* de Desnos, *Qui êtes-vous ?* de Crevel, *Aurora* de Leiris, *Histoire de l'œil* de Bataille et sous certains aspects *Le Con d'Irène* d'Aragon.

Toutefois, le fantôme demeure lié aux grandes évocations lyriques et au registre fantastique du siècle précédent, même si le terme est investi par les auteurs que nous avons cités pour en renverser la portée métaphysique et transcendante. Cet héritage que charrie le paradigme spectral rend la traque que nous proposons de mener problématique. En effet, le spectre joue bien souvent chez nos auteurs sur deux tableaux : il peut témoigner soit d'une terreur, d'un sentiment de gravité quand son apparition provoque l'effroi, soit d'une artificialité un peu trop convenue dont même nos auteurs semblent ne pouvoir se passer. Pour le présent travail, nous écarterons ces emplois qui relèvent bien souvent d'une préciosité rhétorique où l'usage du terme de fantôme bascule dans le lieu commun, dans une utilisation circonstancielle pour énoncer métaphoriquement, sur des airs parfois poussés, un état des choses ambigu ou vaguement effrayant. Si nous n'analyserons pas les textes où ces emplois apparaissent, nous ne nous refuserons pas le plaisir de les évoquer. En effet, ils recèlent quelquefois des indices qui nous informent du traitement « sérieux » de la figure du spectre. Par une formulation saugrenue, une expression surprenante, ces facilités rhétoriques nous permettront d'affiner l'usage de la figure du fantôme. En guise de premier exemple, nous pouvons signaler *Un cadavre*, pamphlet très

---

<sup>201</sup> Cité dans EURARD Renaud, MÉHEUST Bertrand, « La métapsychique : une science surréaliste ? Éléments d'histoire » COLLECTIF, *Entrée des médiums. Spiritisme et Art de Hugo à Breton*, op. cit., p. 100.

<sup>202</sup> BRETON, *Entretiens*, Paris : Gallimard, 1952, p. 83.

violent contre André Breton auquel contribuent nos auteurs. Dans la partie signée par Desnos, la figure du fantôme est utilisée pour renouveler les attaques contre Breton : « fantôme visqueux », « fantôme [qui] assume l'apparence d'un clown », bref : Breton est mis en scène comme un « fantôme puant »<sup>203</sup>. Autre son de cloche chez Bataille avec les indications qu'il consigne dans le « journal » qui en sous-main constitue l'écriture de son récit *Le Coupable* : « Maurice Heine est mort [...] je l'aimais beaucoup et je l'ai vu apparaître à peu près comme un spectre se glissant »<sup>204</sup>. Ou encore le deuil éprouvant face à la disparition de sa compagne Colette Peignot, dont il publia, sous le nom de Laure, les écrits avec Leiris : « Je sors du Helder où j'ai vu *Les Hauts de Hurlevent* : Heathcliff vivant avec le fantôme de Cathy – comme j'ai voulu vivre avec le fantôme de Laure... »<sup>205</sup>.

Bataille relève d'ailleurs le caractère factice et ornemental de l'usage d'un paradigme spectral en l'associant à un certain romantisme littéraire du siècle précédent. Cela en citant un passage de Hegel, que nous nous permettons de retranscrire longuement du fait de sa richesse et de l'empreinte qu'on peut imaginer qu'il laissa sur Bataille et d'autres participants aux leçons de Kojève. Ce passage semble également indiquer précisément ce qui dans ce topos relativement usé du fantôme demeure pourtant fascinant et utile pour qui souhaite, en ces années-là, articuler ce qui se soustrait à toute pensée :

L'homme est cette nuit, ce Néant vide, qui contient tout dans sa simplicité indivise : une richesse d'un nombre infini de représentations, d'images, dont aucune ne lui vient précisément à l'esprit, ou (encore), qui ne sont pas (là) en tant que réellement présentes. C'est la nuit, l'intériorité – ou – l'intimité de la Nature qui existe ici : (*le*) Moi-personnel pur. Dans des représentations fantasmagoriques il fait nuit tout autour : ici surgit alors brusquement une tête ensanglantée ; là, une autre apparition blanche ; et elles disparaissent tout aussi brusquement. C'est cette nuit qu'on aperçoit si l'on regarde un homme dans les yeux : on plonge alors ses regards en une nuit qui devient terrible ; c'est la nuit du monde qui se présente alors à nous.<sup>206</sup>

Ce passage, que Bataille qualifie ironiquement de « beau texte »<sup>207</sup>, teinté à ses yeux d'une certaine lourdeur romantique, n'en est pas moins capital pour qui en fera une lecture *fondamentale* (le terme est de Bataille)<sup>208</sup>. Un tel passage et le commentaire bref qu'en donne l'auteur nous indiquent déjà, certes entre les lignes, comment une figuration si usée participe à réaliser ou déréaliser ce désir de l'*impossible*, qui ne s'est probablement jamais fait sentir si

---

<sup>203</sup> DESNOS Robert, « Thomas l'Imposteur », *Un cadavre*, 15 janvier 1930. Repris dans DESNOS Robert, *Œuvres*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Quarto », 1999, p. 480-481.

<sup>204</sup> BATAILLE Georges, *Le Coupable*, op. cit., p. 524.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 523-524. Voir également l'évocation déchirante d'un souvenir sicilien et de la visite de l'auteur sur la tombe de Colette Peignot aux pages 499-500.

<sup>206</sup> Cité par Bataille, qui reprend lui-même une citation de Kojève que l'on trouve dans son *Introduction à la lecture de Hegel*. BATAILLE Georges, « Hegel, la mort et le sacrifice », op. cit., p. 326-327.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 327.

<sup>208</sup> *Idem.*

urgemment que dans la littérature de l'entre-deux-guerres. Et il est vrai que le fantôme se prête plutôt bien au jeu des avant-gardes d'explorer le non-être. La figure du fantôme se présente comme particulièrement éclairante pour mesurer les investissements tant spéculatifs que littéraires qui tentent de situer ce « lieu où bée cet incommensurable abîme »<sup>209</sup>, comme l'écrit Leiris dans *L'Âge d'homme*. En effet, le fantôme présente les caractéristiques d'être cet être, où plutôt cette manifestation de ce qui est irrémédiablement contradictoire. Son usage, d'ailleurs, témoigne de l'étendue de ces contradictions. Signalant à la fois ce qu'il faut dépasser et ce qui résiste au désir du sujet tout comme ce qui en interdit la formulation, il occupe une place double et médiane. D'un point de vue conceptuel, le fantôme peut apparaître comme la figure de ce qui est à contester. Nous trouvons un usage ponctuel semblable dans un texte inédit de Bataille, texte que l'auteur a lu à un groupe d'amis – dont Blanchot – durant le printemps 1943 :

La seule chose qui nous soit proposée c'est devenir des êtres conscients non seulement de tout ce qu'ils sont mais du possible caché au fond de leur être. Nous ne pouvons atteindre la transparence que d'une mise à nu ne réservant pas le plus petit vêtement. Le retour aux fantômes drapés et la fuite dans l'élégance nous sont interdits en même temps.<sup>210</sup>

Son empan métaphorique étant extrêmement étendu, il est difficile d'en cadrer un usage systématique. Utilisé tant pour louer que pour dénigrer, le fantôme se prête au rôle d'accusateur tout comme il peut être l'objet d'une condamnation. C'est notamment très prégnant chez Bataille et particulièrement lors des exaltations mystiques qui cadrent son expérience intérieure si singulière. Le fantôme est à de multiples reprises réquisitionné pour désigner l'apparition de ce dieu mort indispensable aux méditations « athéologiques » de l'auteur, comme dans cet étrange poème inséré dans les pages de *L'Expérience intérieure* :

Spectre en larmes  
ô Dieu mort  
œil cave  
moustache humide  
dent unique  
ô Dieu mort  
ô Dieu mort  
Moi  
je te poursuivais  
de haine  
insondable  
et je mourais de haine  
comme un nuage

---

<sup>209</sup> LEIRIS Michel, *L'Âge d'homme*, op. cit., p. 155.

<sup>210</sup> BATAILLE Georges, « Collège socratique », *Œuvres complètes*, vol. VI, Paris : Éditions Gallimard, 1973, p. 282.

se défait.<sup>211</sup>

Un spectre en larmes qui figure un Dieu mort : une telle mise en scène de la divinité sous les auspices du fantôme tente de porter les méditations nietzschéennes et mystiques sur la mort de Dieu à son paroxysme. Dans *Sur Nietzsche*, le recours au paradigme spectral demeure identique dans son utilisation :

À ce moment, je passai outre. Aussitôt je *reconnus* Dieu.  
Ce qu'un rire infini provoqua, ne pouvait avoir moins d'aisance.  
Je me jetai aux pieds du vieux fantôme.  
Nous nous faisons d'ordinaire une piètre idée de sa majesté : j'en eus la révélation sans mesure.<sup>212</sup>

Le fantôme s'insère donc comme terme permettant à l'auteur la formulation de spéculations théologiques autour de la mort de Dieu. Son emploi demeure relativement convenu, permettant d'illustrer les effets à la fois de terreur et de fascination que l'auteur souhaite attacher à l'apparition d'un dieu mort. Au service de la dimension théologique du discours, le fantôme apparaît donc pour en désigner le caractère polémique et paradoxal. Un usage de circonstance qui permet d'affiner certaines prises de position très marquées, comme dans *Le Sacré* où Bataille précise le rôle d'un art conscient de sa force de création : « l'autorité déniée à la réalité présente était alors reportée aux spectres décevants du passé et aux insaisissables fantômes du rêve »<sup>213</sup>. Il peut même figurer l'objet d'une accusation parfois virulente, notamment contre une certaine bourgeoisie comme l'atteste l'article « Figure humaine » publié dans la revue *Documents* :

Sortis (nous en parlons comme du sein maternel) des tristes chambres où tout avait été disposé par ces vaniteux fantômes, non exceptée l'odeur de la poussière rance, le plus clair de notre temps s'est passé, semble-t-il, à effacer jusqu'à la plus petite trace de cette honteuse ascendance.<sup>214</sup>

Ces usages demeurent donc plutôt de circonstance, soutenant les propos critiques que Bataille adresse avec véhémence. Comme nous le verrons par la suite, c'est davantage dans les récits fictionnels de l'auteur que spectres et fantômes vont devenir les opérateurs privilégiés de la mise en scène de ce « cauchemar de mourant »<sup>215</sup> qu'évoque Bataille dans *Sur Nietzsche*, expression que l'on pourrait très bien étendre à tout son univers romanesque.

---

<sup>211</sup> BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 121.

<sup>212</sup> BATAILLE Georges, *Sur Nietzsche*, op. cit., p. 73.

<sup>213</sup> BATAILLE Georges, « Le Sacré », *Œuvres complètes*, vol. I, Paris : Éditions Gallimard, 1970, [1939], p. 561.

<sup>214</sup> BATAILLE Georges, « Figure humaine », *Documents n°4 – septembre 1929*, Paris : Éditions Jean-Michel Place, 1991, p. 194.

<sup>215</sup> BATAILLE Georges, *Sur Nietzsche*, op. cit., p. 110.

Un usage de circonstance que l'on trouve également chez Blanchot. Dans l'effervescence des événements de mai 68, Blanchot dresse un portrait pour le moins particulier du général De Gaulle :

Il s'y joue aussi bien en France, là où le seul principe de gouvernement est la stabilité, et le seul changement attendu, la mort d'un vieillard spectral qui semble toujours se demander s'il est ou non au Panthéon et si sa mémoire, qui n'oublie rien, n'a pas simplement oublié l'événement imperceptible de sa fin : soit la fin d'un simulacre.<sup>216</sup>

Nous sommes ici bien éloignés de la spectralité qui s'énonce au même moment dans *L'Entretien infini*...

Leiris use de la figure du fantôme sans parcimonie. Arme qui s'avère capitale dans son projet d'écriture autobiographique, spectres, fantômes, vampires et autres morts-vivants sont extrêmement sollicités. Et cela afin de faire ressurgir des ténèbres de l'enfance et plus largement de l'inconscient, telle fascination ou telle terreur subies. Il convient de souligner que dans *L'Âge d'homme*, les spectres et autres revenants semblent presque toujours associés à la revenance d'expériences artistiques, par des formes de l'art scénique, pictural et plus largement poétique. *Faust*, le Commandeur, *Le Vaisseau fantôme* de Wagner, Leiris est dans *L'Âge d'homme* bel et bien, comme il l'écrit à propos de la connaissance théorique de l'amour, « travaillé par tous [s]es fantômes »<sup>217</sup>.

Ces multiples formes et usages de la figure du fantôme nous indiquent combien son élasticité lui permet de s'insérer dans une infinité de structures. Malgré la diversité des investissements dont il est la cible, il semblerait toutefois qu'il obéisse à une dynamique constante : celle qui fait de son apparition la forme privilégiée sur laquelle se greffe un entrelacement de relations oxymoriques. Des relations qui en ordonnent l'usage tant esthétique que narratif, organisant tout un réseau d'aporées : à la fois tenant de la mort et de la vie, du lugubre et du comique ou encore de l'absence et de la présence. Le fantôme serait donc purement spéculatif en tant que signifiant, exposant la relation de complémentarité entre le vide et le plein, la mort et la vie, le silence et le langage. Et cette complémentarité, il peut la faire jouer sur le registre de la négation comme sur celui de l'addition : ni mort ni vivant comme mort et vivant. Le fantôme serait avant tout un investissement qui témoigne d'une fonction aporétique. Il est donc difficile d'en donner une définition stable. Il n'est point immuable : il change de forme, n'occupe aucun lieu défini

---

<sup>216</sup> BLANCHOT Maurice, « La Mort politique », *Écrits politiques 1953-1993*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2008, p. 186.

<sup>217</sup> LEIRIS Michel, *L'Âge d'homme*, op. cit., p. 134.

et son apparition nous indique combien sa temporalité nous est essentiellement étrangère. Ce qu'il *est* confine donc à une impasse : à vouloir saisir le fantôme, tout nous porte à demeurer sur les traces de sa fuite. Le fantôme est l'être qui ne peut être saisi, qui échappe au langage et à la définition ontologique. Dans *Le Labyrinthe*, texte que Bataille publia en 1936 dans *Recherches philosophiques*, le fantôme occupe bien cette place retorse. Il participe d'une tentative réitérée d'exposer une logique existentielle et une structure transcendantale<sup>218</sup> qui soient non seulement instables mais comme minées de l'intérieur :

Surgi dans le jeu universel en tant que chance imprévisible, devenant impérativement, avec une extrême angoisse, exigence d'universalité, emporté jusqu'au vertige par le mouvement qui le compose, l'être *ipse* se donnant comme universel n'est qu'un défi porté à l'immensité diffuse qui échappe à la violence de sa précarité, la négation tragique de tout ce qui n'est pas sa propre chance de fantôme égaré.<sup>219</sup>

Si chasser le fantôme n'a de perspective que celle de son insaisissabilité, alors il faut changer l'interrogation que nous lui adressons. Bien plus que de se demander ce qu'il est, question sans réponse car elle n'en finit pas de se redoubler en interrogation supplémentaire, il faut interroger ce qu'il *fait*.

---

<sup>218</sup> Et également familiale, quand le sujet se trouve, face au père et à la mère, « surgi d'un inconcevable vide dans le jeu des êtres en tant que satellite égaré de deux fantômes (l'un hérissé de barbe et l'autre, plus doux, la tête couverte d'un chignon) », BATAILLE Georges, « Le Labyrinthe », *Œuvres complètes*, vol. I, Paris : Éditions Gallimard, 1970, [1935-1936], p. 438.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 437.

## 2.2 Que font les spectres ?

Dans les parages de son apparition, le fantôme fait peur, il inquiète : n'est-ce pas cette faculté qui dut enchanter Bataille ?

J'aimerais proposer aujourd'hui cette principale explication d'une attitude qui s'éloigne : j'ai peur. [...] Et je dois maintenant le mettre en avant : plus que la vérité, c'est la peur que je veux et que je recherche : celle qu'ouvre un glissement vertigineux, celle qu'atteint l'illimité possible de la pensée.<sup>220</sup>

Le fantôme introduit une étrangeté au sein même des êtres et des choses, comme la célèbre formule freudienne de l'*Unheimlich* nous le rappelle. Cette peur que provoque le fantôme semble sous certains aspects coprésente à sa propre cause. Inséparable de leurs effets, spectres et fantômes fournissent l'occasion d'articuler une autre logique oppositionnelle. En effet, le fantôme introduit une dynamique à double sens : il assemble des termes qui s'excluent et occupe entre eux une place négative et médiane. Ni mort ni vivant, ni absent ni présent, le fantôme offrirait un acte de négation extrêmement prometteur : celui de pouvoir nier une affirmation tout en la maintenant en contact avec ce qui la nie. En d'autres termes, il permettrait la formulation d'une nouvelle forme de hantise, exorcisant ce « vieux spectre » qu'évoque Barthes dans les premières lignes de *Le Plaisir du texte* : « la contradiction logique »<sup>221</sup>.

Dès lors, la figure du fantôme est irrémédiablement liée à l'écriture d'un nouveau possible ontologique, quand bien même il serait lié aux affres de l'impossible bataillien : celui qui par une nouvelle pratique de l'écriture littéraire, produit la figuration d'un *sujet mort*, pluralisé dans son contact avec le tout autre, avec cet au-delà des êtres et des choses qui ne se situe pourtant nulle part. Un sujet s'ouvrant à une altérité qui fait arriver au cœur du texte, comme nous le rappelle Derrida, une « puissance invivante pour remettre en question, jusqu'à les annihiler ou les indéterminer, tous les signes distinctifs d'une identité préalable »<sup>222</sup>.

L'identité du sujet comme celle de la littérature se voit donc livrée en pâture aux spectres. Bien plus que de participer d'une revenance des textes dont Sangsue nous a fourni l'analyse<sup>223</sup>, le fantôme tel qu'il se manifeste dans les œuvres de Bataille ou encore de Blanchot, présente les

---

<sup>220</sup> BATAILLE Georges, *Le Coupable*, op. cit., p. 240.

<sup>221</sup> BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points essais » 2014, [1973], p. 9.

<sup>222</sup> DERRIDA Jacques, *Apories*, Paris : Éditions Galilée, 1996, p. 67.

<sup>223</sup> SANGSUE Daniel, op. cit., p. 295.

caractéristiques d'une porosité, fonctionnant davantage comme le signe d'une logique propre à *indéterminer*, comme nous le rappelait Derrida plus haut.

Franchir la limite de ce qui détermine, faire ce *pas au-delà* qui transgresse les limitations dans lesquelles le sujet pourtant prétend se présenter, ne saurait donc se penser sans le voisinage des fantômes. Agents d'une illusion qui serait celle d'un accès au mourir, à cette vérité qui lui serait propre, les spectres apparaissent comme cet écart qui permet d'endurer le mourir, en tant qu'il est ce qui se finit, ce que clôture le finir. Dès lors, il semblerait qu'ils puissent rompre cet accès aporétique au mourir pour nous en exposer la charge de vérité. Et pour ce faire, il faut bien qu'ils ménagent une transcendance tout aussi illusoire, en nous commandant de faire un certain *pas* sur le seuil du *trépas*. L'usage du fantôme permet donc d'articuler autrement ce qui relève d'une métaphysique de la mort comme passage dans l'au-delà ; il nous invite à demeurer dans un lieu incertain, un *ici* à partir duquel et dans lequel les oppositions qui règlent l'ordre de l'être et des choses se voient indécidables. La présence des spectres paraît être dans l'ordre du discours, ce mot, ce paradigme par lequel à la fois se marquent et s'effacent les limites d'un tel lieu. Ces figures diaphanes nous suggèrent bien que les limites qu'elles instaurent par leurs apparitions (vie, trépas) s'abolissent, ne se distinguent plus ; et pourtant, les distinctions tiennent, contradictoires, juxtaposées dans cette présence-ci du spectre, traçant des frontières tout en les effaçant. Un véritable « principe de ruine »<sup>224</sup> note Derrida, qui fait du fantôme non seulement le visage d'un mort, mais un rapport privilégié à la mort *comme telle*<sup>225</sup>, à cette mort presque « acédique », perçue comme impossibilité fondamentale. Se saisir du fantôme en le retirant plus ou moins de ses fonctions narratives et métaphoriques attendues, c'est donc l'occasion d'accueillir la terreur qu'il inspire comme un moyen de déjouer la mort qu'il figure. On peut dès lors voir en lui la possibilité d'affranchissement de toute détermination et cela par l'oscillation constante qu'il ménage entre les contraires. S'il permet d'exprimer, de faire signe vers ce qui semble se soustraire à toute signification, il participe également à l'élaboration d'une herméneutique précisément spectrale dont Blanchot, comme nous aurons l'occasion de l'explorer par la suite, nous fournit à maintes reprises la méditation et l'écriture. Une interprétation sous l'égide du fantôme permet donc un dispositif bien précis : celui qui donne l'occasion de porter un regard dédoublé et de suivre à travers l'apparition tout comme la disparition du spectre, la possibilité de ménager l'énonciation d'une expérience subjective inédite. Le retour que le spectre déploie nous permet précisément d'en accuser l'invitation et d'en mesurer la teneur paradoxale. Dès lors, le spectre se prête à cette performativité, comme

---

<sup>224</sup> DERRIDA Jacques, *op. cit.*, p. 129.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 130.

étant ce qui enjoint aux contradictions de venir s'articuler sur cette surface de réflexion qu'il est lui-même. Le spectre s'élabore de la sorte comme questionnement qui permet de créer deux temporalités de l'œuvre : celle qui provoque, *re-présente* les être et les choses à inexister, et celle qui les perçoit, les agence et les montre, qui les *représente*. Autrement dit, il participe de près à l'élaboration d'un double dispositif qui permet de faire de la défiguration subjective une figuration énonciative.

### 2.3 Machination du fantôme :

Nous avons observé que le fantôme se présente comme une figure privilégiée pour exprimer cette relation impossible, à la fois insérée dans le domaine de la littérature et dans celui de l'être. Figuration paradoxale d'une absence de limite, la fantôme est utilisé comme corps de l'absence même, qui montre et désigne l'interdit de sa propre représentation<sup>226</sup>. Une représentation qui a donc la particularité de se trouver dédoublée. L'utilisation que nous faisons du terme de représentation pour désigner cet impossible peut surprendre, tant son acception au sens de *mimésis* en a fait le bouc émissaire des modernes. Les discours critiques de la modernité se sont empressés de voir, et particulièrement chez les auteurs qui nous concernent, un affront réitéré à la représentation telle qu'elle se formulait dans la tradition classique. Remise en cause par la théorie littéraire, la représentation avait, certes, été la bête noire des avant-gardes. Pourtant, la radicalité des thèses soutenues – de manière générale, le primat de la signification sur la représentation – masque peut-être une inclinaison moins terroriste que ce que la théorie littéraire a bien voulu y voir. Pour reprendre les termes de Barthes, qui participa de ces discours critiques, si les textes des auteurs limites malmènent la syntaxe et l'organicité de l'œuvre, et plus largement, problématisent la référentialité de l'écriture littéraire, ils n'en demeurent pas moins très lisibles. Barthes le formulait à demi-mots en évoquant la « coquetterie » des textes de Bataille<sup>227</sup>.

Ces textes terribles – « texte-limite »<sup>228</sup> écrit Barthes – jouent donc sur deux niveaux que nous avons évoqués plus haut : la défiguration subjective et la figuration énonciative. Nous utiliserons le terme de représentation pour englober ce double dispositif, le soustrayant à l'antinomie dans lequel il est si souvent restreint, entre ses consonances classiques et l'optique négative que lui assimile la critique moderne. De plus, ce terme s'accorde à une certaine rhétorique et à certains tics langagiers très présents chez les auteurs qui nous concernent. Notamment chez Bataille et chez Leiris, pour qui le verbe « représenter » semble avoir des implications à la fois phénoménologiques et dramaturgiques. La systématisme avec laquelle ils usent de ce verbe sous sa forme réflexive est à même de nous signaler la singularité d'une opération littéraire de contestation, et cela de deux manières différentes. D'une part, nous évoquerons par le terme de *re-présentation* le travail teinté d'une dimension phénoménologique

---

<sup>226</sup> Nous nous inspirons librement de quelques propos tenus par Fédida au début de son ouvrage FÉDIDA Pierre, *L'Absence*, op. cit., p. 14.

<sup>227</sup> BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 12.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 21.

par lequel le fantôme organise un instant où le sujet puisse s'affirmer comme « contradiction vivante » : à savoir un sujet, écrit Barthes, « clivé, qui jouit à la fois, à travers le texte, de la consistance de son moi et de sa chute »<sup>229</sup>. Cette re-présentation, nous l'analyserons à travers deux ensembles de dispositifs. Le premier, que nous nommons *mécaniques désirantes*, nous permettra de nous concentrer sur les aspects frénétiques et cynégétiques du désir. Un désir en roue libre, qui court après une proie s'absentant, semble en effet être la structure narrative que mettent en place les textes de Leiris, Desnos et Bataille. Le deuxième dispositif sera celui des *mécaniques d'abstraction*, qui seront l'occasion de montrer la distance qui les sépare des mécaniques désirantes. Il s'agira d'être sensible aux effets de soustraction et d'apparence qui font plonger des récits comme ceux de Blanchot et de Caillois dans une nébuleuse étrange. D'autre part, nous distinguerons ces dispositifs de re-présentation de la *représentation*, c'est-à-dire une figuration spectaculaire, de monstration des procédés, par lesquels se joue sur la scène du texte l'intermittence d'un sujet tiraillé entre apparaître et disparaître. Cette distinction nous permettra de rendre compte du caractère double de la machination du fantôme, entre travail et conjuration<sup>230</sup>, afin de déceler ce qui de la contestation au principe d'une littérature des limites, par son mouvement dit Blanchot, « nie en fin de compte la substance de ce qu'elle représente »<sup>231</sup>.

L'absence de parole à laquelle le fantôme est fréquemment associé nous indique combien, à faire l'expérience de sa rencontre, le sujet demeure fasciné, terrifié et leurré de ce qui de la mort ne peut être que le seuil et la scène. Alors nous l'écrivons, nous l'imaginons, nous l'insérons dans le texte en nous apercevant que le spectre y tient une fonction à l'image de celle, irréductible, qui se fait sentir dans la structuration intime du langage. La présence du fantôme dans un récit est l'occasion d'observer comment il peut précisément *machiner* le texte. Margel a le premier indiqué cette double force spectrale du texte<sup>232</sup>. Premièrement, elle nous permettra de voir comment le fantôme peut travailler, tel un automate, à la destitution du sujet. Et deuxièmement, nous aurons l'occasion de percevoir comment ce travail se double d'une conspiration, montrant les ficelles de sa mise en scène. Les deux sens du verbe « machiner » nous permettront donc de maintenir cette alliance, certes paradoxale, mais extrêmement productive. Le fantôme travaille et conspire, il duplique le texte, le fait réfléchir pour le faire adhérer à ce qui anime profondément le spectre : unir deux termes qui s'excluent. C'est de la

---

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>230</sup> MARGEL Serge, *La Société du spectral*, Paris : Nouvelles éditions Lignes, coll. « Fins de la philosophie », 2012.

<sup>231</sup> BLANCHOT Maurice, « La Littérature et le droit à la mort », *op. cit.*, p. 314.

<sup>232</sup> MARGEL Serge, *op. cit.*, p. 15-17.

sorte un moyen de faire endurer – tant au personnage, au narrateur du récit qu’au lecteur – quelque chose d’indécidable, d’indéterminable. Entre dévoilement et dissimulation, le fantôme fait signe, il établit le lieu et le temps où la rencontre avec la mort s’avère possible. C’est de la sorte, chez les auteurs qui nous intéressent, énoncer les conditions d’une *expérience* où l’épreuve de la mort s’inscrit en ce qu’elle est irrémédiablement liée à la pratique de l’écriture, permettant de faire tenir en un seul instant, en une même temporalité paradoxale, ce que Foucault avait indiqué dans les pages de *Les Mots et les choses* comme « l’espace à la fois de la plus radicale subjectivité et de l’asubjectivité du langage pur »<sup>233</sup>.

---

<sup>233</sup> FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses*, op. cit., p. 316.



### 3 In articulo mortis : de l'expérience inédite de la mort

*La mort [...] est ce qu'il y a de plus terrible, et retenir ce qui est mort, est ce qui requiert la plus grande force.*

Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*<sup>234</sup>

Rappelons notre hypothèse principale en ce qui concerne le fantôme : il *indétermine* toute structure de signification. Son fonctionnement est l'occasion privilégiée qu'adoptent nos auteurs pour repenser le terme d'*expérience* en l'associant à ses limites : à l'expérience de la mort. Cette épreuve dramatique se présente comme la figuration métaphysique et empirique de ce qui anime profondément la littérature des limites. L'expérience apparaît donc comme terme à la fois théorique et performatif pour affirmer la possibilité de nouveaux espaces de défiguration et de reconfiguration de la pensée. L'expérience se charge d'une tonalité et d'échos quelque peu nietzschéens dans sa volonté de décentrer le point de vue du sujet ; c'est à travers le chaos et par lui que le sujet se donne la possibilité, comme nous l'indique Jean-Michel Besnier, de se « jouer d'un réel qui [...] résiste à l'emprise des hommes »<sup>235</sup>. L'usage d'un tel terme est cependant lourd d'implications, comme l'attestent les analyses de Martin Jay<sup>236</sup>. Pour en limiter les ramifications infinies, nous allons prendre appui sur une lecture et une définition de l'expérience contemporaine de l'entre-deux-guerres qui entretient des échos éclairants avec les pratiques poétiques de la littérature des limites. C'est la lecture qu'en propose Benjamin dans son célèbre essai *Expérience et pauvreté* publié en 1933. Benjamin part du constat suivant : l'expérience, qui est avant tout pour le philosophe expérience de transmission langagière, a subi « une chute de valeur »<sup>237</sup> tragique lors des événements de la première guerre mondiale. Les horreurs et multiples traumatismes qu'a subis toute une génération d'individus les terrent dans un mutisme d'autant plus tragique qu'il rend caduque toute possibilité de transmission de la parole.

---

<sup>234</sup> HEGEL, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris : Éditions Flammarion, coll. « GF Flammarion », 20012, p. 79.

<sup>235</sup> BESNIER Jean-Michel, *La Politique de l'impossible. L'Intellectuel entre révolte et engagement*, Paris : Éditions La Découverte, 1988, p. 123.

<sup>236</sup> JAY Martin, « Limites de l'expérience-limite : Bataille et Foucault », dans HOLLIER Denis (dir), *Georges Bataille après tout*, Paris : Éditions Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1995, p. 35-59.

<sup>237</sup> BENJAMIN Walter, *Expérience et pauvreté*, Paris : Éditions Payot & Rivages, 2018, [1933], p. 38.

Une situation traumatique liée à l'expérience guerrière que Benjamin élargit au contexte aliénant du « déploiement monstrueux de la technique »<sup>238</sup> dans les sociétés occidentales. Défigurés, homme et monde sont condamnés à une pauvreté d'expérience les dénuant de toute possibilité d'histoire, errant comme « les spectres emplissent les rues des grandes villes »<sup>239</sup>. Une telle impossibilité de l'expérience à laquelle serait condamné le sujet moderne peut surprendre quand on l'interroge en regard du contexte littéraire des années trente, où expérience et expérimentation sont plébiscités par les avant-gardes comme moyens radicaux de renouvellement et de réinvention de postures subjectives et énonciatives. Giorgio Agamben l'a rappelé récemment dans un très bel essai<sup>240</sup> : si l'individu moderne se trouve être très pauvre en « expériences du seuil », selon le mot de Benjamin, il est en revanche un domaine où cette expérience a fait l'objet d'une attention très soutenue.

Ce domaine est celui de l'art. À partir d'un certain moment, qui coïncide avec l'apparition des avant-gardes du début du XX<sup>e</sup> siècle, les artistes semblent concentrer tous leurs efforts non plus dans la production d'œuvres d'art, mais dans la tentative paradoxale de fixer un seuil où la création artistique pourrait exister comme telle, indépendamment de ses œuvres. Tant pour les dadaïstes que pour les surréalistes, il s'agissait en conséquence d'installer l'artiste dans le passage immatériel qui unit et, en même temps, sépare l'art et la vie, l'œuvre d'art et le produit industriel, le conscient et l'inconscient.<sup>241</sup>

Pourtant, l'expérience comme elle est pratiquée par les avant-gardes artistiques de l'entre-deux-guerres et la « chute de valeur » que met à jour l'analyse de Benjamin partagent bel et bien une similarité de taille. Il s'agit de la structuration du sujet et du langage autour de ce qui est proprement *inexpérimentable*. En effet, expérience et impossibilité de l'expérience semblent liées irréductiblement. Mais il semblerait qu'un changement de valeur s'opère dans le champ poétique. Contrairement au sujet dont l'expérience s'appauvrit jusqu'à menacer de disparaître, le sujet poétique énonce la volonté de disparaître pour se donner la possibilité d'expérimenter l'inexpérimentable. Une inversion du caractère tragique en donnée libératrice et heuristique marque l'expérience qui se développe dans le contexte des avant-gardes artistiques, devenant une véritable « vertu élucidante »<sup>242</sup>. Toutefois, comme le signale Besnier, cette vertu n'en est pas moins extrêmement négative, et cela particulièrement chez Bataille<sup>243</sup>, où elle ne cesse de

---

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>240</sup> AGAMBEN Giorgio, *Quand la maison brûle*, Paris : Éditions Payot & Rivages, 2021.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>242</sup> BESNIER Jean-Michel, *op. cit.*, p. 123.

<sup>243</sup> Emmanuel Tibloux note que l'idiome « négatif et de l'incommensurable se concentre par ailleurs dans un *lexique* qui se caractérise par son aptitude à nommer comme tel ou du moins à faire signe vers une région hors d'atteinte de la connaissance rationnelle, vers cette région "où il n'y a pas de contenu valable selon la raison" : "non-savoir", "inconnu", "impossible", "hétérogène", "excès". Bataille n'en reste cependant pas à cette allégation négative d'un au-delà de la connaissance rationnelle. L'essentiel de son œuvre consiste même dans la détermination positive de cet au-delà : dans un savoir du non-savoir, une connaissance de l'inconnu, une possibilité de l'impossible, une thématization et une figuration

dire « la forme émancipatoire du désespoir »<sup>244</sup>. Foucault, qui d'ailleurs se range parmi cette catégorie d'expérimentateurs, ajoute :

Pour Nietzsche, Bataille, Blanchot, [...] l'expérience, c'est essayer de parvenir à un certain point de la vie qui soit le plus près possible de l'invivable. Ce qui est requis est le maximum d'intensité et, en même temps, d'impossibilité. [...] l'expérience chez Nietzsche, Blanchot, Bataille a pour fonction d'arracher le sujet à lui-même, de faire en sorte qu'il ne soit plus lui-même ou qu'il soit porté à son anéantissement ou à sa dissolution. C'est une entreprise de dé-subjectivisation.<sup>245</sup>

En cela, l'expérience demeurant impossible remplit cette fonction médiane et asymptotique d'une dynamique des limites, participant ainsi à l'élaboration d'une position éthique profondément ancrée dans la poésie moderne<sup>246</sup>. L'expérience se profile donc comme cet épreuve d'une impossibilité indispensable aux limites du possible ; et c'est uniquement au prix d'une mise en jeu de la position du sujet, ludique et critique, textuelle et ontologique, que s'offrirait l'impossible au seuil de toute limite.

La littérature des limites formule l'expression la plus saisissante et critique de cette inclinaison de la poésie moderne à tant vouloir *inexpérimenter*. Au contraire de celle de l'individu rendu muet par l'escalade mortifère de la technologie et de la guerre, l'expérience à laquelle se livre la littérature des limites provoque un souffle on ne peut plus fécond et productif. Le trauma du sujet, le déchirement auquel il a été livré, dont Benjamin rend compte dans un passage lumineux<sup>247</sup>, devient précisément objet de l'expérience au programme des avant-gardes artistiques. Qu'il s'agisse de l'automatisme surréaliste, des états extasiés auxquels se livre Bataille ou du désœuvrement de Blanchot, une même disposition traverse ces entreprises pourtant si divergentes : celle qui confère au sujet un statut conflictuel, où il assume le temps d'un récit, l'énonciation de sa propre dissolution. Afin de saisir l'originalité et la spécificité des pratiques de cette expérience de mort à soi, il convient dans un premier temps de se pencher sur les pratiques surréalistes dont nos auteurs héritent.

---

de l'hétérogène et de l'excès, de la matière et de la souveraineté, qui l'emporteront toujours sur la simple allégation négative ». TIBLOUX Emmanuel, « Georges Bataille, la vie à l'œuvre », *op. cit.*, p. 56.

<sup>244</sup> BESNIER Jean-Michel, *op. cit.*, p.126.

<sup>245</sup> FOUCAULT Michel, « Conversazione con Michel Foucault », *Dits et écrits*, vol. II, Paris : Gallimard, coll. « Quarto », 2017, [1980], p. 862.

<sup>246</sup> Pour une analyse plus détaillée de l'articulation entre poésie moderne et expérience, voir AGAMBEN Giorgio, *Enfance et histoire*, Paris : Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2002, p. 71-75.

<sup>247</sup> BENJAMIN Walter, *op. cit.*, p. 39.

### 3.1 Contre-modèle surréaliste :

Le surréalisme semble bien être la première manifestation historique de ce qu'un groupe littéraire et artistique peut fournir de plus exemplaire en ce qui concerne l'approche de la mort et le travail des limites<sup>248</sup>. Une visée qui explique – en partie – le rôle et l'attrait que le surréalisme ont joué pour Bataille, Leiris, Desnos ou Caillois. Dans un article, pourtant très critique envers le mouvement, Bataille mentionne cette volonté de débordement qu'il juge être au principe même du surréalisme :

Le surréalisme a voulu introduire non exactement dans l'existence littéraire, considérée comme une fonction spécialisée, mais dans l'existence tout court, un mode d'activité excédant les limites – celles qui fixent non seulement les lois mais les coutumes – qui atrophient, aussi bien que la pensée et son expression, les actes et les attitudes<sup>249</sup>.

La critique a largement célébré ce mouvement de révolte : « ce dernier [le surréalisme] pousse vers le bord, vers l'inconnu, vers l'incertain nos certitudes, qu'elles s'appellent Hegel ou Freud, alchimie ou Marx »<sup>250</sup>. Une telle poussée vers l'inconnu, dont le propos de Triantafyllou nous rappelle ici à quel point un tel programme fait basculer en dehors d'elles-mêmes toutes les certitudes, nécessite pourtant une structure théorique rigoureuse. Rigoureuse en ceci qu'elle doit permettre de concilier ce que Breton dans le deuxième *Manifeste* qualifie d'« illumination systématique des lieux cachés »<sup>251</sup> avec l'exigence d'un abandon le plus total aux manifestations du hasard. Breton fait mention dans *Point du jour* de l'importance de conserver hors de tout contrôle les « expériences de la vie intérieure »<sup>252</sup>. Mais à quoi ces expériences renvoient-elles ? À de nombreuses reprises dans les textes théoriques de Breton, tout comme dans *Une vague de rêves* d'Aragon, pendant lyrique au premier manifeste, le terme d'expérience est intimement lié à la pratique de la surréalité tout comme aux développements de sa définition. Le paradigme de l'expérience permet d'englober les différents dispositifs techniques d'exploration de la surréalité qui se formulent tout au long de l'histoire du surréalisme : écriture automatique, sommeils éveillés, communication télépathique, hasard objectif, bref, tant de dispositifs qui prolongent la théorie surréaliste de l'automatisme et qui

---

<sup>248</sup> Nous pensons notamment à la partie « CONTRE LA MORT » du *Manifeste du surréalisme*, où le surréalisme est désigné comme ce qui nous « introduira dans la mort qui est une société secrète ». BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 334.

<sup>249</sup> BATAILLE Georges, *Articles (La critique sociale, n°7, janvier 1933), Œuvres complètes*, vol. I, Paris : Gallimard, 1970, p. 323.

<sup>250</sup> TRIANTAFYLLOU Angelos, « L'Expérience du dehors : les frontières extérieures du surréalisme », BEHAR Henri (dir), *Mélusine*, n°XXIII, op. cit., p. 221.

<sup>251</sup> BRETON André, *Second manifeste du surréalisme*, op. cit. p. 791.

<sup>252</sup> BRETON André, *Point du jour*, op. cit., p. 46.

présentent cette faculté de joindre ordre et abandon. Coextensive d'un automatisme mis au service du surréalisme, l'expérience remplit, à bien des égards, la fonction d'être cette « idée génératrice »<sup>253</sup> du mouvement dont fait part Breton dans *Le Message automatique*, qui permet de mettre en route cette « volonté d'ouvrir toutes grandes les écluses »<sup>254</sup> si chère à son entreprise. Les expériences langagières auxquelles se livrent les surréalistes permettent en effet de maintenir pratique et théorisation dans une même dynamique de renouvellement constant. Mêlant le psychique et le poétique, l'expérience telle qu'elle se fait au sein du mouvement de Breton élabore une posture énonciative certes impersonnelle, mais dont les implications maintiennent une réserve ambiguë face à cette borne irréductible avec laquelle la littérature des limites va s'entretenir : la mort.

Breton met le surréalisme naissant en commerce avec une mort aux accents graves et oniriques. L'automatisme, qui fut sujet à tant de lectures, à tant d'interprétations et dont l'histoire serait aux dires de Breton celle d'une « infortune continue »<sup>255</sup>, concentre en son sein les inclinations contradictoires que le chef de file du surréalisme entretient avec la mort. L'automatisme, qui nous le rappelons, est si ce n'est le synonyme, l'extension anaphorique du terme de « surréalisme » dans la première définition qu'en donne Breton, comporte quelques aspects d'une expérience de déssubjectivisation aux accents funèbres.

Reprenons la célèbre définition canonique du surréalisme présente dans le premier manifeste :

SURREALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.<sup>256</sup>

Cette absence de tout contrôle rationnel qui prend les traits d'une véritable révélation<sup>257</sup> permettrait donc à travers une suspension de l'activité subjective, d'ouvrir la pensée à un fonctionnement autre. Aux portes de l'inconscient – d'ailleurs, très peu freudien<sup>258</sup> – le sujet se transforme en « modeste appareil enregistreur »<sup>259</sup>, entièrement dédié à capter cet intarissable « murmure »<sup>260</sup> dont fait part Breton. Impératif premier, cette réduction permet l'apparition, à travers une conscience suspendue, d'une pensée impersonnelle et collective, dont la pureté

---

<sup>253</sup> BRETON André, « Le Message automatique », *op. cit.*, p. 171.

<sup>254</sup> *Idem.*

<sup>255</sup> *Idem.*

<sup>256</sup> BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 328.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 325.

<sup>258</sup> Voir l'article de Starobinski : STAROBINSKI Jean, « Freud, Breton, Myers », *op. cit.*, p. 631-643.

<sup>259</sup> « Mais nous, qui ne nous sommes livrés à aucun travail de filtration, qui nous sommes faits dans nos œuvres les sourds réceptacles de tant d'échos, les modestes *appareils enregistreurs* qui ne s'hypnotisent pas sur le dessin qu'ils tracent, nous servons peut-être encore une plus noble cause ». BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 330.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 332.

témoigne, comme le mentionne Breton, d'un fonctionnement *réel*. En cela, dans la définition de Breton citée ci-dessus, le *pur* qui caractérise tant l'automatisme que le surréalisme est à entendre en ce sens : *pur* désigne un processus psychique dépourvu de tout contrôle de la conscience et de surcroît, accessible à tous. Rien qui soit entaché par une quelconque intentionnalité : on remarque aisément comment l'automatisme, principe au cœur de toutes les expériences surréalistes, a pu fournir un modèle structurel à l'élaboration de pratiques et d'expériences de dépossession de soi.

Car ce que l'automatisme comme pratique énonce, c'est la promesse poétique d'accès à un appareil psychique libéré de la censure et des contraintes de la raison. L'impact d'un tel décret est double : non seulement il participe d'une libération des potentialités créatives du langage, mais il destitue le sujet comme instance créatrice. Ces deux implications dessinent les contours d'une impersonnalité en faveur du collectif. En cela, l'impersonnel surréaliste participe en tout point à cet espace de l'entre-deux qui semble caractériser le terme d'expérience au sein des mouvements d'avant-garde. Toutefois, si l'automatisme fournit la formule et la structure théorique d'un abandon de soi, il reste qu'une telle pratique entretient une relation pour le moins équivoque avec la mort effective. En effet, le rapport avec la mort s'effectue par de nombreux détours qui en déclassent l'affrontement, jouant davantage à faire rimer surréalité avec un merveilleux dont la mort fournit les armes métaphoriques et imaginaires pour en signaler la force et la violence.

Le choix même du terme d'« automatisme » n'est en ce sens pas anodin. Véhiculant une double histoire, il s'inscrit en effet au carrefour de deux champs d'influence à priori incompatibles. Starobinski a montré<sup>261</sup> les héritages qui s'articulaient autour de ce terme. Si le renvoi à différentes théories psychologiques (Janet, Charcot ou encore Liébeault) maintient l'automatisme dans la perspective d'une pratique savante, il s'ancre également dans un fort héritage parapsychologique. Les travaux critiques permettent aujourd'hui de mesurer les implications de cette position pour le moins conflictuelle de Breton à l'égard des sources parapsychiques et ésotériques qu'intègre sa notion d'automatisme<sup>262</sup>. Navigant entre sa thèse psychologique et son antithèse occultiste, l'automatisme surréaliste va entretenir dans ce va-et-vient entre deux univers, une position délicate, qui à bien des égards, éclaire celle, non moins ambiguë, qu'il maintient avec la mort.

---

<sup>261</sup> STAROBINSKI Jean, *op. cit.*, p. 631-643.

<sup>262</sup> Pour des approfondissements sur cette thématique, voir : BEHAR Henri (dir.), *Mélusine n°II, occulte-occultation*, *op. cit.*

Conservant l'armature technique et un certain folklore des activités spirites, les pratiques surréalistes déplacent « l'exogénéité »<sup>263</sup> du message automatique médiumnique à l'intérieur du sujet. L'entre-deux auquel ouvre l'automatisme surréaliste a davantage les traits et la coloration d'un espace onirique regorgeant de promesses (bien que possiblement inquiétant, comme nous le verrons) que l'entre-deux extatique et supplicé de Bataille ou celui désœuvré de Blanchot. D'ailleurs, le merveilleux surréaliste, constamment sollicité par Breton, ne laisse qu'une place minime aux représentations et à la violence de la mort.

L'épisode des sommeils surréalistes est à ce titre révélateur des réserves de Breton face aux affres auxquels peuvent mener des processus de dépersonnalisation poussés *un peu trop loin*. C'est par le biais de René Crevel que va se dessiner une nouvelle approche bien plus dangereuse de l'automatisme. Durant des vacances, il est initié à une séance spirite par une femme qui lui apprend par là même qu'il est doté de pouvoirs médiumniques<sup>264</sup>. Sous les directives de cette « dame D... »<sup>265</sup>, signalée de la sorte par Breton dans *Entrée des médiums*, Crevel s'endort, à la manière des somnambules de Puységur, et parle sans en avoir conscience. Il réitère l'expérience un soir de septembre 1922 dans l'atelier de Breton, entouré de Simone Breton, Robert Desnos et Max Morise. C'est la période dite des *sommeils hypnotiques*, qui se proposent comme nouveaux moyens d'établir « l'authenticité de ce qui se manifeste »<sup>266</sup>, comme l'indique Michel Murat. Pour les déclencher, ils acceptent donc, comme le rappelle Breton dans les *Entretiens* de « passer par l'appareil extérieur du spiritisme »<sup>267</sup> :

Nous nous étions disposés en cercle autour de la table, les doigts écartés sans raideur sur le bord de cette table, l'extrémité du petit doigt de chacun au contact de l'extrémité du petit doigt d'un autre, de manière à constituer « la chaîne » bien connue.<sup>268</sup>

Trois figures vont être au centre de ces expériences : Crevel, Péret et Desnos. Si les sommeils de Péret, grossièrement humoristiques, tranchent avec ceux, traumatisants, de Crevel composés « d'obscures affaires criminelles »<sup>269</sup>, c'est bien ceux de Desnos qui vont susciter le plus d'admiration. S'endormant avec une facilité déconcertante, Desnos non seulement parle et répond aux sollicitations de ses amis sidérés devant ce dormeur, mais également « se met à gratter convulsivement sur la table »<sup>270</sup>. Sollicités par ses compagnons ou se déversant tout

---

<sup>263</sup> Breton, pour réfuter violemment l'existence des esprits, se sent dans l'obligation de passer par cette « terminologie nauséabonde », dont le terme d'exogénéité semble faire partie. Voir BRETON André, « Le Message automatique », *op. cit.*, p. 178.

<sup>264</sup> Cette expérience fournira à Crevel le cadre pour son récit *Êtes-vous fous ?*.

<sup>265</sup> BRETON André, « Entrée des médiums », *op. cit.*, p. 120.

<sup>266</sup> MURAT Michel, *Robert Desnos, les grands jours du poète*, Paris : Éditions José Corti, 1988, p. 14.

<sup>267</sup> BRETON, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 83.

<sup>268</sup> *Idem*.

<sup>269</sup> MURAT Michel, *op. cit.*, p. 13.

<sup>270</sup> BRETON André, « Entrée des médiums », *op. cit.*, p. 277.

seuls, écrits et dessins se multiplient et témoignent des pouvoirs de Desnos, capable en s'abandonnant totalement, de faire parler « la merveille ».

La posture expérimentée lors de ces sommeils hypnotiques se veut un véritable abandon aux « états seconds »<sup>271</sup>, et la révocation des contraintes pesant sur la « pensée surveillée »<sup>272</sup> donne aux discours de Desnos une valeur que les membres du groupe s'empressent de voir comme étant prophétique<sup>273</sup> ou encore télépathique<sup>274</sup>.

Si la pratique de l'écriture automatique mobilisait déjà des « dispositions hallucinatoires inquiétantes »<sup>275</sup>, les sommeils hypnotiques vont quant à eux se montrer encore plus alarmants. D'autant plus que Desnos semble s'y livrer avec ferveur. Breton relate, toujours dans ses *Entretiens*, que malgré l'arrêt des séances de sommeil, Desnos se présente chez lui à de nombreuses reprises, s'endort, et devant la difficulté de le réveiller, Breton s'alarme de son état pour le moins effrayant :

Une nuit que je n'y parvenais décidément pas et que son exaltation était à son comble – il pouvait être trois heures du matin – je dus m'échapper pour aller quérir un médecin. Desnos l'accueillit par des insultes mais néanmoins s'éveilla avant qu'il eût à intervenir. Cet incident et l'aggravation de mes craintes au sujet de ce qui pouvait menacer l'équilibre mental de Desnos me déterminèrent à prendre toutes les mesures pour que plus rien de tel ne se produisît.<sup>276</sup>

C'est donc pour des raisons « d'hygiène mentale élémentaire »<sup>277</sup> que Breton décide d'arrêter l'expérimentation des sommeils, au grand dam de Desnos. Si le premier *Manifeste*, *Une vague de rêves* ainsi qu'*Entrée des médiums* relatent l'expérience de sujets décontenancés devant « la merveille »<sup>278</sup> qui parle, il reste que ces expériences ont été plus terrifiantes que merveilleuses. Alexandrian, à l'appui de lettres de Simone Breton, narre quelques-unes de ces soirées lors desquelles Crevel jette une malédiction sur ses camarades médusés : « J'ai jeté un *sort*, un sort. Vous mourrez tous. Tous. Tuberculeux. Ah ! Ah ! »<sup>279</sup>. Sidérés, ceux-ci vont vite se trouver terrorisés face aux symptômes que déclarent certains : « le lendemain de cette épouvantable soirée, Ernst, qui n'avait jamais été malade auparavant, s'était mis à cracher le sang. Éluard

---

<sup>271</sup> BRETON André, *Entretiens*, op. cit., p. 79.

<sup>272</sup> *Idem*.

<sup>273</sup> Tout lecteur reste pour le moins *confondu* pour reprendre les termes de Breton devant ces quelques phrases de Desnos lors d'une séance de sommeil : « Q. – *Que sais-tu de Péret ?* R. – *Il mourra dans un wagon plein de gens.* Q. – *Est-ce qu'il sera assassiné ?* R. – *Oui.* » qui ont d'étranges échos avec la propre mort de Desnos dans le camp de Theresienstadt en 1945. Cité dans BRETON, « *Entrée des médiums* », op. cit., p. 278.

<sup>274</sup> Desnos imite l'inimitable : les jeux de mots de Duchamp (« *Rose Selavy* »), dont Desnos poursuit l'expérience, se veulent comme le produit d'une communication télépathique. Voir dans BRETON André, *Nadja*, op. cit., p. 661.

<sup>275</sup> BRETON André, *Entretiens*, op. cit., p. 90.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>278</sup> BRETON André, « *Entrée des médiums* », op. cit., p. 276.

<sup>279</sup> Lettre de Simone Breton à « son amie Denise », cité dans ALEXANDRIAN Sarane, *Le Surréalisme et le Rêve*, Paris : Gallimard, 1974, p.116.

était arrivé chez moi livide et toussant, et si désespéré qu'il était venu se réfugier »<sup>280</sup>. Signalons encore ces souvenirs de Breton, qui montrent bien l'étendue (un peu trop...) inquiétante de la pratique de ces sommeils :

Je me souviens, en particulier, d'une séance groupant une trentaine d'invités chez une amie de Picabia, Madame de la Hire. Maison très vaste, éclairage discret : quoi qu'on eût fait pour l'éviter, une dizaine de personnes, hommes et femmes, qui étaient loin de se connaître toutes, s'étaient endormies à la fois. Comme elles allaient et venaient, vaticinaient et gesticulaient à qui mieux mieux, vous pouvez imaginer que le spectacle ne différait pas trop de celui que purent offrir les convulsionnaires de Saint-Médard. Vers deux heures du matin, m'inquiétant de la disparition de plusieurs d'entre elles, je finis par les découvrir dans l'antichambre presque obscure, où, comme d'un commun accord et bien munis de la corde nécessaire, ils essayaient de se pendre aux portemanteaux... Crevel, qui était du nombre, semblait les y avoir décidés. Il fallut les réveiller sans grand ménagement. Une autre fois, après un dîner chez Eluard dans la banlieue de Paris, nous dûmes, à plusieurs, maîtriser Desnos endormi qui, brandissant un couteau, poursuivait Eluard dans le jardin.<sup>281</sup>

Malgré la dangerosité de ces expérimentations, la période des sommeils se révéla d'une importance capitale pour le développement du surréalisme, qui retrouve en ces expérimentations une « vigueur nouvelle en se retenant à la source du rêve »<sup>282</sup> avant d'entrer dans sa « phase raisonnée »<sup>283</sup> avec la publication du premier *Manifeste*. Il reste que ces sommeils hypnotiques rendent bien compte de la position du surréalisme à l'égard des procédés de dépersonnalisation. Comme le dit si bien Kaufmann : « Le surréalisme se situe en effet exemplairement sur une limite qu'il s'efforce d'approcher mais qu'il s'interdit de jamais franchir »<sup>284</sup>.

L'utilisation de la figure du fantôme est également manifeste du pas au-delà que se refuse de faire Breton. S'il peut relever d'une hantise devant l'inconnu et signaler le déchirement du sujet face aux forces de la mort comme dans *Nadja*, Breton semble toutefois à maintes reprises *maladroit*, pourrait-on dire, quant à son utilisation des spectres. C'est le cas avec les figures spectrales des Grands Transparents dans *Prolégomènes à un troisième manifeste*, qui laissent pour le moins perplexe. Ils participent davantage à inclure terreur et désir dans un espace marqué par une véritable positivité qui permet de dénier leur part d'ombre effrayante. Bien souvent soustraits à leur commerce avec l'au-delà, les fantômes chez Breton font converser le sujet avec un autre espace d'altérité : le rêve. Englobant une multitude d'états *autres*, le rêve tel que l'investit le surréalisme est débarrassé d'un onirisme d'ornement en faveur de ce

---

<sup>280</sup> ALEXANDRIAN Sarane, *op. cit.*, p. 116.

<sup>281</sup> BRETON André, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>282</sup> ALEXANDRIAN Sarane, *op. cit.*, p. 102.

<sup>283</sup> BRETON André, *op. cit.*, p. 91.

<sup>284</sup> KAUFMANN Vincent, *op. cit.*, p. 73.

merveilleux, qui compile toutes les promesses de réalisation « pures » de la pensée, promesses tenues à l'horizon d'une parole enfouie sous les strates du langage. Au contact de cette *époque* que remplit le rêve, la mort est transfigurée ; tout en gardant sa condition de menace d'anéantissement, elle devient également surréelle, promesse de vie qui marque l'événementialité surréaliste d'un optimisme à l'endroit même du pouvoir révélateur des pratiques surréalistes. Pourtant, une irréductible tension y séjourne ; une tension que Breton, dans des tons prophétiques, assimile toujours à l'effort dialectique. Si les modèles d'une telle dialectique sont nombreux et sujets à des relectures très personnelles de la part de l'auteur, il reste que cette configuration de contraires est marquée par une « négativité sans dépassement »<sup>285</sup> comme le montre Jenny. L'événementialité surréaliste met en place une temporalité qui se passe en *deux temps*. Jenny nous invite à lire cette révélation en deux temps à travers le paradigme photographique pour signaler deux éléments capitaux à la compréhension de l'expression surréaliste : « C'est inspiré par ce dispositif [photographique] que le surréalisme invente à la fois une forme d'expression-retard et une topique de la pensée originale »<sup>286</sup>. Aux premières inscriptions latentes dévoilées par la pratique de l'écriture automatique (premier temps optique, de saisie de la prise de vue photographique) s'ajoute la révélation de ces inscriptions (deuxième temps chimique de révélation de la prise de vue). Comme le mentionne Jenny, ces deux strates d'automatisme introduisent un facteur temporel, « une “différence” interne dans la représentation »<sup>287</sup>, différence qui démultiplie les *sorties* du texte surréaliste hors de lui-même. Il sera toujours la trace manifeste d'un secret et d'un désir latent, qui se révèle au prix d'un contact guidé par le hasard avec un monde devenu projection de l'espace psychique. En ceci, l'écriture automatique relève d'une incessante pratique qui *délimite* le texte. Ouvert par des relations et des reconfigurations infinies comme le sont les forces de l'expression du désir séjournant dans l'inconscient, le texte surréaliste est toujours destiné à être en relation et en contact avec un autre texte. Breton utilise d'ailleurs l'analogie entre médium photographique et surréalisme à de nombreuses reprises, notamment bien avant la formulation canonique de l'automatisme dans le premier manifeste : « L'invention de la photographie a porté un coup mortel aux vieux modes d'expression, tant en peinture qu'en poésie où l'écriture automatique apparue à la fin du dix-neuvième siècle est une véritable photographie de la pensée »<sup>288</sup>.

---

<sup>285</sup> JENNY Laurent, *Je suis la révolution*, op. cit., p. 67.

<sup>286</sup> JENNY Laurent, *La Fin de l'intériorité*, op. cit., p. 139.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>288</sup> BRETON André, *Les Pas perdus*, op. cit., p. 81.

Inspiré en partie du modèle photographique, Breton affirme la possibilité d'une venue de l'événement de manière différentielle, faisant de l'apparition immanente le ressort de l'expérience surréaliste. L'approche de la mort demeure donc intégrée de fait à la pratique de révélation de la surréalité, qui la tient à une distance acceptable, plutôt convenable en comparaison de ce que les transfuges – en premier lieu Bataille et Leiris – du surréalisme élaborent en ses marges.

Il reste que le surréalisme a engagé la littérature, à travers ces pratiques mêlant occultisme et psychiatrie, dans des voies inédites, lui donnant une fonction non seulement exploratoire, mais fondamentalement et violemment heuristique. Aragon en rend bien compte dans les pages de *La Révolution surréaliste* : « Tout le monde ne peut pas regarder en face un concept qui fait vaciller les concepts »<sup>289</sup>. Ce regard en face relève d'une véritable exigence de premier ordre : la poésie va sonder, explorer la dualité contradictoire du réel qui constitue la surréalité. Rien qui ne puisse s'établir : les limites dans leurs pratiques désignent ce mouvement vacillant, ce déplacement constant qui doit être au cœur de l'exercice de la totalité. Gracq en fournit une des descriptions les plus éclairantes :

À travers mille contradictions, qui après tout n'étaient que celles de la vie, [le surréalisme] a eu cette vertu essentielle de revendiquer à tout instant l'expression de la totalité de l'homme, qui est refus et acceptation mêlée, séparation constante et aussi constante réintégration – et il a su se maintenir au cœur de cette contradiction [...] en maintenant à leur point extrême de tension les deux attitudes simultanées que ne cesse d'appeler ce monde fascinant et invivable où nous sommes <sup>290</sup>.

L'importance de faire advenir la contradiction en l'instant<sup>291</sup>, comme l'explique la lecture que propose Gracq du surréalisme, montre bien l'investissement essentiel de la limite comme moment d'une destitution et d'un ravissement, moment critique de révélation qui doit contenir une force d'affirmation simultanée à celle de sa négation.

---

<sup>289</sup> ARAGON Louis, « Introduction à 1930 », *La Révolution surréaliste*, n°12, 15 décembre 1929, Paris : Éditions Jean-Michel Place, 1975, p.57.

<sup>290</sup> GRACQ Julien, « Préférences », *Œuvres complètes t.I*, Paris : Gallimard, coll. « La Pléiade », 1989, p. 880-881.

<sup>291</sup> Bataille, dans ses commentaires sur Baudelaire (et contre la lecture de Sartre), écrit : « le paradoxe de l'instant – auquel nous n'accédons qu'en le fuyant, qui se dérobe si nous tentons de le saisir », réflexion très surréaliste, entretenant des échos avec la violence passive du mouvement que Jenny a mise en relief dans son étude *Je suis la révolution*. BATAILLE Georges, *La Littérature et le mal, Œuvres complètes*, vol. IX, Paris : Gallimard, 1979, [1957], p. 208.

### 3.2 Une mort excessive :

Nous avons pu constater que le surréalisme fournit des armes théoriques et pratiques à la confection d'une expérience où se jouent et se rejouent les limitations de l'être : le sujet est lui-même limitation, limite de ce grand « brillant, intérieur et aveugle »<sup>292</sup> dont fait part Breton dans le deuxième manifeste. Les auteurs qui forment notre corpus radicalisent et déplacent les pratiques expérimentées lors de la première vague surréaliste. La position de Bataille, si elle conserve la désubjectivisation comme élément indispensable à sa pratique herméneutique et poétique, ne s'accorde pas à l'événementialité surréaliste et à la positivité qui en découle. Le temporalité double de l'expérience surréaliste<sup>293</sup> ne semble pas satisfaire les velléités contestataires de Bataille. En effet, Bataille opte pour une position bien plus violente qui contraste avec la position fascinée du surréalisme, tenu aux aguets dans cette « forêt de signes »<sup>294</sup> qu'est le monde pour apercevoir une promesse de révélation. Le désir de syncrétisme et de conciliation qui traverse le surréalisme de Breton n'offre pour Bataille qu'un repos de plus : engager l'être au seuil de sa disparition doit s'entendre et se faire selon des dispositifs à la hauteur du risque. Convulsion, déchirement, supplice et sacrifice ; c'est tout un vocabulaire typiquement bataillien qui se substitue à celui des surréalistes pour forger une pratique de l'expérience dont le dessein semble bien être de se livrer à des états extatiques par lesquels les gouffres et abysses ouvrent le sujet à la mort, à cette blessure intime que constitue la vie selon Bataille. Déclassant l'inconscient comme unique structure<sup>295</sup>, Bataille privilégie deux aspects du discours qu'il va s'évertuer à faire tenir ensemble dans l'expérience : un discours pratique et théorique et sa formulation poétique et littéraire. Ces deux pans dessinent d'ailleurs la constance même de l'écriture de Bataille, pourtant si retorse, que son ami Leiris qualifie en ces termes : « mi-objective mi-passionnelle »<sup>296</sup>. Des mots de Leiris qui ne sont pas éloignés de ceux que Sartre désignait à propos de l'écriture de *L'Expérience intérieure* : « mélange des preuves et du drame »<sup>297</sup>.

Si l'expérience surréaliste s'offre comme espace de l'entre-deux en élaborant une double temporalité calquée sur « la temporalité d'émergence de l'inconscient »<sup>298</sup>, l'entre-deux visé

---

<sup>292</sup> BRETON André, *Second manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 782.

<sup>293</sup> JENNY Laurent, *La Fin de l'intériorité*, op. cit., p. 139.

<sup>294</sup> JENNY Laurent, *Je suis la révolution*, op. cit., p. 66.

<sup>295</sup> Voir BATAILLE Georges, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris : Éditions Gallimard, 1970, p. 288.

<sup>296</sup> LEIRIS Michel, « De Bataille l'impossible à l'impossible "Documents" », op. cit., p. 686.

<sup>297</sup> SARTRE Jean-Paul, « Un nouveau mystique », *Situation, I*, Paris : Éditions Gallimard, 1947, p. 151.

<sup>298</sup> JENNY Laurent, *La Fin de l'intériorité*, op. cit., p. 145.

par Bataille, celui qui articulerait la nuit du négatif à la violence du jour, est à bien des égards structurellement plus *flottant*. Chez lui, pas d'automatisme ou de définition autre qui viennent soutenir et cadrer ce qu'engage une telle pratique. La marche à suivre que l'auteur tente d'explicitier dans *L'Expérience intérieure* manifeste ce désir de toujours brouiller les cartes. Sartre, dans son intervention polémique désormais célèbre, lui en fait le reproche : « Je ne doute pas que notre auteur ne connaisse certains états ineffables d'angoisse et de joie suppliciente. Je remarque seulement qu'il échoue lorsqu'il veut nous donner la méthode qui nous permettrait de les obtenir à notre tour »<sup>299</sup>. Dans *L'Expérience intérieure*, se mêlent constamment les tentatives de ceindre la signification de cette expérience et le refus obstiné d'en affirmer une quelconque finalité signifiante :

Les textes qui suivent ne peuvent pas constituer à eux seuls une initiation à l'*exercice* d'une mystique de la « joie devant la mort ». En admettant qu'il puisse exister une méthode, ils n'en représentent pas même un élément. L'initiation orale étant elle-même difficile, il est impossible de donner en quelques pages autre chose que la représentation la plus vague de ce qui est insaisissable par nature.<sup>300</sup>

La négation opère : l'expérience est décidément ce qui remet en question, et en premier lieu elle remet en question l'autorité et la signification de l'expérience elle-même :

J'appelle expérience un voyage au bout du possible de l'homme. Chacun peut ne pas faire ce voyage, mais, s'il le fait, cela suppose niées les autorités, les valeurs existantes, qui limitent le possible. Du fait qu'elle est négation d'autres valeurs, d'autres autorités, l'expérience ayant l'existence positive devient elle-même positivement la valeur *et l'autorité*.<sup>301</sup>

Cette démarche de remise en question, dont Blanchot est présenté dans *L'Expérience intérieure* comme le responsable éclairé<sup>302</sup>, fait de l'expérience une faculté de la pensée qui ne s'appuie sur aucun critère extérieur qui en légitimerait les assises. L'expérience n'affirme rien d'autre que son mouvement de remise en question violente, sa force de contestation intestine qui vise tout ce qui stabilise la constitution du sens. L'expérience s'élabore donc dans les écrits théoriques de Bataille comme étant cette possibilité à chaque fois répétée d'une négation ; allant au bout d'elle-même, dans son « supplice » comme aime nous le rappeler Bataille, elle ouvre à une situation et à un domaine pour le moins angoissants : la négation devient inutilisable, menée à nier rien, elle est « sans emploi » selon la fameuse réponse contre Hegel qu'assène Bataille à Kojève. Toutefois, il demeure que cette expérience, cet « étrange surplus » comme le dit

---

<sup>299</sup> SARTRE Jean-Paul, *op. cit.*, p. 186-187.

<sup>300</sup> BATAILLE Georges, « La Pratique de la joie devant la mort », *Œuvres complètes*, vol. I, Paris : Gallimard, 1970, [1939], p. 553.

<sup>301</sup> BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>302</sup> *Idem*.

Blanchot, est un « événement difficile à circonscrire »<sup>303</sup>. Il est en effet pour le moins ardu d'en concevoir le mouvement, de trouver ce qui dans ce dépassement permettrait d'affirmer cette « négation radicale qui n'a plus rien à nier »<sup>304</sup> dont fait part Blanchot. Il demeure à la lecture croisée des deux auteurs une étrange sensation de verser dans une surenchère de situations aporétiques qui se replient sur des termes eux-mêmes enchevêtrés, pour ne pas dire ésotériquement connotés. Le constat qui en ressort est sans appel, et cela particulièrement dans les commentaires de Blanchot : les termes adhèrent presque invariablement à leur négation. Non seulement nous sommes face à cette affirmation qui n'affirme rien d'autre que son propre mouvement, dont on discerne mal comment un tel « Oui décisif »<sup>305</sup> puisse prendre forme, mais de plus elle semble soustraire au sujet qui en fait l'épreuve toute structure d'opposition qu'une logique dialectique, métaphysique même, assurait. La lecture faite par Blanchot nous signale combien ce pouvoir conféré à l'expérience bataillienne ouvre donc à une manière inédite de penser le sujet au sein de cette situation excédante pour le moins étrange : une expérience comme « la présence sans rien de présent »<sup>306</sup>, « expérience de la non-expérience », « détour de tout visible et de tout invisible »<sup>307</sup>.

Si nous admettons donc que l'expérience demeure indéterminée en ceci qu'elle adhère à son principe même de contestation, il est pourtant possible de se pencher sur les séquences narratives qui accompagnent toujours les réflexions tonitruantes sur l'expérience. L'expérience n'est pas, mais elle se constitue selon une scénographie et selon un récitatif suffisamment réitérés pour que l'on puisse en dessiner les contours<sup>308</sup>. Au premier abord, force est de constater que l'expérience telle qu'elle est articulée par nos auteurs, se constitue à travers une lecture phénoménologique, débouchant sur un paradoxe inévitable. En effet, Bataille ou Blanchot lui attribuent un caractère éminemment phénoménologique : l'expérience subjective n'est point écartée, mais exacerbée au point où elle devrait se consumer en son sommet le plus intense. Cependant, s'il y a expérience, c'est donc qu'il y a des *temps*, des durées durant lesquelles se perçoivent, dans des apparitions ou des disparitions instantanées, des objets, des choses. Il en va donc de « relations de mises en présence », comme nous l'indique Georges Didi-Huberman, qui débouchent inévitablement sur la présence de *sujets* conférant une « garantie

---

<sup>303</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 307-310.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>306</sup> *Idem.*

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>308</sup> Une scénographie et un récitatif qui s'appuient sur un effet de dramatisation constant. Jean Bruno en a fourni l'analyse dans BRUNO Jean, « Les Techniques d'illumination chez Georges Bataille », dans PIEL Jean (dir.), *Critique n°195-196. Hommage à Georges Bataille*, op. cit., p. 707.

d'existence »<sup>309</sup>. En conséquence, si nos auteurs attribuent un caractère phénoménologique à l'expérience, c'est en exigeant que la temporalité soit suspendue et que le sujet qui lui assure garantie soit lui-même « déchiré ». Mais, pour paradoxale que puisse paraître cette exigence, elle semble porter en elle-même la solution de son aporie : un élément différentiel demeure en son sein, permettant de faire séjourner au cœur de l'expérience une vitalité renaissante dans un cadre de mort. Dès lors, quels vont être les épisodes vécus et privilégiés par nos auteurs ? Comment ces épisodes attestent-ils, illustrent-ils ou prolongent-ils l'expérience entendue comme approche différée de la mort ? Nous pouvons les répartir en deux catégories. Une première où se range l'évocation d'une mort proche par une rhétorique qui fait la part belle au sentiment excessif. Et une deuxième où, au contraire, l'intensité du mourir fait place à une phénoménalité neutralisante qui se découvre posthume.

Arrêtons-nous sur quelques scènes où la mort se dispute la dépossession de soi. Chez Bataille, nous sommes dans l'approche d'une mise à mort intense qui se fonde sur des épisodes vécus : une mort conçue comme ce qui contient le plus d'intensité, instant qui libère pourtant le sujet de cette intensité. Robert Sasso nous indique, en citant Bataille, que :

Bataille a recherché les situations où l'être individuel est au bord de son anéantissement, le « sommet » qui est « à un doigt de la mort », c'est-à-dire, non pas la situation mortelle de l'anéantissement total, mais la « perte partielle » qui « est pour l'être le moyen de mourir en survivant ». C'est du moins l'idéal d'une expérience intime de la « mort » en tant qu'elle est la désagrégation de l'unité individuelle. Mais, s'engager dans cette voie, c'est encourir un risque certain : celui de sombrer sans retour. Il semble que Bataille ait accepté le risque mortel de cette *Erlebnis* : « Il s'agit d'approcher la mort d'aussi près qu'on peut l'endurer. Sans défaillir s'il le faut, même en mourant ».<sup>310</sup>

Citons, en guise de dégustation, la découverte d'une extase sans objet par Bataille, relatée par l'auteur dans les premières pages de *L'Expérience intérieure* :

J'étais fort jeune alors, chaotique et plein d'ivresses vides : une ronde d'idées malséantes, vertigineuses, mais pleines déjà de soucis, de rigueur, et crucifiantes, se donnaient cours... Dans ce naufrage de la raison, l'angoisse, la déchéance solitaire, la lâcheté, le mauvais aloi trouvaient leur compte : la fête un peu plus loin recommençait. Le certain est que cette aisance, en même temps l'« impossible » heurté éclatèrent dans ma tête. Un espace constellé de rires ouvrit son abîme obscur devant moi. À la traversée de la rue de Four, je devins ce « néant » inconnu, tout à coup... je niais ces murs gris qui m'enfermaient, je me ruai dans une sorte de ravissement. Je riais divinement : le parapluie descendu sur ma tête me couvrait (je

---

<sup>309</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1992, p. 40.

<sup>310</sup> SASSO Robert, *op. cit.*, p. 126.

me couvris exprès de ce suaire noir). Je riais comme jamais peut-être on n'avait ri, le fin fond de chaque chose s'ouvrait, mis à nu, comme si j'étais mort.<sup>311</sup>

Nous sommes face ici à une contradiction explicitement entretenue par Bataille. D'un côté, le récit de cette extase tente par une approche négative de cheminer vers une certaine transparence sémiotique. L'effort de négation (« je niais ces murs gris qui m'enfermaient ») répété est tel qu'à la fois cause et effet, il ouvre « néant » et « abîme » : ils ouvrent sur un espace où tout signe est précipité dans ce rire glossolalique qui évoque les ruminations fulgurantes d'Artaud. Pourtant, ce rire n'est ici pas le langage déployé ni employé par le récit. Au contraire, le langage, même s'il porte les accroc et les spasmes de l'extase, se prononce à partir d'une subjectivité à même d'en organiser la mise en discours, bien qu'elle soit dynamisée par le « ravissement ». Il y a donc une rencontre entre une présence au caractère immanent, transparence donnée ici dans ses caractéristiques qui suspendent le temps et l'être, et une présence subjective entretenue d'opacité, un peu à la manière du « suaire noir » avec lequel le jeune Bataille se couvre.

L'intensité qui préside aux expériences batailliennes les dote d'un petit côté surréaliste : un point de rencontre entre entités contradictoires, en ceci que chez Bataille l'instant temporel et subjectif se vit au moment de sa plus forte dissolution. Une chose radicalement autre se produit dans les récits de Blanchot, où le mourir ne semble ni donner lieu à un événement, ni à une prose exaltée. Au contraire, il s'étend en une temporalité spiralée. Sa phénoménalité diffuse et indécise paraît être une jauge bien peu fiable pour déterminer un quelconque statut ontologique.

À titre d'exemple, notons la « résurrection » d'un personnage dans *L'Arrêt de mort* :

Moi-même, je ne vois rien d'important dans le fait que cette jeune fille qui était morte, à mon appel revint à la vie, mais je vois un prodige qui me confond dans sa vaillance, dans son énergie qui fut assez forte pour rendre la mort stérile aussi longtemps qu'elle le voulut.<sup>312</sup>

Découpant le récit sur le modèle du trépas, ce passage et ce retour de l'au-delà marquent le récit d'une irréalité abyssale qui ôte tout référent stable aux êtres et aux choses.

D'un côté nous avons donc avec les récits de Bataille, auxquels nous pouvons ajouter ceux de Leiris et de Desnos, le déploiement d'une écriture à la tonalité et à l'imaginaire violents et exubérants, à même de signifier le passage transgressif et intense qu'est la mort. Les scènes de dépossession obéissent à un même mouvement d'excès phénoménal et rhétorique : la prose s'y découvre frénétique, haletante, fragmentée et dynamique à l'image du sujet qui l'énonce. Elle

---

<sup>311</sup> BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 46.

<sup>312</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Arrêt de mort*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2013, [1948], p. 52.

visé à produire par une surenchère stylistique une instantanéité paradoxale où le sujet toucherait du doigt ce qui de la mort intensifie les affects tout comme ce qui les arrête.

Et d'un autre côté, nous avons les récits de Blanchot et ceux de Caillois qui présentent une poétique aux antipodes du baroque exalté qui parsème les récits de Desnos ou de Bataille. La mort s'y écrit sur le mode de la négation, si bien qu'en opposition à ce caractère baroque de la prose suppliciée, nous pourrions concevoir celle de Blanchot relevant d'un baroque anesthésié. Une différence de style pour deux figurations ontologiques qui départage également leurs imaginaires. Avec Bataille, la scène de dépossession est extatique, renversante : elle est faite de nuit ou de clarté aveuglante. Les décors de la scène bataillienne sont sublimes, brisés par une narration elliptique. Ils sont baignés de la violence du soleil ou de l'opacité de la nuit, déployant auberges et chambres de bordel où l'alcool dérègle les sens comme les chairs aiguisent la mort. La mise à mort relève d'une thématique transversale à l'œuvre de l'auteur : celle du sacrifice, qu'il explore selon ses données anthropologiques, culturelles, mystiques et bien sûr poétiques :

L'horreur et la puanteur d'une nuit ou d'un brouillard glacé, le passage fréquent de spectres chargés de ce qu'il peut y avoir de glaçant dans un abcès mortel au fond de la gorge, d'aussi lugubres évocations paraissent cependant peu de chose si on les compare à un état tout à fait primitif de la vie sociale.<sup>313</sup>

L'ordre moral et esthétique est atteint de plein fouet par l'ampleur et le contenu sulfureux de l'imaginaire, recourant à l'ordure et à l'abject avec une violence déconcertante. Desnos n'est pas en reste ; il inventorie par sa prose kaléidoscopique le spectre des amours libres et cruelles. Leur raffinement est précipité, syncopé et scandaleux, assaillant le sujet comme absenté de son propre désir. Chez Blanchot, nous sommes bien éloignés du boudoir salace bataillien ou de l'érotisme desnosien ; les chambres qui peuplent ces récits fictionnels sont, dirait-on en paraphrasant l'auteur, des lieux sans lieux. La maladie est omniprésente, lente et insidieuse ; elle ronge et soustrait vie et mort à tout être et frappe d'irréalité toute chose. Le caractère érotique transparaît quelquefois, mais avec la pudeur d'un suaire et bénéficiant d'une prose réservée. Sacrifice, dépense chez Bataille ; errance, neutre chez Blanchot. Les fantômes qui séjournent dans leurs récits sont empreints de cette distinction essentielle. Du côté des « suppliciés », les fantômes sont extrêmement présents non seulement au sein de récits fictionnel mais également dans les récits autobiographiques. Marqués par le surréalisme turbulent des années vingt, nos auteurs réitèrent la scène d'une apparition de la mort sous des traits féminins<sup>314</sup>. Topos relayé par le mouvement de Breton, ces apparitions spectrales et

---

<sup>313</sup> BATAILLE Georges, « *Je sais trop bien...* », *Œuvres complètes*, vol. II, Paris : Éditions Gallimard, 1970, p. 88.

<sup>314</sup> Chénieux-Gendron note que « l'érotisme est lié à l'appel poétique ; ils se confondent dans leurs causes et leurs effets : une même libération du subconscient. Le Surréalisme affirme donc que la beauté moderne – la beauté "poétique" – est femme. L'amour pour la femme est l'amour

féminines combinent l'effroi à l'étrangeté du rêve. Ces apparitions de l'*autre* en fantôme renouvellent le jeu de l'« ambiguïté fondatrice »<sup>315</sup>, pour reprendre ici la belle expression de Francis Marmande, qui bénit le couple d'Éros et Thanatos. Leiris se dit dans *L'Âge d'homme* épouvanté par « tout ce qui fait figure de “coup de tonnerre dans un ciel serein” » ; coup de tonnerre comme une « apparition spectrale à la fin d'un banquet »<sup>316</sup> dont on verra avec son récit semi-automatique *Aurora* qu'elle se charge d'un lourd bagage érotique. À noter également que lorsque Leiris tentera d'attenter à sa propre vie, il écrira<sup>317</sup> avoir été confronté à la présence inquiétante d'une figure féminine spectrale qui se substitue à toutes ses frayeurs et à tous ses fantasmes. Il convient également de signaler le texte de Desnos *Journal d'une apparition*, publié dans le numéro 9-10 de *La Révolution surréaliste* qui peut bien passer pour l'archétype du récit surréaliste d'apparition du fantôme. Bataille, malgré toutes les réserves – et les haines – qu'il éprouva envers le mouvement de Breton, évoque de manière semblable la manifestation d'une morte dans les toutes dernières lignes de *Méthode de méditation* : « Je représenterai encore l'apparition, la nuit, à la fenêtre d'une maison isolée, du visage aimé, mais affreux, d'une morte »<sup>318</sup>. Chez Caillois et Blanchot, la figure du fantôme apparaît de manière pour le moins problématique dans le dispositif fictionnel de dépossession : elle n'est tout simplement pas présente. Pourtant, chez tous nos auteurs, la présence ou l'absence signifiante des fantômes témoignent de l'importance du dispositif de hantise comme structure des séquences narratives de mort. Ils en indiquent le caractère tragique et l'intensité répétitive d'un même schème. L'exemple le plus éclairant est probablement l'emploi répété du mythe de Don Juan, figurant autant chez Bataille ou Leiris que chez Blanchot. Une fascination commune pour un épisode musical et littéraire mythique qui ne cesse de revenir, à la manière même du fantôme du Commandeur. Chez Bataille, un même épisode d'effroi et de dépossession face au fantôme intègre notamment une grande diversité de textes. Nous avons la scène du Commandeur qui surgit de manière énigmatique et isolée dès les premières pages du roman *Le Bleu du ciel* :

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.

---

même de la poésie. C'est de quoi témoignent symboliquement tout autant *Anicet...* d'Aragon, *La Liberté ou l'amour !* de Desnos qu'*Aurora* de M. Leiris. », CHÉNIEUX-GENDRON, *op. cit.*, p. 129.

<sup>315</sup> MARMANDE Francis, *Le Pur bonheur*, Paris : Nouvelles éditions Lignes, 2011, p. 130.

<sup>316</sup> LEIRIS Michel, *L'Âge d'homme*, *op. cit.*, p. 111.

<sup>317</sup> LEIRIS Michel, *Fibrilles, La Règle du jeu*, vol. III, Paris : Éditions Gallimard, 1966, p. 108-133.

<sup>318</sup> BATAILLE Georges, *Méthode de méditation*, *op. cit.*, p. 228.

Devant lui, je tremblais. Devant lui, j'étais une épave.<sup>319</sup>

Cet épisode romanesque réapparaît par deux fois dans les écrits de *La Somme athéologique*, composés durant le second conflit mondial. Une première fois dans les pages de *L'Expérience intérieure*, où cette scène d'effroi au statut narratif ambigu est relatée de manière sensiblement différente :

Il y a quelques jours, je suis arrivé – réellement, non dans un rêve – dans une ville évoquant le décor d'une tragédie. Un soir, je ne le dis que pour rire de façon plus malheureuse, je n'étais pas ivre seul à regarder des vieillards tourner en dansant – réellement, non dans un rêve. Pendant la nuit, le Commandeur vint dans ma chambre ; l'après-midi (je passais devant sa tombe) l'orgueil et l'ironie m'incitèrent à l'inviter. La venue du fantôme me frappa d'épouvante, je ne fus qu'une épave.<sup>320</sup>

D'une apparition cadrée par le roman à celle qui surgit au sein de l'écriture fragmentaire de *L'Expérience intérieure*, s'ajoute une mention à caractère autobiographique que l'on trouve dans *Sur Nietzsche*, et ceci particulièrement dans les notes :

Nuit féerique, semblable à peu de nuits que j'ai connues : l'affreuse nuit de Trente dont j'ai parlé dans le *Le Bleu du ciel* (les vieillards étaient beaux, dansaient comme des dieux, l'orage majestueux la nuit vu d'une chambre où l'enfer... : elle donnait sur le dôme et les palais de la place shakespearienne).<sup>321</sup>

Les deux scénographies qui partagent notre corpus réitèrent deux types de structures apparemment inverses qui pourtant ne cessent de résonner entre elles. Au niveau des motifs narratifs utilisés, nous pouvons évoquer le drap fantôme qui apparaît dans *Histoire de l'œil* de Bataille. La mise en scène de ce drap, sa terreur sublime, se répercute dans les moments ravissants qui ponctuent le lexique blanchotien ou encore dans la mise en place d'une réflexivité spéculaire renversante. D'ailleurs, cette mise en scène semble avoir innervé tout un pan de l'imaginaire de celles et ceux qui, durant les années trente, évoluaient dans les parages de Bataille. Le motif du drap apparaît chez Laure, celle qui, écrit Leiris, « entretenait avec l'Ange de la mort des rapports si familiers qu'elle semblait lui avoir emprunté un peu de son impénétrabilité de marbre »<sup>322</sup> :

Des yeux d'enfant percent la nuit.

Le somnambule, en longue chemise blanche, éclaire les coins d'ombre où elle s'agenouille marmottant tout endormie devant le crucifix de la Vierge Marie. Les images pieuses couvrent les murs, la dormeuse se prête à tous les agenouillements et puis glisse entre ses draps. Livrée aux fantômes moins réels qui eux aussi ont tous

---

<sup>319</sup> BATAILLE Georges, *Le Bleu du ciel, Œuvres complètes*, vol. III, Paris : Éditions Gallimard, 1971, [1957], p. 395.

<sup>320</sup> BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 95.

<sup>321</sup> BATAILLE Georges, *Sur Nietzsche*, op. cit., p. 409.

<sup>322</sup> LEIRIS Michel, *Fourbis, La Règle du jeu II*, Paris : Éditions Gallimard, 1955, p. 214.

les droits sur moi, ma chambre reprend son immobilité lourde de cauchemar prématuré.<sup>323</sup>

La tonalité sublime et apocalyptique du drap fantôme de Bataille se retrouve également dans la prose des conjurés de la secte *Acéphale* comme dans *Cosmogonie* de Henri Dussat :

L'animation du monde, c'est l'orage.

Par lui la nature, dans son être de silence (en tant que vie enfouie en elle-même) se trouve déchirée. Il éclate au-dessus des choses, des vies dont rien n'émergeait de l'obscurité muette. L'orage est le profondément autre, le tout-différent, qui violemment s'impose et, avec lui, impose ce qui est au-delà de toute limite, l'étranger.

L'homme est donné à la vie du monde dans l'orage.<sup>324</sup>

Nous pouvons également mentionner les résonances entre le drap fantôme et l'univers tauromachique qui peuvent se produire à travers l'évocation de la *muleta* du matador. Pratique si prisée par Leiris, la tauromachie se retrouve dans l'univers de Bataille, notamment dans un chapitre d'*Histoire de l'œil (L'œil de Granero)* ou encore dans les spéculations mystico-hégéliennes de *L'Expérience intérieure* :

Il est alors en lutte non plus avec un ensemble égal à celui qu'il représente, mais avec le néant. Dans ce débat extrême, il peut se comparer au taureau de corrida. Le taureau, dans la corrida, tantôt s'absorbe pesamment dans la nonchalance animale – s'abandonnant à la défaillance secrète de la mort – tantôt, saisi de rage, se précipite sur le vide qu'un matador fantôme ouvre sans relâche devant lui.<sup>325</sup>

Des thèmes communs, certes, qui a leur tour semblent se lier entre eux, comme dans *Miroir de la tauromachie* de Leiris :

Don Juan, quand il eut assez d'estoquer les sibylles fessues, prit le voile tauromachique ainsi qu'on entre dans les ordres – un voile pourpre, comme le rideau d'un théâtre quand se démasque la statue du commandeur.<sup>326</sup>

Entre transcendance et immanence, cette disposition dédoublée du sujet élabore une confrontation particulière dans la constitution du rapport à soi : celle où la constitution du sens et sa présentation apparaissent comme immaîtrisables et insaisissables. L'expérience participe donc à révéler au sujet qui en fait l'épreuve, un manquement radical : à se vouloir positionné au cœur de cette expérience excessive, aucun vécu de conscience ni de perception ne peut simultanément s'en saisir et l'articuler. Tout se joue dans cet instant irréductible, définitif dans le sens que lui confère Levinas<sup>327</sup> : plus rien ne semble pouvoir se rapporter à soi, plus rien ne

---

<sup>323</sup> LAURE, *Histoire d'une petite fille, Écrits de Laure*, Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1977, p. 54.

<sup>324</sup> Texte de Henri Dussat, *Cosmogonie*, reproduit par Marina Galletti dans BATAILLE Georges, *L'Apprenti sorcier. Textes, lettres et documents (1932-1939)*, op. cit., p. 310.

<sup>325</sup> BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 108.

<sup>326</sup> LEIRIS Michel, *Miroir de la tauromachie*, Saint-Clément-de-Rivière : Éditions Fata Morgana, 1981, [1938], p. 16.

<sup>327</sup> LEVINAS Emmanuel, *Le Temps et l'autre*, Paris : Presses universitaires de France, 1983, [1948], p. 55.

paraît pouvoir faire retour. Rien ne semble pouvoir mettre le sujet à l'abri de la violence par laquelle il est exposé directement à l'être<sup>328</sup>. Bataille le dit assez clairement dans *Méthode de méditation* : « dans la plénitude du ravissement, lorsque rien ne comptait que l'instant même, j'échappais aux règles communes »<sup>329</sup>. L'expérience en tant que phénoménalité se pense et se figure en imprégnant d'inexistence l'espace qui la délimite. Il en découle une inquiétude ontologique qui marque le sujet de l'expérience d'une irrémédiable position d'errance. Le terme d'expérience doit s'entendre donc dans le rapport fugace qu'il entretient à ce qui fait le temps de ce sentiment d'errance. Désarticulant la répartition métaphysique d'une temporalité s'organisant sur l'instant présent, l'expérience comme moment vécu fait fi de toute assignation à une quelconque présence. L'expérience ne réfère plus uniquement à un simple moment vécu ou à une anecdote, mais devient le moment paradoxal d'une conscience du temps éprouvée où, comme le dit Bataille, « le temps accède à la simplicité qui le supprime »<sup>330</sup>. Son essence participe davantage à vivre ce qui se soustrait irrémédiablement à toute présentation. Une telle épreuve d'être tenu hors du temps, et de surcroît hors de l'être, ouvre le sujet à un risque bien particulier. Si nous manquons le temps et la présence comme l'expérience se veut en être l'épreuve, nous construisons dès lors *temps* et *présence*, pour ainsi dire, en différé. L'expérience qui sollicite donc notre présence en tant que sujet ne peut se soustraire à la non-présence qui la conditionne, et de fait, renvoie le sujet à une posture de non-être qui lui est à la fois propre et étrangère. Faire l'expérience, c'est donc se risquer à cette position intermédiaire pour le moins angoissante, à cette dimension qu'Agamben qualifie de « parfaitement vide »<sup>331</sup> que l'expérience révèle comme elle en interdit l'accès.

Philippe Lacoue-Labarthe, dans un ouvrage consacré à Paul Celan, nous enjoint de penser le terme d'expérience selon ce risque que suggère son étymologie même : « l'*ex-periri* latin, la traversée du danger »<sup>332</sup>. Une traversée du danger également liée étymologiquement à l'au-delà et à la limite, comme nous le rappelle Agamben<sup>333</sup>. Il nous faut donc penser l'expérience comme ce qui permet l'ouverture à un espace temporel de sens total, là où la possibilité même du sens qui s'effondre demeure. En cela, l'expérience participe d'une véritable suspension, brisant la linéarité temporelle sur laquelle se constitue l'être en un arrêt fascinant et fasciné, une *epochè*<sup>334</sup> au plus près d'une impossibilité qui le conditionne : celle de la mort, seule limite infranchissable

<sup>328</sup> MARGEL Serge, *Critique de la cruauté ou les fondements politiques de la jouissance*, op. cit., p. 23.

<sup>329</sup> BATAILLE Georges, *Méthode de méditation*, op. cit., p. 228.

<sup>330</sup> BATAILLE Georges, *Le Coupable*, op. cit., p. 241.

<sup>331</sup> AGAMBEN Giorgio, *Enfance et histoire*, op. cit., p. 12.

<sup>332</sup> LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *La Poésie comme expérience*, Paris : Christian Bourgois Éditeur, coll. « Détroits », 1986, p. 30.

<sup>333</sup> AGAMBEN Giorgio, *L'Homme sans contenu*, Strasbourg : Éditions Circé, 1996, p. 119.

<sup>334</sup> Pour une lecture psychanalytique de l'*epochè*, corrélatrice à la structure du sujet vide, voir ŽIŽEK Slavoj, *Comment lire Lacan*, Caen : Éditions Nous, coll. « Antiphilosophique », 2006, p. 64.

mais qui à travers l'expérience semble pouvoir durer afin d'envahir et de menacer toute possibilité de sens et de représentation. Cette expérience qui ouvre le sujet à son propre anéantissement, présente donc une articulation, un épanchement qui permet la représentation de cette époque au plus proche de la mort où comme la résume Foucault, l'expérience limite « arrache le sujet à lui-même »<sup>335</sup>. La mort s'impose comme étant révélatrice ; elle présente une structuration qui fait d'elle un événement coïncidant avec tout instant d'excès, comme le mentionne Leiris dans *L'Âge d'homme* : « on peut dire que la crise de la mort est en analogie avec le spasme, dont on n'a jamais à proprement parler conscience, à cause de la déroute de toutes les facultés qu'il implique et de son caractère de retour momentané au chaos »<sup>336</sup>. On devine que l'instant érotique sera privilégié pour temporaliser cet instant où le sujet est arraché à lui-même, où il s'achemine à sa propre mort. Bataille, qui en théorise et ordonne les différents aspects durant les années cinquante, affirme : « Qu'il s'agisse d'érotisme pur (d'amour-passion) ou de sensualité des corps, l'intensité est la plus grande dans la mesure où la destruction, la mort de l'être transparaissent »<sup>337</sup>. Cet instant intense est lié de près à ce que Leiris dans l'ouvrage précédemment cité qualifie d' « irréalité de la mort », expression qui ménage à elle seule la structure problématique de cet instant de ravissement où le sujet est acteur et témoin de son propre anéantissement. Une expression d'ailleurs que les auteurs utilisent allègrement : Bataille l'associe à « l'œuvre de la mort » dans l'épigraphe de *Madame Edwarda*, citation alléguant Hegel dont on doute pourtant qu'il en soit l'auteur véritable<sup>338</sup>. Ou encore Blanchot dans les premières pages de *L'Espace littéraire*, dans lesquelles l'acte d'écrire est décrit comme le fait de l'« ombre d'une main glissant irréllement vers un objet devenu son ombre »<sup>339</sup>. L'« irréalité de la mort » dépeint ce point d'instabilité entre vie et mort, entre deux entités qui s'opposent. C'est bien ceci qui est à l'œuvre dans le travail de la mort ; une événementialité qui fait de l'expérience cet instant *intraduisible*. Et c'est pourtant au sein de cette temporalité qui récuse toute possibilité de réflexivité, qui épuise et rend caduque toute logique transcendantale au sujet, que s'élabore et s'énonce ce paradoxe : qu'au même instant où cette impossibilité lie le sujet à une situation indépassable, elle se présente, nous dit Margel, comme « la matrice traductible de l'expérience »<sup>340</sup>. C'est en ce sens que nos auteurs conçoivent l'accessibilité de l'expérience, ce sur quoi elle indique son point de contact et de passage :

---

<sup>335</sup> FOUCAULT Michel, « Conversazione con Michel Foucault », *op. cit.*, p. 862

<sup>336</sup> LEIRIS Michel, *L'Âge d'homme*, *op. cit.*, p. 86.

<sup>337</sup> BATAILLE Georges, *La Littérature et le mal*, *op. cit.*, p. 175.

<sup>338</sup> « La mort est ce qu'il y a de plus terrible et maintenir l'œuvre de la mort est ce qui demande la plus grande force », BATAILLE Georges, *Madame Edwarda*, *op. cit.*, p. 9. À ce propos, voir les commentaires de Michel Surya, SURYA Michel, « Le Très bas », *Lignes*, n°26, 1995, p. 136.

<sup>339</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>340</sup> MARGEL Serge, *Critique de la cruauté, ou les fondements politiques de la jouissance*, *op. cit.*, p. 25.

Mais je reste, nous restons – quoi qu’il en soit – dans le domaine où seule la limite du silence est accessible. Le silence équivoque de l’extase est lui-même à la rigueur inaccessible. Ou – comme la mort – accessible un instant.<sup>341</sup>

Pendant ce temps de suspension, comme le signale Bataille, où l’expérience semble s’enrouler sur elle-même, la mort œuvre, dans le sens où elle semble toute seule, sans instrumentation aucune, faire et défaire. Pourtant, elle possède une virtualité grammaticale que nos auteurs se sont empressés d’explorer. Comme le mentionne Leiris dans *Aurora*, la mort est « fourche grammaticale qui assujettit le monde et moi-même à son inéluctable syntaxe, règle qui fait que tout discours n’est qu’un piètre mirage recouvrant le néant des objets, quels que soient les mots que je prononce et quel que soit le JE que je mette en avant... »<sup>342</sup>.

---

<sup>341</sup> BATAILLE Georges, *Le Coupable*, op. cit., p. 242.

<sup>342</sup> LEIRIS Michel, *Aurora*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « L’Imaginaire », 2006, [1946], p. 41.



## 4 Récits fantasmagoriques :

*Des sifflements de mort et des cercles de  
musique sourde font monter, s'élargir et  
trembler comme un spectre ce corps  
adoré.*

Rimbaud, *Illuminations*<sup>343</sup>

Le fantôme permet donc d'agencer les conditions favorables à la création d'une nouvelle posture énonciative où les présupposés subjectifs peuvent être momentanément suspendus. Traversée par une multiplicité de voix et de figurations hétérogènes, une telle posture semble avoir un même objectif : rendre diffus les contours des instances énonciatives et structurelles du texte. C'est donc à un niveau organique dirons-nous que le fantôme opère une première forme de contestation du sujet et du texte, faisant de la situation d'énonciation le domaine privilégié par lequel le spectre va pouvoir ordonner les conditions d'une instantanéité paradoxale où *je* est au contact de sa propre mort. De la sorte, le fantôme travaille à faire de la situation d'énonciation le cadre d'une phénoménalité extrêmement particulière : celle alliant les conditions d'une instantanéité à celles du retour. Nous proposons de nommer par le terme de *re-présentation* un tel travail phénoménal par lequel le fantôme non seulement travaille l'instant par lequel le *je* se destitue, mais de plus permet d'en relancer le terme et d'en rejouer les enjeux. Autrement dit, si le sujet suspecte que la vérité de son être ne s'obtient qu'en éprouvant le manque d'être comme fondement, alors il faut une *re-présentation* à la mesure d'en vivre la leçon renversante jusqu'au bout : celle d'une posture et d'une temporalité de la survivance, à même de pouvoir relancer la négativité d'un tel constat. Afin d'explorer la confection de cette re-présentation, nous allons nous pencher sur un ensemble de textes où le sujet se confronte au tout *autre* à travers une dynamique du désir. Comme le signale Denis Hollier, « l'objet du désir est toujours appelé dans une invocation qui ne le produit que sous la non-forme de l'absence de... », dans les confins informes de la non-présence »<sup>344</sup>. On

---

<sup>343</sup> RIMBAUD Arthur, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Poésie / Gallimard », 2009, p. 214.

<sup>344</sup> HOLLIER Denis, *La prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Le Chemin », 1974, p. 169.

comprend que le fantôme, perçu comme fantasme, puisse s'avérer un allié de choix dans cette logique de l'évanescence : « Le désir ne porte jamais sur un être, mais il s'absente de lui-même »<sup>345</sup>.

---

<sup>345</sup> *Ibid.*

## 4.1 Mécaniques désirantes :

*Prends garde : à jouer au fantôme, on le devient.*

Roger Caillois, *Le Mythe et l'homme*<sup>346</sup>

L'acte de *re-présenter* nous permet donc de signaler la forme que prend la relation que le sujet tente d'établir avec ce qui échappe irrémédiablement. Les fantômes seraient dès lors capables de faire ressurgir dans le présent de l'écriture ces choses absentes, faire « retour de l'absent au présent et à l'ici »<sup>347</sup> dit Rosset, faire revenir ces désirs méconnus, ce qui ne peut donner lieu à aucune connaissance. En cela, le fantôme paraît pouvoir *re-présenter* une situation d'altérité *absolue*, proche de la manière dont l'« Autre absolu » est entendu par Lacan : « c'est-à-dire qu'il est reconnu, mais qu'il n'est pas connu »<sup>348</sup>.

Le retour de soi ou de l'*autre* dans ce nouveau présent se structure donc toujours comme le fait d'une expérience qui consiste à faire présence de ce qui est imprésentable. Malgré la diversité des motifs thématiques qui lui sont associés, la *re-présentation* rend constamment compte d'une structure oppositionnelle où un des termes demeure insaisissable. Nous allons dans ce chapitre nous pencher sur un ensemble de textes pour lesquels nous proposons la qualification de fantasmagoriques. Ces récits entretiennent, il est vrai, des similitudes avec les procédés de fantasmagorie tels qu'ils se développent dès le XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>349</sup>. Faisant apparaître spectres et fantômes, ces dispositifs mécaniques de projection élaborent les conditions d'une expérience inédite : celle d'invoquer les spectres et de les faire apparaître lors de spectacles qui se disputent l'étrange et le bizarre.

Grâce à un système de lanterne magique montée sur un chariot, le « fantoscope », qui projetait des images sur des écrans translucides, et toute une mise en scène de lumières mouvantes, de fumées, de sons et même d'odeurs, ce mixte de physicien et d'illusionniste qu'était Étienne-Gaspard Robert, dit Robertson, faisait apparaître des spectres, des squelettes animés ou des têtes coupées devant les spectateurs médusés qui se pressaient devant le Couvent des Capucines, recyclé en salle de spectacle.<sup>350</sup>

<sup>346</sup> CAILLOIS Roger, *Le Mythe et l'homme*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « folio essais », 1987, [1938], p. 86.

<sup>347</sup> ROSSET Clément, *Fantasmagories* suivi de *Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Paris : Éditions de Minuit, 2006, p. 42.

<sup>348</sup> LACAN Jacques, *Les Psychoses*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2018, [1981], p. 65.

<sup>349</sup> Voir l'ouvrage de Max Milner, notamment la première partie « Optique et imagination », MILNER Max, *La Fantasmagorie*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1982.

<sup>350</sup> SANGSUE Daniel, *op. cit.*, p. 332.

En échos à ces jeux d'illusions troublantes, la fantasmagorie littéraire déployée dans *Aurora*, *La Liberté ou l'amour* ou encore *Histoire de l'œil*, mélange l'inquiétude de l'apparition du fantôme à celle du désir. C'est en effet à travers un dispositif où fantôme et fantasme se superposent que ces récits vont structurer une exploration abyssale de la conscience, et cela tout en maintenant une certaine forme spectaculaire permettant de cadrer une telle exploration. Une recherche frénétique, mouvementée comme nous allons l'observer, qui dote le rapport de force qui se noue entre les actants de la narration d'un statut particulier : celui où tour à tour, le sujet et l'objet deviennent des proies. Ces récits font donc du fantôme l'opérateur d'une rencontre où le désir ne cesse de se draper du mouvement d'indéfinition de la chasse. Car comme le dit si bien Quignard, « [l]e texte est ce dispositif de prédation qui flotte dans l'air »<sup>351</sup>. Cette nomenclature, dans ces récits fantasmagoriques à l'allure si débridée, semble avoir un but bien précis : la contestation du sujet en vue d'accéder aux désirs les plus pointus et exigeants, à des désirs sans amarres. Et cela toujours dans le dessein de faire de cette contestation un acte performatif, réflexif, étendant son pouvoir de dénégation au texte lui-même.

Les textes que nous regroupons ici appartiennent à ce moment d'effervescence qui prend forme à la fin des années vingt. Ils sont à cheval entre l'activité surréaliste qui est à son point le plus intense et sa révocation dans les pages sulfureuses de la revue *Documents*. En ces années 1927-1928, le surréalisme traverse une première période turbulente après s'être théoriquement développé lors des expérimentations des différentes méthodes d'automatisme. Le mouvement se déchire, comme nous le rappelle Surya :

On conspue Artaud dans une conférence donnée par lui à la Sorbonne en 1928 [...]. Vitrac et Soupault ne sont pas davantage épargnés : exclus aussi. Leurs torts ? Artaud d'être acteur ; Vitrac d'écrire des pièces de théâtre ; Soupault des romans... Plus que des lâchetés : des trahisons.<sup>352</sup>

Mise au ban également de Desnos<sup>353</sup> qui se sent trahi<sup>354</sup>. Se séparant du groupe de Breton, il lui adressera, en compagnie de Bataille et d'autres contributeurs, le très virulent pamphlet *Un Cadavre* en 1930<sup>355</sup>. Les récits fictionnels que nous avons sélectionnés conservent la trace des

<sup>351</sup> QUIGNARD Pascal, *L'Homme aux trois lettres*, Paris : Éditions Grasset, 2020, p. 43.

<sup>352</sup> SURYA Michel, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Tel », 2012, [1987], p. 138.

<sup>353</sup> Jean-Michel Rabaté propose de voir dans les multiples exclusions commises par Breton, une forme de logique s'apparentant au dédoublement du fantôme : « On peut comprendre en quoi la logique de l'exclusion dont Breton fit un si grand usage mime celle du dédoublement fantomatique de la vie. [...] Le geste répété de l'excommunication n'est que l'envers d'une purgation de soi qui rappelle paradoxalement que les fantômes appartiennent à tous et non à un seul ». RABATÉ Jean-Michel, *La Pénultième est morte. Spectrographies de la modernité*, Seyssel : Éditions Champ Vallon, coll. « L'Or d'Atalante », 1993, p. 56.

<sup>354</sup> Sarane Alexandrian analyse la relation très particulière qu'entretenait Desnos avec Breton. (p. 127). On retrouve des échos de cette relation dans le monologue du Corsaire Sanglot dans *La Liberté ou l'amour !* : « Je n'ai jamais eu d'amis, je n'ai eu que des amants. J'ai cru longtemps eu égard à mon attachement pour mes amis, à ma froideur pour les femmes que j'étais plus capable d'amitié que d'amour. Insensé, j'étais incapable d'amitié. La passion que j'ai apportée dans mes relations avec plusieurs comment aurais-je pu la distraire, la reporter sur d'autres objets. Je me souviens que cette passion fut réciproque dans quelques cas. Comment ai-je pu confondre avec l'amitié, vase grise et molle, ces rencontres tumultueuses, cette furieuse attirance, cette quasi-haine, ces débats de conscience, ces disputes, cette tristesse en leur absence, cette émotion quand, maintenant, que nous avons presque cessé de nous voir, je pense à eux » (p. 91-92).

<sup>355</sup> Voir à ce sujet l'article « Autopsie du cadavre » de Frédéric Aribit dans *Cahiers Bataille*, n°1, Éditions les cahiers, 2011.

pratiques qui ont été au fondement théorique du surréalisme : l'écriture automatique, les récits de rêves, les sommeils et le hasard sont extrêmement présents dans ces textes. Ils se distinguent pourtant des écritures privilégiées par le groupe de Breton. En effet, ces textes empruntent la forme d'un récit fictionnel qui lorgne vers le roman, forme littéraire qui, rappelons-le, est répudiée par le surréalisme. La fiction sert de cadre à ces récits où peut s'expérimenter l'utilisation de différents matériaux textuels hétérogènes, utilisation qui annonce les activités qui se mèneront dans la revue *Documents*. L'hétérogénéité des pratiques d'écritures, qui sont extrêmement marquées dans ces récits, peut se lire comme une tentative de pousser à bout, à un degré d'intensité supérieur, celles qui se développaient au sein du surréalisme. Signalons la pratique excessive du collage dans *Aurora*<sup>356</sup> ou encore l'usage d'un hasard psychanalysé – court-circuitant les moments de hasard et de rencontres surréalistes par un érotisme virulent – dans le dernier chapitre « Coïncidences » d'*Histoire de l'œil*. Il s'agit également de mentionner la présence du poème en alexandrin qui précède *La Liberté ou l'amour !*, qui peut se lire comme une réaction contre les procédés poétiques surréalistes<sup>357</sup>. Qu'il s'agisse de ce poème liminaire attribué à Rimbaud ou des coïncidences de Bataille, ces pratiques ne peuvent-elles pas, à l'instar du terme de « document », être perçues comme des éléments qui visent à irriter – c'était le mot de Leiris – le récit auquel elles s'opposent ? Ces textes prennent donc place entre deux moments : entre l'affirmation des pratiques surréalistes et leur révocation. Ils fonctionnent comme un travail où s'expérimente une écriture surréaliste non-orthodoxe, travail qui se ferait dans l'ombre. En atteste peut-être le statut éditorial particulier que partagent les trois récits que nous explorerons ici. Les trois présentent en effet une certaine mise à l'écart qui prend différentes formes. L'ouvrage de Desnos a été publié en 1927 aux Éditions du Sagittaire chez Simon Kra, maison qui a publié le *Manifeste du surréalisme*. Afin de déjouer la censure, l'éditeur a retiré des éditions courantes les passages les plus licencieux qu'il était toutefois possible d'obtenir sur demande. La tonalité provocante du récit a mené, comme nous l'informe Marie-Claire Dumas<sup>358</sup>, un lecteur à intenter un procès à l'éditeur, qui fut condamné le 5 mai 1928. Mais la mise à l'écart la plus importante qui découle de la publication de *La Liberté ou l'amour !* semble être celle de Desnos au sein du surréalisme. Cet ouvrage composite, fait de

---

<sup>356</sup> Notamment l'histoire du « devin prisonnier », texte antérieur à la rédaction d'*Aurora*, qui, d'après une conversation entre Jacqueline Chénieux-Gendron et Leiris, est utilisé comme un collage. CHÉNIEUX-GENDRON, *op. cit.*, p. 131.

<sup>357</sup> La réaction de Breton dans le *Second manifeste du surréalisme* est bien connue. Il note : « Cette plaisanterie, qui a fini par ne plus même être douteuse, a commencé le jour où Desnos, rivalisant dans ce pastiche avec M. Ernest Raynaud, s'est cru autorisé à fabriquer de toutes pièces un poème de Rimbaud qui nous manquait. Ce poème, qui ne doute de rien, a paru malheureusement sous le titre : "Les Veilleurs, d'Arthur Rimbaud", en tête de *La Liberté ou l'amour !*. Je ne pense pas qu'il ajoute rien, non plus que ceux du même genre qui ont suivi, à la gloire de Desnos. Il importe, en effet, non seulement d'accorder aux spécialistes que ces vers sont mauvais (faux, chevillés et creux) mais encore de déclarer que, du point de vue surréaliste, ils témoignent d'une ambition ridicule et d'une incompréhension inexcusable des fins poétiques actuelles ». BRETON André, *Second manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 813.

<sup>358</sup> Voir la présentation de *La Liberté ou l'amour !* de Marie-Claire Dumas dans l'édition « Quarto » des œuvres de Desnos. DESNOS Robert, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 314-315.

proses narratives et s'ouvrant sur un poème en alexandrin, a été essentiellement rédigé durant l'année 1925. Il présente une certaine liberté de ton et de méthode qui n'est pas tout à fait du goût du groupe de Breton. Comme le signale Dumas, « en juxtaposant une forme poétique usée et une prose inventive, Desnos revendique aux yeux des surréalistes, sa liberté d'expression »<sup>359</sup>. Une revendication qui se fait sur fond de polémique en cette année 1927, nourrie notamment par l'engagement politique d'Aragon et de Breton au sein de parti communiste. Une mise à l'écart que Desnos affirme, revendique, et que l'on trouve de manière détournée dans le premier chapitre simulacre où il met en scène sa propre mort : « Décédé à Paris le 13 décembre 1924, jour où il écrit ces lignes ». La date de 1924 n'est en effet pas anodine ; c'est celle de la publication de son ouvrage *Deuil pour deuil* qui coïncide avec la publication du *Manifeste du surréalisme* et du premier numéro de *La Révolution surréaliste*. Le récit de Bataille, à l'érotisme bien plus sulfureux, a été publié en 1928 sous pseudonyme et de manière clandestine à un tirage extrêmement limité, accompagné de huit lithographies non signées (qui sont de Masson). Rares ont été les lecteurs de cette première publication, circulant, comme nous le dit Gilles Ernst « que dans un cercle d'initiés et sans doute d'amis »<sup>360</sup>. Si ce récit narratif semble s'absenter du fait de sa pratique éditoriale clandestine, il peut servir à illustrer l'attitude de Bataille face au surréalisme avec lequel il garde en ces années une grande distance : sa participation au mouvement de Breton se résume par la publication de « Fratrasiés » dans le numéro 6 de *La Révolution surréaliste*. Jean-Louis Houdebine a soulevé, d'une manière peut-être un peu trop désobligeante à l'égard de Breton, la distance qui sépare Bataille du groupe d'avant-garde :

Il n'y a pas chez Bataille, notamment, tout l'arsenal pseudo-théorique et esthétisant de Breton, sur lequel se bloque *d'emblée* le surréalisme ; la réflexion de Bataille se développe au contraire par une multiplicité d'incursions violentes, incisives, à la fois d'une rigueur dialectique et d'une hardiesse totales, dont le caractère *extrême* trouve en même temps son écriture dans une pratique du sexe et du corps (*Histoire de l'œil* : 1928, *L'Anus solaire* : écrit en 1927).<sup>361</sup>

Des positions excentrées et des récits amputés ou encore circulant sous le manteau ; à cela s'ajoute *Aurora* de Leiris, composé durant son séjour en Egypte et en Grèce d'avril à septembre 1927. Alors que le chapitre III de ce récit a été publié dans le numéro de juillet 1929 des *Cahiers du sud*, Leiris propose à Paulhan de publier une partie d'un autre chapitre. Celui-ci répond : « les objections sont : qu'*Aurora* est trop "fragment" ; qu'elle est sans commencement ni fin. (C'est ce que dit notre Comité !) Mais je l'aime beaucoup. Si vous nous donniez une suite de

<sup>359</sup> DESNOS Robert, *Œuvres*, op. cit., p. 315.

<sup>360</sup> Voir la notice d'*Histoire de l'œil* dans BATAILLE Georges, *Romans et récits*, op. cit., p. 1019.

<sup>361</sup> HOUDEBINE Jean-Louis, op. cit., p. 162.

récits brefs, comme ceux des pages 9-10 ? »<sup>362</sup> Dans cette correspondance, Leiris semble espérer une publication d'*Aurora* en fin d'année 1929, toujours chez Simon Kra, « avec qui il était lié par un contrat de "première lecture" signé en octobre 1925 »<sup>363</sup> comme nous le dit Louis Yvert. C'est pourtant bien plus tard, en 1946, que le récit *Aurora* est publié. Censure, anonymat et publication latente donnent donc un statut ambigu aux textes que nous avons sélectionnés. Nous pourrions même envisager que ces textes, et leur apparition étrange, présentent formellement un lien avec quelque chose qui manque, avec quelque chose de décalé. Des textes aux statuts qui peuvent rappeler ceux des spectres... Et nous allons voir que ceux-ci pullulent au sein de ces récits.

Les textes fictionnels que nous allons parcourir ici sont constitués de nombreux épisodes où les fantômes ne cessent d'apparaître selon des modalités et des formes diverses. Une variété qui d'ailleurs détonne : tout, qu'il s'agisse d'objets comme de sujets, paraît pouvoir se draper de la forme lugubre et funeste des spectres. Oiseaux fantômes, drap fantôme ou encore revenants en chair et en os : si le fantôme semble pouvoir se vêtir d'une infinité de formes, jusqu'à devenir la forme même de l'informe, son mode d'apparition semble quant à lui toujours rejouer une même fiction cynégétique, cadre d'un langage proprement théâtral du désir : « et nous sommes deux, écrit Bataille, traqués par un chasseur inexistant »<sup>364</sup>.

En effet, qu'il s'agisse du récit de Bataille ou de celui de Desnos, l'apparition spectrale est toujours associée au paradigme de la chasse et cela en conservant une dimension parodique sur laquelle nous reviendrons par la suite. Les effets de réflexivité élaborent une temporalité calquée sur l'instant, donnant aux lecteurs la sensation étrange d'être témoins de l'acte même de production du texte.

Que le texte adhère, ou plutôt feigne d'adhérer, à ses propres mécanismes de production suggère une temporalité de l'évènement, de l'instant, à laquelle est lié l'accomplissement du désir. Comptabilisant l'instant fulgurant de la réalisation du désir et le mouvement de la prédation, le fantôme permet l'énonciation d'un érotisme où l'objet du désir ne cesse de fuir, ne cesse dans ses apparitions et sous ses apparats multiples de se rendre insaisissable. Bataille l'explique à de nombreuses reprises<sup>365</sup>, notamment dans *L'Alleluiah* :

Le fantôme du désir est nécessairement menteur. Ce qui se donne pour désirable est masqué. Le masque tombe un jour ou l'autre, à ce moment se démasquent l'angoisse,

---

<sup>362</sup> LEIRIS Michel, PAULHAN Jean, *Correspondance 1926/1962*, Paris : Éditions Claire Paulhan, 2000, p. 39.

<sup>363</sup> *Idem*.

<sup>364</sup> BATAILLE Georges, *Sur Nietzsche*, op. cit., p. 141.

<sup>365</sup> « je sais qu'il n'existe pas de recours et que les fantômes du désir accroissent la douleur à la fin », BATAILLE Georges, *Sur Nietzsche*, op. cit., p. 121.

la mort et l'anéantissement de l'être périssable. À la vérité, tu aspiras à la nuit, mais il est nécessaire de passer par un détour et d'aimer des figures aimables. La possession du plaisir qu'annonçaient ces figures désirables se réduit vite à la possession désarmante de la mort. Mais la mort ne peut être possédée : elle dépossède. C'est pourquoi le lieu de la volupté est le lieu de la déception. La déception est le fond, elle est la dernière vérité de la vie. Sans la déception épuisante – à l'instant même où le cœur manque – tu ne pourrais savoir que l'avidité de jouir est la dépossession de la mort.<sup>366</sup>

Une perspective somme toute convenue mais qui bénéficie dans chacun des récits d'une théâtralité particulière où les fantômes vont œuvrer à multiplier les incidences et les significations qui peuvent jaillir de la formation du désir. Le spectre, en s'associant à la dimension furtive et insaisissable du désir, va participer à la création d'un lieu où s'opère le travail de décomposition et de recombinaison du sens. Analysant les fictions surréalistes, dont *Aurora* et *La Liberté ou l'amour !*, Chénieux-Gendron nous indique que « l'érotisme est à côté d'autres techniques un des moyens qui permettent d'accéder à cette vie impersonnelle »<sup>367</sup>. Le fantôme semble bel et bien être une de ces autres *techniques*. Il a la charge de ménager les conditions d'un cadre nouveau où pourront se constituer par cette dynamique de création dépersonnalisée des expériences inédites. Nous débuterons avec *Aurora* de Leiris en nous penchant sur la valeur « créationniste » du désir, valeur qui nous permettra d'explorer une première forme de ces mécaniques désirantes. Ensuite, nous nous intéresserons à *La Liberté ou l'amour !* afin de percevoir comment, par des procédés de dédoublements, ces mécanismes peuvent sans cesse être relancés. Pour finir, nous analyserons *Histoire de l'œil* dans l'optique de saisir, à travers ce que nous nommons un dispositif d'occultation, comment le texte peut produire un vide au sein de la vision. Le fantôme occupe donc, par sa force d'indétermination, une fonction que l'on peut paradoxalement qualifier de constituante : son apparition dans le texte et la hantise qui l'entoure vont bien agencer l'expérience d'une posture impersonnelle dont le langage fantasmagorique et fantasmatique est le théâtre privilégié. Il semblerait bien que ces textes dotent le langage d'une forme particulière spectaculaire, où jouant et s'observant jouer, il devient la scène d'une projection mentale où se forme, s'exerce et s'éprouve l'émergence des désirs.

---

<sup>366</sup> BATAILLE Georges, *L'Alleluiah, Œuvres complètes*, vol. V, Paris : Éditions Gallimard, 1973, [1947], p. 402.

<sup>367</sup> CHÉNIEUX-GENDRON, *op. cit.*, p. 128.

#### 4.1.1 Créationnisme d'*Aurora*

*Celui qui crée des fantômes, les projetant hors de lui, pour, les niant ensuite, nier en même temps toutes les apparences et saisir l'être, saisit ainsi les lois profondes, la structure de l'âme humaine et découvre une nouvelle universalité.*

Roger Gilbert-Lecomte, *L'Horrible révélation, la seule...*<sup>368</sup>

Nous allons entamer cette exploration du corpus fantasmagorique par un récit de Leiris, *Aurora*, publié en 1946. La composition de cet écrit, d'influence surréaliste, se fait dans un contexte littéraire que nous avons vu mouvementé. Moment de rupture au sein du groupe de Breton, la fin des années vingt est l'occasion d'un certain décloisonnement de l'activité poétique qui s'affranchit du carcan et des limitations promulguées dans les lignes du premier manifeste. Une effervescence qui donne lieu à l'écriture de récits où se combinent méthodes lyriques d'exploration de la pensée, récit autobiographique et fiction débridée, témoignant des pouvoirs renversants de l'imaginaire. Ces récits, certes dissemblables, semblent faire la part belle à une exploration de tous les possibles de l'activité créatrice, comme en témoigne *Aurora*. Roman d'apprentissage comme le note Joëlle de Sermet, il est composé de différentes séquences « engendrées par l'immersion d'un héros polymorphe dans une série d'aventures, entraînant à chaque fois une transformation de son identité »<sup>369</sup>. Rédigé durant les années 1927–1928 et publié une quinzaine d'années plus tard, il constitue un « document », pour reprendre ici un terme cher à Leiris, particulièrement éclairant pour mesurer les investissements tant poétiques que spéculatifs de l'auteur en ces années surréalistes pleines de turbulences. Dans ce récit que l'on devine semi-automatique, Leiris opte en effet pour une posture encore très influencée par les procédés surréalistes. L'allure débridée du récit, le jeu sur les signifiants et la place prépondérante du rêve dans l'exploration de l'imaginaire attestent en ce sens les moyens élaborés pour parvenir à faire du sujet énonciateur comme un *automate* des désirs qui jaillissent

---

<sup>368</sup> GILBERT-LECOMTE Roger, *L'Horrible révélation, la seule...*, Saint-Clément-de-Rivière : Éditions Fata Morgana, 1973, p. 35.

<sup>369</sup> DE SERMET Joëlle, *Michel Leiris, poète surréaliste*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, p. 165.

une fois la conscience mise en veille. C'est donc encore influencé par les expérimentations surréalistes – et peut-être encore plus par l'esthétisation des écrits de Freud qui a lieu au sein du mouvement de Breton – que Leiris engage le désir dans un horizon où pour se révéler entièrement, les facultés conscientes de censure doivent être limitées. Libération de la conscience entravée dans les geôles d'un rationalisme jugé exigu et exaspération des désirs : une exigence double assigne au sujet une place médiane des plus particulières, étant révoqué comme faculté consciente et mené à éprouver l'extrême de ses désirs. Et quand bien même le sujet refuserait de se confronter aux terreurs de ses propres désirs, par refoulement dirait Freud, toujours ces désirs font mine de revenir, avec, dit Leiris, « l'obstination d'un spectre qui veut forcer toutes les portes »<sup>370</sup>. Forcer les portes, libérer l'imaginaire : tels semblent être les grands axes du récit qui articulent la projection des désirs. Une projection qui, comme nous l'avons précédemment énoncé, fait la part belle au paradigme cynégétique :

ne daignant supporter aucun autre esclavage que celui de l'anneau de fer, le cercle parfait et dur dont la hantise brille dans la nuit de notre esprit comme un fusil d'acier bleui armé pour je ne sais quelle chasse éternelle où nous lâchons la meute de nos désirs contre un mystérieux gibier qui fuit circulairement à travers le dédale de notre forêt sans que nous sachions jamais, tant il va rapidement et sait devenir identique au feuillage, quel rapport précis existe entre meute et gibier, et chasseur, et forêt...<sup>371</sup>

Si le rapport entre chassé et chasseur demeure incertain, au cœur même du « dédale de notre forêt », la répartition des rôles dans ce que Leiris qualifie de « fantasmagorie des orages magiques »<sup>372</sup> est quant à elle plutôt claire. La place de l'objet convoité est évidemment féminine, qui plus est d'un féminin spectral comme le mentionne l'auteur : « puisse momentanément naître le grand nu blanchâtre, le fantôme féminin de structure aussi imprécise que [...] »<sup>373</sup>. Forme incertaine et fuyante donc, qui précède cet avertissement qui sourd comme une véritable sentence :

Car vous ne l'atteindrez jamais cette étincelante nudité blanche, dédaigneuse et charmante princesse vers qui se tendent tous vos désirs »<sup>374</sup>. « S'il advenait qu'un court instant elle daignât se montrer à vos yeux, dans le hasard d'un rêve ou le dédale d'une mortelle pestilence, peut-être serait-ce sous l'aspect fugitif d'une magicienne splendide et nue, abondante en cheveux comme un fauve.<sup>375</sup>

Jusque-là, la structure est, dirons-nous, posée, épousant de manière presque caricaturale la fonction archétypale du désir : une figure qui est « la concrétisation de l'irréalité qui frappe tout

---

<sup>370</sup> LEIRIS Michel, *Aurora*, op. cit., p. 146.

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 162.

objet d'amour »<sup>376</sup>. Pourtant, il semblerait bien que quelque chose fasse déborder le cadre d'une telle structure, si déchaînée puisse-t-elle paraître. Leiris lui-même nous souffle quelle peut être cette chose : il indique en effet que le « miroitement » de cette poursuite que ménage le désir est le fait d'« éléments de fantôme »<sup>377</sup>. Des éléments de fantômes ? Quels peuvent-ils être ? Et surtout, comment agissent-ils dans les marges du programme que les différents récits enchâssés d'*Aurora* ne cessent de répéter ?

Tâchons de nous pencher sur ces « éléments de fantômes » en observant dans le fil du récit les apparitions des spectres. Ils paraissent égrenés et utilisés dans la première moitié du récit de manière plutôt convenue. Ils permettent en effet de doter d'une certaine inquiétude la manifestation tant des êtres que des choses. Notons par exemple : « Une éternité palpable donnait à l'atmosphère une dureté métallique et les tronçons de corps épars devenaient de plus en plus nombreux, transformant le désert en un large champ fantomatique »<sup>378</sup>. Signalant l'étrangeté des transformations qui frappent le paysage imaginaire, les éléments de fantômes sont dans cette première partie du récit relégués à une fonction adjectivale, de coloration fantastique et véhiculant un pathos faisant la part belle au terrifiant. Il faut attendre la fin du récit enchâssé de Damoclès Siriel, autre avatar énonciatif où on reconnaît sans grande peine l'anagramme de Leiris, pour que les fantômes et leurs éléments s'imposent. Il est d'ailleurs significatif que les spectres entament leurs apparitions les plus manifestes et significatives après le récit semi-autobiographique, comme si l'entreprise d'écriture et d'introspection de soi faisait inévitablement apparaître des spectres. C'est donc à la suite de ce récit enchâssé que les spectres font leur véritable entrée et s'imposent durablement, à commencer par celui d'Aurora. En effet, le personnage d'Aurora ne cessera par la suite d'être qualifié de fantôme. Un changement de registre qui assure à Aurora une amplitude changeant la focale à laquelle le texte semblait se soumettre. À cet égard, Aurora-spectre tend à faire déborder le cadre narratif dont elle était le point de mire pour nous aiguiller sur un niveau de lecture autre, plus englobant : *Aurora*, c'est également le texte que nous tenons entre les mains qui tel un fantôme, semble de plus en plus nous échapper... Or, il ne s'agit pas simplement de récupération allégorique, témoignant symboliquement d'une certaine impossibilité inhérente à l'inspiration poétique. Bien autrement, la réflexivité du récit renvoie à un rôle fonctionnel double dans l'économie poétique du désir qui régit profondément *Aurora* et dont les éléments de fantômes, nous allons le voir, sont un rouage essentiel.

---

<sup>376</sup> DE SERMET Joëlle, *op. cit.*, p. 171.

<sup>377</sup> LEIRIS Michel, *Aurora*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 73.

Dans une seconde histoire enchâssée<sup>379</sup>, que le récit attribue à la lecture d'un ouvrage de Paracelse par un des personnages du récit, « le vagabond », ces éléments de fantômes sont précisés. Ils servent à désigner la couleur de la pierre philosophale, autre substitut d'Aurora que le texte multiplie, et qui accuse les mêmes contours :

Une couleur étrange la pare ; elle est le blanc mais le blanc né du mariage de toutes les couleurs et non la teinte blafarde dont les reflets se jouent sinistrement à la surface des corpuscules, semblables à zéro parce qu'absolument indivisibles, du néant. C'est ce blanc des fantômes et des nuits d'insomnies, plus riche que n'importe quelle couleur, qui la différencie de tous les autres corps ; mais c'est ce blanc, aussi, grâce à son apparente neutralité, qui la rend insaisissable et multiforme, plus fuyante qu'une goutte d'eau à travers la paroi d'une cruche poreuse ou qu'une flammèche qui se promène près du cratère d'un volcan.<sup>380</sup>

Les attributs de ce blanc<sup>381</sup> des fantômes ne dérogent pas à l'ensemble programmatique, dirions-nous, du récit : insaisissable, multiforme ou encore fuyant. Des termes qui renvoient à la dynamique narrative du récit, l'empan auquel l'équivocité de la prédation ne cesse de se plier. Pourtant, si l'on regarde attentivement, cette couleur spectrale<sup>382</sup> permet une double opération : en même temps qu'elle *indétermine*, elle *détermine* – elle « différencie » dit le texte. Cette disposition accordée au blanc des fantômes a un impact des plus significatifs sur ce chassé-croisé du désir. Et quels vont être les régimes textuels qui assument cette double opération ? Revenons de plus près à la première apparition d'Aurora en spectre :

Cette nuit-là, le spectre d'Aurora survolait la campagne endormie et nul personnage vivant ou feu – pas plus Damoclès que l'homme au smoking blanc ni que le voyageur aux brodequins jaunes ni que moi-même – n'aurait pu dire si sa présence était réelle ou supposée, tant était légère sa vêtue de fantôme, petit repli du vent perdu entre combien d'autres replis !<sup>383</sup>

Nous retrouvons ici les composantes indéterminantes de la blancheur du fantôme. Replis multiples qui évoquent le multiforme, présence incertaine et flottante, bref : ces éléments concourent à renforcer le schéma actanciel de l'ensemble du récit calqué sur le désir de posséder Aurora, ou du moins d'être le spectateur des modifications qui ne cessent de la rendre insaisissable. La proposition détachée par les tirets, quant à elle, introduit une perspective autoréférentielle qui symboliquement englobe tous les énonciateurs du récit sous l'envol du

---

<sup>379</sup> Que Leiris présente à Paulhan comme étant, dit-il, « un exposé lyrique de ce que serait mon occultisme », LEIRIS Michel, PAULHAN Jean, *Correspondance 1926/1962*, op. cit., 2000, p. 38.

<sup>380</sup> LEIRIS Michel, *Aurora*, op. cit., p. 112.

<sup>381</sup> Quand Bataille évoque lui « le ciel entre les murs d'un gris spectral »... BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 73.

<sup>382</sup> Signalons le texte de Jean-Michel Rabaté, « La Couleur fantôme » qui figure dans *La Pénultième est morte. Spectrographies de la modernité*, Seyssel : Éditions Champ Vallon, coll. « L'Or d'Atalante », 1993. Naviguant entre Joyce, Léonard de Vinci ou encore Diderot, Rabaté nous indique rechercher « le motif d'un savoir lié à la couleur, savoir-leurre qu'il s'agit pourtant de percer à jour » (p. 31).

<sup>383</sup> LEIRIS Michel, *Aurora*, op. cit., p. 100.

spectre d'Aurora : nous avons en effet aux côtés des personnages qui ont assumé l'énonciation de diverses aventures, l'irruption d'un « moi-même »<sup>384</sup> pour le moins déroutant. Toutefois, l'important est que ces différentes instances qui assument la narration du texte en son entier sont ici pointées du doigt. Elles renvoient explicitement, donc, aux différentes chaînes narratives qui trament l'entièreté d'*Aurora*, signalant par là que le registre narratif accuse les contours de cette quête qui ne cesse de se désigner comme telle, demeurant ainsi toujours en mouvement. Pourtant, au sein de cette économie narrative du texte, ici exposée, surgit dans ce passage une rupture saisissante, et cela en la présence même du spectre d'Aurora.

Car si le régime narratif du texte se récite sur le schéma d'un désir qui se méprend, les passages explicitement poétiques paraissent contredire un tel schéma. D'autant plus que l'objet du désir, ce personnage d'Aurora qui condense tous les possibles, *parle*. Cela n'est pas anodin ; les fantômes ne parlent que très rarement... Ils émettent des sons, des mises en garde, prophétisent quelquefois. Aurora parle, elle parle *ici et maintenant*. L'irruption de la parole d'Aurora, sur le modèle d'un discours rapporté direct, s'élabore comme une véritable adresse sans destinataire précis autre que ces « chiens hurleurs » englobant tous les niveaux d'énonciation ayant été mobilisés préalablement sous son « envol ». Cette parole surgit comme une actualisation de cette rencontre que les différents régimes narratifs, eux, tendent à reconduire infiniment :

Chiens hurleurs qui saoulez la lune de vos cris, vos gosiers presque aussi froids que la mort sont des antres étranges où ne s'élabore aucun philtre d'oubli, mais une mixture noirâtre qui s'écoule goutte à goutte au fond des puits nocturnes, lorsque l'heure du chiendent et de la ronce a sonné, au clocher sombre qui jadis se fût empli, rien qu'à l'approche d'Aurora, du carillon d'un baptême aux abois. Malgré la bigarrure de vos pelages et la douce teinte rosée de vos babines, chiens perdus, vous ne parviendrez pas, dans les ténèbres bleues où les astres de paille flottent semblables aux fétus qui furent les premières boussoles, à ressusciter, au delà des apparences, le prestige évanoui des couleurs. L'éventail des moissons s'est fermé, les pigments intérieurs se sont décomposés, l'architecture osseuse s'écroule et, en dépit des poussières diversement colorées qui se soulèvent en tourbillons pour s'en aller peindre les nuages, c'est la blancheur livide qui s'instaure et s'étend, pareille à l'arbre sec et incolore qui domine toujours dans le frontispice d'un livre prophétique, au-dessus de toute cette page du monde les frondaisons de son royaume...<sup>385</sup>

La nature autoréférentielle du récit peut donc se percevoir à deux niveaux, qui entrent ici dans la trame du discours direct d'Aurora de manière concurrente : dans la structure énonciative qui cadre *Aurora*, dont les chiens hurleurs, ici, viennent rappeler la multiplicité, et dans la rupture, à un autre niveau, de l'énonciation, où le texte se performe, tend à déborder du cadre strictement

---

<sup>384</sup> Qui peut être interprété comme une trace explicite du « pacte fantasmatique » dont parle Philippe Lejeune. Ce pacte est n'est pas explicitement autobiographique et présente un « je » désengagé qui pourtant s'applique à découvrir des territoires « dans une perspective de géographie intime ». LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1996, [1975], p. 260.

<sup>385</sup> LEIRIS Michel, *op. cit.*, p. 100-101.

diégétique. Lors de cette rupture qui se joue dans la parole d'Aurora, le récit se désigne, il montre les mécanismes de sa propre production et cela par une poétisation excessive. En effet, dans ce passage, l'étoffe de la parole d'Aurora amplifie celle de la prose narrative qui était déjà bien, dirons-nous, « envolée » pour filer ici la métaphore jusqu'au bout. S'engageant par un alexandrin, la phrase s'étend, s'épanche en de nombreuses rimes, assonances et allitérations qui à la fois paraissent gratuites et dotée d'une valeur sémantique précise. Entre intensification des procédés poétiques et surdétermination des moyens et combinaisons lyriques, les jeux sur les signifiants se multiplient, exaltant cette faculté du langage à disséminer les mots pour instaurer sa primauté sur les choses. De tels exercices, que l'on retrouve dans le célèbre *Glossaire j'y serre mes gloses*, font éclater la structure signifiante pour en révéler la mobilité, les accrocs que les mots dans leur défiguration émettent. Accrocs que l'on constate également dans la circulation de différents régimes de signification que dessert l'usage d'un seul mot. L'exemple le plus significatif se trouve probablement dans ce « aux abois » qui clôture la première longue assertion. Mêlant le paradigme cynégétique à une position désespérante, la signification ricoche sur la proximité phonétique que le mot entretient avec les aboiements des chiens, cris et sons dont la présence est ici prépondérante. De plus, ce terme semble bien condenser l'irradiation des différents champs lexicaux qui composent cette première proposition : tout paraît appartenir « aux abois ». C'est comme si le mot luisait, qu'il constituait sur sa matérialité phonique une surface sur laquelle glissent les différents paradigmes, tissant un dense réseau de significations concurrentes qui s'épanchent dans cette proposition. Signalons ici à titre d'exemple le « aux abois » qui répète doublement (eau ; bois ) la chaîne paradigmatique aqueuse s'étendant de l'ancre au philtre jusqu'au baptême. En marge de la structure métaphorique, marquant la narration d'un effet proche de cette « perpétuelle ondoyance »<sup>386</sup> qu'évoque Leiris, c'est donc par contiguïté phonique que dans ce passage se tresse une équivalence accordée entre tous les mots, faits de particules infiniment mobiles quels que soient leurs référents. Une telle prose poétique immanente constitue le cadre d'une *re-présentation* du monde et du sujet où ils seraient pur langage désintéressé. Autrement dit un monde spectral, uniquement joué par lui-même et en lui-même, où l'indétermination qui règne composerait avec une détermination infiniment rejouée et cela sur un mode qui ne serait plus oppositionnel.

L'apparition d'Aurora en spectre obéit donc ici à deux motivations bien distinctes qu'il ne faut pas réduire à un couple antagoniste. Une première que l'on peut qualifier d'ontologique qui

---

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 114.

prend comme schéma conceptuel celui d'un désir porté par ce qui lui est inaccessible. Et une deuxième, textuelle, qui composant avec les efforts de *re-présentation* d'un désir évanouissant, en modifie profondément la signification et la portée. C'est comme si l'univers narratif venait se livrer aux assauts des mots, permettant, dans un même corps textuel, la coexistence, la relation de contestation et de discontinuité entre la « blancheur livide » du fantôme et ce « prestige évanoui des couleurs » dont Aurora indique aux différents énonciateurs du récit qu'il leur sera impossible de le « ressusciter ». Et pourtant, c'est bien une sorte de résurrection qu'entame là la parole d'Aurora qui, bien qu'elle martèle la perte de ce prestige, le fait avec une prose haute en couleur...

*Re-présenter* les mécanismes de création mêmes qui produisent des relations purement textuelles, faire advenir et signaler celles-ci comme telles, permet d'opérer une rupture dans le plan du discours. Nous ne sommes plus uniquement dans cette fiction débridée faite d'instances énonciatives qui ménagent l'objet du désir à l'horizon de l'impossibilité de s'en saisir, mais davantage, dans une tentative où l'acte créatif tend à se saisir dans toute sa contemporanéité, d'agir par soi et sur soi simultanément. C'est faire survenir l'événementialité de cette rencontre à un niveau qui n'est plus tant celui au service de la narration ou de l'imaginaire effréné<sup>387</sup>. En effet, c'est mettre en scène, par le spectre d'Aurora qui parle de ce lieu *tout autre*, les éléments qui permettent de créer les conditions d'un espace d'où la parole endure à la fois l'indétermination et le régime de différence qu'instaurent les relations déterminées<sup>388</sup>. Elle les endure, compose avec, et cela précisément dans l'acte de création, sur lequel le texte ne cesse de se replier. Il en va là d'une incidence majeure sur la valeur spéculative de l'ensemble du récit : le fantôme pare bien cette création, il en est le voile, le « survol », qui permet tant d'en voiler le caractère absolu, impossible dirait Bataille, que « d'y jeter un coup de sonde »<sup>389</sup> selon le mot de Leiris. Dissimulation et révélation d'un même acte de création, par une même créature :

Tout au plus pourrais-je parler de ses transformations, des multiples aspects sous lesquels il lui est donné de se montrer, et peut-être aussi du défaut caché qui permet de s'en emparer, la prouvant vulnérable, – véritable talon d'Achille dont elle doit la

---

<sup>387</sup> Philippe Lejeune avait noté les deux solutions simultanées que Leiris envisageait dans sa lutte avec le temps : « par la concentration et l'éclair, *l'éternité dans l'instant* ; par la dilution proliférante, la recherche d'une forme de *mouvement perpétuel* ». LEJEUNE Philippe, *op. cit.*, p. 261.

<sup>388</sup> « Dans le langage, l'image poétique serait le *leurre* signifiant une possible fusion des contraires, tout en les tenant à distance dans leur tension différentielle ; le symptôme d'une "fêlure" et l'arcane verbal voué à rassembler les pôles distendus. Elle se voit destinée à rendre sensible le *manque* de l'union des contraires », KUNZ WESTERHOFF Dominique, « Face au nazisme. *Faire image* », *Critique*, Georges Bataille d'un monde à l'autre, n° 788-789, janvier-février 2013, p. 41.

<sup>389</sup> LEIRIS Michel, *op. cit.*, p. 116.

misère à sa nature de chose créée, par un dieu mort, sans doute, mais néanmoins créée.<sup>390</sup>

Il y a donc bel et bien dans l'objet du désir une faille, une brèche, un « vice de construction, inhérent à sa qualité de créature »<sup>391</sup> que le texte évoque de nombreuses manières : « point vulnérable »<sup>392</sup>, « défaut de cuirasse »<sup>393</sup>, ou encore « secret déchirement »<sup>394</sup>. C'est-à-dire autant d'expressions pour signaler cette sorte de suture paradoxale faite de faiblesse, qui produit un effet de « clôture pénétrable ». Montrer les procédés de création, et les inscrire dans une fiction du désir, c'est de la sorte faire signe de ce « lieu où bée cet incommensurable abîme »<sup>395</sup> qu'évoque Leiris dans *L'Âge d'homme*. Un lieu que l'auteur, dans son autobiographie, lie de manière essentielle à celui de l'absence, elle-même introduite thématiquement par la forme d'une *absente* : « Je m'adresse ici à cette femme uniquement parce qu'elle est absente (à qui écrirait-on sinon à une personne absente ?) »<sup>396</sup>. Proches de ce qui se trame derrière la logique d'*Aurora*, ces mots nous indiquent combien ils participent d'une dynamique qui lie le manque au désir. Celui-ci semble le ceindre, lui tournant autour : le désir crée le manque qui lui permet de survivre et de se maintenir. De la sorte, s'opère un glissement de la fonction du désir. Elle se rabat sur celle de l'expression qui en prend les contours. Les conséquences ontologiques sont de taille : c'est garantir une défiguration de l'être, ouvert à la coupure, à cette « déchirure » que ne cessera de dire Bataille, proche de ce que Lacan indiquera être cette *position limite* « qu'instaure dans la vie de l'homme la présence même du langage »<sup>397</sup>. Cette oscillation de l'objet du désir, qui fuit tout en s'adressant ici et maintenant à nous, a donc une grande conséquence en ce qui concerne les limitations de l'être : en commerce avec ce qui dissout ses assises, le sujet dispersé fait à travers l'épreuve de la création l'expérience fantômale au contact du spectre d'*Aurora*, d'être acteur et actant d'une situation d'altérité radicale. Contrairement au désir qui dissimulerait sa propre dénégation, l'expressivité poétique telle qu'elle se développe dans *Aurora* participe à en exposer l'opération secrète, à mimer la menace de dissolution pour y exposer les mécanismes et l'hybridité du rapport que le sujet entretient avec sa mort. La création poétique se fait expérience, s'offrant comme moyen et comme dernier rempart dans l'approche que le sujet peut entretenir avec sa propre disparition. La perspective créationniste, comme l'entend Lacan<sup>398</sup>, se prête bien pour marquer le champ qui semble être celui d'*Aurora* :

---

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>391</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>392</sup> *Idem.*

<sup>393</sup> *Idem.*

<sup>394</sup> *Idem.*

<sup>395</sup> LEIRIS Michel, *L'Âge d'homme*, op. cit., p. 155.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>397</sup> LACAN Jacques, *L'Éthique de la psychanalyse*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2019, [1986], p. 456.

<sup>398</sup> « C'est paradoxalement dans la seule perspective créationniste que peut s'envisager l'élimination de la notion toujours renaissante de l'intention créatrice comme supportée par une personne », LACAN Jacques, op. cit., p. 353.

un horizon où s'envisagent l'exercice et la méditation de la valeur « créationniste » de l'expérience littéraire. Une expérience entendue comme celle d'un vide sur lequel et à partir duquel ce processus de mort fait signe, permettant d'éclairer, de constituer et de faire sentir au sujet la présence d'un vide irreprésentable au cœur de sa structure profonde. C'est, de la sorte, vivre au plus près d'une expérience anticipée de sa propre mort : celle de se voir et de se savoir noué à ce qui justement ne cesse de manquer. Au cœur d'un principe d'indétermination et de détermination qui le dédouble constamment, le sujet occupe le champ d'une *re-présentation* où suspendu entre vie et mort, ni mort ni vivant, il est bel et bien mort-vivant. Et ce statut propose bien de montrer, comme nous l'indique Chénieux-Gendron, que la dissolution et la renaissance sont des invitations « à *inventer sa vie* »<sup>399</sup>. C'est par ces mécanismes d'indétermination, de détermination et de retour qu'assume le spectre, qu'*Aurora* semble bien dessiner la scénographie particulière de cet espace créationniste, figurant et défigurant un monde qui ne cesse de pouvoir naître et renaître. Autrement dit, c'est mettre sur un même plan dénégarion et affirmation : c'est faire de la matrice du désir la scène de la matrice du langage, d'un langage précisément spectral auquel Leiris assigne le rôle prépondérant d'être ce par quoi le sujet peut éprouver cette mort qui en constitue la vérité. C'est créer un monde à la mesure de la défiguration constante qui hante tout procédé de création, dont *Aurora* ici nous fournit l'éclairage et la possibilité de faire l'expérience malgré tout édifiante.

---

<sup>399</sup> CHÉNIEUX-GENDRON, *op. cit.*, p. 127.

#### 4.1.2 Dédoublément de *La Liberté ou l'amour* :

*vous m'avez fait former des fantômes  
qu'il faudra que je réalise.*

Sade, *Correspondance*<sup>400</sup>

Nous avons observé avec le récit de Leiris l'importance accordée au fantôme dans l'élaboration d'une expérience poétique : celle où langage et désir composent tout comme ils décomposent une nouvelle manière d'éprouver l'édifice subjectif. Pour prolonger et observer cet aspect sous un autre angle, nous allons nous pencher sur un texte contemporain de *Aurora : La Liberté ou l'amour* de Desnos, publié en 1927. Faisant suite à *Deuil pour deuil*, il s'agit du second récit fictionnel publié par l'auteur. Des épisodes se succèdent lors desquels deux personnages – que nous pourrions dire principaux – sont menés à des rencontres passionnelles et cruelles. Louise Lamé et Corsaire Sanglot naviguent au fil des pages. Allant d'aventures en aventures, ils assument tout comme ils délèguent à de multiples personnages le développement du récit. À travers cette valse mouvementée, nous traversons un tourbillon de séquences où l'imaginaire déploie des forces saisissantes. Il est donc quelque peu difficile de donner de ce récit un aperçu général, tant les épisodes qui le compose sont confondants et se confondent à grande vitesse entre eux.

Sur bien des points, il est aisé de rapprocher *La Liberté ou l'amour* de *Aurora*. En effet, la tonalité exubérante, quelquefois provocante du récit semble guider l'entreprise de Desnos comme celle de Leiris. Ces deux récits possèdent en effet une allure fantastique et frénétique dont la composition est fortement marquée par les méthodes et les univers imaginaires privilégiés des surréalistes. Des similitudes qui vont jusqu'à l'emploi de formes très proches. Le survol d'*Aurora* en spectre rappelle en effet de manière frappante les « oiseaux fantômes », « fantômes d'oiseaux » et autres « spectre[s] ailé[s] »<sup>401</sup> de *La Liberté ou l'amour*<sup>402</sup>. Cette

---

<sup>400</sup> SADE, *Œuvres complètes*, Paris : Au cercle du livre précieux, 1964, p. 397.

<sup>401</sup> DESNOS Robert, *La Liberté ou l'amour !*, op. cit., p. 39-40.

<sup>402</sup> À noter que ces « coïncidences » témoignent d'une forme de rhétorique et d'imaginaire qui prédomine en ces années surréalistes. Des motifs qui « passent » d'œuvres en œuvres, réservoir d'images consciemment ou inconsciemment constitué, jusqu'à figurer dans les marges du mouvement ; notamment chez Daumal : « les hommes qui vivent autour des pôles et les oiseaux aux ailes de sabre qui escortent les vaisseaux fantômes », DAUMAL René, *Mugle*, Saint-Clément-de-Rivière : Éditions Fata Morgana, 1978, p. 16.

allure débridée de l'écriture, qui paraît accuser le jaillissement du désir en d'innombrables scènes, masque cependant une fonction bien précise dans *La Liberté ou l'amour*. C'est celle du double, du dédoublement, dont le récit de Desnos nous fournit un exemple particulièrement éclairant. Effectivement, ce récit, bien qu'il paraisse à première lecture automatique, s'avère posséder une structure bien rodée. Les divers énonciateurs semblent, certes, être les naufragés des forces du désir, voguant sur ce « steamer AMOUR qui renaît sans cesse de ses naufrages. »<sup>403</sup>. Mais de tels heurts qui permettent d'éroder la subjectivité ne se font pas sans une certaine cohérence, que les fantômes, spectres, sirènes et autres morts-vivants tout à la fois obscurcissent et révèlent.

Les fantômes sont donc des opérateurs clés dans les multiples dédoublements énonciatifs qui problématisent le déroulement récit. De prime abord, c'est une dynamique de *mise à mort* qui incombe aux spectres, dynamique qui porte l'ensemble du récit à l'horizon d'une instabilité énonciative. En premier lieu, il s'agit de mentionner le poème liminaire qui inaugure le récit. Ouvrant le bal de *La Liberté ou l'amour!*, « “Les Veilleurs” d'Arthur Rimbaud » met en pratique cette volonté de duplication qui engage de la sorte le système énonciatif sur les voies du double. « Grand portique ambigu »<sup>404</sup> comme nous le rappelle Michel Murat, ce poème maintient des doutes quant à son véritable auteur en usant d'emprunts explicites à l'univers rimbaudien. Faux poème attribué à Rimbaud, il place derechef divers motifs thématiques qui vont accompagner l'exploration de ce que Marie-Claire Dumas a justement qualifié de véritable mystique érotique<sup>405</sup> en commerce avec cette voix venue d'outre-tombe.

Faisant suite à ce poème « Les Veilleurs » de Rimbaud-Desnos, le texte redouble cette opération d'indécision, en enfonçant le clou : Desnos est déclaré mort. Après que le *je* a mimé être un autre, voici que le *je* meurt. Si l'opération de mise à mort entretient des échos directs avec la posture expérimentée lors des séances d'automatisme et des sommeils, elle se donne avant tout comme opération factice. En effet, on ne croit pas un instant à la mort effective de Desnos. Ce chapitre célébrant les funérailles de l'auteur participe au plus près au jeu du texte, qui fait glisser la réalité empirique de l'auteur au seuil de la fiction : « Né à Paris le 4 juillet 1900. Décédé à Paris le 13 décembre 1924, jour où il écrit ces lignes »<sup>406</sup>. L'utilisation du présent est pour le moins frappante ; comme si l'acte de l'écriture était contemporain de la mort, s'accusait du meurtre du sujet, rendant la mort *présente* et liée intimement au sujet continuant pourtant d'écrire. Il semblerait que chez Desnos la mort soit une véritable nécessité, un attribut

---

<sup>403</sup> DESNOS Robert, *De l'érotisme*, Paris : Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2013, [1953], p. 56.

<sup>404</sup> MURAT Michel, « Le moment romanesque » dans COLLECTIF, *Robert Desnos pour l'an 2000. Actes du colloque de Cerisy*, Paris : Gallimard, coll. « Les carnets de la NRF », 2000, p. 158.

<sup>405</sup> DUMAS Marie-Claire, *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, Paris : Klincksieck, 1980, p. 448.

<sup>406</sup> DESNOS Robert, *La Liberté ou l'amour !*, op. cit., p. 19.

indispensable à l'élaboration poétique : « Sans ce sens de la proximité de la mort, sans cette angoisse de l'esprit à la veille d'une métamorphose, il n'y a pas de poésie »<sup>407</sup>. La temporalité saugrenue de ce premier chapitre-épitaphe a des effets non négligeables quant à la mise en scène de la disparition de l'auteur ; l'affirmation du décès est démentie par le procès de l'écriture. Autrement dit, comme nous le signale Maxime Decout, « la phrase dément ce qu'elle garantit et affirme ce qu'elle récuse »<sup>408</sup>, permettant ce double discours qui engage une double posture. Desnos mort-vivant, une mise en scène dont le subterfuge expose les deux instances qui vont s'enchevêtrer dans les onze chapitres à venir de *La Liberté ou l'amour!* ; à la fois l'automate par lequel s'exprime le possible de tout fantasme et le marionnettiste de ces espaces en s'y faisant lecteur.

Si la fonction du sujet se découvre multiple dans son voisinage avec les spectres, elle va s'éprouver également dynamique face aux désirs sans cesse fuyants qui vont l'amener au « cataclysme »<sup>409</sup> comme nous l'indique le récit : à ce point de rencontre où le mirage d'une conciliation entre les contraires s'actualise. Une perspective particulièrement prégnante que l'on peut constater lors du chapitre IV où apparaît le *bateau fantôme*. Intitulé « La Brigade des jeux », ce chapitre quitte les décors essentiellement urbains qui prévalaient jusqu'ici. Le récit abandonne en effet la ville pour prendre le large. Le Corsaire Sanglot vogue dans un univers marin pour le moins particulier où apparaissent des oiseaux fantômes. Au terme de ces apparitions, le Corsaire Sanglot fait naufrage, un naufrage pendant lequel il pourra à loisir explorer les profondeurs de la mer (et de l'amour). Ce bateau fantôme va poursuivre les possibilités offertes par l'écriture automatique de sonder les profondeurs des espaces du rêve, car ne l'oublions pas, comme le mentionne Desnos dans *Corps et biens* : « le naufrage s'accroît sous la paupière »<sup>410</sup>. Le narrateur invoque *la nuit*, ces « nuits d'artifices et de cauchemars éveillés » dont le bateau fantôme sera « le pilote du cataclysme » :

Si la nuit tombait dans mon récit meurtrier, si le ciel de tempête s'obscurcissait, on verrait au haut des cheminées les feux Saint-Elme.<sup>411</sup>

L'appel à la tempête, ici mis en route par le bateau fantôme, est un motif qui se retrouve à bien des endroits dans la poésie de Desnos.<sup>412</sup> Cette nuit et ses tempêtes paraissent revêtir une double signification ; à la fois continuant le paradigme marin déployé dans le récit du Corsaire Sanglot,

---

<sup>407</sup> DESNOS Robert, *Écrits sur les peintres*, cité dans DUMAS Marie-Claire (dir.), « *Moi qui suis Robert Desnos* », *permanence d'une voix*, Paris : Éditions José Corti, 1987, p. 7.

<sup>408</sup> DECOUT Maxime, *En toute mauvaise foi*, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2015, p. 129-130.

<sup>409</sup> DESNOS Robert, *La Liberté ou l'amour!*, op. cit., p. 41.

<sup>410</sup> DESNOS Robert, *Corps et biens*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Poésie / Gallimard », 2015, [1930], p. 147.

<sup>411</sup> DESNOS Robert, *La Liberté ou l'amour!*, op. cit., p. 41.

<sup>412</sup> voir notamment le poème « La voix de Robert Desnos » dans *Les Ténèbres*, DESNOS Robert, *Œuvres*, op. cit., p. 545.

et évoquant une autre nuit, cette « nuit des idées »<sup>413</sup> dont parlait Breton, qui renvoie à l'espace mental du rêve qui précède l'écriture. L'invocation du narrateur semble nous l'indiquer ; en énonçant cette possibilité de la nuit tombante sur l'histoire de son récit, le texte se montre comme *théâtre* des possibles. Énoncer le récit de la sorte, c'est concilier la lecture avec l'acte de l'écriture ; c'est se mettre en scène et montrer le jeu de la plume, cette plume même qui quelques pages plus loin « vole dans le ciel blafard du papier »<sup>414</sup>. À la condition de cette *nuit*, alors apparaissent ces « feux Saint-Elme », ceux-ci mêmes qui terrorisèrent Starbuck dans *Moby Dick* de Melville : « Regardez là-haut ! [...] le feu Saint-Elme ! les revenants ! les revenants ! »<sup>415</sup>.

L'usage d'une structure hypothétique et du conditionnel a, de plus, un effet radical. Jusqu'à l'apparition du bateau fantôme, le texte déployait l'exploration de tous les possibles au sein de récits narratifs. Dans ce passage, de par sa structure, cette proposition entretient une relation de contemporanéité à l'acte même de l'écriture du récit, comme nous l'avions observé d'une manière pourtant bien différente chez Leiris. L'instance exploratrice est modifiée : ce n'est plus le Corsaire Sanglot dont on suit l'exploration mais le garant de l'écriture qui ouvre par cet appel à la nuit son texte sur la scène du naufrage. Elle revêt dès lors la capacité de glisser à un niveau réflexif, offerte au texte par les fantômes : comme le mentionne Murat, « le romancier et son roman se côtoient, dialoguent à très courte distance, chacun sur le point de “s'engager dans” »<sup>416</sup>. Au revers de ce naufrage dans les couches de l'imaginaire, se construit une mise à distance de ces mêmes strates afin de les observer. Cette prise de distance face à ces objets de désirs charriés par le fictionnel, nourrit les épisodes non-narratifs, et engage un retour à la lecture du texte qui s'écrit. Le texte se montre, il se montre au narrateur mis à découvert qui s'y regarde et y puise un matériau d'appoint à l'élaboration d'une écriture de confiance. Rappelons-nous ce que le narrateur évoquera par la suite : le fantôme « se reflétera en eux mieux qu'en un miroir »<sup>417</sup>. Et c'est au bateau fantôme que revient la charge de ce naufrage ; c'est au bateau fantôme de déclencher le naufrage effectif dans le récit narratif et c'est à l'invocation des feux Saint-Elme que s'enchaîne le « Je l'attends ! », qui fait basculer le texte dans cet autre régime énonciatif où se déploient, comme le commente Dumas, les « interventions directes du narrateur, tant en ce qui concerne le processus même de l'écriture qu'en ce qui concerne l'insertion de sa propre aventure amoureuse dans les récits de fiction »<sup>418</sup>.

---

<sup>413</sup> BRETON André, « Situation du surréalisme entre les deux guerres », *La Clé des champs*, Paris : Éditions J.J Pauvert, 1967, [1945], p. 79.

<sup>414</sup> DESNOS Robert, *La Liberté ou l'amour !*, op. cit., p. 47.

<sup>415</sup> MELVILLE Herman, *Moby Dick*, Paris : Gallimard, coll. « folio classique », 2008, p. 646.

<sup>416</sup> MURAT Michel, « Le moment romanesque » dans COLLECTIF, *Robert Desnos pour l'an 2000. Actes du colloque de Cerisy*, op. cit., p. 157.

<sup>417</sup> DESNOS Robert, op. cit., p. 83.

<sup>418</sup> DUMAS Marie-Claire, *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, op. cit., p. 448.

On est projeté hors du récit fictionnel par le truchement des fantômes, par cette façon « suspecte » qu'ils ont de « glisser dans les espaces fermés du –je »<sup>419</sup>, à la fois conducteurs de ce naufrage « révélateur de merveilles »<sup>420</sup> et mise en perspective de ce naufrage personnel. D'un bateau ivre qui hantait l'ouverture de *La Liberté ou l'amour!*, le texte embarque sur le bateau du naufrage, naufrage du texte et naufrage de soi, un bateau spectral, qui poursuit d'une certaine manière ce que Barthes nomme « le bateau qui dit “ je” », cet « œil voyageur, frôleur d'infinis » qui fait passer l'homme « d'une psychanalyse de la caverne à une poésie véritable de l'exploration »<sup>421</sup>.

C'est une des originalités du récit : la capacité qu'il a, et ne cesse de mettre en scène, de faire de la figure du fantôme un opérateur permettant de *re-présenter*, de faire retour d'une présence autant interdite que dérobée. Le jaillissement des contenus occultés et leur exposition sont intimement liés à la confection d'un érotisme propre à Desnos. Créer des doubles grâce à la présence massive de fantômes, c'est rendre mentalement possible l'exploration des désirs les plus obscurs et pressants, d'autant plus que les spectres chez Desnos, indéterminés, ne se référant souvent à rien d'identifiable, rendent le sujet et l'objet malléables aux soubresauts des fantasmes les plus pointus et exigeants. Les fantômes sont-ils cette chose informe et atone, ces corps et ces voix qui ouvrent au spectre du désir ? Il y a de cela dans *La Liberté ou l'amour !*, et particulièrement dans la première moitié du récit où l'indétermination des spectres que nous avons signalée leur permet de se vêtir des multiples atouts de l'érotisme ; se transformant, se métamorphosant, ils charrient un tissu de re-présentation et de signifiants érotiques. Investissant la mer, les fantômes l'emplissent d'une matérialité sensuelle ; à l'écume et aux vagues vont se joindre d'autres éléments aqueux, révélateurs de rêverie érotique :

Corsaire Sanglot devant la glace remettait en ordre sa toilette. L'eau sympathique ruisselait sur son torse et la savonnette rose était le centre de la pièce. Louise Lame éduquée par les cartes postales en couleur y voyait l'image de son sexe martyrisé par l'indifférence. La mousse, le masque et les mains furent des mains de fantômes.<sup>422</sup>

Savon et mousse participent donc de cette communion « sous les espèces de l'éponge »<sup>423</sup>. Mais cette exploration de tous les possibles du paysage érotique est avant tout onirique et plutôt sage en regard de ce qui va suivre dans la seconde moitié du récit. Il reste que la multiplicité des fantômes nous indique dans cette première moitié du récit cette possibilité terrifiante que tout

---

<sup>419</sup> BERRANGER Marie-Paule, « Spectre de la fugitive : les fantômes de Robert Desnos », à la rencontre... affinités et coups de foudre. *Hommage à Claude Lévy*, Paris : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012, [en ligne], p. 3.

<sup>420</sup> DUMAS Marie-Claire, *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, op. cit., p. 464.

<sup>421</sup> BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2014, [1957], p. 89.

<sup>422</sup> DESNOS Robert, op. cit., p. 31.

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 85.

puisse devenir fantôme, qu'une fonction du fantôme rôde et menace, prête à investir tous les pans de la réalité imaginaire. L'érotisme absolu que le récit met en place, mêlant épisodes dissertatifs et illustratifs, se prête bien comme le lieu où œuvre cette fonction menaçante où tous les possibles s'épanchent. Car, comme le rappelle Desnos, « tout est licite en amour »<sup>424</sup>. Un lieu de rencontre du corps comme lieu de jouissance et de l'âme, « seule susceptible d'assumer la rêverie érotique »<sup>425</sup> comme le souligne Dumas. Par jeux homophoniques, on reconnaît bien là les deux personnages, évanescents et fantomatiques, qui ne cessent de se chasser dans *La Liberté ou l'amour* : Louise Lame et Corsaire Sanglot. Louise l'âme au *Corps-serre* Sanglot, dans leur désir d'union, semblent illustrer que « nulle distinction ne peut s'établir entre le corps et l'âme, car l'érotisme mobilise à la fois le corps, lieu de jouissance, et l'âme, seule susceptible d'assumer la rêverie érotique »<sup>426</sup>. Pourtant, cette fonction qu'assume le fantôme dans l'exploration du spectre érotique prendra une tournure bien plus angoissante : passant en revue les désirs, le récit va y substituer une plongée autre, révélant les limites dans lesquelles se constituent les possibilités même d'expérimenter une écriture du désir. En cela, les fantômes vont subir une modification de taille, à rebours de celle que nous avons observée chez Leiris. Dans *Aurora*, les fantômes se faisaient d'abord discrets. Il faut compter sur l'apparition d'Aurora se drapant des attraits du spectre pour les voir se manifester au grand jour. Or, dans *La Liberté ou l'amour*, le cheminement est inverse : de tous les fantômes qui charrient la rêverie érotique de la première partie du récit, une grande majorité s'absente quand le récit s'engouffre dans les épisodes érotiques crus. Les fantômes ont-ils peur de rougir ? Non : ce changement témoigne d'une sorte d'incompatibilité entre le régime d'apparition et l'expérimentation des désirs qui s'est substituée à l'exploration de la première partie du récit. Un fantôme qui signale son absence n'est pas moins significatif, peut-être même l'est-il plus : il traduit une angoisse qui se veut peut-être bien plus inquiétante. Car n'est-ce pas là le gage le plus terrifiant, celui d'un fantôme absent qui atteste un disparaître, cinglant comme la menace la plus angoissante ? Leur absence ne signale-t-elle pas que l'on est tout proche de devenir à notre tour fantôme, et d'éprouver ce statut particulier : les fantômes savent-ils qu'ils le sont ?<sup>427</sup>

Les fantômes comme opérateurs de dédoublement ont donc participé à cette relance du désir qui semble bien infinie et toute puissante. Pourtant, si l'on demeure attentif à cette confrontation et à l'aménagement de toutes ces structures oppositionnelles, on peut constater un certain appel,

---

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>425</sup> DUMAS Marie-Claire, *op. cit.*, p. 454.

<sup>426</sup> *Idem.*

<sup>427</sup> Voir le magnifique texte de Sollers où cette question est soulevée : SOLLERS Philippe, *L'Intermédiaire*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2001, [1963], p. 114.

ou du moins une réserve face à cet optimisme desnosien. Car en même temps que s'affirme ce postulat d'une érotique comme matrice de tous les possibles, s'élabore par le fantôme un discours plus nuancé, beaucoup moins extasié et confiant. De la même manière que le fantôme permet au sujet de se dupliquer et à l'objet de toujours se faire autre, il semblerait que le texte se dédouble, se replie sur lui-même, sur les conditions de ses propres « pouvoirs » d'évoquer la grande messe érotique. Quelque chose de spectral l'habite, le rendant lui aussi double, débordement du texte par lui-même dont les conséquences sont bien loin des assertions spéculatives de Desnos sur la force du désir...

D'un point de vue théorique, dira-t-on, l'érotisme que véhicule le récit est donc à l'aube du chapitre VII, qui marque un tournant dans l'ouvrage, entièrement formulé. La mystique érotique épouse au plus près une certaine logique du fantôme et est véhiculée par une charge – ou plutôt pourrait-on dire une décharge – considérable de spectres. Une logique qui tout comme dans *Aurora* fait la part belle au caractère fuyant des morts-vivants en leur ajoutant cette faculté contagieuse que tout puisse surgir sous les appareils des fantômes. Pourtant, comme nous l'avons précédemment énoncé, les fantômes s'absentent dans ce chapitre VII, ou du moins se font extrêmement discrets. Une sirène engage bien un combat sanglant avec Louise Lame :

La sirène sort à cet instant et, entre les deux créatures, la lutte s'engage immédiatement.

L'absence d'eau gêne certainement le transfuge des mythologies, mais la surprise et la nuit qui paralysent Louise Lame égalisent la partie.

Elles se roulent toutes deux sur le trottoir avec le bruit métallique des écailles arrachées et le bruit mou de la chair qui se meurtrit sur le pavé. Les réverbères éclairent conventionnellement le combat qui se déroule maintenant dans la flaque de sang.<sup>428</sup>

Toutefois, cette lutte est rapidement remplacée par un récit narratif indépendant, assumé par un énonciateur à l'identité inconnue : « À la fenêtre du cercle, Corsaire Sanglot vient appuyer son front fiévreux sur la vitre fraîche. Il considère un instant l'étonnant spectacle tandis qu'un homme assez jeune raconte son histoire »<sup>429</sup>.

Il y a bien une rupture dans le récit, rupture dont les fantômes portent les stigmates. Il semblerait que nous passions d'un régime du *sillon*<sup>430</sup> où la jouissance s'épanche dans le continu, dans la fuite, la persévérance et la répétition de cette fuite formant la passion amoureuse, au régime de la *syncope*<sup>431</sup>, où les chocs opérés par des épisodes narratifs hermétiques confèrent à la discontinuité de la procession des fantasmes la violence de la passion érotique. Dans la première

---

<sup>428</sup> DESNOS Robert, *op. cit.*, p. 80.

<sup>429</sup> *Idem.*

<sup>430</sup> Terminologie empruntée à : BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>431</sup> *Idem.*

partie du récit, nous nous trouvons face à des régimes énonciatifs structurant une véritable expérience de la verticalité ; avec les divers plongeurs, naufrages par ce bateau fantôme que le récit véhiculait, alternaient des prises d'air par un *je* lucide se saisissant du récit à la confection d'un discours réflexif. Dans ce chapitre VII, cette expérience de la verticalité s'engouffre dans le fictionnel pour jouir des limites du procès érotique ainsi que des possibilités d'écriture de ce désir ; au plus profond du fictionnel, dans les strates les plus enfouies du récit, se forme l'expérience d'une écriture du *moi*. Ces épisodes sont tributaires d'une écriture purement érotique dans laquelle, nous informe Desnos, « il n'est pas de mensonge possible »<sup>432</sup> car « dans ce miroir spirituel » qu'est la littérature érotique selon Desnos, « l'auteur ne dépose jamais qu'une exacte image de lui-même »<sup>433</sup>. Taillées et accordées aux pulsions de l'actant, les expériences érotiques imaginaires se donnent toutes les mesures pour satisfaire l'exploration sans limites de la jouissance personnelle ; derrière tous les faux mobilisés à la satisfaction de cette jouissance se profile donc une vérité personnelle, une *exacte image de soi-même*. La fiction semble englober dans ce chapitre VII la relation paradoxale entre *invention* et *vérité*<sup>434</sup>, couple absent des précédentes productions poétiques de Desnos qui sous contrat d'automatisme, avaient une garantie de sincérité, de vérité absolue. Cette médiation tout autre sur les pouvoirs de la création montre l'écart qui se creuse entre *Aurora* et *La Liberté ou l'amour !*.

Dans ce chapitre, les incursions du narrateur sont minimales<sup>435</sup>, tranchant avec le reste de *La Liberté ou l'amour !*. La dimension réflexive et autoréférentielle du récit semble, elle aussi, mise au ban. Si, comme le montre Sheringham, « l'écriture du désir ne va pas sans une interrogation de l'écriture »<sup>436</sup>, il semblerait que dans le chapitre VII la fiction suffise à l'exploration du paysage érotique intime et à l'exploration de l'intimité par l'écriture. Nulle prise de parole du narrateur qui, dans le chapitre IV pourtant, s'exclamait : « Banalité ! Banalité ! Le voilà donc ce style sensuel ! La voici cette prose abondante. »<sup>437</sup>. L'exploration des limites de l'érotique et du fictionnel se passe donc des interventions qui figurent dans tout le reste de l'œuvre ; comme si l'occultation du *je* était totale, pris aux nouveaux pièges révélateurs de la fiction, en écho à ce qui se trame dans *Histoire de l'œil*.

---

<sup>432</sup> DESNOS Robert, *De l'érotisme*, op. cit., p. 55.

<sup>433</sup> *Idem*.

<sup>434</sup> MURAT Michel, *Robert Desnos, les grands jours du poète*, op. cit., p. 60.

<sup>435</sup> Seule une sirène semble appeler la voix du narrateur (p. 79), tout de suite récupérée par la fiction.

<sup>436</sup> SHERINGHAM Michael, « La mort et les lois du désir dans l'écriture surréaliste de Desnos » dans DUMAS Marie-Claire (dir.), « *Moi qui suis Robert Desnos* », *permanence d'une voix*, op. cit., p. 69.

<sup>437</sup> DESNOS Robert, *La Liberté ou l'amour*, op. cit., p. 45.

Le texte nous place face à des récits circonscrits par le *club des Buveurs de Sperme* dont les membres – descendants des « derniers occultistes »<sup>438</sup> – entament tour à tour la narration d'une histoire personnelle, à la manière des personnages du *Décameron*. Les récits sont non seulement plus nombreux mais également plus hermétiques. L'imaginaire onirique semble faire place à un véritable catalogue des écritures de l'éros, venant comme illustrer l'essai *De l'érotisme* de Desnos publié quelques années avant *La Liberté ou l'amour!* : passion dévorante, épisode homosexuel, viol, meurtre, épisodes masturbatoires en vue de recueillir pour le *club* liqueurs tant féminines que masculines... Il semblerait donc que suite à la première partie du récit, faisant la procession de la passion amoureuse, s'ouvre un chapitre explorant les confins de la passion purement, violemment charnelle. Les fantômes désertent dès lors l'écriture des fantasmes autant qu'ils avaient peuplé celle de la passion amoureuse, dans laquelle ils formaient les possibles de ces mêmes fantasmes. Les fantômes étaient des acteurs de la mise en scène des désirs dont ils exposaient l'artificialité et la réflexivité. Une fois les récits érotiques embrayés, l'artificialité et la réflexivité semblent mises à rude épreuve par ces épisodes, davantage tributaires du romanesque ; le théâtre des fantasmes n'est plus une scène de la rêverie érotique dont la parade était faite de fantômes. Les épisodes fictionnels se stabilisent, s'obstinent ; les fantasmes se dévêtent de leurs caractéristiques spectrales pour se matérialiser dans l'écriture. Ils ne sont plus des *possibles* car ils s'actualisent, ils s'écrivent, abolissant la scène qui efface, selon le mot de Baudrillard, « la distance du regard »<sup>439</sup>.

La forme du langage se fixe en des espaces narratifs clos, se stabilise, ne recourt plus à une imagerie et une syntaxe débridées ; ce changement façonne le regard qui se porte sur les formes de la passion érotique mais également celui qui se porte sur la nature du fictionnel, la creusant, la mettant à nu, y dévoilant l'obscénité. Dénuder les corps, les fantasmes comme on dénude l'exploration et le texte ; les précisions s'aiguisent, la chair fait irruption dans le récit, les épisodes narratifs détaillent sans être trop malmenés par les sursauts de l'automatisme, cette « face cachée, dit Baudrillard, immonde du visible »<sup>440</sup> :

Imaginez, Messieurs, l'émoi d'une femme robuste et fière et hautaine, d'assez grande taille, réduite à l'impuissance et qu'un jeune homme sodomise avec précaution, sans l'avoir complètement déshabillée. Les jupons et la jupe font bourrelet entre le ventre et la croupe. Le pantalon descendu aux genoux, les bas de soie plissés constituent un désordre adorable. Par-devant, les vêtements tombent presque normalement. Là où ils commencent à se relever on distingue un peu de chair blanche et, dans la pénombre du linge chiffonné, on devine le profil des fesses. Le jeune homme, après avoir lubrifié la chair ferme, écarte les deux fesses. Il pénètre

---

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>439</sup> BAUDRILLARD Jean, *Mots de passe*, Paris : Livre de poche, 2010, [2000], p. 33.

<sup>440</sup> BAUDRILLARD Jean, « What are you doing after the orgy ? », *Traverse*, n°29, octobre 1983, Paris : Centre Georges Pompidou, p. 2.

lentement avec tendresse et régularité. Un émoi nouveau tourmente la patiente, une humidité révélatrice du plaisir apparaît.<sup>441</sup>

La fiction plonge, fascine, tente de s'affranchir de la distance face à l'objet du désir, tente d'abolir la *scène*, la mise en scène, pour se faire *obscène*, pour tenter, comme nous le rappelle Baudrillard, ce « devenir réel, absolument réel, de quelque chose qui, jusque-là, était métaphorisé ou avait une dimension métaphorique »<sup>442</sup>.

La hantise des possibles qui caractérisait la première partie du récit fait irruption avec violence lors de ce chapitre VII en s'actualisant. S'ouvre dès lors une véritable crise de l'être au carrefour de la passion amoureuse. L'expérience d'une mystique érotique semble avoir levé les voiles du désir. À en croire Bataille, « ce que révèle l'expérience mystique est une absence d'objet »<sup>443</sup>. Il semblerait dès lors que cette mystique déployée dans la première partie de *La Liberté ou l'amour!* et actualisée dans le chapitre VII ait dévoilé ce vide, cette absence, ait montré en l'exploration du désir son fond irréalisable ; celui de « s'éterniser dans le désir accompli »<sup>444</sup>. Il s'agirait donc davantage d'une découverte, non des « limites de la mystique érotique »<sup>445</sup>, comme le proposait Dumas, mais d'une découverte par ses limites, de l'*angoisse* de la mystique érotique. Ce passage a de lourdes conséquences quant à l'usage du fantôme. Passée l'exaltation onirique du naufrage (dans laquelle les fantômes fuyants participaient à l'élaboration d'une érotique de ce qui se dérobe), nous découvrons dès le chapitre VIII un espace désertique où se déploie une crise que l'on qualifierait volontiers d'ontologique. Les fantômes sont presque absents ; mais d'une absence signalée, comme au début du chapitre VIII :

vers minuit, une présence obscure interrompait-elle son rêve. Ses pupilles, dilatées dans l'obscurité, cherchaient celui ou celle qui venait sans nul doute s'introduire dans le logis. Mais personne n'avait forcé la porte et bientôt le bruit calme de l'horloge se confondait avec la respiration du dormeur.<sup>446</sup>

Et quand ils ne manquent pas au rendez-vous, c'est le Corsaire Sanglot qui les ignore :

Soudain, et ceci le Corsaire Sanglot ne le vit pas, les trente mille pierres tombales du cimetière se dressèrent et trente mille cadavres dans leur chemise de toile paysanne à carreaux apparurent rangés comme pour une parade. [...] C'est à ce moment que le Corsaire Sanglot vaguement oppressé aperçut leurs têtes. Elles jaillirent brusquement au-dessus du mur et le regardèrent en ricanant, mais lui, il poursuivait son chemin.<sup>447</sup>

---

<sup>441</sup> DESNOS Robert, *op. cit.*, p. 71.

<sup>442</sup> BAUDRILLARD Jean, *Mots de passe*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>443</sup> BATAILLE Georges, *L'Érotisme, Œuvres complètes*, vol. X, Paris : Éditions Gallimard, 1987, [1957], p. 28.

<sup>444</sup> SHERINGHAM Michael, « La mort et les lois du désir dans l'écriture surréaliste de Desnos », *op. cit.*, p. 74.

<sup>445</sup> DUMAS Marie-Claire, *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, *op. cit.*, p. 448.

<sup>446</sup> DESNOS Robert, *op. cit.*, p. 87.

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 89.

Sommes-nous face à une absence de fantôme ? Ou ne sont-ils pas réduits à disparaître pour signaler la hantise de cette absence ? Ne sommes-nous pas face à ce qu'en termes blanchotiens on qualifierait de *fantôme d'absence*, venant signaler par les rendez-vous manqués qu'ils provoquent cette profonde crise de l'être aux prises avec l'éternité ? Des « fantômes jaillis de la nuit profonde de l'encrier »<sup>448</sup>, le texte glisse à des « objets inanimés et des incarnations fantomatiques »<sup>449</sup>, comme marque de l'étendue d'un désespoir qui se cristallise dans le changement d'un décor marin à un décor désertique.

Le chapitre IX, « Le palais des mirages », se construit sur un enchevêtrement de récits : celui de « l'explorateur casqué de blanc »<sup>450</sup>, qui évolue dans un univers évoquant la peinture de De Chirico, celui du Corsaire et celui de Louise Lane errant dans un Paris désertique. La structure imbriquée de ces trois récits motive une tentation de les unir, tentation renforcée par de multiples invitations à l'analogie qui les parsèment. Mais le carrefour réunissant ces divers pans semble échapper à la narration. Le narrateur rend compte de ces rendez-vous toujours impossibles, toujours différés : « Saluons bas ces lieux fatidiques où, faute d'une minute, des rencontres, décisives pour des individus exceptionnels, n'eurent pas lieu »<sup>451</sup>. La seule rencontre actualisée par le texte est celle de Louise Lane et du Corsaire qui *apparaît* soudainement devant elle. L'effective possibilité d'une rencontre est toutefois licenciée, quand Louise Lane consciente que « ce n'était qu'un rêve », « contemple longtemps la place où le fantôme lui apparut »<sup>452</sup>. Ces *rencontres décisives pour des individus exceptionnels* sont tenues impossibles par le fantôme. Une transformation en fantôme pour signaler l'absence de l'autre, l'impossibilité d'une union, d'un rendez-vous, qui toujours manqués, sidèrent l'être, *seul*, rivé à ses fantasmes :

Dans le désert, perdu, irrémédiablement perdu, l'explorateur casqué de blanc se rend compte enfin de la réalité des mirages et les trésors inconnus, les faunes rêvées, les flores invraisemblables constituent le paradis sensuel où il évoluera désormais, épouvantail sans moineaux, tombeau sans épitaphe, homme sans nom.<sup>453</sup>

Le postulat surréaliste d'union syncrétique est plus optimiste que ce que Desnos semble expérimenter... Point d'union des contraires dans l'écriture du désir chez Desnos; elle révèle dans le champ même de l'inconscient des combinaisons contradictoires, éprouvant le sujet aux prises avec la vie et la mort, la passion amoureuse et la passion érotique, errant seul, sans possibilité, fût-elle poétique, d'y résoudre le conflit dont la promesse surréaliste était justement

---

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>450</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>451</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 100.

d'unir ce qui était inconciliable à l'état de veille. Les fantômes chez Desnos ne sont-ils pas comme les garants de cet échec ? Leur répétition n'est-elle pas l'aveu silencieux d'une errance irrémédiable face à ces rencontres toujours différées, toujours fuyantes ?

Dans *La Liberté ou l'amour*, nous sommes donc bel et bien confronté à une dualité constituante qui fait que le texte *re-présente* le mouvement du désir en nouant le mode de l'exploration, de la conciliation à celui de la confrontation et de la querelle. L'énonciateur ne cesse de se dédoubler pour assumer cet antagonisme. Les fantômes occupent donc deux registres dans l'économie poétique du désir : ils parent la parole d'une faculté lui permettant de communiquer au sujet, de le parler, qui fait qu'*elle se parle au sujet*, que le sujet qui en profère le chant et qui y prête sa voix demeure une sorte d'écueil à ces manifestations effrénées. Et une faculté où les spectres médiatisent le contenu de la parole poétique, faisant de l'usage de la fiction un détour où puisse s'articuler l'impossibilité de se situer en tant que sujet dans un tel commerce impersonnel avec l'objet du désir. Être à la mesure de cette hantise, c'est lui permettre d'endurer l'exaltation onirique des possibles de l'écriture érotique et l'impossibilité angoissée d'y instituer un lieu où *je* puisse se former à la mesure de ces expériences. Et les fantômes ne cessent de ménager et de rejouer la lutte et la rencontre entre ces deux niveaux qui échelonnent le récit en autant de couches, de sédiments qui communiquent entre eux sur le modèle de cette hantise généralisée, ontologique et textuelle, qu'instaure le fantôme. Un récit double pour un sujet toujours plus poussé dans les rets de sa propre mort. Un diptyque qui d'un côté affirme le *spectre* de tous les possibles et de l'autre fourvoie une telle recherche. Le vide que dévoile et masque l'usage de toutes ces structures antagonistes engage et menace le sujet qui se trouve pulvérisé entre le spectre de ses fantasmes et l'impossibilité d'y séjourner comme référent. Il est véritablement absent à lui-même, à la fois dans cette grande messe optimiste qu'est l'imaginaire et le merveilleux surréaliste, et dans le dédale des sillons que l'écriture trace désespérément.

Ivresse des possibles et angoisse de l'impossible... Entre les deux, le texte pourtant ne tranche pas. Il demeure au contact des deux, sur cette ligne sinueuse qui sans cesse menace de faire basculer l'un dans l'autre, comme le titre nous en évoque et nous en rappelle la menace : à tout moment le couple auquel la liberté s'attache, peut basculer de l'amour à la mort.

Nous avons donc pu observer à travers ces usages si différents du fantôme, qu'ils épousent, tant dans *Aurora* que dans *La Liberté ou l'amour !*, les contours d'une logique spectrale similaire. Chez Leiris, les registres narratifs et poétiques visent, au sein de la création, à produire cette force de contestation à l'endroit même de la formation subjective. Chez Desnos, c'est également

par la confrontation de deux registres du discours que s'effectue cette contestation dans laquelle le sujet peut à la fois bénéficier de l'affirmation comme de la dénégation la plus totale. Cette confrontation s'élabore toutefois sur un axe différent. Dans *La Liberté ou l'amour !*, c'est davantage dans le dénuement d'épisodes narratifs hermétiques que la fiction révèle la structure de dénégation au sein de laquelle le sujet est mené à éprouver un manque irrémédiable qui le structure pourtant. Alors que dans *Aurora*, le privilège est accordé à ce point de tangence entre l'horizon narratif de la fiction cynégétique et le réservoir des possibles que l'irruption d'une poésie excessive met en forme.

Ces ordres du discours discordants rejouent textuellement la rencontre avec l'objet du désir, objet qui demeure au niveau spéculatif toujours ailleurs, toujours à rejouer. Pourtant, il y a bel et bien une forme de rencontre même si elle se produit sous la forme d'une confrontation dialectique sans conciliation qui en relance infiniment le terme. Elle ménage les conditions qui permettent au récit de révéler le travail incessant de cet espace de défiguration et de reconfiguration où les spectres ne cessent de faire retour et détour, où ils poursuivent la tâche de rendre à nouveau *présente* la situation par laquelle le texte et le sujet se désignent et se dé-signent.

Dès lors, les fantômes apparaissent non seulement comme ce qui peut témoigner d'une relation anticipée avec notre propre mort mais encore comme ce qui permet de créer un espace de survivance où l'anéantissement, perçu comme principe des plaisirs et des désirs, puisse être l'objet d'une expérience ontologique, où le sujet puisse éprouver ce qui de ses fondements le menace irrémédiablement. Autrement dit, attraper ou se faire happer par le spectre, se livrer à sa fascination, c'est s'anéantir dans l'instant de sa capture et pouvoir cependant et de manière paradoxale encore en témoigner. Et cet instant qui fait le lieu de la rencontre, nous l'avons observé, possède sa grammaire propre qui privilégie une fragmentation du sens, un démantèlement de l'ordre du discours. Un tel instant possède également une temporalité pour survivre aux principes de sa propre destruction. Nous sommes donc en présence d'une certaine disposition immanente du texte, disposition pour le moins particulière qui compose avec les topos transcendants par excellence que sont les spectres et les revenants. Cette composition n'est pas anodine : elle participe à faire du caractère immanent, de ce qui trouve sa résolution en soi et donc son terme, le cadre temporel où s'exerce le pouvoir de fascination de la mort. Faire l'épreuve de cette événementialité de l'immanence, c'est donc constituer un lieu et un temps d'où le sujet puisse faire l'expérience de cette fusion dont elle est l'horizon menaçant qui toujours fait mine d'arriver. En ce sens, ce caractère immanent, dont le terme est ajourné par les spectres, est bien, comme l'affirme Nancy, « cela même qui, si cela avait lieu, supprimerait

à l'instant » toute chose ; « la mort n'en est pas seulement l'exemple, elle en est la vérité »<sup>454</sup>. Cette temporalité particulière qui menace donc sa propre existence, nous allons en explorer une manifestation et une mise en scène pour le moins retorse et obscène, en parcourant *Histoire de l'œil* de Bataille.

---

<sup>454</sup> NANCY Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée*, op. cit., p. 35.

#### 4.1.3 Occultation d'*Histoire de l'œil*<sup>455</sup> :

Derrière cette vision, il y avait on ne sait quelle occlusion sinistre. L'illimité, borné par rien, ni par un arbre, ni par un toit, ni par un passant, était autour de ce mort. Quand l'immanence surplombant sur nous, ciel, gouffre, vie, tombeau, éternité, apparaît patente, c'est alors que nous sentons tout inaccessible, tout défendu, tout muré. Quand l'infini s'ouvre, pas de fermeture plus formidable.

Victor Hugo, *L'Homme qui rit*<sup>456</sup>

Nous avons observé avec Leiris et Desnos que l'apparition du fantôme engageait le texte à créer, sous des modalités diverses, des dispositifs de *re-présentation* de l'instance énonciatrice. Ces dispositifs, en faisant le jeu d'une fonction désirante, élaboraient la mise en scène de valeurs antagonistes. C'est-à-dire qu'ils permettaient d'ordonner la coexistence de termes thématiquement contradictoires par une mise en forme textuelle elle-même conflictuelle. Le vivant côtoie la mort, comme l'affirmation la négation : une telle dynamique légitime précisément la survenue d'un lieu où puissent s'expérimenter un va-et-vient entre apparition et disparition de soi et des choses. Le fantôme *re-présente* un sujet qui puisse éprouver cette tension entre deux entités qui doivent demeurer irréconciliables. Il permet de lui constituer une temporalité et un lieu de l'entre-deux, de l'étrange, qui combinent à la fois instantanéité et altérité. Dans un texte désormais fameux, Didi-Huberman nous invitait à penser « le point d'inquiétude », « de suspens » d'un mouvement d'oscillation contradictoire très proche de celui des spectres. Traquant l'agitation dans l'opération ouverte du regard, le philosophe nous invitait à « revenir au point d'inversion et de convertibilité, au moteur dialectique de toutes les oppositions »<sup>457</sup>. Accueillons donc cette invitation et tentons de penser le fantôme comme partie prenante et essentielle de ce moteur ; comme un objet autant qu'un sujet qui porte en lui-même un pouvoir d'altérité tel que s'éternise le désir dont il figure pourtant l'absence<sup>458</sup>.

---

<sup>455</sup> Un travail préparatoire de cette partie a été publié dans *Cahiers Georges Bataille*, n°5, janvier 2022.

<sup>456</sup> HUGO Victor, *L'Homme qui rit*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « folio », 2018, p. 119.

<sup>457</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 51-52.

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 57.

Nous allons en guise de dernier exemple des mécaniques du désir, nous intéresser au récit *Histoire de l'œil* qui fournit un éclairage saisissant sur cet aspect. Publié de manière confidentielle en 1928, ce récit est un des premiers de Bataille, qu'il signe du pseudonyme de « Lord Auch ». Jeu de mot scatologique désignant « Dieu se soulageant »<sup>459</sup>, l'usage d'un tel nom donne le ton : *Histoire de l'œil* est une histoire obscène, érotisant à l'excès les imaginaires abordés par le surréalisme turbulent qui produit en ces années là de nombreux récits sulfureux. Des châteaux de Sade à ceux des romans noirs anglais, c'est tout un imaginaire que Bataille convoque, très proche des préoccupations surréalistes et des univers merveilleux et érotiques de Leiris, Desnos ou encore d'Aragon<sup>460</sup>. En revanche, si une même tonalité est perceptible, l'entreprise de Bataille fait un pas de plus, en alliant les univers ténébreux du sexe à un anti-idéalisme virulent très présent dans ces années d'entre-deux guerres. Ce récit propose une mise en scène vertigineuse de la force de dénégation et de « déchirure » qu'offrent les *coïncidences* dans l'ordre des représentations fictionnelles et plus largement dans celles du discours. En ceci, nous le verrons, les fantômes qui apparaissent dans le récit de Bataille vont tenter de faire coïncider l'affirmation la plus totale avec sa dénégation la plus outrancière. C'est-à-dire de faire de cet instant immanent où « je » s'anéantit une possibilité particulièrement obscène qui permette de relancer le terme de cette menace d'anéantissement.

Nous allons donc explorer ces apparitions et disparitions des spectres, la dramatisation à laquelle ils sont constamment associés. Ils nous permettront d'éclairer ce que le texte bataillien tente d'approcher : cet *instant privilégié*<sup>461</sup> dit Bataille, que le spectre drapé entre terreur et parodie : instant au cours duquel quelque chose « fuit aussitôt apparu et ne se laisse pas saisir »<sup>462</sup>.

Pour ce faire, nous allons nous pencher sur le chapitre « La Tache de soleil » de la première édition d'*Histoire de l'œil*. Les deux jeunes protagonistes du récit, le narrateur ainsi que Simone, tentent de rendre visite à l'infortunée Marcelle, enfermée dans une maison de santé à l'aspect lugubre et effrayant. Son enfermement fait suite à un épisode où le narrateur et Simone,

---

<sup>459</sup> Dans *Le Petit*, Bataille indique : « Il est dans l'"Histoire de l'œil" une autre réminiscence de "W.-C.", qui, dès la page de titre, inscrit ce qui suit sous le signe du pire. Le nom de Lord Auch se rapporte à l'habitude d'un de mes amis : irrité, il ne disait plus "aux chiottes !", abrégeait, disait "aux ch' ". Lord en anglais veut dire Dieu (dans les textes saints) : Lord Auch est Dieu se soulageant. ». BATAILLE Georges, *Le Petit*, *Œuvres complètes*, vol. III, Paris : Éditions Gallimard, 1971, [1943], p. 59.

<sup>460</sup> Comme l'indique Gilles Ernst dans la notice d'*Histoire de l'œil*, Sade et le roman noir sont deux des points où convergent Bataille et les surréalistes. S'ils se rejoignent en ce point, c'est pour montrer toute la différence qui les sépare. En cela, voir le « Dossier de la polémique avec André Breton » de Bataille. BATAILLE Georges, *Dossier de la polémique avec André Breton*, op. cit., p. 56.

<sup>461</sup> « Le nom d'*instant privilégié* est le seul qui rende compte avec un peu d'exactitude de ce qui pouvait être rencontré *au hasard* de la recherche : rien qui constitue une *substance* à l'épreuve du temps, tout au contraire, ce qui fuit aussitôt apparu et ne se laisse pas saisir. La volonté de fixer de tels instants, qui appartient, il est vrai, à la peinture ou à l'écriture n'est que le moyen de les faire *réapparaître*, car le tableau ou le texte poétique *évoquent* mais ne *substantialisent* pas ce qui était une fois apparu. Il en résulte un mélange de malheur et d'exaltation, de dégoût et d'insolence : rien n'apparaît plus misérable et plus mort que la chose fixe, rien n'est plus désirable que ce qui va aussitôt disparaître, mais en même temps le froid du dénuement fait trembler celui qui sent que ce qu'il aime lui échappe et les vains efforts s'épuisent à créer des voies par lesquelles il serait possible de retrouver sans fin ce qui s'enfuit », BATAILLE Georges, « Le Sacré », op. cit., p. 560-561.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 560.

l'entraînant dans une orgie peu ragoûtante, lui ont fait perdre la raison. C'est donc dans ce chapitre « La Tache de soleil » que les deux adolescents tentent de se rendre dans cette maison de santé afin de libérer leur amie. Ce chapitre fournit tous les éléments à la confection d'un moment de ravissement, de sortie hors de soi, qu'ailleurs Bataille qualifie de véritable horreur sacrée : celle de « l'expérience à la fois la plus angoissante et la plus riche, qui ne se limite pas d'elle-même au déchirement, qui s'ouvre au contraire, ainsi qu'un rideau de théâtre, sur un au-delà de ce monde-ci, où le jour qui s'élève transfigure toutes choses et en détruit le sens borné. »<sup>463</sup> Ainsi qu'un *rideau de théâtre*, le chapitre s'ouvre par une mise en scène particulière où deux paradigmes terrifiants se disputent l'allure du récit. Entre le registre fantastique, frénétique même, qui présente le décor comme celui d'un château hanté et la folie troublante qui colore cette maison de santé, le narrateur lui-même nous enjoint d'entretenir cette confusion : « J'avais hâte d'arriver à l'endroit que je considérais confusément comme “château hanté” étant donné l'association de mots *maison de santé* et *château* »<sup>464</sup>. Toujours menacé d'un basculement probable dans l'irrationnel, dans *l'autre monde* que le registre fantastique ménage tout comme celui de la folie, le narrateur semble bien, dans ce chapitre, occuper un espace *particulier* et dont la « hantise des noms »<sup>465</sup> de Simone et de Marcelle borde le déploiement. Cette agitation violente que le narrateur évoque au chapitre précédent comme « un étrange délire spectral où des phantasmes de Simone et de Marcelle se composaient malgré moi avec des expressions terrifiantes »<sup>466</sup> va prendre la forme d'une scène à la théâtralité accusée, faisant interagir divers motifs préalablement agencés par le récit. Et c'est bien par cette réapparition des fantômes qui surgissaient dans la trame du récit, par cette association de mots et de noms que se constitue dans ce chapitre un moment intense, un instant où culmine un sentiment extatique par lequel le narrateur semble être en proie « à l'instant de mourir », glissant « dans un vent que rien n'apaise »<sup>467</sup>. Tout comme l'énonce Bataille ailleurs, il semblerait bien que l'épreuve d'un monde aveugle que constitue *Histoire de l'œil* soit celle-ci : « Je tirerai dès lors d'un déchirement absolu une vérité dont l'apparition annonce qu'elle va disparaître... »<sup>468</sup>.

Dès le début du chapitre « La Tache de soleil », le déroulement et l'articulation temporelle du récit semblent tirés par « une étrange apparition », une « ombre » insaisissable, fuyante et méconnaissable, et qui hisse un « immense drap blanc »<sup>469</sup>, « grand fantôme qui faisait rage

<sup>463</sup> BATAILLE Georges, « Hegel, la mort et le sacrifice », *op. cit.*, p. 338.

<sup>464</sup> BATAILLE Georges, *Histoire de l'œil, Œuvres complètes*, vol. I, Paris : Éditions Gallimard, 1970, [1928], p. 41.

<sup>465</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>466</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>467</sup> BATAILLE Georges, « Le Non-savoir », *Œuvres complètes*, vol. XII, Paris : Éditions Gallimard, 1988, [1953], p. 278.

<sup>468</sup> BATAILLE Georges, « Hegel, l'homme et l'histoire », *op. cit.*, p. 360.

<sup>469</sup> BATAILLE Georges, *Histoire de l'œil*, *op. cit.*, p. 27.

dans la nuit comme si la démence elle-même venait de hisser son pavillon sur ce lugubre château »<sup>470</sup>. Se superpose au paradigme quelque peu convenu de l'apparition du fantôme, la présence massive et éruptive d'une sonorité fracassante : vent, bourrasque, bruit de la mer forment la trame assourdissante, chaotique d'un monde secoué par la violence qui permet au drap une entrée d'autant plus irréaliste qu'elle se veut *déchirante*. « [F]racas déchirant » du drap qui claque, fantôme qui fait « rage » tout comme « le spectre de Marcelle en rage » apparaissant dans l'ouverture intime de Simone quelques pages plus tôt. Cette situation excédante place les personnages au centre d'un moment à bien des égards sublime<sup>471</sup>, naviguant entre le ravissement et la terreur :

Nous restions immobiles, Simone blottie dans mes bras et moi-même à demi hagard, quand soudain le vent sembla déchirer les nuages et la lune éclaira brusquement avec une précision révélatrice quelque chose de si étrange et de si déchirant pour nous qu'un sanglot violent s'étrangla tout à coup dans la gorge de Simone : le drap qui s'étalait dans le vent avec un bruit éclatant était souillé au centre d'une large tache mouillée qui s'éclairait par transparence à la lumière de la lune.<sup>472</sup>

Le fantôme fait donc une entrée fracassante, seul, en rage, tout comme les éléments qui se déchaînent autour de lui. Dans les apparitions spectrales précédant celle du drap fantôme, le spectre apparaissait pour témoigner d'un sentiment horrifique de dépossession et d'effroi vécu par les personnages du récit. Et cela particulièrement lors de la scène où la « pauvre » Marcelle sombre dans la folie :

Marcelle qui s'était jetée à travers la chambre en trébuchant et en criant des espèces de grognements me regarda encore une fois : elle recula comme si j'étais un spectre hideux apparu dans un cauchemar et s'effondra en faisant entendre une kyrielle de hurlements de plus en plus inhumains.<sup>473</sup>

Si le narrateur apparaît à Marcelle sous les traits d'un spectre, intensifiant de la sorte l'effondrement de la jeune femme, elle est elle-même l'occasion d'une réapparition hantée et ceci, dans l'« ouverture » de Simone :

Et son cul ne s'ouvrait pas devant moi sans que le spectre de Marcelle en rage, en délire ou rougissante, ne vînt donner à son impudeur une portée accablante, comme si le sacrilège devait rendre toute chose généralement affreuse et infâme.<sup>474</sup>

---

<sup>470</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>471</sup> Voir l'article de Alexandra Makowiak, « D'un ton grand seigneur adopté naguère en littérature », dans *Les Temps modernes*, Georges Bataille, n°602, décembre 1998 – janvier – février 1999. Nous renvoyons également à l'ouvrage de SANGOUARD-BERDEAUX Céline, *Au plus haut point. Réinvention du sublime au XX<sup>e</sup> siècle (Breton, Bataille, Blanchot)*, Paris : Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles », 2015.

<sup>472</sup> BATAILLE Georges, *op. cit.*, p. 28.

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>474</sup> *Ibid.*, p. 26.

Ce sentiment d'effroi intense face au fantôme semble donc investir les relations entre les différents actants du récit, permettant de les doter d'un certain caractère interchangeable et amovible. C'est en ce sens qu'il faut entendre cette « hantise des noms » et cet « étrange délire spectral » qui secoue le narrateur : les individus se parent d'irréalité et surgissent là où l'être se vit le plus intensément. Cette intensification de l'effroi est une constante dans le régime d'apparition des spectres, et Bataille en est particulièrement friand. Rappelons en guise d'exemple ce passage de son roman *Le Bleu du ciel* : « 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 »<sup>475</sup>. Ces apparitions qui trouvent place dans de nombreux récits de Bataille (l'apparition burlesque du spectre de Robert dans *L'Abbé C* ou encore celle, ordurière, du spectre d'Edouard dans *Le Mort*) dramatisent, sous forme de fiction, ces états « d'extase ou de ravissement »<sup>476</sup> dont Bataille multiplie les pratiques. Vecteurs dramatiques de cette « vacance du moi » dont parle Klossowski<sup>477</sup>, elles semblent également par une intensification ontologique et affective manifester paradoxalement un régime de pure vacance, où même la possibilité du moi se voit être absente.

Une telle possibilité semble bien être ce qui se joue dans l'apparition du drap fantôme, hissé au sommet du château hanté et qui évoque les feux Saint-Elme de *La Liberté ou l'amour !*. Toute la mise en scène de ce passage y travaille, de manière presque redondante. En témoigne l'usage réitéré du motif de la déchirure. Insérée dans une dramatisation excessive, la déchirure s'engage non pas à déchirer, mais à être un principe déchirant, dont la répétition un peu poussée du terme nous indique combien cela ne cesse de durer. La célèbre inquiétante étrangeté de Freud, si souvent associée à l'apparition du fantôme<sup>478</sup>, est bel et bien perçue ici comme une « déchirante étrangeté »<sup>479</sup>. La scène développe ce déchirement d'une manière bien précise qui va contaminer le décor et embrayer l'instant extatique. À la manière du rideau de théâtre que nous évoquons plus haut, les nuages se déchirent, ils s'espacent violemment pour laisser la lune éclairer « avec un précision révélatrice » nous dit le texte, le drap fantôme. Une chose quelque peu frappante se manifeste dans la présence de ce drap : aux spectres des personnages qui précédaient se substitue ici le spectre de personne. Comme chez Desnos, et peut-être de manière plus radicale encore, le fantôme ne se réfère, en négatif, à rien de vivant. Cette impersonnalité

---

<sup>475</sup> BATAILLE Georges, *Le Bleu du ciel*, op. cit., p. 395.

<sup>476</sup> BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 22.

<sup>477</sup> KLOSSOWSKI Pierre, « Le Simulacre dans la communication de Georges Bataille », PIEL Jean (dir.), *Critique n°195-196. Hommage à Georges Bataille*, op. cit., p. 724.

<sup>478</sup> À commencer par le texte de Freud : « ce qui semble, à beaucoup de gens, au plus haut degré étrangeté inquiétant, c'est tout ce qui se rattache à la mort, aux cadavres, à la réapparition des morts, aux spectres et aux revenants », FREUD Sigmund, « L'Inquiétante étrangeté », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Idées », 1978, [1919], p. 194.

<sup>479</sup> BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 131.

confine au dénuement le plus complet du spectre. Le drap est généralement le costume prototypique et enfantin du fantôme : il est ce qui permet de faire signe de son invisibilité. La deuxième partie autobiographique du récit – ces *Coïncidences* si étranges qui rappellent en certains points les *Poésies* de Ducasse – en rend bien compte :

Nous avons commencé à gravir la montagne rocheuse que surplombaient des murailles complètement romantiques, quand un fantôme blanc et extrêmement lumineux sortit d'une anfractuosité des rochers et nous barra le passage. [...] Le fantôme s'enfuit en effet dès qu'il me vit marcher dans sa direction et je ne laissai disparaître qu'après avoir reconnu mon frère aîné qui était venu là [à] bicyclette avec un autre garçon et avait réussi à nous effrayer en apparaissant couvert d'un drap sous le rayon brusquement démasqué d'une lanterne à acétylène.<sup>480</sup>

Très belle réminiscence fantasmagorique. Si dans les souvenirs qu'évoque Bataille le fantôme est démasqué, dans la séquence du « château hanté », le fantôme n'est rien de plus, ni de moins, que cette chose à la limite de l'apparition immanente. Ayant sa fin en soi, il semble évoquer l'autre monde auquel il appartient sur le registre d'une altérité qui n'ouvre sur *rien*. Dans *Madame Edwarda*, autre récit scandaleux de Bataille, cet autre monde, « vide », fait d'un « temps d'agonie » et d'une « obscurité de mort »<sup>481</sup>, est à l'image du personnage d'Edwarda : absente « sous les vêtements qui la voilaient »<sup>482</sup>, elle « semblait folle, évidemment venue d'un autre monde, et, dans les rues, moins qu'un fantôme »<sup>483</sup>. Au même titre que cette réduction négative d'un fantôme amené à n'être presque rien, à n'être qu'un maigre voile, la *représentation* qu'offre le drap fantôme compose une image liée à ce que Bataille ne cesse de caractériser par le terme d'impossible ; à savoir cet instant de dissolution de la subjectivité qui ne s'obtient qu'au prix d'endurer une tension entre un *manque* et un *excès*, « moment d'immobilité mortelle »<sup>484</sup> comme le suggère Didi-Huberman.

L'apparition du drap fantôme marque bien la rencontre entre ces deux rouages de l'impossible. D'une part il ménage le sentiment excessif par l'effroi qui l'entoure. Et d'autre part, il signale le manque par cette tache qui s'éclaire, révélant son pouvoir, ou impouvoir, à faire d'une image

---

<sup>480</sup> BATAILLE Georges, *Histoire de l'œil*, op. cit., p. 74.

<sup>481</sup> BATAILLE Georges, *Madame Edwarda*, op. cit., p. 25.

<sup>482</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>483</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>484</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 60. Didi-Huberman commente une scène rapportée par Pierre Fédida dans *L'Absence* qui présente étrangement des similarités de taille avec le dispositif du drap fantôme. Nous nous permettons de retranscrire longuement ce passage, tant les échos avec le drap fantôme sont cinglants : « Quelques jours après le décès de sa mère, Laure – âgée de quatre ans – joue à être morte. Avec sa sœur – de deux ans son aînée – elle se dispute un drap de lit dont elle demande à être recouverte tandis qu'elle explique le rituel qui devra être scrupuleusement accompli pour qu'elle puisse disparaître. La sœur s'exécute jusqu'au moment où, Laure ne bougeant plus, elle se met à hurler. Laure réapparaît et pour calmer sa sœur lui demande, à son tour, d'être morte : elle exige que le drap dont elle la recouvre reste impassible ! Et elle n'en finit plus de l'arranger car les cris de pleurs se sont, tout à coup, transformés en rires qui gondolent le drap de soubresauts joyeux. Et le drap – qui était un suaire – devient robe, maison, drapeau hissé en haut d'un arbre... avant de finir par se déchirer en rires de farandole effrénée où mis à mort un vieux lapin en peluche dont Laure crève le ventre ! », FÉDIDA Pierre, *L'Absence*, op. cit., p. 198.

ce qui troue « la nuit opaque » et ouvre « à nos yeux brisés »<sup>485</sup> un monde *aveugle*. Mais ce rien, ce monde aveugle si « déchirant » qui apparaît et galvanise tant les personnages médusés devant cette apparition, n'en est pas moins extrêmement dense et productif. Effectivement, malgré toute sa « nudité », et peut-être davantage grâce à cette réduction minimale du drap, il se voit chargé d'un intense réseau de signifiante. En effet c'est sur cette forme rendue informe par la violence des vents, que glissent, se dissimulent et s'aliènent entre eux, divers éléments narratifs qui constituent la trame du récit. Entre convocation et invocation, le drap fait *réapparaître* ce qui, dit le narrateur, « rendait sans cesse déchirants nos désirs »<sup>486</sup>. Le dispositif mis en place par le texte, faisant du drap une surface révélatrice, produit, pour reprendre ici l'expression de Caillois, un « tissu conjonctif »<sup>487</sup> où *figurent* et se *défigurent* tous ces épisodes déchirants. La lune qui révèle la souillure de Marcelle par la transparence de ses rayons convoque cette autre lune, celle de Simone qui dans son ouverture laissait surgir le spectre de Marcelle quelques pages plus tôt. Ou encore « cette vision lunaire » dit le narrateur, qui fera suite, plus loin dans le récit, à l'énucléation de Don Aminado, « affreux fantôme »<sup>488</sup> ecclésiastique :

Ensuite je me levai et, en écartant les cuisses de Simone, qui s'était couchée sur le côté, je me trouvai en face de ce que, je me le figure ainsi, j'attendais depuis toujours de la même façon qu'une guillotine attend un cou à trancher. Il me semblait même que mes yeux me sortaient de la tête comme s'ils étaient érectiles à force d'horreur ; je vis exactement, dans le vagin velu de *Simone*, l'œil bleu pâle de *Marcelle* qui me regardait en pleurant des larmes d'urine. Des traînées de foutre dans le poil fumant achevaient de donner à cette vision lunaire un caractère de tristesse désastreuse. Je maintenaient ouvertes les cuisses de Simone qui étaient contractées par le spasme urinaire, pendant que l'urine brûlante ruisselait sous l'œil sur la cuisse la plus basse<sup>489</sup>.

Par les renvois thématiques et tout particulièrement l'érotisation de l'urine, s'ordonne une quantité non négligeable d'épisodes narratifs. Ils constituent toujours dans l'économie du désir le moment extatique et ravissant, associant la mise à mort du désir, l'arrêt par la jouissance, à une structure narrative et énonciative sollicitant l'instantanéité du *voir*. Une vision dont le texte ne cesse de relever l'aspect total et paradoxal, puisque, supportant l'instant par lequel le « je » s'emporte et paraît se licencier, il est essentiellement un voir fait d'une trouée, d'une tache, ou encore de cette déchirure tant réitérée par le narrateur :

Il n'est pas étonnant que les aspects les plus désertiques et les plus lépreux d'un rêve ne soient qu'une sollicitation dans ce sens, une attente obstinée de la joie totale, telle

<sup>485</sup> BATAILLE Georges, *Histoire de l'œil*, op. cit., p. 31.

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>487</sup> CAILLOIS Roger, *Cases d'un échiquier*, Paris : Éditions Gallimard, 1970, p. 10.

<sup>488</sup> BATAILLE Georges, *Histoire de l'œil*, op. cit., p. 61.

<sup>489</sup> *Ibid.*, p. 69.

que la vision du trou éclairé de la fenêtre vide, par exemple, à l'instant même où Marcelle abattue sur le plancher l'inondait sans fin.<sup>490</sup>

Le voir appelle donc dans l'instant d'emportement extatique un défaut de vision dont l'épisode du drap-fantôme semble nous fournir le modèle exemplaire. Exemplaire, il l'est bien de par cette nudité que nous avons relevée : le drap ne révèle rien sinon le mécanisme seul de révélation, rejoignant ici ce que Blanchot nomme le point central de l'œuvre<sup>491</sup>. Dépourvu d'obscénités et du pathos qui l'accompagne, le drap-fantôme nous montre, au-delà de l'usage de paradigmes érotiques, comment s'articule ce défaut de vision. Cette articulation est, nous semble-t-il, celle d'une véritable *occultation*. Les choses et les mots concourent à se *représenter* sur la surface de révélation de ce drap de manière instantanée, à engendrer sans cesse de nouveaux rapports de contestation. Epousant des contours et des apparences dont la transparence qu'évoque le texte leur permet une affinité des plus scandaleuses, ces images que le langage invoque, masquent tout comme elles révèlent l'instant à partir duquel le langage viendrait lui aussi à manquer. Ailleurs, Bataille mentionne cette insuffisance du langage :

... des mots ! qui sans répit m'épuisent : j'irai toutefois au bout de la possibilité misérable des mots. J'en veux trouver qui réintroduisent – en un point – le souverain silence qu'interrompt le langage articulé<sup>492</sup>.

Un souverain silence réintroduit par les mots, une absence de vision qui surgit dans l'apparition abrupte d'une image : une telle figuration ne cesse de produire un rapport entre l'affirmation la plus forte, l'emportement le plus total et l'effusion la plus menaçante. De leur rencontre sur ce drap, ces images changent et composent une seule et unique image : plus particulièrement, elles semblent indiquer et former par leur *occultation*, la vision immanente d'une *image fantôme*<sup>493</sup>. Une immanence de l'image comme pur fantôme où être et choses concourent à l'absence, où le fantôme lui-même se verrait absent<sup>494</sup>. Cette logique d'une image indécidable<sup>495</sup>, qui a la particularité d'être sans référence<sup>496</sup> comme le remarque Elisabeth Arnould-Bloomfield, permet d'exposer le caractère profondément arbitraire de cette opération d'occultation. Sans contenu,

---

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>491</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 46-51.

<sup>492</sup> BATAILLE Georges, *Méthode de méditation*, op. cit., p. 210.

<sup>493</sup> Bataille utilise ailleurs le terme d'« image spectrale » pour signaler l'inversion au principe des phénomènes décrits dans l'anthropologie mythologique et mystique qu'il explore dans le *Dossier de l'œil pinéal*, BATAILLE Georges, « Dossier de l'œil pinéal », *Œuvres complètes*, vol. II, Paris : Gallimard, 1970, p. 35.

<sup>494</sup> En écho, les propos de Blanchot dans *L'Amitié*. Mis sous l'autorité d'une correspondance d'outre-tombe avec Bataille, ce texte commente *Le Bavard* de Des Forets et témoigne de la fascination qu'exerce ce récit sur les deux auteurs : « *Le Bavard* est un récit ensorcelant, pourtant sans magie. Je dirai d'abord qu'il est pour nous, pour les gens d'une ère sans naïveté, l'équivalent d'une histoire de fantôme. Quelque chose de spectral l'habite ; un mouvement s'y joue, d'où naissent toutes les apparitions. Seulement, il faut l'entendre au sens strict : un pur récit de fantôme où même le fantôme est absent [...] », BLANCHOT Maurice, « La Parole vaine », *L'Amitié*, op. cit., p. 137-138.

<sup>495</sup> Dans les préliminaires de *Sexe et texte*, Jean-François Louette indique, en détournant la célèbre phrase de Lacan (« il n'y a pas de rapport sexuel »), qu'« il n'y a pas d'image sexuelle ! Pas d'hypotypose charnelle. Ça se regarde, mais ça ne se voit pas. Le secret d'*Histoire de l'œil* serait que cet œil-là est sans œil possible », LOUETTE Jean-François, « Préliminaires » dans LOUETTE Jean-François, ROUFFIAT Françoise (dir), *Sexe et texte. Autour de Georges Bataille*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2007, p. 11.

<sup>496</sup> ARNOULD-BLOOMFIELD Elisabeth, *Georges Bataille, la terreur et les lettres*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2009, p. 50.

de révélation presque photographique, l'image fantôme fonctionne comme le foyer d'inertie du récit, comme *le spectre de l'image*, irradiant l'univers fictionnel d'une circulation et d'une réversion intense de ses motifs. L'image formée par le spectre fournit lors de cet instant de rage, comme le texte aime tant nous le rappeler, la *re-présentation* vertigineuse d'une possible abolition de soi et du sens. Déchiré par le fracas d'un monde aveugle, le drap fantôme absorbe et dévore toute opposition par l'inadéquation qu'il ne cesse de produire ; il est le médium de la disparition, en ceci qu'au moment fulgurant de son apparition, aucun système de relation différentielle ne semble pouvoir tenir. Blanchot a été particulièrement sensible à cette donnée de l'image telle qu'elle se développe dans *Histoire de l'œil*. Dans *L'Espace littéraire*, il en donne une lecture très proche de ce qui se trame dans les pages sulfureuses du récit de Bataille :

La fascination est le regard de la solitude, le regard de l'incessant et de l'interminable, en qui l'aveuglement est vision encore, vision qui n'est plus possibilité de voir, mais impossibilité de ne pas voir, l'impossibilité qui se fait voir, qui persévère – toujours et toujours – dans une vision qui n'en finit pas : regard mort, regard devenu le fantôme d'une vision éternelle.<sup>497</sup>

Un principe de renversement est bien à l'œuvre dans cette disposition accordée à l'image : renversement qui à partir de la *re-présentation* d'un point de concordance entre éléments hétérogènes, permet au sujet de demeurer en contact avec ce milieu indéterminant que Blanchot, quant à lui, qualifie non sans quelques réminiscences romantiques d'absolu<sup>498</sup>. Et la seule phénoménalité qui permette de s'accorder à un tel événement semble bien être celle de la revenance, du retour ; celle où tout deviendrait fantôme pour survenir et témoigner de cet instant. Seule une médiation spectrale, fantômale de tout système de signification permettrait de maintenir la force de destruction de l'immédiateté. Approcher de ce point de contestation mutuelle, qu'il faut entendre à la fois comme négation et rencontre, ce qui s'exclut comme se rejoint, trouvera chez Blanchot un écho retentissant. Il affirme que cet instant permet d'approcher d'« une dangereuse région neutre », et ceci, « comme son propre revenant »<sup>499</sup>.

Si vraisemblablement à l'approche de ce point, seul un devenir fantôme peut y ménager l'accès, et encore par la distance qu'effectue son retour permanent, alors le langage qui soutient une telle épreuve « effrayante » et « attrayante »<sup>500</sup>, nous dit encore Blanchot, devrait lui aussi présenter des caractéristiques spectrales. Si chez Blanchot, elles abondent comme nous aurons l'occasion de voir, elles ne paraissent pourtant pas vraiment de mise dans *Histoire de l'œil*. Le

---

<sup>497</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 29.

<sup>498</sup> *Idem*.

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 347.

<sup>500</sup> *Ibid.*, p. 30.

narrateur évoque bien ce délire spectral comme étant le canevas de situations qui se voudront de plus en plus « déchirantes ». Toutefois, il reste que la prose bataillienne lors de l'apparition du drap fantôme demeure à bien des égards loin de cette agitation spectrale. Nous ne sommes pas dans la prose exaltée d'un Desnos ou du formalisme textuel frénétique qui met en jeu le langage comme dans *Aurora*. On est d'ailleurs bien éloigné du pathos supplicé de la prose bataillienne, telle qu'elle se développe dans toute son ampleur dans *La Somme athéologique*. La régularité syntaxique est maintenue dans *Histoire de l'œil*, tout comme l'instance énonciative, bien qu'elle se compose d'un double *je* comme l'a relevé Leiris<sup>501</sup>. Comment dès lors accorder le langage à l'événementialité de cette contestation, à la présentification de cet instant de dissolution de la posture subjective ? Là aussi, nous semble-t-il, une mécanique d'occultation se met à l'œuvre : c'est dans le glissement de l'image au langage et du langage à l'image, dans leur intimité conflictuelle au cœur de la fiction, que se met en place la possibilité de faire l'expérience de ce néant indéterminé, « chaos de lumière et d'ombre »<sup>502</sup> qu'évoque Bataille dans *L'Expérience intérieure*.

L'apparition du drap, que nous avons qualifiée d'image fantôme, bénéficie donc d'une structure grammaticale canonique<sup>503</sup>. Un tel usage maîtrisé fait de l'image cette trouée permettant d'affoler et de mettre en défaut la constitution du sens. Le pouvoir de contestation de l'image s'appuie et s'élabore donc sur une structure signifiante textuelle qui ne produit point, en elle et par elle, de contestation à son encontre. Or, dans ses écrits théoriques, Bataille a bien formulé la volonté d'aller « au bout de la possibilité misérable des mots »<sup>504</sup>, pour faire de la littérature cette œuvre qui permette « de mettre fin à la possibilité du langage qui la porte »<sup>505</sup>. Et c'est précisément dans ce dessein que l'apparition de la vision fantôme prend toute son importance. En effet, retournant en deçà du regard pour traverser ce *voir* immédiat, l'image fantôme compose avec le texte un véritable opérateur de transgression. Un dispositif qui doit s'entendre comme un geste formel de franchissement et de maintien. Une telle combinaison s'appuie donc à la fois sur la vision et sur l'écriture pour établir une relation de contestation mutuelle, encadrée et thématifiée par le processus érotique. Ce geste produit donc autant des relations d'attrait et de répulsion qu'il témoigne d'une complicité entre image et langage. Quand le texte se maintient pour que l'image devienne fantôme, l'image, au terme de son apparition dans le

---

<sup>501</sup> LEIRIS Michel, « Du temps de Lord Auch », *Revue L'Arc*, n°44, 1971.

<sup>502</sup> BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 88.

<sup>503</sup> Gilles Philippe a montré, en analysant *Madame Edwarda*, « l'arrière-gardisme grammatical et stylistique » présent chez Bataille, souvent éclipsé par le caractère transgressif que Philippe estime être celui qu'accorde « toute une tradition de lecture de Bataille ». PHILIPPE Gilles, « Gauchissement syntaxique et grammaire classique : la langue de Bataille dans le cycle *Divinus Deus* », dans LOUETTE Jean-François, ROUFFIAT Françoise (dir), *Sexe et texte. Autour de Georges Bataille*, op. cit., p. 75.

<sup>504</sup> BATAILLE Georges, *Méthode de méditation*, op. cit., p. 210.

<sup>505</sup> BATAILLE Georges, « Le Paradoxe de l'érotisme », *Œuvres complètes*, vol. XII, Paris : Gallimard, 1988, [1955], p. 325.

langage articulé, réapparaît visuellement en interrompant et en révoquant le texte. La graphie qui clôt l'apparition, désignant cette mise à mort du langage en ces points de suspension qui s'étendent<sup>506</sup>, s'impose bel et bien comme une sortie du système de signification purement textuel. Le langage tant visuel que textuel impose une méditation dialectique sans synthèse, permettant donc dans l'acte même de la transgression de maintenir le système de l'interdit. Une telle disposition est explicitement énoncée par Bataille, dont les répercussions, notamment sur le Foucault d'*Histoire de la folie*, seront très fortes. Il faut élaborer, dit Bataille, une transgression qui « lève l'interdit *sans le supprimer* »<sup>507</sup>. Tout comme nous l'avions observé chez Leiris, il s'agit pour Bataille de mettre en place une expérience capable d'endurer une transgression « achevée », à savoir un acte de franchissement qui maintient le seuil franchi « *pour en jouir* »<sup>508</sup>. Car c'est uniquement dans le maintien que peut se franchir, s'endurer et s'exercer cette traversée du sujet dont Bataille nous indique la proximité avec l'opération hégélienne de l'*Aufhebung*<sup>509</sup>. Une traversée dont *Histoire de l'œil* ne cesse de fournir l'histoire de son éclatement<sup>510</sup>, comme le mentionne Kristeva.

C'est donc en usant des systèmes de signes différents que s'appuie l'expérience où le « je » peut se percevoir en deçà de sa formation subjective. Non comme un néant où viendrait s'abîmer toute tentative de figuration, mais comme *re-présentation* du maintien de cet éclatement de soi, de l'identité et de la temporalité qui en assure la cohésion. L'image interrompt le langage quand celui-ci interrompait la fonction représentative de celle-ci. Leurs temporalités sont différentielles et pourtant combinatoires : elles conjuguent l'instantanéité de la graphie (ces points de suspension si présents dans l'univers fictionnel de l'auteur) avec le temps du récit et de l'histoire du texte. Image et langage opèrent donc ensemble, offrant les conditions textuelles et visuelles d'un savoir inappropriable. Autrement dit d'une connaissance dont les déterminations sont et demeurent liées à ce « fond des mondes » inaccessible et dont l'ouverture permet à Bataille d'éprouver la fiction érotique : « je tends si fortement vers ce qui me renversera que l'idée de la mort me plaît – et que je ris de jouir d'elle. »<sup>511</sup>

---

<sup>506</sup> Dispositif bataillien par excellence : nous y reviendrons plus longuement par la suite. Gilles Ernst, présentant les quatre étapes de ce qu'il nomme le « simulacre narratif » de la mort chez Bataille, indique que cette graphie correspond au quatrième acte, « l'acte du silence. C'est le plus "poétique". À la fois par ses emprunts au lyrisme de la parole en vers, et dans son attirance pour le non-dit final de la tragédie. Il n'exprime plus rien, ou presque, puisque les mots, trahis par des répétitions et des "blancs" également envahissants, perdent beaucoup de leur signification, jouant ainsi le non-sens de la mort », ERNST Gilles, *Analyse du récit de mort*, Paris : Presses universitaires de France, 1993, p. 56.

<sup>507</sup> BATAILLE Georges, « L'Érotisme ou la mise en question de l'être », *Œuvres complètes*, vol. XII, Paris : Éditions Gallimard, 1988, [1956], p. 402. Si cette donnée a été fondamentale pour le Foucault des années soixante, elle a hanté bien d'autres intellectuels : réminiscences batailliennes qui se trouvent *telles quelles* dans le texte de Barthes sur Sollers... voir : BARTHES Roland, *Sollers écrivain*, op. cit., p. 82.

<sup>508</sup> BATAILLE Georges, « L'Érotisme ou la mise en question de l'être », op. cit., p. 403.

<sup>509</sup> « Mais la transgression diffère du "retour à la nature" : elle lève l'interdit sans le supprimer\*. [en note :] Inutile d'insister sur le caractère hégélien de cette opération[...] Là se cache le ressort de l'érotisme, là se trouve en même temps le ressort des religions ». BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, op. cit., p. 39.

<sup>510</sup> KRISTEVA Julia, *Polylogue*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, p. 129.

<sup>511</sup> BATAILLE Georges, *Méthode de méditation*, op. cit., p. 227.

Si comme nous invitait Barthes à le lire<sup>512</sup>, ce récit est littéralement l'histoire de l'*œil*, alors l'apparition du fantôme revêt une importance capitale dans cette histoire. Car elle fait revenir cette présence sous la forme d'un spectacle particulier : cet instant où l'œil, occulté par la superposition possible de toutes ses transformations, devient l'expérience d'un voir qui excède toute position de voyant. Celui où le sujet semble pouvoir toucher à l'engendrement inconnu à partir duquel le retour à soi s'effectue, là où s'affirme sa propre subjectivité. C'est-à-dire l'expérience d'un spectacle où le sujet atteindrait son propre mourir, là où il fait l'expérience de se sentir regardé à travers son propre regard par la perte de l'image fantôme.

Le fantôme et ses contours évanescents qui tiennent le désir de représentation en défaut, son caractère insaisissable qui en avive infiniment l'écriture, témoignent d'un travail indispensable à l'entreprise bataillienne. Celui d'accomplir par le jeu érotique et poétique « le lieu où la vie et la mort se confondent »<sup>513</sup> tout en maintenant le vivre et le dire d'une telle expérience. Contigu au fantasme dont il est parent, élargissant le champ du possible, le fantôme et le spectre font image de cette tache aveugle au cœur de laquelle le sujet éprouve le défaut de sa propre vision, le vide sur lequel il se constitue ; et désemparé en présence de l'objet du désir qui ne cesse de se dérober, il vacille devant une menace conjurée par les fantômes. Autrement dit, c'est pour Bataille l'occasion de façonner une *re-présentation* du sujet à l'image de ce qui du fantôme, participe d'une menace à double sens : être maintenu dans un connaître qui limite l'existence, duquel découle un inconnu qui demeure derechef insaisissable. Bataille a formulé par la suite, en marge des textes d'*Acéphale*, ce double emploi du fantôme :

J'ai peur – je tiens à m'exprimer plus puérilement que je ne l'ai jamais pu faire – j'éprouve un sentiment de détresse physique devant des tentations qui surgissent aussi précaires que des spectres – comment éviter dans l'absence et le vide où nous sommes oubliés de devenir le jouet de quelques spectres – mais ce qui est simplement spectral n'est encore que l'ombre portée de l'absence et du vide.<sup>514</sup>

Cette assertion à l'éloquence très portée sur le pathétique, montre bien la multiplicité que peut assumer le fantôme dans l'opération d'occultation et ceci de manière presque décantée. Sémantiquement, sa marque se fait bien sentir : le spectre renforce le pathos évoluant entre terreur et confessionnal. Si le spectre permet de souligner le caractère « déchirant » des aveux et des spéculations de Bataille, son agencement a ici quelque chose de très particulier. En effet, en une seule assertion, le spectre fait preuve d'une admirable mobilité quant à sa valeur dans

---

<sup>512</sup> Voir son texte « La Métaphore de l'œil » publié dans le numéro 195-196 de *Critique*, PIEL Jean (dir.), *Critique n°195-196. Hommage à Georges Bataille*, op. cit., p. 770.

<sup>513</sup> BATAILLE Georges, *L'Histoire de l'érotisme, Œuvres complètes*, vol. VIII, Paris : Éditions Gallimard, 1976, p. 124.

<sup>514</sup> BATAILLE Georges, « Pour mes propres yeux l'existence... », *Œuvres complètes*, vol. II, Paris : Éditions Gallimard, 1970, p. 275.

l'entreprise de contestation bataillienne. Ce revirement qui dénote une véritable élasticité de la fonction du fantôme, permet de distinguer trois étapes principales dans son usage comme opérateur de contestation. Adjuvant métaphorique, il appuie dans un premier temps la caractéristique des « tentations » qui affolent Bataille. Celles-ci sont ce qui, dans l'ordre des choses et du monde, ramène à un cadre interprétatif, offrant stabilité et connaissance. Différents domaines ont été mis en accusation par Bataille : au niveau métaphysique, les velléités transcendantes, au niveau de l'histoire littéraire, l'idéalisme du surréalisme et au niveau poétique, le langage discursif lui-même. Pour Bataille, ces tentations se profilent donc comme ce qui assagit, qui assujettit, comme ce qui détourne le sujet du manque qui le constituerait et légiférant l'être aux besoins d'un discours. La tentation des spectres serait donc celle de fournir un alibi malséant à une angoisse que la mort et le manquement au principe de l'être ne cessent d'alimenter et ceci en masquant leur propre vérité. Puis, dans un deuxième temps, le fantôme glisse et occupe un rôle bien différent, qui semble acter et prolonger ce qui dans la métaphore demeurerait de l'ordre de la comparaison : le spectre, actant dans la tragédie de cette « absence » et de « ce vide » où « nous sommes oubliés », est celui qui se joue de nous, un peu à la manière du dieu spectral et fantomatique que Bataille évoque dans *La Somme athéologique*<sup>515</sup>. Et pour finir, le spectre quitte son rôle actanciel : personnage menaçant dans le drame ontologique bataillien, le spectre en vient à se transformer en véritable spectralisation. La menace est de la sorte étendue et inversée : d'une figuration de ce qui menace l'être en le fixant dans des limites, on passe à une abstraction qui sollicite non plus le corps du spectre, soit-il des plus inexistantes, mais sa mécanique d'indécidabilité. Ce « simplement spectral » évoque bien un dénuement du fantôme, une nudité proche de celle du personnage d'Edwarda, folle, « venue d'un autre monde, et, dans les rues, moins qu'un fantôme »<sup>516</sup>. Le « simplement spectral » n'est donc pas ici à confondre avec le spectre : sa valeur de renversement et de volte-face lui permet de prendre dans ses rets et d'assumer jusqu'au bout la négativité de l'opération de contestation de soi. Le spectre présente les caractéristiques d'être ce travail qui permet de révéler ce qui demeure essentiellement dissimulé. Il peut de la sorte assumer et agencer tant ontologiquement que textuellement ce voile tendu sur le vide, en indiquer une possible écriture, se faire simulacre du vide.

---

<sup>515</sup> Voir notre partie introductive sur le fantôme.

<sup>516</sup> BATAILLE Georges, *Madame Edwarda*, op. cit., p. 25.

Les apparitions spectrales nous indiquent que le spectre chez Bataille fonctionne bien souvent comme le lieu d'un danger, d'une peur – peut-être celle-là même qu'évoque Barthes<sup>517</sup> – où le sujet perçoit le point à partir duquel il peut glisser hors de soi, où il est confronté à un espace de dissolution. Espace dans le sens précisément où il fait place, où il vide, proche de ce qu'énoncera par la suite Blanchot et qu'évoquera Caillois ; un lieu où le sujet puisse mener l'approche, sans la réaliser, de sa propre absence. Entre dramatisation et narration, entre biographique et fictif, il semble bien que le fantôme ménage le spectre des possibles de ce « ciel érotique ouvert » qu'évoque Bataille dans *Le Petit* : cette « coïncidence d'une musique de fête (frénésie perdue) et d'un silence de mort »<sup>518</sup>. Et dans l'apparition abrupte, terrifiante et bien souvent risible du fantôme, il semblerait bien, pour reprendre encore les mots de Barthes, que *ça colle*, que les choses, les sujets adhèrent à ce qui constitue l'illégitimité terrifiante de leurs fondements, permettant une représentation simultanée de ce qui dans l'immanence nie ce que la transcendance structure. C'est-à-dire, pour reprendre un terme qu'emploiera Bataille par la suite, énoncer la possibilité de faire l'expérience d'un objet *catastrophique* :

Cet objet, chaos de lumière et d'ombre, est *catastrophique*. Je l'aperçois comme objet, ma pensée, cependant, le forme à son image, en même temps qu'il est son reflet. L'apercevant, ma pensée sombre elle-même dans l'anéantissement comme dans une chute où l'on jette un cri. Quelque chose d'immense, d'exorbitant, se libère en tous sens avec un bruit de catastrophe ; cela surgit d'un vide irréel, infini, en même temps s'y perd, dans un choc d'un éclat aveuglant. Dans un fracas de trains télescopés, une glace se brisant en donnant la mort est l'expression de cette venue impérative, toute-puissante et déjà anéantie. [...] La « catastrophe » est la révolution la plus profonde – elle est le temps « sorti des gonds » : le squelette en est le signe, à l'issue de la pourriture, d'où se dégage son existence illusoire.<sup>519</sup>

---

<sup>517</sup> BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 174.

<sup>518</sup> BATAILLE Georges, *Le Petit*, op. cit., p. 46.

<sup>519</sup> BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 88-89.

## 4.2 Mécaniques d'abstraction :

*Homme il était, et simplement un pauvre  
morceau d'homme, et de je : c'est de ma  
propre cendre et de mon brasier que m'est  
venu ce spectre, et véritablement ! Il ne  
m'est venu d'au-delà !*

Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*<sup>520</sup>

Nous allons dans cette partie explorer des textes qui prennent à revers la fantasmagorie telle qu'exploitée par Leiris, Desnos et Bataille. Une fantasmagorie certes retournée comme un gant, mais qui n'en demeure pas moins proche de l'univers fantastique et inquiétant des récits que nous avons parcourus. Abandonnant l'intensification sensorielle et affective, c'est au contraire par une réduction à un degré minimal d'intensité que des récits comme ceux de Blanchot et de Caillois nous acheminent dans un univers où tout s'indétérmine. À commencer par la figure même du fantôme : absent, il est extrêmement tentant de le voir posséder tous les personnages, à l'instar de ce qui se passe dans les romans de Blanchot où, nous dit Jean-Michel Rabaté, le ton « suggère que les personnages sont gagnés par l'ombre pour devenir des fantômes vivants : spectres animés mettant en scène une confrontation apocalyptique entre la vie et la mort, le jour et la nuit, la foi et le scepticisme »<sup>521</sup>. Le désir, que nous avons vu si capital dans la structure et dans les thèmes traités par les récits de Leiris ou de Bataille, n'est cependant pas absent d'un tel monde. Dépouillé, il est représenté dans toute sa nudité, qui à vrai dire, n'a plus rien de ce qu'il est convenu de qualifier d'érotique. Cette abstraction du désir qui opère au sein de ces récits semble donc en consigner uniquement l'impersonnalité et le caractère austère, comme si des êtres et des choses n'allaient être uniquement privilégiés que la *dépouille*, le cadavre. Immuable et pourtant en mouvement, cette posture faite d'un « désir vide et sans frein »<sup>522</sup>, comme le mentionne le récit de Blanchot, irradie les strates du récit comme ce mouvement de la mer qu'évoque Caillois dans *Récit du délogé* : « le halètement patient de l'immense océan

---

<sup>520</sup> NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « folio essais », 1985, p. 41.

<sup>521</sup> RABATÉ Jean-Michel, *Rire au soleil. Des affects en littérature*, Paris : Éditions Campagne Première, 2019, p. 181.

<sup>522</sup> BLANCHOT Maurice, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, Paris : Éditions Gallimard, 1953, p. 135.

qui, de partout, arrive avec lui-même derrière lui »<sup>523</sup>. Et le vertige d'un tel mouvement n'est pas moins fulgurant, nous le verrons, et complice des forces de contestation ontologique et textuelle qui animent les récits de Desnos, Leiris ou encore de Bataille.

Nous proposons donc de suivre une autre dimension du travail du fantôme en étant attentif à ce que nous nommons ses mécaniques d'abstraction. Notre analyse se penchera sur deux dispositifs que ces mécaniques mettent en place. Le premier dispositif sera l'occasion de percevoir le travail de *subversion* que le fantôme peut insérer dans les mailles du texte. C'est avec le récit de Blanchot *Celui qui ne m'accompagnait pas* que nous explorerons cette faculté renversante que possèdent les spectres. Nous mesurerons les implications du deuxième dispositif – celui de l'*apparence* – en nous penchant sur un récit surprenant de Caillois : *Récit du délogé*, court texte qui conclut son ouvrage *Cases d'un échiquier*. Cette fiction nous permettra de nous plonger dans des jeux de renvois mimétiques et cryptés dont la règle semble se définir en compagnie des spectres. Ces deux récits se distinguent non seulement du corpus fantasmagorique par leur tonalité mais également par leur date de publication. Ils n'appartiennent pas à la période agitée de l'entre-deux guerres : *Celui qui ne m'accompagnait pas* est publié en 1953 et *Récit du délogé* de Caillois en 1970. Pourtant, ces deux textes portent l'empreinte de l'intensité et de la dissolution qui se trouvent dans les récits fantasmagoriques. Ils organisent chacun une temporalité à même de maintenir l'effervescence surréaliste tout en l'infléchissant vers un impératif de l'« épuisement », selon le mot de Dominique Rabaté<sup>524</sup>, qui marque l'écriture littéraire de l'après-guerre.

Nous allons donc explorer deux modalités de cette abstraction qui ne semble retenir de la *représentation* ni image ni référent, mais uniquement le mouvement de balancier entre apparition et disparition.

---

<sup>523</sup> CAILLOIS Roger, « Récit du délogé », *Cases d'un échiquier*, op. cit., p. 328.

<sup>524</sup> « Le paradoxe (ou la contradiction aiguë de l'écriture moderne) gît dans cet impératif double, auquel je donne le nom d'épuisement : interminable recommencement d'un mouvement de mise au dehors, tentation pour une forme qui dirait tout de l'obscur désir, qui en tarirait la source ». RABATÉ Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris : Éditions José Corti, 2004, p. 156.

#### 4.2.1 Subversion de *Celui qui ne m'accompagnait pas* :

... *Je n'habitais pas la vie mais la mort.*  
*Aussi loin que je me souviens*  
*Les cadavres se dressaient tout droit devant moi :*  
*« Tu as beau te détourner, te cacher, renier...*  
*Tu es bien de la famille et tu seras des nôtres ce soir».*

Laure, *Le Sacré*<sup>525</sup>

Dès les premières phrases du récit de Blanchot, nous sommes confrontés et placés dans une position quelque peu déroutante. Un narrateur dialogue sommairement avec celui, on le comprend, qui ne l'accompagne pas. L'étoffe du dialogue, fait d'échanges sibyllins, de remarques et d'injonctions, ne semble se rapporter qu'à elle-même. On ne sait pas très bien où se situer et où situer les choses : tel vont être le décor et la trame de *Celui qui ne m'accompagnait pas*. Il pourrait bien s'agir d'un monologue à plusieurs voix, sorte d'expérience psychanalytique<sup>526</sup> où une instance dédoublée explore les méandres de son aliénation en dialoguant avec cette parole attribuée à l'autre. Ou encore pourrions-nous être confrontés, par une métaphorisation du récit, mêlant désir et impossibilité de l'écriture, à cette errance dont nous fait part Blanchot dans un texte sur Kafka : celle qui allant au bout de l'erreur, permet de « transformer ce qui est un cheminement sans but dans la certitude du but sans chemin »<sup>527</sup>. Pourtant, même si l'on privilégie un de ces deux cadres de lecture, encore sommes-nous bien loin de ce qui se passe – et ne se passe pas – dans ce récit. Les instances sont si évanescences et poreuses, si fantômales que la lecture peut investir une multitude de référents pour tenter de cadrer l'apparente inintelligibilité du récit.

Cette infinité de termes maintient paradoxalement une relation oppositionnelle entre les énonciateurs et la fait rejouer incessamment dans une variation vertigineuse. Un « va-et-vient errant »<sup>528</sup>, comme le mentionne le texte à de nombreuses reprises, qui recoupe les deux

---

<sup>525</sup> LAURE, *Écrits, fragments, lettres*, Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1977, p. 83.

<sup>526</sup> Expérience psychanalytique au sein de laquelle le monologue deviendrait cette situation où l'adresse du sujet se référerait à un tout autre : « N'y a-t-il pas un seuil où cette attitude doit faire stopper le monologue ? Si le sujet le poursuit, c'est en vertu de la loi de l'expérience ; mais s'adresse-t-il toujours à l'auditeur vraiment présent ou maintenant plutôt à quelque autre, imaginaire mais plus réel : au fantôme du souvenir, au témoin de la solitude, à la statue du devoir, au messenger du destin ? » LACAN, Jacques, *Écrits I*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2014, [1966], p. 83.

<sup>527</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 92.

<sup>528</sup> Notamment aux pages 36, 99 et 136. BLANCHOT Maurice, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, op. cit.

modalités qui tressent le récit : celle faite d'un tissu narratif, dont les pics sont les quelques épisodes d'apparition d'un troisième personnage dans un cadre spatio-temporel donné, et l'autre spéculative, s'arrêtant sur les données narratives pour en relancer le terme et l'exégèse. Bien plus, le récit se constitue tant au niveau de sa progression narrative que dans sa syntaxe en appliquant à la lettre ce « va-et-vient errant ». Il est pour le moins tentant de l'élever au rang de principe opératoire, comme ce qui permet au récit de toujours se tenir sur la ligne même de séparation entre un monde où rien ne se passe et un autre où tout puisse apparaître. En effet, il semblerait bien que malgré la tonalité souvent retorse du récit, celui-ci avance malgré tout, en confectionnant glissements énonciatifs, narration spiralée et pathos participant à la fois de l'effroi et de la neutralisation.

Tout concourt donc, dans ce récit, à court-circuiter l'aspect rationnel de cet échange si singulier qui s'épanche comme une longue phrase sans début ni fin, oscillant entre le récit d'un événement et l'événement à venir du récit. Dès lors, on comprend bien que ce récit soit subversif : il dérouté toute application, renverse toute logique qui voudrait le saisir dans son ensemble et lui donner un sens, grâce à ce dispositif de « va-et-vient errant » mettant à mal son homogénéité. Cette subversion dans la lisibilité et la portée du récit, mise au programme du texte, nous importe particulièrement. En effet, nous la trouvons dans l'usage même de la figure du fantôme. Attendue dès le départ, l'apparition d'un spectre est en effet des plus subversives car elle ne survient... pas. L'absence de fantômes dans ce récit surprend, d'autant plus que le titre même renvoie à la présence de quelqu'un d'absent dont on aurait pu croire que le fantôme accuse les contours ou du moins certains aspects. Et c'est sans parler de l'assiduité avec laquelle le récit use du paradigme de l'errance, renforçant cette attente éconduite de l'apparition d'un spectre. Cette absence de fantômes est particulièrement manifeste dans les scènes « romanesques » qui ponctuent le récit. Ces moments où la narration s'embraie nous livrent d'étranges situations où quelque chose, « quelqu'un » nous dit le texte, *apparaît* ou plutôt, ne cesse de devoir *apparaître*. L'*apparaître* est dans ces passages cette modalité permettant l'énonciation d'un « être à part », d'une subversion spectrale de l'être où il semble devenir, comme l'écrit Blanchot dans *Au moment voulu*, « le fantôme de l'événement »<sup>529</sup>. Un devenir fantôme qui pour Blanchot est toujours déjà un retour du fantôme ; face à une parole et à un monde devant coïncider avec leur disparition, l'être et l'écriture demeurent toujours déjà *autres* qu'eux-mêmes, « apparence, dit Blanchot, de ce qui a disparu »<sup>530</sup>.

---

<sup>529</sup> BLANCHOT Maurice, *Au moment voulu*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2005, [1951], p. 135.

<sup>530</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 46.

Le récit énonce donc un apparaître hypothétique, une figure qui lentement mais sûrement pourrait bien apparaître tout comme disparaître complètement. La première scène d'apparition s'organise entre ces deux possibilités, en s'ancrant dans un décor minimaliste : une maison, des pièces, une table et une vitre. Une fois les éléments du décor évoqués, leur existence est directement frappée d'un doute. Doute que le narrateur évoque en ces termes : « J'essayai de reconnaître cet endroit, était-ce là où j'étais tout à l'heure ? était-ce moi ? En tout cas, à présent, celui qui s'y trouvait s'appuyait, lui aussi, sur une table. »<sup>531</sup>. La présence imminente de l'apparition de ce « quelqu'un » semble contaminer le narrateur et le cadre énonciatif. Evoquer un doute sur sa présence passée dans ces lieux, c'est pour le narrateur se donner l'occasion d'occuper une position qui dédouble son effacement, laissant ouverte et indéfinissable l'interprétation de son statut ontologique. D'une part, nous pouvons le constater dans l'usage que fait le narrateur du pronom démonstratif (« celui qui s'y trouvait »), usage qui semble à première vue le désigner lui-même comme *autre*. En se pronominalisant, la voix narrative marque une distance à soi d'où le narrateur serait comme un témoin extérieur de lui-même, filant sur les voies du double. Cet horizon de dédoublement était d'ailleurs déjà pressenti et, d'une certaine manière, agencé par la question « était-ce moi ? » qui précède ce revirement pronominal. D'autre part, le statut de cet autre qui surgit peut également se lire littéralement. Cette irruption de la présence de l'autre, d'un tout autre dont rien ne signale l'existence, vient fracturer l'univers narratif par le sursaut, la rupture qu'il assène à la situation énonciative. Nous sommes ici en présence d'un nivellement étrange, qui s'opère par cette temporalité et par le renvoi à cette personne manquante, ce « celui » auquel se réfère le titre même du récit : la situation d'énonciation s'affirme grammaticalement à mesure que les référents, eux, subissent une remise en question totale par le discours. Cette situation est renforcée par l'intrusion surabondante de déictiques (« là », « cet endroit », « à présent », « moi », « celui ») qui viennent donc désigner l'identité du locuteur mais également le temps et le lieu d'où celui-ci parle. La situation d'énonciation s'affirme donc en même temps qu'elle est relativisée, voire infirmée, par les instances du discours : les deux interrogations (« était-ce là où j'étais tout à l'heure ? était-ce moi ? ») sont comme laissées de côté, n'ayant pas d'autre conséquence discursive que celle d'éluder la réponse par l'indifférent « En tout cas ». L'indécision qui s'installe entre les instances du discours les rend donc inconséquentes. Et pourtant, cela n'est pas sans répercussions troublantes : le narrateur s'est, le temps d'un instant, bien plié au jeu du « va-et-vient errant » que mentionnait le texte. S'affirmer autant que s'infirmier comme soi et comme

---

<sup>531</sup> BLANCHOT Maurice, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, op. cit., p. 35.

l'autre, s'obtient au prix d'une double dissimulation. Tous ces renvois déictiques viennent en effet problématiser la répartition temporelle à laquelle le texte feint de se plier : un temps fictif de l'histoire et un temps du discours qui paraissent bien dans la trame du récit se dissimuler l'un à l'autre. Absorbés par la manière presque autonymique que déploie le temps du discours, les renvois qu'institue la situation d'énonciation oscillent toujours entre diégèse et exégèse. Un tel mouvement d'indécision vient frapper l'apparition d'une présence irréaliste que Blanchot perçoit chez Mallarmé et qu'il commente en ces termes :

cette présence elle-même est à son tour perpétuité oscillante, oscillation entre l'irréalité successive de termes qui ne terminent rien et la réalisation totale de ce mouvement, le langage devenu le tout du langage, là où s'accomplit, comme tout, le pouvoir de renvoyer et de revenir à rien, qui s'affirme en chaque mot et s'anéantit en tous, "rythme total", "avec quoi le silence".<sup>532</sup>

Pouvoir de *renvoyer* et de *revenir* à rien : on voit bien que l'irréalité qu'évoque et invoque Blanchot – résonnant avec l'entreprise générale de *Celui qui ne m'accompagnait pas* – ne bénéficie pas d'une description d'un lieu, encore moins d'un temps. Elle appelle sans cesse au mouvement de renvoi et de retour, une « oscillation », répète-t-il, un travail qui ne machine à *rien*. Un rien proche de celui de Bataille, qui n'est pas tant le néant que ce terme instable qui précisément permet de mettre un terme à la fin. Le suspens de cette position intermédiaire n'est obtenu qu'au prix d'un principe de renversement qui régit toutes les strates de l'écriture. Ce renversement qui conserve l'irréalité de l'être et des choses permet d'éprouver cette position proprement spectrale : celle d'appartenir à l' « ombre des événements », à « l'image » plutôt qu'à « l'objet », à l' « apparence » plutôt qu'aux « signes »<sup>533</sup>, bref « à ce qui fait » que l'on puisse devenir fantôme. C'est donc s'investir d'une valeur simulacrale et réflexive qui permette de déjouer dans le rapport phénoménal des être et des choses les liens antagonistes qui régissent présence et absence. C'est ainsi s'accorder les conditions par lesquelles le sujet puisse faire l'expérience de ce qui dans l'œuvre, est, selon le mot d'Heidegger, « mise-en-œuvre »<sup>534</sup>, ce qui travaille autant à l'affirmation qu'à l'anéantissement. Mais comment une telle machination peut-elle être irréaliste ? Comment le texte peut-il mettre en place ces renvois et ces retours à *rien* et cela pour que s'affirme et en même temps s'anéantisse une telle possibilité ?

---

<sup>532</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 47.

<sup>533</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>534</sup> « Dans l'œuvre en tant que telle, l'avènement de la vérité est à l'œuvre, c'est-à-dire que, dans l'œuvre, la vérité est mise en œuvre. *La mise en œuvre de la vérité, voilà l'essence de l'art* », Voir HEIDEGGER Martin, *De l'origine de l'œuvre d'art*, Paris : Éditions Payot & Rivages, coll. « Rivages poche », 2014, [1950], p. 68-70.

Nous avons déjà remarqué que le maintien d'opérations d'indécision permettait d'inscrire une forme d'oscillation et de problématiser les limites de l'énonciateur et des registres textuels. Une telle économie, subvertissant ce qui institue une position de référent dans l'ordre du discours, opère également au sein de même de la textualité. La première scène d'apparition témoigne d'une telle machination, où le narrateur subit, en un instant d'« épouvante », cette manifestation imminente de l'autre :

« Ne bougez pas, je crois qu'il y a quelqu'un. – Quelqu'un ? Ici ? – Quelqu'un nous regarde par la vitre. – Par la vitre ? » Paroles qui, aussitôt, me donnèrent un sentiment d'épouvante, d'horreur, comme si le vide de la vitre s'y fût reflété, comme si tout cela avait déjà eu lieu, et à nouveau, à nouveau. Je crois que je poussai un cri, je glissai ou tombai contre ce qui me sembla être la table. Je l'entendis cependant encore me dire : « Vous savez, il n'y a personne. »<sup>535</sup>.

Au niveau énonciatif, l'irréalité est ici introduite par l'usage prégnant de modalisateurs et par ce dialogue qui tout en échos, *produit* ce sentiment d'effroi. La parole elle-même semble donc se substituer, dans le procès de l'apparition, à ce quelqu'un qui regarde par la vitre. S'ajoute à ce court-circuit dans la répartition actancielle de l'apparaître, deux comparaisons qui rendent compte du sentiment d'horreur vécu par le narrateur. Ces deux propositions introduites par la locution conjonctive « comme si » sont très particulières et rappellent en certains points l'apparition du drap-fantôme que nous avons observée chez Bataille. En effet, il semblerait qu'à l'instar de la scène du château hanté d'*Histoire de l'œil*, les choses se manifestent par le recours à une surface optique de réflexion sur laquelle la détermination du regardant et du regardé demeure indécidable. Pourtant ici, c'est sur et par une vitre que ce principe de « va-et-vient errant » s'organise et que se constitue la *re-présentation* de ce moment d'effroi<sup>536</sup>. Voyons plus en détail comment s'articule à cette vitre, à ce seuil étrange, la rencontre du narrateur avec cette figure tenue, dit-il, « contre mes yeux »<sup>537</sup>.

Cette rencontre, malgré toute l'insistance que le texte fait peser sur sa dimension visuelle, demeure par deux fois comme révoquée par le texte. Le narrateur entame pourtant bien cette scène avec cette assertion « je vis qu'au delà se tenait quelqu'un »<sup>538</sup>. Or, cette présence de l'autre ne s'actualise pas ; elle demeure inconséquente, comme si la vitre instaurait tant un rapport de distance que de contact avec cette « figure ». Un rapport oxymorique, dont on sait que les récits fictionnels de Blanchot sont friands : « Cela m'obligeait à regarder étrangement en un point qui ne m'était pas donné, plus proche qu'il ne me semblait, proche d'une manière

---

<sup>535</sup> BLANCHOT Maurice, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, op. cit., p. 36-37.

<sup>536</sup> Dans *L'Arrêt de mort*, le lecteur est confronté à quelque chose de semblable, que le narrateur énonce comme étant « le phénomène de la vitre ». Voir BLANCHOT Maurice, *L'Arrêt de mort*, op. cit., p. 79.

<sup>537</sup> BLANCHOT Maurice, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, op. cit., p. 36.

<sup>538</sup> *Idem*.

presque effrayante, car il ne tenait pas compte de mon propre éloignement »<sup>539</sup>. Le visuel est méconduit ; est uniquement conservée la mécanique du voir. Cette rencontre en suspens, qui semble s'étendre en même temps que se répéter, est pourtant ponctuée des affects que subit le narrateur et dont on perçoit la gradation : « je fus surpris », « presque effrayant » qui vont dans cette intensification rapidement ajouter au pathos de l'effroi un paradigme visuel. Une combinaison que le narrateur évoque donc en ces termes : « et l'impression fut si vive que ce fut comme un spasme de clarté, un frisson de lumière froide »<sup>540</sup>. Ces deux comparaisons témoignent de l'importance de cet apport visuel dans le *dire* de cette impression. Pourtant, elles interpellent, en ceci qu'elles semblent rompre la chaîne syntagmatique tressée de relations oxymoriques et de structures de dénégation. Il y a en effet un chose qui s'apparente à l'effet d'occultation tel que nous l'avons vu chez Bataille. Ces deux propositions comparatives semblent participer d'un vouloir faire image, mais image à partir de laquelle nul regard, nul voir ne pourraient véritablement se constituer. L'usage combiné de l'affect et du visuel permet d'établir les prémisses de la constitution d'une image au sens que lui donne Blanchot dans *L'Espace littéraire*. À savoir une image qui ne représente pas, après coup, un objet ou une chose, mais une image au pouvoir autotélique, opérateur d'un *devenir image* :

La chose était là, que nous saisissions dans le mouvement vivant d'une action compréhensive, – et, devenue image, instantanément la voilà devenue l'insaisissable, l'inactuelle, l'impassible, non pas la même chose éloignée, mais cette chose comme éloignement, la présente dans son absence, la saisissable parce qu'insaisissable, apparaissant en tant que disparue, le retour de ce qui ne revient pas, le cœur étrange du lointain comme vie et cœur unique de la chose.<sup>541</sup>

On voit bien ici la radicalisation des pouvoirs de l'image, résonnant avec cette emphase de l'effroi qui caractérise toutes les formes d'irruption si présentes dans les récits fictionnels de Blanchot. Le devenir instantané de l'image, que l'on pourrait dire sublimé par ce pathos de l'angoisse et du ravissement, présente toutefois un certain vice de forme, bien différent de celui qui s'énonçait dans les paroles d'Aurora. En effet, il semblerait que quelque chose manque dans cette opération spéculative pour permettre logiquement de formuler une telle possibilité négative de l'image. Le renversement se fait de manière radicale : ce quelque chose qui manque est, nous semble-t-il, bien voulu et conservé tel quel, dans un statut très proche de celui du fantôme. La transformation de « la chose éloignée » en « cette chose comme éloignement » est en cela exemplaire. Elle permet une mise en action de ce qui relève de l'absence, et fournit ainsi une matrice à coloration hégélienne où s'établit l'affirmation des relations de négativité.

---

<sup>539</sup> *Idem.*

<sup>540</sup> *Idem.*

<sup>541</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 343.

Autrement dit, c'est se donner l'occasion de pouvoir faire d'un terme le levier de son propre envers négatif : c'est doter toute relation de séparation et de détermination d'un terme tiers, un terme spectral, qui puisse maintenir au sein du système oppositionnel une affinité fantomale. Les aspects spéculatifs qu'énonce Blanchot autour de l'image sont très proches en cela du « pouvoir de renvoyer et de revenir à rien » que nous avons évoqué plus haut et qui est, selon Blanchot, l'accomplissement du « tout du langage »<sup>542</sup>. On pourrait même avancer que rien véritablement ne les distingue, tant image et langage demeurent liés à ce mécanisme de renversement si particulier. Un mécanisme qui fait toujours primer un faire sur un dire, – l'apparence sur les signes dit Blanchot – ou lui assigne plutôt la responsabilité de toujours devoir composer avec son propre procès, de créer une apparence en mesure d'accuser ce qui dans ce procès fait retour sur soi. Mettre à l'épreuve de la réflexivité par la machination intestine du verbe, c'est entrevoir la possibilité d'un renversement constant des parties constituantes de toute relation de détermination. Et cela est particulièrement prégnant dans l'instant « extatique » qui assiege le narrateur : « comme si le vide de la vitre s'y fût reflété, comme si tout cela avait déjà eu lieu, et à nouveau, à nouveau »<sup>543</sup>. Une telle proposition impose une rupture radicale des déterminations par lesquelles le narrateur se soutient comme énonciateur et référent. Le recours à la forme passive renforce ici l'impersonnalité qui commande un tel acte de réflexion, comme si le procès verbal par cette forme installait une distance à soi pour mieux endurer le retour mécaniquement. À la réflexion visuelle s'ajoute une autre qualité réflexive par l'usage de la forme pronominale. Le vide de la vitre s'est-il reflété sur... le vide de la vitre ? Les renvois provoquent un doute vertigineux quant aux référents, d'autant plus que le redondant et paronymique « vide de la vitre » redouble l'étrangeté de cette transparence faite de rien. Le procès verbal renvoie-t-il à lui-même et cela par deux fois ? Si un doute est entretenu dans les relations qu'instaure la réflexion visuelle et grammaticale, c'est semble-t-il pour converger vers le même terme : la vitre. Qu'il s'agisse effectivement du vide de la vitre ou des dernières paroles (« Par la vitre ? ») auxquelles la forme pronominale peut renvoyer, la construction syntaxique renvoie à une fonction du vide, et permet d'agencer cet événement comme ce qui vide. Un principe de reflet et de réflexivité qui se trouve également dans l'intimité profonde de la structure grammaticale : la matérialité du langage réaffirme l'aspect de renvoi circulaire du reflet par assonance et allitération (**v**ide de la **v**itre, **s**i [...] **s**'y) tout comme elle se désigne par jeux homophoniques comme langage. C'est de la sorte multiplier les voies, par des formes autoréférentielles et réflexives, pour les mener toutes à ce *rien* qu'évoquait Blanchot à propos

---

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>543</sup> BLANCHOT Maurice, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, op. cit., p. 37.

de Mallarmé. Les effets ainsi produits sont vertigineux : l'irréalité ressortant de ces renvois permet d'instaurer une phénoménalité spectrale dans laquelle le sujet est non seulement renvoyé à une impersonnalité qui serait principielle mais qui de plus endure le retour, un retour comme ce qui toujours et déjà *est*. La perspective ontologique, qui reste de mise, subit donc par ce retour, cette revenance blanchotienne si particulière, un paradoxe des plus renversants : comme nous le dit et le répète le texte, l'être et les choses apparaissent « comme si tout cela avait déjà eu lieu, et à nouveau, à nouveau ». De la sorte, la mécanique de subversion du texte, formulée et composée du double procès de renvoi et de retour, met en place ce qui selon l'adage blanchotien ne saurait avoir de place : un espace littéraire, qui précède et anticipe le lieu d'où s'institue toute forme de délimitation. Ce mouvement de retour d'un événement qui n'a cependant jamais eu lieu, le texte nous somme de le percevoir comme répétition, répétition d'un terme, d'une chose qui fait que « cela n'a jamais eu lieu, jamais une première fois, et pourtant cela recommence, à nouveau, à nouveau, infiniment »<sup>544</sup>. Avoir déjà eu lieu, comme le récit le met en scène, ou n'avoir jamais eu lieu, aucune distinction véritable : c'est formuler l'action par laquelle ce qui fait signe doit endurer et composer avec sa propre disparition, et rendre possible cet instant où regardant les paroles du récit, le narrateur dit : « elles sont comme surgies des tombeaux »<sup>545</sup>. Autrement dit, c'est pour Blanchot placer les mécanismes de renvoi et de retour comme ce qui permet de revenir en amont, là où un processus dialectique oeuvre à constituer et instaurer les relations de détermination. C'est de la sorte occuper textuellement cet espace de l'entre-deux, mobile et hanté, où le sujet puisse faire l'expérience de la place qu'il occupe dans le discours ainsi que la fonction qu'il se voit remplir dans le récit. Une telle perspective n'est pas sans son lot d'opérations désastreuses, pour prendre ici un terme cher à Blanchot : la spectralisation serait, tant au niveau thématique que textuel, ce principe de réduction essentiel et indispensable à la machinerie *neutralisante* de Blanchot. C'est en « fantômalisant » un terme ou un être que la réflexivité empreinte de neutre peut s'insinuer et créer sur soi une surface réflexive, qu'elle soit de l'ordre de la pensée, du langage ou de l'image. Une surface transparente, une vitre ou encore une ombre, comme l'indique Blanchot dans les premières pages de *L'Espace littéraire* ; des mots qui témoigneraient précisément de cette opération spectrale qui, selon Blanchot – dont nous citons ce passage une nouvelle fois – assigne à l'œuvre les conditions de son expérience littéraire :

Neutre serait l'acte littéraire qui n'est ni d'affirmation ni de négation et (en premier temps) libère le sens comme fantôme, hantise, simulacre de sens, comme si le propre de la littérature était d'être spectrale, non pas hantée d'elle-même, mais parce qu'elle

---

<sup>544</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 26.

<sup>545</sup> BLANCHOT Maurice, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, op. cit., p. 141.

porterait ce préalable de tout sens qui serait sa hantise, ou plus facilement parce qu'elle se réduirait à ne s'occuper de rien d'autre qu'à *simuler la réduction de la réduction*.<sup>546</sup>

Simuler le procès de ce qui fait et défait : les fantômes de Blanchot semblent bien mettre en forme cette exigence d'une hantise que l'auteur met au principe même des pouvoirs de la littérature. Et cette formulation extrêmement radicale de la spectralisation qu'énonce Blanchot dans *L'Entretien infini* se trouve mise en pratique dans *Celui qui ne m'accompagnait pas*. En effet, comment ne pas rapprocher les effets de retour et d'antéposition de la hantise du spectre de ce passage du récit :

Je m'en aperçus avant même qu'il ne répêât : « Autrefois », et quand il l'eut répété, je m'en aperçus plus encore au ton neutre qui était le sien, qui ne demandait pas d'éclaircissement, n'ajoutait rien au mot, disait cela seulement que disait le mot, qui dans cette nudité n'en apparaissait que plus suspect, trompeur, inconsistant, sans franchise, non pas même douteux, mais n'ayant pas d'autre forme que son propre doute, tout entier traversé et constitué par le nuage de ce doute où ne se laissait voir que mon désir de préserver le moment présent.<sup>547</sup>

À l'instar du neutre et de l'acte littéraire, le fantôme est bel et bien sans cesse réduit à ce point ambigu fait de cette altérité du « ni lui ni l'autre »<sup>548</sup>, d'où il peut œuvrer et témoigner de sa seule machination ; et que malgré sa disparition, il « ne manque jamais, puisque le manque est sa marque »<sup>549</sup>. On peut dès lors voir dans le caractère opératoire du spectre, une fonction qui permet précisément à ce qui œuvre dans l'œuvre de *désœuvrer* : de révoquer tout en appelant ce point qu'elle contient, « celui que l'on ne peut atteindre, le seul pourtant qu'il vaille la peine d'atteindre »<sup>550</sup>. Une « zone d'attrance »<sup>551</sup> de l'œuvre, où est exigé de l'écrivain qu'il se fasse « le lieu vide où s'annonce l'affirmation impersonnelle »<sup>552</sup>.

Les grands thèmes blanchotiens que nous avons évoqués dans les marges de *Celui qui ne m'accompagnait pas* paraissent donc nécessiter autant thématiquement que mécaniquement les fonctions subversives des spectres, leur « lumière spectrale »<sup>553</sup> comme le mentionne Blanchot dans *Au moment voulu*. Et c'est peut-être dans ses récits fictionnels que la hantise du fantôme atteint son point le plus opératoire, accompagnant cette fascination que subissent et exercent maints narrateurs devant ce *voir* qui se retourne contre-lui :

---

<sup>546</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 448-449.

<sup>547</sup> BLANCHOT Maurice, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, op. cit., p. 124-125.

<sup>548</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 564.

<sup>549</sup> *Ibid.*, p. 448.

<sup>550</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 60.

<sup>551</sup> *Idem.*

<sup>552</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>553</sup> BLANCHOT Maurice, *Au moment voulu*, op. cit., p. 109.

c'est une terrible présence impersonnelle qu'alors je regarde, l'affirmation effrayante de ce que je n'entends pas, ne pénètre pas, qui n'est pas là et qui, pourtant, se dissimule dans l'ignorance et le vide de mon propre regard.<sup>554</sup>

Le voir qui est agencé ici offre donc la possibilité au narrateur de subir une double épreuve et cela simultanément : celle de l'effroi devant la force de dissolution impersonnelle de l'apparition et celle de sa dissimulation au sein même de soi. Ensemble, ces deux pans que relègue le voir blanchotien organisent l'apparition comme étant tributaire à la fois d'une présence informe et d'une absence fuyante. Aucune apparition ne semble donc pouvoir s'actualiser dans l'apparaître qui constitue pourtant l'essentiel de la trame narrative du récit. Davantage, c'est un apparaître conditionnel que le texte ne cesse de produire, et cela par un agencement paradoxal où les parties constituantes du récit subissent une réversion indéfinie. Il en va donc d'un certain principe révolutionnaire au cœur des visées *désidentitaires* mises au programme du récit. Il brouille les distinctions énonciatives et les repères spatio-temporels qui permettent au récit de prendre forme et de se soutenir. Ce principe d'indétermination s'appuie pourtant sur deux régimes bien distincts, prêts à pourvoir autant à l'opération du « va-et-vient errant » qu'à la révocation d'une telle opération.

Cette double opération est manifeste dans l'emploi d'un paradigme bien précis : ce pathos de l'effroi que nous avons évoqué plus haut. En effet, la surabondance de termes affectifs est constante dans *Celui qui ne m'accompagnait pas*. Le narrateur ne cesse d'évoquer son effroi devant l'apparition imminente de l'autre. Ces évocations se déroulent lors d'épisodes narratifs particulièrement mornes, dotant une telle expressivité de quelque chose de relativement étrange. À l'écoute des paroles de cet autre personnage, la voix narrative ne cesse d'éprouver une intensité et un excès de sentiments, excès qui tranche donc radicalement avec l'austérité de l'univers diégétique. Il en va d'une certaine tonalité incongrue, présentant bien quelque chose de gratuit dans l'usage itératif de ces situations extatiques. Si cette préciosité terroriste du texte peut surprendre, elle demeure pourtant un rouage essentiel dans l'entreprise de désorientation du récit. Dans un premier temps, elle permet de soustraire le paradigme de l'effroi au cadre esthétique et rationnel dans lequel il évolue habituellement. C'est de la sorte abstraire uniquement les effets, en dénudant de tous leurs appareils les situations dans lesquelles ils se produisent<sup>555</sup>. Seule demeure donc cette sensation d'un effroi en roue libre, libre de tout ancrage diégétique et imaginaire qui viendrait en retour lui fournir un cadre interprétatif. Les conséquences sont de taille : l'effroi permet une irruption, une suspension de l'avancée du récit

---

<sup>554</sup> BLANCHOT Maurice, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, op. cit., p. 143.

<sup>555</sup> Sartre a fait remarquer ce « fantôme de transcendance » qui plane sur *Aminadab* et la souscription du texte à un fantastique abstrait – voir SARTRE Jean-Paul, « *Aminadab*, ou du fantastique considéré comme un langage », *Situations, I*, Paris : Éditions Gallimard, 1947, p. 137.

qui dès lors paraît s'enrouler sur lui-même. L'usage réitéré du paradigme de l'effroi est donc à l'image de cet effet de circularité du texte, où tout semble différer de soi et cela dans une répétition qui modifie ses propres termes tout en produisant la même indétermination. Et dans un deuxième temps, cette rhétorique de la terreur met à jour les glissements métonymiques qui lui sont prescrits et qui permettent une avancée spiralée du récit là où la circularité le condamne à une certaine immobilité. En cela, cette « affirmation effrayante » qui fait le fond du voir blanchotien, fait office de véritable manifeste. Ne bénéficiant d'aucune figuration autre que sa seule énonciation, elle permet de faire jouer l'effroi sur deux tableaux, comme nous l'indiquent les deux registres ontologiques auxquels le texte l'associe : elle « n'est pas là » et elle « se dissimule ». Car si l'apparition effrayante semble vouée à toujours devoir rejouer la circularité d'un apparaître méconduit, elle permet également au texte de se soustraire à la clôture d'un tel système. Une telle sortie s'effectue par la proximité matérielle et phonétique que le texte agence entre les termes de l'effroi (effrayant, effrayé, frayeur) et le verbe frayer :

Le mot effrayant me saisit, m'égara. Je le vis tout à coup avec une force qui, en effet, ne me laissa pas intact : ce qui avait été là était effrayant, était ce avec quoi je ne pouvais frayer et, dans ce glissement, il me sembla que moi-même je ne pouvais plus frayer avec personne et pas davantage avec moi.<sup>556</sup>

On voit bien que l'indétermination au programme du texte est ici rejouée d'une manière qui en radicalise encore plus la portée. En effet, elle semble encore aller plus loin dans l'opération de désorientation, jusqu'à ôter de l'effrayant tout rapport à une réalité empirique. L'effrayant émerge d'une signification presque nulle ; il est rattaché non plus à une situation effective subie mais au mot lui-même. Rabattre ainsi le signifié sur le signifiant, c'est paradoxalement instaurer une délimitation et un principe d'autorité autour de la matérialité langagière du terme : c'est l'ouvrir à la proximité d'un sens qui lui est non seulement contraire, mais qui lui permette d'en éprouver la signification. Car, par cette complicité que le texte rend indispensable et que l'homonymie renforce et explicite, *effrayer* et *frayer* vont se relayer pour faire de l'impersonnalité de la voix narrative la possibilité augurale d'une scène de l'écriture. Ils vont tisser un réseau à la fois spéculatif et poétique qui puisse permettre de mener le récit dans deux directions opposées de manière simultanée : d'une part dans la direction de ce qui relève de l'arrêt, de la suspension et d'autre part, vers le continu, l'acheminement et l'accès. De plus, cette distinction est elle-même rabattue sur deux régimes du savoir antagonistes que le texte prend un malin plaisir à empêtrer à nouveau : « Parole folle, et dès qu'elle m'eut échappé, elle me parut être ce qui pouvait m'arriver de plus sombre, le mouvement lâche qui m'avait fait

---

<sup>556</sup> BLANCHOT Maurice, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, op. cit., p. 74-75.

mettre, à la place de l'effrayant, le familier et, par désir de maîtriser l'inconnu, le déjà connu »<sup>557</sup>. L'effroi permet donc par cette suspension une ouverture sur l'inconnu, alors que le verbe frayer, lui, relève de la constitution de ce qui est connu. Mais c'est omettre l'indistinction que le texte fait planer sur cette répartition. En effet, c'est comme si prenant les devants sur une menace de suppression entre l'inconnu et le connu, le texte ménageait une oscillation qui lui permette d'endurer les deux directions sans pour autant basculer dans l'une ou dans l'autre. Les échos de l'*Unheimlich* freudien sont ici très présents, et soulignent cette vacillation entre le familier et l'inquiétant qui, ensemble, permettent de moduler diversement l'horizon narratif du récit. Et il semblerait bien que cette proximité de l'effroi et du frayage indique combien le texte peut simultanément et de manière autotélique devenir lui-même matière de fiction et matière fictionnelle.

D'une manière analogue au voir indéterminant qui s'organisait autour de la vitre, c'est ici dans l'articulation et la porosité de ces deux directions que le texte dévoile sa force de spectralisation radicale. D'autant plus que *arrêt* et *accès*, *inconnu* et *connu* sont structurés par un terme tiers, par cette présence spectrale, à la fois incarnée par un personnage impersonnel et par les paroles elles-mêmes. Cette présence de l'absence, pour parler comme Blanchot, assume le rôle double d'être à la fois cause de l'effroi et horizon du frayage. Et il ne faut pas omettre le « glissement »<sup>558</sup> qui se produit au sein de ce double rôle, comme nous le rappelle l'usage si récurrent du terme par la voix narrative. Ce glissement produit un décalage constant du statut de cette présence étrange : oscillant entre personnage fantomatique et intransitivité personnifiée du langage, cette présence dédouble la répartition actancielle au sein même du récit. Qu'il s'agisse donc de statut ontologique ou métatextuel, cette présence est rabattue sur une fonction d'hésitation purement mécanique. Toutes ces structures dédoublées que le texte produit bénéficient donc d'un traitement pour le moins similaire : des relations et couples antagonistes sont constitués simultanément à une érosion de leur valeur oppositionnelle. Le travail d'une telle relation de négativité permet au récit autant d'instaurer que d'éroder toute structure de signification. C'est de la sorte concevoir une pratique fictionnelle dans laquelle les déterminations du cadre diégétique sont sans cesse conduites à la limite de leur propre effacement. Un tel évanouissement interminable de la fiction permet également au texte de se dédoubler en se repliant sur soi-même et d'associer à la fiction spectrale un corollaire autrement subversif : cette dissimulation que nous avons évoquée et que le jeu sur la matérialité du langage ne cesse de produire. Ce jeu sur la proximité signifiante de deux termes est l'occasion de les

---

<sup>557</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>558</sup> Aux pages 76, p. 79, p. 89.

subvertir de l'intérieur par une dissimulation réflexive et intestine qui dissémine leur signification. Marier la chaîne paradigmatique de l'effroi et le procès verbal du frayer, c'est établir une relation de *séduction*, comme dit le texte, entre leurs fonctions grammaticales et leurs significations :

elles [les paroles] me séduisent par ce désœuvrement affairé, ce tourment qui est un rire, cette présence sans laquelle je ne suis jamais moi pour elles ni elles toi pour moi, présence sans doute effrayante, car je ne puis en elles frayer avec rien, effrayante mais attirante, une énigme qu'il n'y a nul besoin d'élucider, le mot énigme est cette énigme, capable non pas de me dévorer, mais de m'associer à son avidité dévorante.<sup>559</sup>

Une telle association permet une variation de leurs significations qui de la sorte paraissent étrangement tronquées, comme si les référents « effroi » et « frayer » n'étaient que l'occasion purement langagière et arbitraire de renvoyer le pathos de l'effroi au procès du verbe frayer et inversement. Il y a quelque chose qui se brise dans la relation entre le signifiant et le signifié. Par la surabondance de formules oxymoriques, le texte met en scène cette forme de séduction impersonnelle qui ne cesse de dissimuler un terme par l'autre. C'est de la sorte l'occasion d'exposer cet entre-deux, de faire signe de ce lieu de passage où le système de signification et de présentation peuvent s'*associer* négativement. En d'autres termes, il s'agit d'élaborer une écriture qui permette une *re-présentation* au carré : celle de fournir tant à la textualité qu'à la phénoménalité du récit une réflexivité négative. Et cette réflexivité si particulière permet au texte d'opérer un mouvement doublement inclusif. Premièrement au sein même du récit, l'univers narratif et la matérialité du langage s'incluent réciproquement, notamment par cette séduction que nous avons observée. Et deuxièmement dans le brouillage de la relation actancielle entre écriture et lecture que le récit met lui-même en scène, notamment par les multiples injonctions de la voix narrative qui désigne l'instant où elle devrait écrire :

Si je m'interroge sérieusement, je dois reconnaître que, sinon toutes ces paroles, du moins les plus brillantes et les plus séduisantes, celles qui me soulèvent presque hors de moi-même (et sous une certaine lumière chacune est toujours la plus brillante), ne pourraient que se dérober ou s'opposer à « ce moment » où je devrais écrire.<sup>560</sup>

Ce « moment » augural de l'écriture s'oppose donc à cette autre écriture qui forme pourtant le récit qui l'annonce. L'écriture que nous tenons donc sous les yeux constitue une forme d'antécédent à ce commencement impossible de l'écriture que Blanchot, à son habitude, met à l'horizon de son espace littéraire<sup>561</sup>. Cet aspect, longuement décrit dans les pages du *Livre à*

---

<sup>559</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>560</sup> *Idem.*

<sup>561</sup> Voir en ceci *Le Livre à venir*, et particulièrement à la page 125, BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, Paris : Gallimard, coll. « folio essais », 2016, [1959], p. 125.

*venir*, prend toutefois dans *Celui qui ne m'accompagnait pas* une tournure quelque peu inattendue. Quelques lignes plus loin, le narrateur ajoute :

Et sans doute ce qu'elles [les paroles] peuvent demander de moi, n'a aucun rapport avec l'idée d'écrire, c'est plutôt elles qui, en moi, désirent s'inscrire comme pour me permettre de lire sur moi-même comme sur ma tombe le mot de la fin, et il est vrai que, pendant ces moments nocturnes, j'ai le sentiment de pouvoir ainsi me lire, lire dangereusement, bien au delà de moi, jusqu'en ce point où je ne suis plus là, mais quelqu'un est là.<sup>562</sup>

Lire sur soi-même comme sur une tombe et se lire là où « je ne suis plus là » : l'impersonnalité et le dédoublement funèbre qu'introduisent ces paroles amènent non seulement le sujet à éprouver son absence de rôle dans l'écriture mais de plus permettent de le lier à son envers qui se présente donc sous les traits de la lecture. L'irruption des thèmes de l'écriture et de la lecture, qui s'étaient faits discrets jusque-là, interroge plus directement le rapport que l'écriture du récit entretient avec ses propres moyens de production et de réception. C'est, de la sorte, toucher du doigt ce qui dans cette monstration des procédés qui cadrent ontologiquement le texte permet au texte de se trouver, de se performer et de questionner l'au-delà du récit.

Mais il s'agit d'être attentif au statut que peut prendre cet au-delà, cette extériorité du récit. S'il est plutôt clair qu'il ne se réfère pas à un au-delà au sens métaphysique, on a ici de la peine à le lier à ce *dehors* blanchotien, ce murmure neutralisant que l'auteur évoque dans ses écrits théoriques. Davantage, il semblerait que cette extériorité du récit participe ici d'un appoint étrangement empirique. En effet, cette adresse que le texte porte aux conditions de production et de lisibilité lui permet d'occuper une place bien précise : il serait l'antécédent, la trace qui s'écrit et se lit d'un texte non pas à *venir*, comme l'énonce l'adage blanchotien, mais bien celle d'un texte et d'une lecture fantôme. Par le maintien constant de ce décalage entre deux phénoménalités du texte, le récit se constitue comme véritable expérience hantée, dans le sens que lui donnait plus haut Blanchot : comme celle d'une forme qui puisse mettre en scène ce qui en elle *relève* de la construction et ce qui d'elle *révèle* le préalable de tout sens. Constituer ces deux entités implique donc une spectralisation radicale du récit, dont l'écriture labyrinthique, à la fois circulaire et spiralée, est le miroir déformé. Cet aspect est, nous semble-t-il, primordial, tant il participe de l'ampleur et de la force du récit de Blanchot. La trouée qu'opère le texte, par ce dispositif qui fait planer la hantise d'un texte et d'une lecture fantôme, nous incorpore au processus d'impersonnalisation et de défiguration des distinctions dans lesquels, pourtant, prend place la structuration empirique d'une expérience de la littérature. C'est de la sorte opérer par cette inclusion une double exposition : une première qui énonce une spéculation fictionnelle

---

<sup>562</sup> BLANCHOT Maurice, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, op. cit., p. 138-139.

de la littérature (nous avons vu que les grands thèmes et vocables blanchotiens par excellence apparaissent dans le texte de manière explicite et implicite) et une deuxième spéculaire qui propose une percée véritablement empirique, expérimentale, vécue, « expérimentée » du dispositif littéraire. On oublie bien souvent que les textes fictionnels de Blanchot font cela à merveille, dépassant bien souvent les pérégrinations, certes éclatantes et éblouissantes, des textes théoriques. Et *Celui qui ne m'accompagnait pas* est peut-être le récit de Blanchot le plus exemplaire en regard de cette expérience radicalement spectrale. Il contient bien quelque chose de dissimulé, une fiction de l'écriture, qui loin de faire système, accueille – et cela dans les marges des dogmes de l'impersonnalité et du désœuvrement – une possibilité lumineuse d'exercer une lecture commune. Mais c'est au prix de devenir nous-même fantôme ; spectres parmi les spectres dans un univers où, multipliés, les fantômes ne se reconnaissent point, nous pouvons joindre à ces paroles une pratique de la lecture qui serait purement créative, et dont la liberté demeure pourtant liée au contrôle et à l'autorité du texte. Cette phénoménalité spectrale de l'écriture et de la lecture, à la fois *à venir* mais bel et bien ici et là, permet de rejouer la condamnation que le texte énonce mais à laquelle il ne semble pouvoir souscrire entièrement. Le texte se ment, comme il s'écrit, se parle et se lit lui-même : et dans ses interstices, il donne à éprouver l'appel d'une communauté de spectres. Et ils semblent veiller à ce que le mourir qui leur incombe soit celui d'une promesse : celle qui par la possibilité d'une fêlure ontologique, donne l'illusion d'excéder le domaine du sens tout en agaçant un discours où le sens ne cesse de pouvoir constituer l'appel d'une résurgence des conditions de sa propre formation. Sans l'ombre d'un spectre, *Celui qui ne m'accompagnait pas* est pourtant une véritable machine à fantômes, un « fantômate »<sup>563</sup> pour reprendre ici le terme de Jean-Pierre Duprey, qui agence les conditions par lesquelles le récit peut à la fois comporter sa propre réflexion et comprendre les opérations de son engendrement. Et c'est dans cette réversion que le récit ne cesse d'établir comme unique loi, et qui s'insinue dans toutes les strates du texte, que se trouve la question insoluble de la littérature. Question à laquelle le récit de Blanchot nous expose radicalement, pour autant que l'on veuille bien souscrire au franchissement de ce seuil : *être celui qui ne l'accompagne pas*.

---

<sup>563</sup> DUPREY Jean-Pierre, *Derrière son double*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « poésie », 2015, [1950], p. 70.

#### 4.2.2 Apparence et mimétisme du délogé :

*Cherchons ce corps introuvable, que cependant mes yeux aperçoivent : il mérite, de ma part, les marques les plus nombreuses d'une admiration sincère. Le fantôme se moque de moi : il m'aide à chercher son propre corps. Si je lui fais signe de rester à sa place, voilà qu'il me renvoie le même signe...*

Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*<sup>564</sup>.

En guise de pendant au récit de Blanchot, nous allons ici nous intéresser à un court texte de Caillois : *Le Récit du délogé*. Intégrer un récit fictionnel de Caillois sous l'étiquette de récit fantasmagorique peut surprendre. En effet, rien ne semble moins effréné que la prose de Caillois, toute en maîtrise et en réflexions, ne laissant que peu d'espace aux jaillissements de l'imaginaire tels que nous avons pu les voir s'épancher dans le texte de Leiris ou de Desnos. Or, si Caillois peut paraître avoir muselé ses propres forces de création fictionnelle, c'est, nous semble-t-il, pour suivre une autre *approche de l'imaginaire*. Une approche que le *Récit du délogé* exemplifie à merveille : ce court texte d'un fantastique étrange et pour le moins incongru témoigne de ce qui dans cette approche de l'imaginaire, demeure chez Caillois une position de retrait. L'auteur paraît en effet toujours vouloir résister aux pouvoirs fascinants de l'imagination, perçus comme gage d'une dépossession face à laquelle il met un point d'honneur à résister. Comme l'écrit Annamaria Laserra, « il oppose à l'attitude passive des surréalistes devant les manifestations du merveilleux, une investigation rationnelle, méthodique et déductive qui refuse l'abandon du contrôle logique même dans le domaine de l'imaginaire »<sup>565</sup>. Contrairement à certains de ses camarades de route du surréalisme, Caillois semble davantage vouloir cerner l'espace de cet imaginaire en le déployant avec une rigueur scientifique<sup>566</sup>. Il entretient de la sorte autant une relation d'attrait que de répulsion à l'égard de ces pouvoirs de

---

<sup>564</sup> LAUTREAMONT, *Les Chants de Maldoror et autres textes*, Paris : LGF, coll. « Le Livre de poche », 2013, p. 249.

<sup>565</sup> LASERRA Annamaria, « La Déchirure fantastique (et ses détours) », dans LASERRA Annamaria (dir), *Roger Caillois. Fragments, fractures, réfractations d'une œuvre*, Padova : Édition Unipress, coll. « Biblioteca francese », 2002, p. 65.

<sup>566</sup> Signalons ici l'épisode bien connu des « haricots sauteurs » qui marqua la rupture de Caillois avec Breton qu'il explicite dans *Procès intellectuel de l'art*. Cet épisode est exemplaire de la rigueur méthodologique et scientifique prônée Caillois, qu'il oppose à la poésie perçue comme « les plus inexcusables escroqueries sentimentales, artistiques ou intellectuelles » (CAILLOIS, Roger, « Spécifications de la poésie », *Approches de l'imaginaire*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1974, [1933], p. 15.). Caillois reviendra sur cet épisode à de nombreuses reprises pour donner sa version des faits, notamment dans « Interventions surréalistes (divergences et connivences) » publié en avril 1967 dans le numéro 172 de la N.R.F (repris dans *Cases d'un échiquier*). Voir à ce sujet les commentaires de Bridet qui nous signale que « la version de Caillois a essentiellement pour but de figer dans une opposition radicale les rôles tenus par Breton et par lui-même : d'un côté, le rationaliste plein de bon sens, de l'autre, un grand prêtre que fascine complaisamment le mystère ». BRIDET Guillaume, *Littérature et sciences humaines : autour de Roger Caillois*, op. cit., p. 237.

l'imaginaire, qui prennent tout au long de son œuvre, des formes empreintes de caractéristiques spectrales. Ce court texte de Caillois peut donc se présenter comme contrepied aux récits fantasmagoriques que nous avons explorés, et cela tout en entretenant un lien topique des plus forts avec l'imaginaire terrifiant et éprouvant qu'ils développent. Cet aspect paradoxal de la démarche de Caillois est perceptible dans l'usage extrêmement retors qu'il fait de la figure du fantôme.

Comme nous allons le voir avec le *Récit du délogé*, ces caractéristiques spectrales travaillent à une ramification du texte, multipliant les voies par lesquelles *il sort de lui même*. Ces sorties s'effectuent selon des modalités qui varient et souvent se recoupent, allant de relations intertextuelles nombreuses aux conjonctures disparates de motifs ontologiques. Les figurations spectrales fournissent le *terme* – à entendre dans les deux sens du mot – imaginaire qui fait soubassement à cette pratique des sciences diagonales chère à Caillois et qui permet de rejouer ce que Hollier suspecte d'être la véritable hantise de l'auteur : la « fascination horrifiée devant l'imagination »<sup>567</sup>. Une puissance de l'imaginaire qui se verrait selon l'hypothèse d'Hollier moins être un gage de liberté permettant de s'affranchir du réel qu'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 »<sup>568</sup>.

Mais commençons par survoler le texte et voir ce qui s'y trame. L'histoire du *Récit du délogé*, publié en 1970, est celle d'un personnage qui dès les premières lignes nous informe d'une expérience de dépersonnalisation qu'il a subie. Une expérience qui résonne avec ce que Leiris a écrit dans son article « Métamorphose – Hors de soi » dans la revue *Documents* :

Je plains les hommes qui n'ont pas rêvé, au moins une fois dans leur vie, de se changer en l'un quelconque des divers objets qui les entourent : table, chaise, animal, tronc d'arbre, feuille de papier... Ils n'ont aucun désir de sortir de leur peau, et ce contentement paisible, troublé par nulle curiosité, est un signe tangible de cette insupportable insuffisance qui est l'apanage le plus clair de la plupart des hommes. Rester tranquille dans sa peau, comme le vin dans son outre, est une attitude contraire à toute passion, par conséquent à tout ce qui existe de valable. [...] Sans parler des artifices magiques qui permettraient d'accomplir *réellement* (quoique pour un temps plus ou moins long) cette métamorphose, il est certain que rien ne compte en deçà de ce qui est capable de mettre un homme véritablement *hors de soi*,

---

<sup>567</sup> HOLLIER Denis, *Les Dépossédés (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre)*, Paris : Éditions de Minuit, 1993, p. 131.

<sup>568</sup> *Idem*.

qu'il s'agisse d'ingrédients matériels ou de tout ce qui, dans la vie, est susceptible, d'une manière ou d'une autre, de créer un éclatant et violent paroxysme.<sup>569</sup>

Sur un ton détaché bien loin du violent paroxysme évoqué par Leiris, le narrateur du *Récit du délogé* relate la découverte à l'intérieur de son corps d'une petite pierre qui, après migration du coude au bas-ventre, s'avère être vivante. Par un étrange et fantastique « phénomène d'endoscopie »<sup>570</sup>, le narrateur parvient à observer et obtenir une vision véritable du « caillou » qui a pris ses quartiers au sein de son corps. Il s'agit d'un « coquillage, une palourde plus allongée et de couleur grise, presque noire, un peu lustrée, comme les moules »<sup>571</sup>. Le narrateur, qui pourrait être la version neurasthénique de celui des *Carnets du sous-sol*, poursuit son récit : il est fait d'épisodes qui soulignent cette posture désaffectée et détachée qui petit à petit, va amener le narrateur à habiter à son tour le corps du mollusque et abandonner le sien. Le narrateur s'accommode très bien de cette métamorphose insolite aux échos kafkaïens, réintégrant l'univers marin et déclarant : « J'ai atteint la réalité ultime, qui n'est pas le néant, mais la grisaille que je suis devenu »<sup>572</sup>. Tout le récit de ce *délogé* est donc promulgué à partir de cet état de grisaille, celui de l'entre-deux par excellence qui a succombé à cette force d'égalisation et d'indistinction que relevait Hollier. Cette dissolution de ce qui distingue amène, sur l'ensemble du texte, un « paradoxe narratif »<sup>573</sup> des plus intrigants : celui d'une conscience dépersonnalisée qui non seulement se promulgue à partir du *je* mais de plus continue à utiliser la première personne et ceci jusqu'au bout. En d'autres termes, nous sommes face à un narrateur typiquement spectral, qui présente les caractéristiques antinomiques du fantôme : être absent à soi-même et témoignant toutefois de cette absence. Un fait pourtant intrigant demeure.

Nous avons auparavant observé que les effets de dépersonnalisation étaient produits par une intensité qui pouvait être tant du ressort de l'affect que de la matérialité textuelle. Qu'elle soit ménagée par le dédoublement ou encore par l'occultation, cette intensité produisait un instant par lequel coïncidaient une spectralisation de soi et celle du lieu d'énonciation. Si cet instant épousait une temporalité fulgurante, nous avons également vu chez Blanchot qu'un tel instant pouvait s'étendre, s'espacer et faire de l'éloignement cette dynamique textuelle – entre « effrayer » et « frayer » que le texte ne se lasse pas de répéter – qui sans cesse rejoue les termes de sa mise à mort.

Dans le cas de Caillois, tout semble différer, et la présence du fantôme nous permet d'observer ceci de deux manières. Premièrement, comme c'était déjà le cas dans *Celui qui ne*

---

<sup>569</sup> LEIRIS Michel, « Métamorphose – Hors de soi », dans *Documents*, 1929, n°6, reproduit dans *Documents*, op. cit., p. 333.

<sup>570</sup> CAILLOIS Roger, « Récit du délogé », op. cit., p. 311.

<sup>571</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>572</sup> *Ibid.*, p. 331.

<sup>573</sup> HOLLIER Denis, op. cit., p. 64.

*m'accompagnait pas*, les spectres sont ici absents. Point de figuration fantomale pour rendre compte de la dépossession de soi. Cette absence est pour le moins surprenante, compte tenu de l'usage répété par l'auteur de la figure du spectre et du fantôme dans d'autres textes. Pourtant, on sent que cette figure n'est pas loin. Sur ses gardes, le spectre paraît à tout moment pouvoir apparaître pour témoigner de cette logique paradoxale qui joint l'absence énonciative de la dépersonnalisation au récit. Cette réserve est extrêmement significative : elle se présente comme l'écho de la structure intime du récit qui ne cesse de faire sentir que dans ses marges se dissimulent d'autres textes. Ces sorties du texte, que nous avons évoquées plus haut, sont également autant de portes d'entrée ; elles répondent directement de cette exigence que formule Caillois dans la préface du recueil *Cases d'un échiquier*, dans lequel *Récit du délogé* prend place : « J'ai vu de cette façon se dessiner les cases clairsemées d'un échiquier incomplet, où je devine que, figure errante et myope, je zigzaguais depuis le début »<sup>574</sup>. L'ordonnance de ce damier impose bien une « solidarité souterraine »<sup>575</sup> entre les objets d'étude et de réflexion de l'auteur, et nous allons voir combien le fantôme tient une place de premier choix dans ce « portrait éclaté »<sup>576</sup> qu'est *Cases d'un échiquier*. Et deuxièmement, nous l'avons évoqué à demi-mot, il découle de cette absence du fantôme un *ordre* auquel spectre et fantôme fournissent les assises tant imaginaires que structurelles. Le *Récit du délogé* témoigne à sa manière d'une telle ordonnance qu'instaure le fantôme, notamment dans sa rhétorique neutralisante qui ne laisse pas la moindre place aux situations affolées que nous avons rencontrées dans les autres textes du corpus fantasmagorique. Il agit comme un principe de porosité textuelle, de ruine, et cela dans la solidarité qu'il ménage pourtant. Cette solidarité se mesure par les passages et la circulation qu'il ne cesse d'endosser et de rendre possible entre les aspects clés de l'univers métaphysique de l'auteur. L'absence et l'ordonnance du fantôme dans *Récit du délogé* sera l'occasion de percevoir comment ce court texte fictionnel permet de *réfléchir* (dans les deux sens du terme), d'articuler autrement et de redistribuer les grands motifs théoriques de l'auteur. Car à la manière de la réflexion du drap fantôme bataillien, sans le tragique grand-guignolesque qui lui est associé, la fiction de dépersonnalisation fonctionne comme le point de mire des préoccupations ontologiques qui hantèrent Caillois. Carrefour bouillonnant, elle permet également d'articuler autrement l'investissement empirique et personnel qui fait le fond de la réserve de Caillois envers l'imaginaire. En ménageant le glissement d'un *je* autobiographique dans les interstices du récit, la construction spectrale de la

---

<sup>574</sup> CAILLOIS Roger, *op. cit.*, p. 8.

<sup>575</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 10.

fiction structure la dimension autobiographique qui seconde la démarche objectivante et théorique de Caillois.

Commençons donc cette exploration en nous penchant sur les ressorts de l'intertextualité tels qu'ils se profilent dans *Récit du délogé*. Premièrement, c'est autour de la notion de dépersonnalisation, centrale au récit, qu'il s'agit de s'arrêter. Elle a pour les lecteurs de Caillois un goût de déjà-vu. En effet, elle a constitué un des éléments clés dans les spéculations théoriques que l'auteur mena autour de la mante religieuse ou encore dans l'observation des minéraux. Déjà observée au détour de savoirs divers et variés, on devine que Caillois entretient avec elle un rapport non seulement fasciné mais, comme nous le verrons par la suite, également personnel. Tout d'abord, cette dépersonnalisation est perçue comme la manifestation la plus inquiétante de cette force de dissolution que recouvre le terme d'imaginaire. Les propos de l'auteur sont clairs : il n'y a pas à se livrer aux effets de la perte de soi. Il faut les observer, les déchiffrer, à l'instar du mystère que l'auteur mentionne dès les premières lignes de *Au cœur du fantastique* :

Je suis attiré par le mystère. Ce n'est pas que je m'abandonne avec complaisance aux charmes des féeries ou à la poésie du merveilleux. La vérité est tout autre : je n'aime pas ne pas comprendre, ce qui est très différent d'aimer ce qu'on ne comprend pas, mais s'y apparente cependant sur un point très précis qui est de se trouver comme aimanté par l'indéchiffré. La ressemblance ne va pas plus loin. Car, au lieu d'estimer aussitôt l'indéchiffré indéchiffrable et demeurer devant lui ébloui et comblé, je le tiens au contraire pour à *déchiffrer*, avec le ferme propos de venir, si je puis, d'une façon ou d'une autre, à bout de l'énigme.<sup>577</sup>

La dépersonnalisation dans *Récit du délogé* de Caillois développe cette position très tranchée. Elle ne relève en rien du pathos bataillien, du tragique de Leiris ou du merveilleux surréaliste, positions qui sont ici écornées par Caillois. Et peut-être encore moins de cette subversion blanchotienne qui trace l'écriture entre son affirmation et sa dénégation. Traitée comme une donnée, cette expérience de la perte de soi s'énonce dès l'ouverture du récit par le narrateur qui en décante certains aspects. Dès les premières lignes, se met en place un argumentaire abstrait, qui se garde de toute description psychologique et de renvoi à la réalité empirique qui viendraient éclairer cette dépersonnalisation. Véritable ressort dans l'avancée narrative, l'épisode de sortie hors de soi n'est pourtant évoqué et introduit que de manière conjecturale : le narrateur énonce, scrute et détaille des aspects conceptuels et hypothétiques de la dépersonnalisation, sans pour autant nous en fournir une trame personnelle. Seule nous est

---

<sup>577</sup> CAILLOIS Roger, « Au cœur du fantastique », *Cohérences aventureuses*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « idées », 1976, [1965], p. 71.

donnée la disposition comme effacée du narrateur face à ce phénomène : « Je ne m'étais jamais réellement imaginé qu'on pût se trouver dépersonnalisé. Pas une fois, l'idée ne m'en était passée par la tête »<sup>578</sup>. À ce non-vouloir du narrateur dans l'épreuve qu'il a subie, fait suite un développement à l'argumentation très bien ficelée : conjonctions multiples, rhétorique où dominant les corrections et les démentis, comme en témoigne le long contre-exemple portant sur les ongles et les cheveux dans l'explication du « phénomène », bref : le texte joue à s'infirmier par un ton où dominant la relativité et le peu de croyance du narrateur en cette expérience, au point où même le terme de dépersonnalisation est jugé inadéquat. Cette posture désaffectée rejoue sur certains points la dépersonnalisation elle-même, instaurant un rapport dichotomique au sein même de la voix narrative : l'étrange et persistante avancée d'une voix double, à la fois affublée d'un statut de personnage au sein de la fiction de dépersonnalisation et dotée d'une place figurale évanescence qui la rend extérieure au procès de la perte de soi. Nous sommes donc face à une voix narrative qui s'appuie sur deux situations énonciatives de manière simultanée : voix à la fois intégrée au sein de l'univers diégétique et voix métatextuelle, ce qui permet d'agencer le discours et la temporalité aliénante par lesquels ce personnage est mené à une transformation terminale.

Il s'agit donc bien ici d'une situation d'énonciation partagée dont le fin mot tombe assez rapidement :

Toutes ces réflexions me vinrent ensuite, au fur et à mesure que je ressentais avec de plus en plus de netteté l'étrange impression que j'étais lentement délogé de mon corps et que j'y consentais ; mieux : que j'y aspirais.<sup>579</sup>

Les aspects distancés et neutres changent ici de tonalité. Aidés par l'irruption d'un décalage temporel qui renforce l'ambiguïté du développement narratif, ils font place à une plus grande part du vouloir, un vouloir qui lorgne presque vers l'affect. Il y a donc un renversement de perspective, ou d'ordonnance dans cette dépersonnalisation que le narrateur nous présentait jusqu'ici objectivement. L'aspiration à être délogé précède les réflexions apathiques du narrateur. Et c'est là que l'intertextualité thématique fait une percée. En effet, on reconnaît dans ce basculement du texte à l'endroit de la responsabilité du narrateur dans le procès de dépersonnalisation un motif majeur de Caillois. S'il est aisé de le rapporter à cette réserve de Caillois face aux pouvoirs de l'imaginaire, ce basculement dénote également un profond parallélisme avec un thème qui hanta l'auteur : celui du mimétisme. D'ailleurs, outre la transformation du narrateur en mollusque, la thématique du mimétisme se reproduit et se

---

<sup>578</sup> CAILLOIS Roger, « Récit du délogé », *op. cit.*, p. 308.

<sup>579</sup> *Ibid.*, p. 309.

répercute sous diverses formes dans le récit et cela en se fondant dans l'univers diégétique. Le narrateur n'est-il pas à la tête d'une entreprise qui fabrique des leurres pour la pêche au lancer ? Les correspondances entre l'univers fictionnel et la thématique du mimétisme s'immiscent dans la trame du récit où l'on devine de manière oblique les réflexions théoriques de Caillois : « On s'aperçut ainsi que les poissons étaient moins sensibles à la parfaite ressemblance des appâts avec les proies mimées qu'à certaines qualités presque abstraites comme l'éclat et le mouvement »<sup>580</sup>. De plus, le parallélisme entre dépersonnalisation et mimétisme est explicité par l'appareil paratextuel du recueil qui signale les renvois et les correspondances entre les textes de *Cases d'un échiquier* et d'autres textes de l'auteur. Cette « table des concordances » nous informe donc que *Récit du délogé* se rapporte à un autre texte : « Mimétisme et psychasthénie légendaire », qui figure dans *Le Mythe et l'homme*. Il ne faut pourtant pas voir dans ce renvoi une clé qui permettrait de déverrouiller ce qu'a le récit d'énigmatique ; au contraire, il crée une opacité supplémentaire, ouvrant le texte à un véritable jeu de piste, de chassé-croisé où des textes flottent et se dissimulent entre les lignes du *Récit du délogé*. En cela, l'épigraphe qui ouvre *Mimétisme et psychasthénie légendaire*, bien plus qu'un avertissement, peut se lire comme un véritable programme : « Prends garde : à jouer au fantôme, on le devient »<sup>581</sup>.

*Mimétisme et psychasthénie légendaire* est donc le plus accessible des hypotextes qui, de manière souterraine, viennent infléchir le récit. Il s'agit d'un texte à la facture scientifique qui développe l'hypothèse suivante : le mimétisme présent dans le monde animal ne se limite pas uniquement à des nécessités d'ordre vital. Après inspection, Caillois écarte les motivations de défense, de camouflage ou encore de prédation dans l'explication du mimétisme pour constater ce fait inquiétant : certains animaux sont dotés d'une disposition mimétique qui semble fonctionner à vide. En effet, le mimétisme présenterait une étrange disposition gratuite, sans raisons apparentes ; une gratuité qui problématise donc la compréhension de ce phénomène, puisque aucune explication ne semble permettre de saisir totalement ce qui fonde ce désir de ressemblance chez certains animaux. Pour aller au devant de ce constat, Caillois fait intervenir le terme de psychasthénie, développée par Pierre Janet, terme dont il tord et simplifie quelque peu la signification<sup>582</sup>. Il en conserve grossièrement l'armature, en la définissant comme un trouble « de la personnalité et de l'espace »<sup>583</sup>. Ce trouble l'intéresse tout particulièrement car

---

<sup>580</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>581</sup> CAILLOIS Roger, « Mimétisme et psychasthénie légendaire », *Le Mythe et l'Homme*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « folio essais », 1987, [1935], p. 86.

<sup>582</sup> Une signification, comme l'affirme Jenny, très proche de l'esthétique de l'informe de la revue *Documents* : « la psychasthénie est une version dynamique du bas matérialisme ». JENNY Laurent, « Le Principe de l'inutile ou l'art chez les insectes », *Critique, Georges Bataille, d'un monde à l'autre*, n° 788-789, janvier-février 2013, p. 75.

<sup>583</sup> CAILLOIS Roger, *op. cit.*, p. 111.

il indique qu'au sein du « sentiment de la personnalité »<sup>584</sup> quelque chose s'érode et problématise la faculté de distinction qui lui est principielle. Ne plus faire de distinctions, c'est donc éprouver l'espace comme une « puissance dévoratrice »<sup>585</sup>. Rappelons rapidement ici que l'usage d'un tel paradigme de la dévoration est une constante chez Caillois. Associée à la figure de la mante religieuse qui le hanta, la dévoration ordonne ici métaphoriquement le rapport métonymique que l'auteur tente de tisser entre instinct de mort et morphologie animale. Caillois exemplifie cette « dépersonnalisation par assimilation à l'espace »<sup>586</sup> dans une courte description dont il explicite et défend la démarche scientifiante, corroborée, dit-il, par des expériences personnelles :

L'espace les [les esprits possédés] poursuit, les cerne, les digère en une phagocytose géante. À la fin, il les remplace. Le corps alors se désolidarise d'avec la pensée, l'individu franchit la frontière de sa peau et habite de l'autre côté de ses sens. Il cherche à se voir d'un point quelconque de l'espace. Lui-même se sent devenir de l'espace, *de l'espace noir, où l'on ne peut mettre de choses.*<sup>587</sup>

Nous voyons bien que l'ingestion demeure au menu de la désolidarisation telle que Caillois la développe. Certes, une telle ingestion relève de la métaphore. Ou encore, elle permet un certain glissement symbolique qui réintroduit une sorte de principe autophagique dans l'ordre naturel. Toutefois, il semblerait que ce principe d'ingestion et de dévoration possède une valeur structurelle qui dépasse les simples relations thématiques. Car dans l'opération de dévoration, et plus particulièrement dans le dire de la dévoration, une hiérarchie et un ordre s'installent. Elle-même principe de distinction, la dévoration dénote davantage une indistinction possible et imminente, un passage entre les cadres respectifs de la psychopathologie et des sciences naturelles. Comme l'écrit Jenny, « psychasthénie, trouble de l'espace, indistinction de l'être et de son milieu, pulsion de mort et entropie sont les forces négatives qui déterminent le mimétisme »<sup>588</sup>. L'enjeu est donc pour Caillois non seulement d'associer la psychasthénie au mimétisme, mais de rabattre les effets pathologiques de l'une sur l'autre. De la sorte, l'auteur instaure une solidarité profonde entre les instincts morbides de cette dépersonnalisation – où en sourdine se laisse deviner une lecture freudienne de l'instinct de mort – et sa réalisation morphologique présente dans le règne animal. On voit bien que le *Récit du délogé* prolonge dans un registre fictionnel ce qui se joue de critique dans les réflexions sur le mimétisme et la psychasthénie. Cet aspect critique qui ressort de *Mimétisme et psychasthénie légendaire* vise

---

<sup>584</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>587</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>588</sup> JENNY Laurent, *op. cit.*, p. 74.

donc à renforcer ce qui pour Caillois se présente comme étant garant de la continuité entre l'homme et l'univers : les rapports analogiques qui quadrillent, comme l'écrit Jenny<sup>589</sup>, toutes les apparences. De même, Caillois fait peser sur eux toute l'autorité nécessaire en vue de former le postulat d'une continuité de l'univers susceptible en son cœur de loger la discontinuité même. Cette autorité présente de la sorte une organisation bien spécifique qui dissimule ses propres mécanismes et sa stratégie théorique d'ensemble. Un peu à la manière de ce mimétisme qui détient les règles du jeu de sa propre disparition, l'approche de Caillois telle qu'elle se dessine dans les marges du *Récit du délogé*, va œuvrer à multiplier les échanges et les renvois entre différents horizons et domaines. Mobilisant un texte pour dissimuler ce qui apparaît dans un autre, Caillois réinvente un *damier*, une cartographie textuelle afin de pouvoir re-présenter autant de preuves et solliciter autant de matière à la vérification du caractère analogique de son système ontologique. Reste à observer plus précisément comment s'y ordonne le jeu, et par quelle *pièce* l'échiquier sera conduit à introduire une analogie essentielle entre ses cases...

La dissimulation explicitée de *Mimétisme et psychasthénie légendaire* au sein de *Récit du délogé* prend une tournure plus radicale encore : elle semble être mise au carré. En effet, si elle tisse par le renvoi thématique une articulation entre la fiction du *Récit du délogé* et les principes théoriques de mimétisme et de psychasthénie, elle oeuvre également au sein de cette intertextualité thématique à ce qu'on pourrait qualifier de relation d'*autosimulation*. C'est-à-dire l'extrême de la simulation, où celle-ci puisse rabattre la problématique de la dépersonnalisation sur celle du sujet autobiographique. *Mimétisme et psychasthénie légendaire* nous livre donc une analogie textuelle de plus, un renvoi à un autre texte plus personnel et cela, nous allons le voir, de manière autrement ambiguë. Le passage cité plus haut, qui décrit les effets de la dévoration du sujet par l'espace, est introduit par une sorte de mise au point déontologique : « Au demeurant, je ferai surtout état, dans une courte description, d'expériences personnelles, entièrement en accord d'ailleurs avec les observations publiées dans la littérature médicale »<sup>590</sup>. La description jongle donc entre ces deux statuts, permettant à la vérification théorique un appui empirique. Pourtant, cette mise sous caution objective laisse deviner que quelque chose au sein de ces expériences personnelles se refuse le droit à la pleine évocation. À en croire Caillois, la description est énoncée comme empirique et vérifiable par des expériences qui lui sont arrivées. Elle ne comporte pourtant par les traits de l'auto-observation habituels, à commencer par l'usage de la première personne. Le statut autobiographique

---

<sup>589</sup> JENNY Laurent, « Esthétique généralisée ou esthétique fantôme ? », dans LASERRA Annamaria (dir), *Roger Caillois. Fragments, fractures, réfractions d'une œuvre*, op. cit., p. 49.

<sup>590</sup> CAILLOIS Roger, « Mimétisme et psychasthénie légendaire », op. cit., p. 111.

demeure de la sorte extrêmement ambigu, d'autant plus que les variations descriptives de ces expériences sont assumées grammaticalement par « le corps », figure des plus générales pour ne pas dire dépersonnalisée. Pourtant, au terme de ce passage « personnel », Caillois place en note du texte cette précision concernant toutes les expressions qu'il a utilisées : « Elles sont tirées de notes introspectives prises pendant une crise de “psychasthénie légendaire”, volontairement aggravée à des fins d'ascèse et d'interprétation »<sup>591</sup>. Cette précision renforce pourtant l'équivoque à laquelle Caillois ne cesse de plier l'écriture de ces expériences. Sont-elles de l'auteur ? ou proviennent-elles de l'ouvrage de Minkowski auquel se réfère Caillois et qu'il cite par deux fois, encadrant de la sorte les expériences personnelles sous son autorité ? Une courte citation sans référence explicite, placée en toute fin de description du corps désolidarisé, nous donne une réponse à demi-mot : « Il est semblable, non pas semblable à quelque chose, mais simplement *semblable*. Et il invente des espaces dont il est “la possession convulsive” »<sup>592</sup>. Caillois a pris soin ici de transposer à la troisième personne et de tronquer un de ses propres textes de jeunesse<sup>593</sup>, tout en le désignant par ces guillemets qui marquent la distance affective présidant aux aspects autobiographiques de son écriture. En effet, dans une de ces observations de jeunesse que nous nous permettons de citer longuement, l'auteur note :

Il y eut un espace entre moi et ma peau, et il s'agrandissait. Je devenais de l'espace, de l'espace noir où l'on ne peut pas mettre de choses. Je voyais bien que mon corps n'était plus vrai. Ma lucidité devenait effrayante : dans mon corps tout s'effritait et fondait. Naturellement je le voyais comme un tourbillon de molécules et de poussières à peine diverses, car j'avais de vrais yeux et toutes les choses sont cela : des poussières qui tournent ; les choses ne finissent pas et ne sont pas séparées. Partout il n'y a que de la poussière qui tourne. Et je me sentais devenir semblable, non pas semblable à quelque chose, mais simplement *semblable*. Des milliers de particules infinitésimales tournaient sur elles-mêmes et tourbillonnaient ensemble et j'étais lié sur presque toutes comme sur des axes qui tournent au-dessus de vides circulaires. Je sentais la pression des cordes. On me tournait toujours plus vite. Des mains me prenaient aux épaules, se refermaient à travers moi et s'en allaient. J'inventais des espaces dont j'étais la possession convulsive.<sup>594</sup>

La présence de cet hypotexte, tapi entre des lignes qui l'évoquent avec une grande réserve, permet donc d'articuler la subjectivité à l'impersonnalité et à la mise en distance qu'offre l'usage de la troisième personne. Le remplacement du « je », révoqué seulement à moitié, concède à ce passage une densité réflexive de plus où le sujet crée les conditions d'une situation d'où il peut se mirer, où sa conscience semble pouvoir se scruter. Une telle figuration où le « je » est à la fois inclus et exclu, reclus dans ce texte fantôme, est donc à l'image des propos

---

<sup>591</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>592</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>593</sup> CAILLOIS Roger, *La Nécessité d'esprit*, Paris : Éditions Gallimard, 1981, p. 144-145.

<sup>594</sup> *Idem.*

sur la psychasthénie qu'avance Caillois. De plus, comme le souligne Michael Syrotinski, Caillois réinvente « ce lieu commun des philosophies de la conscience en décentrant le sujet, en faisant de lui non pas le foyer de l'univers, mais tout au plus une image, un reflet, parmi d'autres »<sup>595</sup>. Ce décentrement du sujet est le modèle et l'application littérale de la psychasthénie légendaire, dont la relation est rendue possible en adjoignant le mimétisme à la dissimulation. Il y a donc bel et bien une dissimulation en tiroir à partir du grand portique fictionnel qu'est *Récit du délogé*. Et ici, dans le renvoi voilé à ces observations de jeunesse, s'élabore l'articulation d'une ontologie dont la nécessité analogique qui lui est consubstantielle laisse libre cours à une véritable machination impersonnelle. D'ailleurs, l'usage du terme d'automate est récurrent pour signaler le retrait des facultés non seulement conscientes mais vivantes des procédés de dissimulation par mimétisme.

Ces observations de jeunesse font partie d'un ensemble publié de manière posthume sous le titre de *La Nécessité d'esprit*. Elles prennent une tournure évidemment plus personnelle, bien qu'elles continuent de s'inscrire dans un projet d'ordre théorique. L'attrait des phénomènes de dépersonnalisation demeure un véritable point de mire de l'ouvrage. Caillois les évoque en ces termes : « La raison en est que longtemps ils accaparèrent de manière exclusive les forces vives de ma sensibilité et de mon imagination, régnant sur elles sans concurrence et sans partage »<sup>596</sup>. Si Caillois ne cessera par la suite de condamner ces penchants jugés à la fois trop morbides et littéraires, il demeure que ces « expériences épuisantes »<sup>597</sup> allaient fournir un matériau de choix dans l'élaboration d'un subterfuge au service des hypothèses épistémiques de l'auteur. Car c'est en effet bien d'un subterfuge qu'il s'agit : et il est extrêmement proche du paradoxe narratif du *Récit du délogé* mentionné par Hollier. Ce subterfuge relève précisément de la mise en relation d'un je et d'un non-je, au bénéfice d'une affirmation universelle des théories qu'avance Caillois : celles qui concluent à cette « solidarité souterraine »<sup>598</sup> que nous avons évoquée, entre les données du monde. Plus proches en cela de la confiance, ces observations psychasthéniques ont pourtant été elles-mêmes dissimulées, consignées dans un ouvrage que l'auteur avait pris soin d'écarter totalement de son vivant. Au point que, comme le mentionne Hollier<sup>599</sup>, l'ouvrage entier semble avoir mimé la posture spectrale de la mante religieuse et

---

<sup>595</sup> SYROTINSKI Michael, « Échec et nécessité dans *La Nécessité d'esprit* », dans JENNY Laurent (dir), *Roger Caillois, la pensée aventurée*, Paris : Éditions Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 1992, p. 63-64.

<sup>596</sup> CAILLOIS Roger, *op. cit.*, p. 139.

<sup>597</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>598</sup> CAILLOIS Roger, *Cases d'un échiquier*, *op. cit.*, 1970, p. 8.

<sup>599</sup> « si *La Nécessité d'esprit* avait disparu pour de bon, nous n'en aurions très probablement rien su. *La Nécessité d'esprit* ne parut pas, mais ne disparut pas non plus totalement. En termes d'une stratégie qui n'évoque plus guère le destin du mâle de la mante religieuse, mais plutôt la ruse mimétique des insectes que Caillois étudie dans son article sur la psychasthénie, la première personne est suspendue. Tout comme Ulysse attaché à son mât, l'autobiographie, confrontée à la mante religieuse, a fait la morte afin de survivre aussi longtemps que son auteur demeurerait vivant », HOLLIER Denis, « Fear and Trembling in the Age of Surrealism », cité par SYROTINSKI Michael, *op. cit.*, p. 56.

adopté cette « fausse immobilité cadavérique »<sup>600</sup> qui lui est propre. Confidentiel, *La Nécessité d'esprit* semble bien être en butte à cette manœuvre extrême qu'est la simulation même de la mort. Et cette posture, dans laquelle le texte s'est lui-même tenu à moitié, fonctionne de manière analogue à la tache aveugle du voir bataillien : les correspondances entre êtres et choses, cette reproduction de similitudes qui attestent et règlent l'ordre du monde, souffrent d'une carence sur laquelle pourtant elles se constituent<sup>601</sup>. Tous ces simulacres désignent de manière conjoncturelle une unité cachée : ils dévoilent l'impuissance du sujet à saisir les lois qui règlent ces phénomènes inexplicables. De tels phénomènes fonctionnent comme autant d'affronts à la raison et au langage dont la mante « spectrale » et « vampirique » est la figuration la plus radicale. Incorporé, pour ne pas dire dévoré, dans un système dont seules les apparences indiquent la clôture et la totalité, le sujet autobiographique est mis au ban des relations profondes qui déterminent ontologiquement son milieu. À la manière des animaux mimétiques qui se confondent avec leur milieu, l'écriture autobiographique ne se révèle qu'au prix de vivre à hauteur de la menace d'une telle indétermination. Et cette menace borde le sujet sur deux fronts. D'un côté, comme nous l'avons déjà observé, le danger provient de ce penchant outrageusement naturel qu'est la dissolution de soi et dont la psychasthénie se présente comme l'équivalent anthropomorphique du mimétisme animal. Et d'un autre côté, la menace émerge du rapport de connaissance que le sujet entretient avec ces symétries et dissymétries qui organisent le monde. C'est-à-dire de la manière dont le sujet rend compte de sa relation heuristique avec le monde posé comme un système clos, comme un *ordre* duquel il semble pourtant exclu. Pour illustrer ce point, nous allons sortir du gouffre textuel ouvert par *Le Récit du délogé* afin de privilégier un texte « voisin », qui n'est pas dépourvu d'échos et d'évocations de ce texte fossoyeur. Il s'agit de *Fantastique naturel*, texte théorique par lequel Caillois entend étendre aux phénomènes tenus pour irrationnels une ordonnance elle-même très étrange. Ce fantastique qui a la particularité de basculer du domaine esthétique au monde naturel, éclaire à bien des égards la posture subjective ambivalente que l'auteur expérimente dans *Récit du délogé* ainsi que la figuration métaphysique dans laquelle elle se meut.

Le fantastique naturel avancé par Caillois se prête à délimiter ce qui apparaît comme une « rupture d'un ordre naturel, tenu pour imperturbable »<sup>602</sup>. Qu'ils soient vivants ou inertes, ces

---

<sup>600</sup> CAILLOIS Roger, *La Nécessité d'esprit*, op. cit., p. 116.

<sup>601</sup> Une carence qui se trouve également dans la théorie d'une « esthétique généralisée » dont Jenny a analysé le paradoxe : « L'*Esthétique généralisée* opère donc une double occultation : celle du sujet esthétique qu'elle implique malgré tout, mais aussi celle de l'auteur d'une théorie si impersonnelle. La positivité des postulats dissimule mal la lumière étrangement soustractive dans laquelle baigne l'ensemble de la théorie. Caillois soutient le paradoxe d'une esthétique non subjective, et cela ne va pas sans évoquer une manœuvre, d'inspiration *manique*, pour se faire disparaître soi-même. Or, un sujet si sévèrement refoulé ne peut manquer de revenir, à titre de fantôme, hanter les lieux dont il a été exilé ». JENNY Laurent, « Esthétique généralisée ou esthétique fantôme ? », op. cit., p. 52-53.

<sup>602</sup> CAILLOIS Roger, « Fantastique naturel », *Cases d'un échiquier*, op. cit., p. 60.

phénomènes naturels et fantastiques semblent donc par leur seule apparition contester un tel ordre naturel. De telles manifestations étranges contredisent « la réalité plus qu'elles n'en émanent »<sup>603</sup> et provoquent, dit Caillois, un « trouble inexplicable »<sup>604</sup>. L'auteur multiplie les termes témoignant du désarroi de l'observateur face à ces « créatures de cauchemar »<sup>605</sup> : ressemblance qui « stupéfie et paraît inexplicable »<sup>606</sup> ou encore caractère épouvantable de leurs formes n'évoquant aucune forme connue. C'est par toute une rhétorique elle-même très portée sur les termes privilégiés par le registre et l'esthétique fantastique que Caillois rend compte de l'in vraisemblance de ces phénomènes. Le fantastique naturel désigne donc cette disposition qu'ont certains éléments naturels à présenter des aspects qui paraissent démentir l'ordre naturel auquel ils restent inextricablement liés. Un fantastique qui est également défini comme ce qui, associé à la nature, « saisit et mobilise efficacement l'imagination »<sup>607</sup>.

Et c'est précisément un imaginaire spectral que Caillois va mobiliser pour introduire une perspective très singulière. En effet, s'intéressant spécifiquement aux minéraux, Caillois opère un renversement particulier à travers la figure du spectre :

avec l'avènement de la vie, on voit bien où est située la barrière que nul « revenant » ne saurait franchir sans provoquer l'angoisse et la peur. Le spectre, l'ombre ressuscitée constitue alors l'inacceptable par excellence. Mais où n'existe que l'inertie, quelle sera la nouveauté capable d'outrager un chaos qui par définition souffre toute injure sans être blessé, sinon justement l'ordre, la naissance d'une norme qui s'essaie, qui dans le tumulte inaugure le calme prodige de la régularité enfin conquise ?<sup>608</sup>

Ce qui permet d'opérer cette rupture au sein de l'univers indistinct est paradoxalement l'irruption d'un ordre. Les termes de fantôme et de spectre, que Caillois mobilise abondamment dans cette partie de son argumentaire, précisent cette opération. En animant la matière inerte des cristaux – dont l'exemple privilégié est chez Caillois ce « quartz spectral »<sup>609</sup> que l'on retrouve également en tant que « quartz fantôme »<sup>610</sup> dans *Le Fleuve Alphée* – cette « épure fantôme » *témoigne* au sein de l'immobilité des pierres la présence soudaine, dit Caillois, « d'un élément de perturbation majeure, qui paradoxalement est l'ordre »<sup>611</sup>. Entre immobilité et mouvement d'effroi, le terme de fantôme charrie en s'associant à l'intimité des minéraux un rôle qui ne lui est pas habituel : il est ce qui permet de signaler l'épouvante absolue, comme

---

<sup>603</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>604</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>605</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>606</sup> *Idem.*

<sup>607</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>608</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>609</sup> *Idem.*

<sup>610</sup> CAILLOIS Roger, *Le Fleuve Alphée*, Paris : Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1992, [1978], p. 147.

<sup>611</sup> CAILLOIS Roger, « Fantastique naturel », *op. cit.*, p. 69.

nous dit le texte, « que constitue l'émergence d'une stricte et imprévisible législation »<sup>612</sup>. Affirmant qu'il s'agit là de la seule apparition « au sens fort du mot »<sup>613</sup>, Caillois prête aux spectres des pouvoirs de constitution qui confondent quelque peu le lecteur, et ceci particulièrement si l'on garde en mémoire l'usage du fantôme que nous avons parcouru notamment chez Leiris où Desnos. On ne peut que constater la distance qui les sépare : dispositif de contestation de soi et du texte, le fantôme était un actant dans la *re-présentation* d'un instant de ravissement extatique qui permettait au sujet de toucher à ce qui demeure insaisissable de ses propres fondements. Ici, Caillois semble inverser le rôle du fantôme, lui concédant une valeur essentiellement spéculative qui lui permet de mettre au point la *représentation* d'éléments théoriques et lyriques se reproduisant dans des ensembles et à des échelles qui diffèrent. C'est de la sorte constituer un ordre « imprévisible » qui paradoxalement puisse permettre une interférence objective entre des données extrêmement disparates. Et les conséquences épistémiques sont de taille : la constitution d'une telle amplitude du savoir, où les approches se multiplient et sont rendues équivalentes, peut-elle encore laisser une place à un regard subjectif ? Est-il concevable que le point de vue autobiographique, bordé par ces données objectives, puisse subsister encore dans un tel monde qui s'ordonne à la manière d'un automate ?

On comprend bien que la mante religieuse autant que les pierres témoignent de cet ordre imperturbable où la pulsion de mort prend une dimension ontologique. Elles en sont la vérification réitérée et font du sujet un rouage parmi tant d'autres dans cette ordonnance. Son inclusion au sein de cet ordre et dont seul un caractère spectral peut désigner l'empire, est paradoxalement tenu par Caillois comme ce qui l'exclut de sa connaissance profonde. L'épouvante et la hantise que les spectres font apparaître, qu'ils soient assumés par le mime des mantes ou la fixité des pierres, ne sont-elles pas pour Caillois ce qui témoigne d'une irrémédiable relation asymétrique avec le monde ?

*Le Récit du délogé* semble imiter un tel monde clos qui à la fois inclut et exclut le sujet. Un monde fictionnel où un principe fossoyeur œuvre à dissimuler textes, exemples et solidarités profondes que trame le travail de la mort entre eux. Mais toutes ces dissimulations qui transforment le statut même d'un texte en texte qui puisse être le fantôme d'un autre texte, semblent être la méthode par laquelle Caillois révoque la menace intestine qui borde le sujet : celle d'une dépersonnalisation qui le ferait se transformer lui-même en fantôme. L'épigraphe qui orne *Mimétisme et psychasthénie légendaire* peut donc être lue autrement que comme une

---

<sup>612</sup> *Idem.*

<sup>613</sup> *Idem.*

mise en garde. Elle fonctionne davantage comme une invitation à rompre le mimétisme par une fictionnalisation du mimétisme. C'est-à-dire une manière de devenir une autre forme de fantôme, qui précède la menace d'égalisation ontologique à l'horizon des phénomènes mimétiques. Une telle perspective de *représentation* est bien à l'ordre dans *Le Récit du délogé*. Tous les textes fantômes y rejouent en sollicitant divers registres d'écriture les obsessions et le caractère alarmant de la dépersonnalisation. À la lumière de la métamorphose du narrateur en cette palourde qui lui est intérieure, ces textes enchevêtrés les uns dans les autres n'en demeurent pas moins le reflet d'une force bien plus grande. C'est comme si la structure métaphorique qu'élabore la transformation en coquillage, qui présente un monde et l'opération de mort qui s'y déroule, n'était qu'un voile, que la fiction spectrale d'un renversement de valeur radical. En effet, cet instinct de mort qui se laisse deviner dans toutes les classifications de la nature se formule comme ce qui doit être enduré et éprouvé de la manière la plus intense. C'est-à-dire jusqu'au bout, à travers cette imitation fictionnelle qui conserve l'apparence du mimétisme mais en retourne les propriétés. Et c'est, semble-t-il, à cette seule condition que peuvent s'apercevoir les « pans de ténèbres » derrière lesquels l'ordre s'installe tel un fantôme :

Ce ne sont pas les idées que j'aime, mais les données du monde, les appels des larges pans de ténèbres derrière lesquels l'univers dérobe vite ses lois et ses manières, la pénombre où il dissimule les modèles de ses rouages comme la source des énergies qui les meuvent.<sup>614</sup>

Caillois, pour ne pas succomber aux pièges tendus par la mante, élabore donc à travers le palimpseste hanté qu'est *Récit du délogé*, l'affirmation la plus virulente d'un principe de vie. Vie plus rusée que la mort, elle en crée le simulacre pour se prémunir de la funeste fascination que la mort exerce, dont la dépersonnalisation est l'expérience privilégiée. Et cela d'une manière si radicale que la mort elle-même se voit trompée, comme dans le cas de la « fausse immobilité cadavérique » de la mante qui, morte, continue de simuler la mort. D'ailleurs, quand Caillois évoque l'inaptitude du langage et de la raison à rendre compte de ce phénomène d'insecte mort-vivant, dans *Récit du délogé*, près de trente ans après, le constat est bien moins tranché. En effet, dans cette impossibilité même de comprendre et de dire, se formule de manière intrinsèque le possible d'un jeu, d'un langage autre que celui retiré du monde par ses manifestations pétrifiantes<sup>615</sup>. Si un tel jeu se joue bien de lui-même constamment, il ne s'écarte pourtant point de son unique règle : multiplier les voies par lesquelles une grammaire et une morphologie puissent permettre de lier entre elles les manifestations du monde esthétique et

---

<sup>614</sup> CAILLOIS Roger, *Cases d'un échiquier*, op. cit., 1970, p. 8.

<sup>615</sup> Nous trouverions dans ce langage une forme positive de l'« esthétique fantôme » dont parle Jenny : « hantée par le sujet qu'elle exclut, et qui spectralise l'ensemble des formes du réel ». JENNY Laurent, *op. cit.*, p. 62.

celles du monde naturel. Les langages et les textes se succèdent et transforment le *Récit du délogé* en une apparence fonctionnelle d'une fiction de l'imaginaire. Autrement dit, il crée un système clos – qui donne l'apparence de l'être – de correspondances et de réversions extrêmement singulier, où le fantôme n'est autre que cette fonction textuelle inquiétante, à la fois coup à jouer et case vide, qui bâtit des relations désintéressées là où il apparaît de manière simultanée comme détermination essentielle. Au sein du damier qu'est *Cases d'un échiquier*, il semblerait bien que l'ouverture du jeu se fasse à l'aide d'une pièce fantôme, dont les mouvements sont à l'image du monde qu'il voile et désigne : absents et pourtant se faisant sentir, ils mettent à l'abri le regard du poète qui, fasciné, peut espérer ne pas finir dévoré.

## 5 Fantasmagorie du récit :

*Pourquoi mentez-vous délibérément, figure de fantôme !*

Wedekind, *L'Éveil du printemps*<sup>616</sup>.

Nous avons pu constater avec *Récit du délogé* de Caillois comment ce qui se profile comme l'instant de dissolution le plus inquiétant de la *re-présentation* glissait dans les interstices du texte, dans ses limbes, afin de le faire travailler autrement. Ce récit articule les deux pans de l'imaginaire en faisant passer la *re-présentation* d'une sortie de soi à la *représentation* et la monstration des sorties du texte. La démarche de Caillois nous indique combien la nécessité d'une contestation de soi et du texte se double d'une rhétorique qui peut paraître inverse, mais dont les buts prolongent la problématique de dissolution subjective sur un autre horizon. Nous allons dans ce chapitre explorer ce nouvel horizon où s'effectue une relève de l'instant de dissolution. Le fantôme y tient un rôle capital. Qu'il agisse comme opérateur de dédoublement ou d'occultation, le fantôme semble permettre au texte de s'ouvrir à sa dimension de structure. Il permet d'insérer une rupture dans le corps du texte, le soumettant à de nouvelles conditions d'organisation et d'émergence de ses propres moyens de production. Un effort commun semble donc émerger de ces mécaniques de *re-présentation* : l'énonciation d'un lieu de contradiction textuel d'où la suspension de la signification puisse être possible. La place que la fiction accorde à l'autre en tant que spectre se présente dès lors comme celle d'un chaînon manquant, d'un espace de vacance, dont l'écriture en conflit re-présente la voie d'accès. Un *autre*, qui malgré la diversité des corps qu'il occupe, est donc tenu d'apparaître (ou de disparaître) à la manière des spectres. De Louise Lamé à Aurora en passant par cette non-présence qui n'accompagne pas le narrateur de Blanchot, tous ces personnages ont par leur statut spectral constitué l'expérience d'un vide à l'intérieur du sujet. Ils participent d'une expérience de mort à soi puisque le sujet de l'énonciation s'expose à devenir le mécanisme même du fonctionnement

---

<sup>616</sup> WEDEKIND Frank, *L'Éveil du printemps*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Le Manteau d'Arlequin », 2006, p. 94.

des fantômes : « sans intériorité et sans extériorité », « rien que le mouvement du rejet »<sup>617</sup> comme nous l'indique Kristeva.

Dès lors, le fantôme s'évertue à faire retour de cette temporalité impossible au sein du présent de l'écriture. En effet, il permet de constituer et de définir une écriture, une surface pourrait-on dire, à la manière du drap fantôme, où puissent se combiner et se confondre vie et mort, haut et bas, en-deçà et au-delà, bref : le lieu non seulement des doubles sens, mais de leur permutation, de leur communication. À l'intérieur de la production même du signe, le fantôme présente un parti pris radical : il est le mécanisme de sa mise à mort comme celui de son renouvellement. Un point commun se dessine dans ces réversions et autres « va-et-vient » que les textes agencent : leur valeur belliqueuse et hétérogène. Nous avons pu constater qu'ils se constituaient majoritairement de relations d'opposition qui innervent autant les épisodes narratifs que les instances énonciatrices. Ces relations étaient exacerbées, poussées par deux conditions posées comme les limites internes à la pratique littéraire : les formes de la subjectivité et la structure négative de l'imaginaire. Le texte affronte donc son moment limite, l'instant par lequel et pendant lequel, sur le seuil de sa propre disparition, il se met à communiquer sur un mode nouveau. Bataille, dans *Le Coupable*, affine cette communication en l'associant à un mouvement de séparation : « La communication demande un défaut, une “faille” ; elle entre, comme la mort, par un défaut de la cuirasse. Elle demande une coïncidence de deux déchirures, en moi-même, en autrui »<sup>618</sup>. Les récits que nous avons explorés ont donc été l'occasion de percevoir cet échange, cette contamination de la hantise d'un vide que rien ne semble pouvoir figurer. De sorte que le vice de forme qui est évoqué explicitement dans les pages d'*Aurora* peut être brandi comme lot commun à ces récits fantasmagoriques. La multiplication d'images comme sa neutralisation relèvent d'une construction spectrale comme pivot d'un système de signification qui puisse incorporer ce qui le prend en défaut. En cela, le fantôme semble régner comme cette forme de simulacre, ce « faux-semblant » qu'évoque à de multiple reprise Bataille, qui lie et délie la symétrie des contraires. Le faire apparaître, le rendre visible par sa disparition, permet donc d'appréhender le vice de forme sur quoi s'appuierait, selon nos auteurs, la constitution tant subjective que langagière.

---

<sup>617</sup> KRISTEVA Julia, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2018, [1974], p. 163.

<sup>618</sup> BATAILLE Georges, *Le Coupable*, op. cit., p. 266.

Dans ce chapitre, nous allons tenter de voir comment ce vice de forme peut également produire sa propre contestation. Nous nous sommes en effet arrêté, jusqu'ici, à la dimension négative du travail du fantôme. Tibloux, dans un article consacré à Bataille, remarque que :

du renversement bataillien, l'idiome négatif et de l'incommensurable constitue en quelque sorte le premier moment, le moment purement négatif, radicalement critique, d'arrachement à l'autorité de la raison. Au-delà de ce premier moment, il y a le renversement sous son aspect positif : il y a le renversement lui-même, auquel il faut donner son sens plein, celui d'une mise à l'envers, en distinguant bien l'envers du négatif, et la mise à l'envers de la simple négation.<sup>619</sup>

Cette *mise à l'envers*, que Tibloux explore en se penchant sur la sensibilité, nous paraît pouvoir être perçue comme *l'envers du décor*. Il semblerait en effet que cette « faille » qu'évoquait Bataille peut se produire dans les marges de ces écritures où le sujet et le texte font l'expérience d'une intermittence autant angoissante que jouissive. Et plus précisément, c'est dans les coulisses de ces écritures, dans leur capacité à s'exposer telles quelles aux yeux (et aux oreilles, nous le verrons) des lecteurs, que ces écritures vont puiser la distance nécessaire pour conjurer cet instant de mort auquel elles tentaient d'adhérer. La métaphore théâtrale que nous utilisons pour identifier les moyens par lesquels les récits fantasmagoriques basculent en une fantasmagorie du récit, n'est pas uniquement un procédé d'ordre rhétorique. Il tâche de prendre en compte directement la dimension de spectacle, de théâtre ou encore de l'univers du cinéma que nos auteurs sollicitent à de nombreuses reprises. Ces emplois par nos auteurs témoignent de deux aspects. D'une part, le domaine du spectacle – que nous entendons au sens large, englobant ici théâtre et cinéma – est saisi dans une perspective dramatique. Les écritures que nous allons parcourir empruntent à l'univers dramaturgique certains de ses codes, l'intensité qui est lui est propre et dont les excès sont autant de matériaux propices à la confection de situations affectives renversantes. Nous avons mentionné, par exemple, l'emploi fait de la figure de Don Juan par Bataille, Leiris mais également – comme nous allons le voir – par Blanchot. D'autre part, l'emploi du spectacle répond d'une exigence qui n'est pas directement associée aux proses excédantes et à l'impératif de contestation de soi et du texte. Le spectacle donne une forme, une technique, incorporée de manière métaphorique et textuelle, pour mettre en place une dualité constituante de l'écriture à même de s'entretenir avec elle-même et de se contester. Nous proposons de nous concentrer sur les aspects formels et techniques de certains arts du spectacle pour lire ces textes-limites autrement. Dans la partie « Le Spectacle bataille », notre attention a été focalisée sur deux procédés de mises en scène. La première tient grandement du dispositif photographique. En nous penchant sur un épisode d'extase que

---

<sup>619</sup> TIBLOUX Emmanuel, « Georges Bataille, la vie à l'œuvre », *op. cit.*, p. 56.

Bataille relate dans *Le Coupable*, nous analyserons le rôle que tient la photographie dans une mise à distance du texte où il semble se décoller de lui-même par une étrange forme d'imitation. Un décollement qui laissera sa place à une forme de décollation : celle du narrateur d'*Histoire de l'œil*. Là où le drap-fantôme faisait perdre la tête aux protagonistes du récit, se produit un dédoublement parodique de la scène, qui en reproduisant une deuxième fois sa structure, insuffle quelque chose d'irrésistiblement « risible » (nous verrons plus en détail quel sens lui donne Bataille). Rappelons-nous ce que Barthes disait de Bataille : *ça colle*. Et pourtant, comme nous le verrons, il y a de nombreux éléments qui font que simultanément, ça ne colle pas. Nous poursuivrons l'analyse de cette fantasmagorie du récit en explorant ce que nous avons nommé « Le Cabaret Blanchot ». Formule surprenante, elle aussi métaphorique, dont nous utiliserons les fils pour descendre dans les limbes des textes de Blanchot pour ensuite participer à *l'instant de sa mort*. Si le dédoublement sera également présent sur les planches de ce cabaret, nous verrons que la parodie, le rire et la comédie ne prennent pas place dans ce spectacle. Il produit autrement un lieu double afin qu'il puisse se renouveler de l'expérience de sa propre mort. Ce nouveau regard sera l'occasion de naviguer entre différents contextes et d'ouvrir des lieux de passages entre ces œuvres. Des passages qu'il est possible de penser un peu de la manière dont Benjamin réfléchissait les passages parisiens : « notre déambulation dans les passages est, elle aussi, un cheminement fantomatique de ce genre, dans lequel les portes cèdent et les murs s'ouvrent »<sup>620</sup>. Nous cheminerons à notre tour dans le contexte de ces œuvres de manière fantomatique afin d'être sensible aux procédés d'écriture qui subsistent, qui survivent et se reproduisent différemment. Nous débuterons notre lecture avec un texte de Bataille, *Le Coupable*, publié en 1944. Ce texte est en grande partie basé sur le journal qu'a tenu l'auteur dans les premiers mois du deuxième conflit mondial. Dans un des projets de préface, daté de 1958-1960, Bataille évoque les circonstances de la rédaction du *Coupable* en ces termes :

Pratiquement, l'auteur a formé ce livre à partir du « journal » qu'il rédigea, décidé par un mouvement qu'il n'aurait pu dominer, du jour où la guerre éclata. Jamais l'auteur, alors âgé de quarante-deux ans, n'avait rédigé de journal. Mais se trouvant bientôt devant les pages écrites, il aperçut qu'il n'avait jamais rien écrit à quoi il tint de la même façon, rien qui l'exprimât si pleinement. Il dut seulement supprimer les passages qui parlaient de tiers (en particulier de la morte à laquelle son ami, Michel Leiris, fait allusion dans *La Règle du jeu*) : ce livre est violemment dominé par les larmes, il est violemment dominé par la mort.<sup>621</sup>

De la guerre, nous retournerons dans le climat sulfureux d'*Histoire de l'œil* et des avant-gardes de la fin des années vingt. Puis, nous nous projetterons dans *L'Entretien infini*, somme publiée

<sup>620</sup> BENJAMIN Walter, *Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle, Le livre des passages*, Paris : Éditions du Cerf, 2006, p. 427.

<sup>621</sup> BATAILLE Georges, *Le Coupable*, op. cit., p. 494.

en 1969 qui comporte des textes dont la rédaction s'étend des années cinquante à soixante. Au terme de notre exploration de cet ouvrage, nous nous pencherons sur deux textes de Blanchot : *L'Instant de ma mort*, publié en 1994, que nous lirons à l'horizon d'un texte qui précède, publié en 1944. Pour finir, nous nous autoriserons un retour en force avec le Bataille des années quarante, en explorant son récit *Le Mort*.

## 5.1 Conjuraison du double :

Nous avons jusqu'ici privilégié un angle d'analyse serré autour de la déformation et la défiguration du sujet. Aux prises avec le manque que fantômes et spectres figurent, le sujet pourtant très marqué subjectivement dans nos textes révèle le voisinage rompu qu'il entretient avec lui-même. Dans *Thomas l'obscur*, Thomas, personnage central du « roman » de Blanchot, ne prononce-t-il pas contre la tradition philosophique : « Je pense donc je ne suis pas » ? Si la pensée rompt l'identité du *je* avec lui-même, si le sujet ne peut se reconnaître que dans le « ne pas » de la proposition, cette non-appartenance passe nécessairement par l'appartenance à ce qui diffère essentiellement : le langage. Le sujet se trouve dès lors investi dans de nouvelles formes d'écriture qui formalisent et révèlent l'écart que la position du sujet entretient avec lui-même.

Cet écart, s'il est le fait de ce grand *Autre* spectral thématiquement associé au désir, prend une tournure supplémentaire qui ne va pas sans évoquer ce que spectres et autres morts-vivants promettent et qui est également la pire de leur hantise : le retour du fantôme. En effet, à l'inverse de ce point de dissolution que les récits fantasmagoriques semblaient instaurer comme principe de contestation, ces écritures limites font un pas de plus et redoublent l'empan de contestation par un retour du spectre comme dispositif signifiant nouveau. Et il s'agit bien ici de prendre la mesure de la dualité signifiante de ce *pas* : à la fois négation et ajout, les textes vont étendre, en s'appuyant sur les fonctionnalités excédantes du spectre, la forme de la contestation du sujet de manière réflexive. C'est-à-dire conjurer l'instant annihilant avec lequel ils se confondent en élaborant un repli spéculaire d'où l'écriture donne à voir sa structure « comme combinatoire formelle »<sup>622</sup>. Si à l'instar du grand *Autre*, le fantôme re-présente la possibilité de « toucher du doigt » cette béance comme le dit si souvent Lacan, d'être en contact et de ceindre ce vide d'une manière inédite qui nous fait reconnaître cette lacune, il ne faut pas oublier que le texte redouble cette opération d'une manière « ironisable » : l'écriture fait le fantôme, elle se met en scène et simule à la manière d'un spectre, dans cet acte à la fois d'intervention et de distance, l'abolition incessante des formes et des signes. L'écriture comme *représentation* – que le texte de Caillois indiquait déjà – serait donc l'occasion d'une réponse possible à l'impossible sentence d'une expérience limite, puisqu'elle n'aurait pas sa place en elle ou l'occuperait à la manière d'un fantôme de fantôme : comme un futoche.

---

<sup>622</sup> MARTY Eric, *Le Sexe des modernes. Pensée du neutre et théorie du genre*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2021, p. 245.

Le monde spectral ouvert par les mécaniques désirantes et d'abstraction s'offrait comme cet espace où les formes échangeaient leurs signes. Un échange que nous avons perçu selon deux dynamiques : une première s'articulait thématiquement autour du désir dont nous avons regroupé les différents dispositifs sous le titre de *mécaniques désirantes*. Cette dynamique faisait de l'excès du « jeu différentiel des signifiants »<sup>623</sup> comme nous l'indique Baudrillard, la forme apte à mener à une perte de tout référentiel. Et une deuxième dynamique où nous avons pu observer comment structurellement, au sein de la syntaxe comme au niveau de l'organicité d'un texte, les signes étaient menés à commuter et à permuter, érodant les limites du système énonciatif comme celui de l'unité de l'œuvre (les mécaniques d'abstraction). Or, cette position fascinée envers une indétermination radicale que supposent ces deux dynamiques, supportée par une œuvre de *perte*<sup>624</sup>, est bel et bien sujette à une relève très éloignée du dépassement hégélien. Sans nul doute, l'unicité et la volonté conciliante viennent par endroit colorer les discours conceptuels tenus par certains de nos auteurs. En attestent les réminiscences surréalistes qui parcourent par endroit la prose blanchotienne et même celle de Bataille. Il ne faut toutefois pas oublier la disposition qu'ont certains de ces textes-limites d'accompagner leur écriture belliqueuse d'une forme de manipulation, liée à la dramaturgie et au caractère spectaculaire qui plane sur ce désir de mort. Joindre le retour du fantôme à ses propres fonctionnalités destituantes, c'est pouvoir relancer cette opération de contestation du sujet en établissant une écriture qui conjure contre elle, quand de cette contestation quelque chose *reste*<sup>625</sup>. Il s'agit donc d'être à même de voir cette écriture qui fait retour selon une dimension bien précise : un retour comme réapparition spectrale qui, comme Derrida nous invitait à la penser, est une « réapparition sur scène »<sup>626</sup> et non une résurrection.

Ces écritures, que nous verrons diverses, prolongent la mort du sujet et du texte grâce à une dramaturgie très particulière, en lui insufflant des modalités à même de rejouer différemment la hantise que nous avons vue inhérente à l'éthique de ce que nos auteurs conviennent d'appeler – surtout Blanchot – « littérature ». Il s'agit donc d'intégrer au texte de destitution une valeur qui soit non seulement renversante mais *positive* ; le texte ne sera pas uniquement perçu comme expérience de dépossession et de désobjectivisation mais également comme une scène, une fiction théâtralisée : un « fantôme de théâtre » selon le mot de Bacon rapporté par Barthes<sup>627</sup>.

---

<sup>623</sup> BAUDRILLARD Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Tel », 2016, [1976], p. 141.

<sup>624</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 54.

<sup>625</sup> *Idem*.

<sup>626</sup> DERRIDA Jacques, *Surtout, pas de journalistes !*, Paris : Éditions Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 2016, [2004], p. 46.

<sup>627</sup> BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 40.

Nous voyons apparaître un indice de cet autre pan de la hantise dans le texte que consacre Blanchot au « Merveilleux » :

C'est pourquoi *cette liberté de la tête qu'est le Merveilleux*, liberté dont on peut rire, puisqu'elle dépend d'une pique qui la fait voir (mais ainsi sont toutes les œuvres humaines), ne signifierait rien qu'un escamotage peu honorable, un tour de passe-passe de bas étage, si elle n'était pas la liberté d'un être qui s'est offert au couteau, l'exaltation souveraine d'une tête coupée.<sup>628</sup>

Empreinte d'un vocabulaire et d'une Terreur très batailliens, cette pique qui fait voir la « tête tranchée » participe d'une exaltation que l'auteur qualifie de « souveraine ». Il n'en demeure pas moins que cette pointe manifeste une certaine modalité fictive et spectaculaire du *voir*. D'une certaine manière, nous sommes amenés par cette citation de Blanchot au cœur de la fantasmagorie du texte, d'où ses coulisses et ses tours de « passe-passe » se laissent entrevoir. Après avoir cru en les possibilités renversantes que les spectres faisaient apparaître, il est temps de s'arrêter donc sur leurs dispositifs criants, sur leurs ficelles, sur les mises en scène qu'ils engagent, là où les subterfuges qui les animent ne se cachent pas... Autrement dit, il nous faudra être sensible à leurs appoints qui permettent la scission du sujet tout comme son retardement « onirique », comme semble le suggérer Bataille : c'est-à-dire *comme* « une fantasmagorie où il n'est rien qui se compose sinon pour se défaire, qui apparaisse sinon pour disparaître, rien qui ne soit, sans trêve, absorbé dans le *néantissement* du temps et n'en tire la beauté du rêve »<sup>629</sup>.

Les récits fantasmagoriques que nous avons sélectionnés présentaient malgré la diversité de leur ton une approche de la mort similaire : assumée par un *je*, apposée à un *tu* – altérité représentée comme essentielle – et médiatisée par une fiction. Dans ce chapitre, l'optique à travers laquelle nous souhaiterions faire voir autrement le texte-limite induit donc deux changements dans notre choix de textes. Formellement, nous continuerons notre exploration de textes fictionnels. Non seulement nous choisirons des textes différents, mais également un même texte (*Histoire de l'œil*). En effet, en parcourant à nouveau le récit de Bataille, nous tenterons de voir comment le texte est capable d'une volte-face à l'endroit même où celui-ci indiquait sa dissolution excédante. Nous allons joindre à ces textes de fiction des récits hybrides d'expériences de mort vécue tenant à la fois de l'essai, de la poésie et de la « confession ». La dimension « expérimentée » de la mort que nous avons dans un premier temps écartée nous permettra d'observer comment au plus proche d'une mort véritable, la dramaturgie se fait plus pressante, pour en modeler l'écriture et en fournir le partage. Autrement dit, partant des récits

---

<sup>628</sup> BIDENT Christophe, VILAR Pierre (dir.), *Maurice Blanchot. Écrits critiques*, Tours : Éditions Farrago, 2003, p. 44.

<sup>629</sup> BATAILLE Georges, « Hegel, la mort et le sacrifice », *op. cit.*, p. 327.

fantasmagoriques qui nous projetaient l'apparaître et le disparaître, il nous faut être sensible au passage du récit comme fantasmagorie : l'expérience extrême de la mort ne trouve de scène qu'en la fantasmagorie qui la dissémine en possibilité d'écriture.

Nous allons donc nous livrer à une nouvelle approche. Pourtant, il est difficile de se dédouaner du paradoxe premier qui hante les écritures-limites et l'interrogation qu'elles ne cessent d'entretenir. La question initiale demeure, mais revient à nouveaux frais : comment faire de la contestation de soi une possibilité de renouveau discursif qui suppose le discours et s'en serve ? Comment assurer à cette *époche* qu'est la mort, cette « manifestation privilégiée de la négativité »<sup>630</sup> nous dit Bataille, un espace de survivance ? Comment moduler la traversée de la mort afin de se maintenir dépossédé et se regarder l'être nouvellement en elle ? En agençant une autre modalité du *voir*. D'une part, nous allons illustrer cela en nous penchant sur des textes de Bataille, où nous aurons l'occasion d'apercevoir que le *voir* qui se loge dans les interstices du système énonciatif et narratif n'est pas si aveugle que ça. D'autre part, nous foulerons les planches de divers récits et écrits de Blanchot où l'agencement différé de la mort semble s'obtenir au prix de l'*écoute* d'une voix tue, d'une voix fantôme révélée par la densité rythmique de l'écriture.

---

<sup>630</sup> *Ibid.*, p. 336.

## 5.2 Le spectacle bataille :

*La fonction du récit n'est pas de « représenter », elle est de constituer un spectacle qui nous reste très énigmatique...*

Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits.*

Un « spectacle qui nous reste très énigmatique » : la formule de Barthes pourrait très bien s'appliquer au récit de Bataille *Le Coupable*. Énigmatique dans sa forme et dans son contenu, comme nous le verrons, il l'est également car il occupe une place particulière dans les œuvres de l'auteur. Composé pendant les premières années du deuxième conflit mondial, il présente une écriture difficile, tâtonnante, qui emprunte autant à l'essai philosophique qu'au journal. Il consigne les premiers mois de la guerre durant lesquels Bataille est livré à un dénuement extrême. Abandonné par ses collègues de la revue et de la secte *Acéphale*, marqué par l'agonie et la mort de Colette Peignot, Bataille est abattu par les échecs consécutifs des expériences communautaires (*Critique sociale, Contre-attaque, Collège de sociologie*). Il s'agit donc d'une période trouble qui correspond paradoxalement à une activité poétique extrêmement intense. Elisabeth Arnould-Bloomfield affirme en effet que c'est à partir des expériences intérieures et mystiques auxquelles se livre Bataille qu'il « remet en cause la duplicité terroriste de sa première approche de l'écriture »<sup>631</sup>. Une remise en cause qui donne lieu « pour la première fois, à véritable dialogue avec la littérature »<sup>632</sup>. Ce moment de rupture affirmerait donc un autre usage du poétique, que Bataille esquissait déjà en 1939 dans le texte *Le Sacré* :

L'autorité déniée à la réalité présente était alors reportée aux spectres décevants du passé et aux insaisissables fantômes du rêve. Jusqu'au moment où l'art, qui n'était encore fondamentalement que le moyen d'exprimer, prit conscience de la part *créée* qu'il avait toujours ajoutée au monde exprimé par lui : à ce moment-là il pouvait se détourner de toute réalité passée ou présente et créer de lui-même sa réalité propre, qui ne peut plus être belle ou vraie et qui doit dominer le combat du bien contre le mal – du fait de la valeur suprême qu'elle représente – autant qu'un violent

---

<sup>631</sup> ARNOULD-BLOOMFIELD Elisabeth, *op. cit.*, p.87.

<sup>632</sup> *Ibid.*, p. 91.

tremblement de terre dominerait et paralyserait la plus catastrophique des batailles.<sup>633</sup>

Bataille continue en affirmant que « celui qui crée, qui figure ou qui écrit ne peut plus admettre aucune limite à la figuration ou à l'écriture »<sup>634</sup>. Cette dimension que l'auteur accorde à la création poétique et plus largement littéraire – qu'il découvre au même moment dans les papiers que laisse Colette Peignot<sup>635</sup> – donne lieu à l'irruption de thèmes poétiques dans son œuvre. Les écrits qui seront produits durant cette période – dont témoigne magnifiquement *Le Coupable* – ont la marque de cette intense réflexion à la fois critique et littéraire. Ils se répondent, partagent des épisodes et s'interrompent<sup>636</sup> pour accueillir d'autres textes ou faire signe vers des récits demeurés cachés (*Le Mort*, *Madame Edwarda* ou encore *Le Petit* seraient les « clés lubriques »<sup>637</sup> du *Coupable* et de *L'Expérience intérieure*, comme le suggère Surya). Si les textes théoriques sont accompagnés implicitement de doubles narratifs ou poétiques, il demeure que certains de ces doubles s'insèrent explicitement au sein du texte. C'est notamment le cas quand il est question d'extase. Les épisodes narrant ce sentiment excessif, dont on trouvait le pathos et l'imagerie affolée dans *Histoire de l'œil*, sont accompagnés d'une marche à suivre et d'une méthode. Les épisodes narratifs et poétiques s'intègrent aux développements athéologiques de manière à exemplifier l'extase, à lui donner la forme communicable d'une *représentation*. C'est partant de ce constat que nous nous intéresserons non seulement à la dimension spectaculaire, présente de manière frontale dans *Le Coupable*, mais également à la théâtralité<sup>638</sup> de la narration d'*Histoire de l'œil*. Signalons en premier lieu qu'il peut s'avérer étonnant de percevoir du spectacle ou encore plus du théâtre chez Bataille. En effet, comme le signale Tibloux :

---

<sup>633</sup> BATAILLE Georges, « Le Sacré », *op. cit.*, p. 561-562.

<sup>634</sup> *Ibid.*, p. 563.

<sup>635</sup> Dans son journal Bataille note : « Lorsque tout fut fini, je me trouvai devant ses papiers et je pus lire les pages que j'avais aperçues pendant son agonie. La lecture de tous ses écrits, entièrement inconnus de moi, provoqua sans aucun doute l'une des plus violentes émotions de ma vie mais rien ne pouvait me frapper et me déchirer davantage qu'une phrase terminant où elle parle du Sacré. Je n'avais jamais pu lui exprimer cette idée paradoxale : que le sacré est *communication*. À cette idée, je n'étais parvenu qu'au moment même où je l'ai exprimée, quelques minutes avant de m'apercevoir que Laure était entrée dans l'agonie. [...] À la fin du texte de Laure, je réussis à déchiffrer péniblement ces quelques phrases griffonnées : "l'œuvre poétique est sacrée en ce qu'elle est la création d'un événement topique, « communication » ressentie comme la *nudité*. Elle est viol de soi-même, dénudation, communication à d'autres de ce qui est raison de vivre, or cette raison de vivre se « déplace » ». BATAILLE Georges, *Le Coupable*, *op. cit.*, p. 507-508.

<sup>636</sup> Dominique Rabaté a signalé ce geste particulier – que Bataille partage avec Blanchot – par lequel le texte donne l'allure d'une vitesse « faite de sautes de régime » : « Ne pas finir, interrompre, remettre, différer, c'est-à-dire rompre la continuité du discours, de la relation, d'un fil qui devrait s'enchaîner : tel est, je crois, le geste fondamental, le geste paradoxal de la pensée et de l'écriture de Bataille », RABATÉ Dominique, « Le Discontinu du récit », dans FERRI Laurent, GAUTHIER Christophe (dir.), *L'Histoire-Bataille. L'écriture de l'histoire dans l'œuvre de Georges Bataille*, Paris : École des Chartes, coll. « Études et rencontres », 2006, p. 124.

<sup>637</sup> SURYA Michel, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 355.

<sup>638</sup> Nous utiliserons la distinction entre spectaculaire et théâtralité proposée par le GRITEC (*Groupe de Recherches sur les Interférences entre le Théâtre Et le Cinéma*) : « quelque chose les distingue : dans son excès même et par l'effet de désignation dont elle est porteuse, la théâtralité renvoie toujours à la spécificité de l'art qui la produit ; elle dit, en les montrant, les codes et au besoin les conventions sur lesquels joue l'art qu'elle désigne. Le spectaculaire, lui, dans son excès, renvoie moins à l'art qui le produit qu'à la fonction même du spectacle quel que soit son mode de manifestation. Il dit cette évidence qui s'oublie : c'est au spectateur que le spectacle s'adresse. En jouant sur la démesure, sur le débordement ou l'emphase, le spectaculaire exploite et parfois affiche la force d'agissement du spectacle sur le spectateur ». HAMON-SIREJOLS, GARDIES André (dir.) *Le Spectaculaire*, *op. cit.*, p. 7.

A l'exception de deux brèves ébauches, Bataille n'a pas, à proprement parler, écrit pour le théâtre. Le théâtre n'en est pas moins constamment présent dans ses écrits. Il opère dans le dispositif *spectaculaire*, à la fois optique et scénique, que déploie son écriture depuis ses tout premiers textes (*Notre-Dame de Rheims*, *L'Œil pinéal*, *Histoire de l'œil*) jusqu'aux *Larmes d'Eros*, son dernier ; il est également à l'œuvre sous les catégories paradigmatiques du *tragique* et du *sacrifice*.<sup>639</sup>

Nous allons explorer la rédaction d'un épisode d'extase par lequel Bataille tente de nous exposer tant le contenu de l'extase que de nous indiquer les voies scéniques (sans abandonner pour autant celles optiques) par lesquelles cet état peut se communiquer. Il sera donc question dans cette partie d'un spectacle bien particulier que nous explorerons à travers les extases du *Coupable*. Il présente les aspects de ce que Bataille nommera à l'occasion, sur le mode de la dénégation, une *comédie*. Mais attention, comédie et rire n'interviennent pas toujours au même niveau ; leurs significations se modèlent en fonction de leur contexte d'énonciation. Ce sont leurs capacités d'opposition qui semblent intéresser Bataille. Il ne leur prête pas un contenu identifiable ou une structure fixe. Le rire est à la fois ce qui éclate et ce qui traduit le sentiment intense d'une situation excessive. Il participe d'un moment de renversement affectif, jamais éloigné de l'angoisse :

Ce qui est proprement et positivement renversé par Bataille, c'est toute la tradition philosophique qui, de Platon à Hegel en passant par Descartes, identifie le réel connu à l'intelligence ou au rationnel et conçoit corrélativement la sensibilité comme une connaissance insuffisante. Et ce que Bataille s'attache constamment à faire valoir, sous toutes les catégories évoquées, c'est l'effectivité sensible d'un réel incommensurable à la connaissance rationnelle.<sup>640</sup>

Cette « effectivité sensible » participe d'une opération de « positivation du négatif », comme l'écrit Tibloux. Et selon les propos de Bataille, cette positivation semble s'attacher au rire :

Je crois qu'il est possible de parler du non-savoir autrement que dans l'expérience que nous en faisons. Cette expérience est une expérience qui a toujours un effet, un effet tel que, par exemple, le rire ou les larmes, ou le poétique, ou l'angoisse, ou l'extase. Et je ne pense pas qu'il soit possible de parler sérieusement du non-savoir indépendamment de ses effets.<sup>641</sup>

Ici, Bataille articule son propos en faisant du rire un état privilégié pour connaître sensiblement et de manière sensible l'*inconnu*. Bataille en déduit, après avoir parcouru quelques références philosophiques, impuissantes à caractériser et saisir le rire dans son essence, que le rire est non seulement inconnu mais qu'il est « l'inconnaissable ». L'inconnu « fait rire » :

---

<sup>639</sup> TIBLOUX Emmanuel, « Le Tournant du théâtre », *Les Temps modernes*, Georges Bataille, n°602, décembre 1998 – janvier – février 1999, p. 121.

<sup>640</sup> TIBLOUX Emmanuel, « Georges Bataille, la vie à l'œuvre », *op. cit.*, p. 57.

<sup>641</sup> BATAILLE Georges, « Non-savoir, rire et larmes », *Œuvres complètes*, vol. VIII, 1976, p. 218-219.

Cela nous fait rire en somme de passer très brusquement tout soudain, d'un monde où chaque chose est bien qualifiée, où chaque chose est donnée dans sa stabilité, dans un ordre stable en général, à un monde où tout à coup notre assurance est renversée, où nous nous apercevons que cette assurance était trompeuse, et que, là où nous avons cru que toute chose était strictement prévue, est survenu de l'imprévisible, un élément imprévisible et renversant, qui nous révèle en somme une vérité dernière : c'est que les apparences superficielles dissimulent une parfaite absence de réponse à notre attente.<sup>642</sup>

Son utilisation est donc d'une part affective, explicitée et sollicitée par le texte ; elle permet un débordement que d'autres expressions, dont la notion de dépense (que l'auteur théoriserait dans *La Part Maudite*), véhiculent également. Comme le mentionne Bataille, le rire n'est pas l'unique réaction dans cette venue de l'imprévisible. L'auteur ajoute : « ceci ne veut pas dire que nous rions chaque fois qu'à une vision calme et conforme à notre attente succède, par un renversement, l'envers même de cette vision. Et il est trop facile de le prouver »<sup>643</sup>. « Le sentiment poétique », le « sacré » et « bien entendu la terreur » sont de ces éléments que Bataille mentionne faire partie « d'un ensemble de réactions possibles »<sup>644</sup> dans lequel le rire prend place. Mais d'autre part, le rire participe d'un retournement qui n'est pas nécessairement annexé aux grands tropes batailliens<sup>645</sup> qui désignent l'intensité de l'expérience sensible. « L'envers même de cette vision » disait plus haut Bataille. L'envers de cette intensité, c'est précisément les moyens mobilisés pour atteindre un tel affect, moyens qui nous le verrons sont dissimulés de manière à être exposés. Du rire perçu comme faisant partie de cet « idiome du négatif et de l'incommensurable »<sup>646</sup> dont parlait Tibloux, il passe comme étant partie prenante de cette « opération de positivation du négatif », de cette contestation que nous annonçons être celle de la représentation. La « comédie » est le terme par lequel Bataille nomme ce double dispositif d'un rire intrinsèque aux dérèglements du sujet et d'un rire oblique et *revenant*, qui se partage avec le lecteur et dont l'auteur se garde bien de signaler trop explicitement les éclats de voix. Le terme de « spectacle » est le moyen que nous proposons pour montrer comment ces deux pans se conjuguent, afin de percevoir comment l'antinomie bataillienne – ce schème fondamental nous dit Tibloux<sup>647</sup> – fonctionne, comment la négation travaille avec son envers positif : « Bataille redouble cette allégation d'une allégation positive qui assigne à l'au-delà de la connaissance rationnelle un contenu sensible d'ordre affectif »<sup>648</sup>.

---

<sup>642</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>643</sup> *Idem.*

<sup>644</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>645</sup> Que Robert Sasso résume très bien : « le rire, en un sens, est un triomphe sur la peur de la mort ou l'angoisse du néant, et il ne se produit qu'à leur approche ». SASSO Robert, *Georges Bataille : le système du non-savoir. Une ontologie du jeu*, op. cit., p. 124.

<sup>646</sup> TIBLOUX Emmanuel, « Georges Bataille, la vie à l'œuvre », op. cit., p. 56.

<sup>647</sup> Antinomie « qui conjugue deux oppositions canoniques : celle du sensible et de l'intelligible d'une part, celle de l'affectif et du rationnel d'autre part ». TIBLOUX Emmanuel, op. cit., p. 53.

<sup>648</sup> *Ibid.*, p. 58.

Explorons dès lors ce spectacle. Bataille note dans *Le Coupable*, : « Mais je reste, nous restons – quoi qu’il en soit – dans le domaine où seule la limite du silence est accessible. Le silence équivoque de l’extase est lui-même à la rigueur inaccessible. Ou – comme la mort – accessible un instant »<sup>649</sup>. L’extase prolongeant la mort renfermerait donc un silence dont l’accessibilité serait celle de l’*instant*. Mais que veut dire exactement une mort ou une extase accessibles un court instant seulement ? N’est-ce pas là les rendre étrangères à l’affirmation de l’écriture comme principe organisationnel et unifiant<sup>650</sup> ? Tout se jouerait donc sur cette limite du silence qu’évoque Bataille, limite d’où l’accès à la mort serait capable de s’organiser en structure signifiante. Partant, Bataille va insérer dans un cadre empirique – celui de l’extase comme substitut de la mort – une pratique langagière à même de connoter ces expériences de l’impossible, en veillant à ce que leurs phénoménalités insaisissables puissent être remplacées par une temporalité étendue. Une temporalité dont l’exigence principale semble être de devoir prétendre au maintien de la forme « suppliciée » de l’instant inaccessible. Nous aurons affaire donc à un registre qui, s’il se veut théoriquement analogue à l’immanence contestataire de la *re-présentation*, n’en demeure pas moins textuellement radicalement différent.

Dans *Hegel, la mort et le sacrifice*, article publié en 1955 dans la revue *Deucalion*, Bataille insiste sur un point étrangement peu explicité lors des exaltations « mystiques » qui composent la trame des écrits rédigés pendant le deuxième conflit mondial. Il s’agit précisément de ce que Bataille nomme la *représentation*, « spectacle » qui permet de vivre et d’articuler le paradoxe initial auquel mènent ses réflexions hégéliennes sur la mort du sujet. Il les formule ainsi : « Pour que l’homme à la fin se révèle à lui-même il devrait mourir, mais il lui faudrait le faire en vivant — en se regardant cesser d’être »<sup>651</sup>. Se regardant sur le mode d’une représentation dramatique, l’homme de la négativité bataillienne – conscient de la « merveilleuse magie de la mort »<sup>652</sup> aux échos blanchotiens – formule donc ceci sur le mode de l’exigence : « Ainsi faudrait-il à tout prix, que l’homme vive au moment où il meurt vraiment, ou qu’il vive avec l’impression de mourir vraiment »<sup>653</sup>. Cette réalisation du mourir, le « vraiment » par deux fois énoncé, ne s’obtient donc qu’au prix d’un compromis qui bien que la trahissant en est également le révélateur. Tel qu’il est formulé, le mourir que met en place Bataille s’articule, comme nous le dit Tibloux, « à une réflexion esthétique de la plus grande portée sur la présentation sensible (ce que Bataille nomme la “dramatisation”) et l’efficacité affective des œuvres (ce qu’il nomme

---

<sup>649</sup> BATAILLE Georges, *Le Coupable*, op. cit., p. 242.

<sup>650</sup> KRISTEVA Julia, op. cit., p. 428.

<sup>651</sup> BATAILLE Georges, « Hegel, la mort et le sacrifice », op. cit., p. 336.

<sup>652</sup> *Ibid.*, p. 337.

<sup>653</sup> *Idem.*

la “communication”) »<sup>654</sup>. C’est donc par un « subterfuge », auquel se lient les réminiscences thématiques du sacrifice, de la tragédie et de la comédie, que peut se vivre la situation aporétique de la mort. On voit bien que le fossé se creuse entre d’une part le discours « supplicé » qui revendique violemment l’irruption de la mort comme interruption du sujet et un autre oblique qui compte avec la part de jeu que peut produire un tel instant fulgurant. Citons longuement ce passage :

La connaissance de la mort ne peut se passer d’un subterfuge : le spectacle.

Cette difficulté annonce la nécessité du spectacle, ou généralement de la représentation, sans la répétition desquels nous pourrions, vis-à-vis de la mort, demeurer étrangers, ignorants, comme apparemment le sont les bêtes. Rien n’est moins animal en effet que la fiction, plus ou moins éloignée du réel, de la mort.

L’Homme ne vit pas seulement de pain mais des comédies par lesquelles il se trompe volontairement. Dans l’Homme, c’est l’animal, c’est l’être naturel qui mange. Mais l’Homme assiste au culte et au spectacle. Ou encore, il peut lire : alors la littérature prolonge en lui, dans la mesure où elle est souveraine, authentique, la magie obsédante des spectacles, tragiques ou comiques<sup>655</sup>.

Cette « magie des spectacles », prolongée par une littérature que Bataille qualifie de souveraine, est donc le répondant de « la merveilleuse magie de la mort », selon une logique typiquement bataillienne qui fait de l’exclusion mutuelle un vecteur essentiel de rapprochement. Aux yeux de l’auteur, toutes deux partagent dans leur différence ontologique une parenté énonciative : celle qui condamne tout objet et tout sujet à être un absent comme signifié. Magie des spectacles et magie de la mort semblent promptes à ménager une relation de complémentarité essentielle entre leur *faire* respectif : le mourir et la mise en signe. Ou pour le dire avec les mots de Bataille, *représentation* et *mort* articulent l’exigence qui anime son expérience si singulière : celle d’élaborer, en vue de porter l’impossibilité en-deçà de sa sentence aporétique, *une fiction de la mort* par cette mise à mort que recèlerait toute fiction.

Bataille semble avoir privilégié deux dispositifs par lesquels cette fiction de la mort conjure ce qu’il qualifie comme la « simplicité » du temps de l’instant, simplicité extatique qui fait accéder le temps à ce « qui le supprime »<sup>656</sup>. D’une part, c’est grâce à la mise en place d’un jeu constant de duplication énonciative, jeu que l’auteur ne cesse d’insérer dans les passages les plus intenses de ses récits. Nous le verrons plus en détail ; cette pratique autrement dialectique du système énonciatif organise un décrochage syntaxique permettant de déboîter le récit et d’instaurer une réflexivité autrement renversante. En effet, si l’auteur ne cesse d’évoquer un au-delà du

---

<sup>654</sup> TIBLOUX Emmanuel, *op. cit.*, p. 52.

<sup>655</sup> BATAILLE Georges, « Hegel, la mort et le sacrifice », *op. cit.*, p. 337.

<sup>656</sup> BATAILLE Georges, *Le Coupable*, *op. cit.*, p. 241.

monde<sup>657</sup>, comme étant cet espace où choses et êtres s'arrêtent et se fascinent, c'est semblerait-il, pour nous ouvrir un espace bien loin de l'irreprésentable. Au contraire, c'est nous ouvrir un monde purement textuel, démultiplié par la représentation du lieu où il ne cesse de se transposer sous l'éclairage de la mort. Un monde où s'offrent à la vue les coulisses et les marges qui produisent la contestation de la re-présentation, en montrant qu'elle est prolongée par un nouveau dispositif signifiant qui sans la nier, la modalise en usant de dispositifs textuels lui étant pourtant étrangers, voire hétérogènes.

La forme que nous privilégierons et traquerons afin d'appuyer notre propos est celle constituée par les nombreux emplois que fait l'auteur de la forme réflexive suivante : *je me représente*. Véritable tic de langage qui parsème nombre de ses écrits, cette « duplication disjonctive »<sup>658</sup> nous permettra d'une part de percevoir comment s'articule sur le dédoublement que produit la figure du fantôme un dispositif de monstration, de mise en spectacle des formes de l'hétérogénéité que traverse le sujet pluralisé. D'autre part, nous pousserons ces observations d'un niveau énonciatif à un niveau narratif, afin d'explorer comment l'agencement d'une doublure du texte au sein du récit permet à celui-ci de faire signe des conditions de son renouvellement, et cela à l'horizon d'une illusion *comique*. C'est, nous semble-t-il, une donnée de la logique de l'univers bataillien souvent écartée par la critique<sup>659</sup>, malgré le fait que le paradigme du rire soit fortement souligné par Bataille lui-même. En effet, ne termine-t-il pas le sérieux passage que nous avons précédemment cité par cette exclamation : « Mais c'est une comédie ! »<sup>660</sup>. Bataille sollicite, nous l'avons évoqué, le registre de la comédie selon deux perspectives : il l'évoque et la fait résonner sur le terrain de l'impuissance qui rejoue l'impossibilité de vivre à hauteur de mort et sur celui d'une comédie affective et textuelle qui vise à positiver le négatif. Nous entreprendrons donc d'explorer cette comédie bataillienne. Nous allons nous pencher sur les aspects parodiques de certaines scènes romanesques, en étant à l'écoute du ton graveleux qui côtoie des envolées sublimes et où le pastiche littéraire lorgne et agence le sens de ces mots qui, nous dit Bataille, « mettent fin au langage »<sup>661</sup>.

---

<sup>657</sup> Une évocation très présente dans les écrits fictionnels de l'auteur. Voir en effet *Madame Edwarda*, *Ma mère*, *Histoire de l'œil* ou encore *Le Bleu du ciel* où les « au-delà » du monde ne cesse d'articuler sur un mode transcendant, les velléités immanentes de l'expérience incommunicable de Bataille.

<sup>658</sup> Nous nous inspirons ici des propos tenus par Françoise Collin sur Blanchot. COLLIN Françoise, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « tel », 1986, [1971], p. 84.

<sup>659</sup> Dans la notice *d'Histoire de l'œil* de l'édition de la Pléiade, Gilles Ernst affirme même qu'*Histoire de l'œil* « écrite par un homme jeune, peuplée de héros jeunes, est le seul récit drôle de Bataille ». Sur les aspects parodiques, voir la très complète introduction de Jean-François Louette, dans laquelle le statut parodique de la fiction et de l'œuvre de Bataille est analysé. BATAILLE Georges, *Romans et récits*, op. cit., p.LXXII-XCI.

<sup>660</sup> BATAILLE Georges, « Hegel, la mort et le sacrifice », *op. cit.*, p. 336.

<sup>661</sup> BATAILLE Georges, *Le Coupable*, op. cit., p. 242.

### 5.2.1 Je me représente :

Dans les premières pages du *Dossier de l'œil pinéal*, Bataille fait intervenir une construction énonciative qui permet au discours spéculatif de rejouer ses thèses principales sur le terrain d'une projection imaginaire : « Je me représentais l'œil au sommet du crâne comme un horrible volcan en éruption, justement avec le caractère louche et comique qui s'attache au derrière et à ses excréments »<sup>662</sup>. Ces diverses projections, faisant la part belle au paradigme excrémental, sacrificiel ou encore au lexique cosmogonique, sont décrites par Bataille comme étant le fait d'une « description fantomatique et aventurière de l'existence »<sup>663</sup>. Description fantomatique, qui à l'occasion fait intervenir directement un fantôme :

Je représenterai encore l'apparition, la nuit, à la fenêtre d'une maison isolée, du visage aimé, mais affreux, d'une morte : subitement, sous ce coup, la nuit changée en jour, le tremblement de froid en un sourire fou, *comme si de rien n'était* – car le ravissement aigu diffère à peine d'un état quelconque (seuls donnent le change les moments pénibles, ennuyeux, appelant la richesse des moyens).<sup>664</sup>

Si ces descriptions sont qualifiées de fantomatiques, ce n'est pas uniquement pour cause d'apparition d'un spectre, ou encore à cause des divers paradigmes terrifiants et du ton affolant que l'auteur met un soin tout particulier à établir. En effet, il nous semble qu'au-delà des questions d'ordre esthétique (fussent-elles *terroristes* au sens que lui donne Paulhan), c'est pour une autre raison que le qualificatif de « fantomatique » est mobilisé : il signale le dédoublement comme hantise de production du texte. Dans *La Pratique de la joie devant la mort*, l'auteur associe la vision, et plus spécifiquement le halo, à cette perspective irréaliste ouverte par la représentation :

Si je me représente dans une vision et dans un halo qui le transfigure le visage extasié et épuisé d'un être mourant, ce qui irradie de ce visage éclaire de sa nécessité le nuage du ciel, dont la lueur grise devient alors plus pénétrante que celle du soleil lui-même. Dans cette représentation, la mort apparaît de la même nature que la lumière qui éclaire, dans la mesure où celle-ci se perd à partir de son foyer : il apparaît qu'il ne faut pas une moindre perte que la mort pour que l'éclat de la vie traverse et transfigure l'existence terne, puisque c'est seulement son arrachement libre qui *devient en moi* la puissance de la vie et du temps. Ainsi je cesse d'être autre chose que le miroir de la mort de la même façon que l'univers n'est que le miroir de la lumière.<sup>665</sup>

---

<sup>662</sup> BATAILLE Georges, *Dossier de l'œil pinéal*, op. cit., p. 14.

<sup>663</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>664</sup> BATAILLE Georges, *Méthode de méditation*, op. cit., p. 228.

<sup>665</sup> BATAILLE Georges, « Pratique de la joie devant la mort », op. cit., p. 557.

Il s'agit donc d'un halo – qu'ailleurs, Bataille associe à l'adjectif spectral ainsi qu'aux fantômes<sup>666</sup> – qui modifie non seulement le sens de la représentation, mais ses capacités à figurer ce qui se produit et traverse le sujet. Autrement dit, une manière radicalement autre d'envisager la *mimésis* comme l'a suggéré Kristeva dans ses analyses sur le langage poétique : « le langage poétique moderne va plus loin que toute *mimésis* classique (théâtrale ou romanesque) : il s'attaque non seulement à la dénotation (position d'objet) mais au sens (position du sujet énonçant) »<sup>667</sup>.

Condition qui permet au texte de s'embrayer, la formule du *je me représente* fournit l'assise énonciative qui projette le sujet au sein de sa propre production imaginaire. Bataille évoque cette étrange projection dans les notes composant le « journal » de son écrit *Le Coupable* : « Ce qui est nécessaire : effacer un écrit en le plaçant dans l'ombre de la réalité qu'il exprime »<sup>668</sup>. Dans *Le Plaisir du texte*, Barthes nous indique quelque chose de semblable qui résonne étrangement avec la projection disjonctive de Bataille :

Le texte a besoin de son ombre : cette ombre, c'est *un peu* d'idéologie, *un peu* de représentation, *un peu* de sujet : fantômes, poches, traînées, nuages nécessaires : la subversion doit produire son propre *clair-obscur*.<sup>669</sup>

Autrement dit, il faut faire de l'élimination du texte une pratique survivante, de production de son propre clair-obscur, en exposant son double, en le tenant dans cette « ombre de la réalité » dont l'irréalité fictionnelle puisse être son expression et son extension funèbre jusqu'au cœur du réel de la mort. C'est-à-dire le dédoubler afin de rejouer dans l'apparition d'une scène, le simulacre le plus proche de la mort. Une *représentation* qui imite la construction hiérarchisée et indispensable du sens pour en indiquer les conditions d'émergence, de suspension, la fiction de son maintien comme de sa mort.

Tout lecteur avisé de Bataille s'est trouvé confronté maintes fois à ce genre de construction énonciative étrange, où le sujet dédoublé occupe deux places simultanément : celle du producteur d'images et celle qui fait de lui une cible traversée par lesdites images. Ces constructions sont particulièrement présentes lors des moments extatiques ; elles reviennent

---

<sup>666</sup> Dans les pages du *Dossier de l'œil pinéal*, le « spectral » figure la trace de ce qui commande au renversement vertigineux du haut et du bas : « L'image spectrale de ce changement de signe [...] » ou encore « Le Soleil situé au fond du ciel comme un cadavre au fond d'un puits répond à ce cri inhumain avec l'attrait spectral de la pourriture ». À noter également la présence de « la troupe fuyante des fantômes, dont les ricanements obscènes viennent de charger un derrière aussi criard qu'un soleil », BATAILLE Georges, *Dossier de l'œil pinéal*, op. cit., p. 27/ p. 35/ p. 31. Question « derrière », nous avons évoqué l'apparition en spectre de Marcelle dans l'« ouverture » de Simone, dont le motif est repris dans *L'Alleluiah* : « Le derrière des filles apparaissait pour finir entouré d'un halo de leur spectrale : je vivais devant cette leur », BATAILLE Georges, *L'Alleluiah*, op. cit., p. 413.

<sup>667</sup> KRISTEVA Julia, op. cit., p. 58.

<sup>668</sup> BATAILLE Georges, *Le Coupable*, op. cit., p. 506.

<sup>669</sup> BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 46.

presque automatiquement en renfort pour agencer et faire état des soubresauts a-signifiants de cette négativité. Il est possible d'y percevoir également la « polygraphie » extravagante de l'écriture de Bataille, comme nous le signale Francis Marmande : une écriture « patiente, souffrante, pénible, liée à un effort d'arrachement physique » traversée par une autre « fulgurante, fléchée »<sup>670</sup>. Les extases se présentent donc comme un matériau privilégié puisque, comme le mentionne Blanchot dans *La Communauté inavouable*, elles récuse toute possibilité de mémoire, étant ce par quoi *rien* ne semble avoir lieu : « Son trait décisif, c'est que celui qui l'éprouve n'est plus là quand il l'éprouve, n'est donc plus là pour l'éprouver »<sup>671</sup>. Les passages « extatiques » présentent donc un caractère énonciativement hybride, où l'effort spéculatif et descriptif s'appuie sur et s'essaie à la narration d'épisodes empiriques qui en rejouent et renversent la leçon.

Dans *Le Coupable*, Bataille relate de manière très complète et précise un épisode d'extase. Nous reproduisons ici longuement cette séquence extatique :

Je viens de regarder deux photographies de supplice. Ces images me sont devenues familières : l'une d'elles est néanmoins si horrible que le cœur m'a manqué. J'ai dû m'arrêter d'écrire. J'ai été, comme, souvent, je le fais, m'asseoir devant la fenêtre ouverte : à peine assis, je suis tombé dans une sorte d'extase. Cette fois, je ne doutais plus, comme, douloureusement, je l'avais fait la veille, qu'un tel état ne fût plus intense que la volupté érotique. Je ne vois rien : *cela* n'est ni visible ni sensible. *Cela* rend triste et lourd de ne pas mourir. Si je me représente, dans l'angoisse, tout ce que j'ai aimé, je devrais supposer les réalités furtives auxquelles mon amour s'attachait comme autant de nuées derrière lesquelles se cachait *ce qui est là*. Les images de ravissement trahissent. *Ce qui est là* est entièrement à la mesure de l'effroi. L'effroi l'a fait venir : il fallut un fracas violent pour que *cela soit là*.

De nouveau cette fois, tout à coup, me rappelant *ce qui est là*, j'ai dû sangloter. Je me relève la tête vide, à force d'aimer, d'être *ravi*. Je vais dire maintenant comment j'ai accédé à une extase si intense. Sur le mur de l'apparence, j'ai projeté des images d'explosion, de déchirement. Tout d'abord, j'avais pu faire en moi le plus grand silence. Cela m'est devenu possible à peu près toutes les fois que j'ai voulu. Dans ce silence souvent fade, j'évoquai tous les déchirements imaginables. Des représentations obscènes, risibles, funèbres, se succédèrent – J'imaginai la profondeur d'un volcan, la guerre, ou ma propre mort.<sup>672</sup>

L'écriture de cet épisode est particulière pour deux raisons. La première tient au fait qu'il est relaté de manière homogène. Par deux fois narrées, toutes les étapes qui mènent à l'extase sont relatées par le récit, ce qui fait de cet épisode un exemple parfait de la pratique de ces extases. La deuxième, moins circonstancielle, concerne la diversité illocutoire de cette scène. En effet,

---

<sup>670</sup> MARMANDE Francis, *Le Pur bonheur. Georges Bataille*, Paris : Nouvelles éditions Lignes, 2011, p. 119.

<sup>671</sup> BLANCHOT Maurice, *La Communauté inavouable*, Paris : Éditions de Minuit, 1983, p. 37.

<sup>672</sup> BATAILLE Georges, *Le Coupable*, op. cit., p. 268-269.

elle condense trois perspectives discursives contradictoires qui sont mises sur un pied de complémentarité. Nous sommes donc en présence d'une rhétorique et d'une syntaxe belliqueuses qui, réunies, vont permettre à Bataille d'agencer le partage de ces « expériences » incommunicables.

Dès les premières lignes, nous faisons face à un dispositif narratif qui fait intervenir de manière elliptique une image, et plus précisément une photographie. Elle permet de cadrer le passage de la scène extatique et d'étendre une double autorité sur le texte : celle à la fois relevant de ce que nous pourrions qualifier de production symbolique – forme organisatrice référentielle – et qui participe de l'imaginaire, à savoir les mises en rapport à une image comme altérité essentielle. L'évocation de l'image est donc augurale vis-à-vis de la production du discours et de celle antinomique de l'extase. Cette double autorité infléchit les deux autres perspectives discursives qui entrent en concurrence dans la trame du récit. D'une part, nous sommes en présence d'un discours à valeur programmatique, qui instaure sur la normativité du langage la possibilité d'énoncer une pratique qui puisse non seulement l'excéder mais mettre en cause l'unité spéculaire du sujet. D'autre part, cet effort théorique subit les incursions violentes d'une narration « terrible » et morcelée. Souvent composés de matériaux autobiographiques, ces courts fragments imagés viennent subvertir les tentatives définitionnelles, comme si ces tentatives subissaient de plein fouet les leçons contestatrices et renversantes de leur propre discours. Il y a donc instauration par l'écriture d'une photographie à travers laquelle se jouera l'affrontement entre deux types de discours. Nous trouvons un indice de cette rencontre par l'emploi répété et différentiel que fait le texte du verbe « devoir ». Que veut dire dans le premier paragraphe « J'ai dû m'arrêter d'écrire » ? Il semble évident que le « devoir » exprime ici une nécessité, indiquant une obligation interne conséquence d'un événement externe. Transcendant à celui qui la subit, le devoir se reporte à l'arrêt d'écrire. En miroir à cette première utilisation, nous sommes en présence d'une forme plus contrastée et ambiguë qui ouvre le second paragraphe d'une manière quelque peu problématique : « De nouveau cette fois, tout à coup, me rappelant *ce qui est là*, j'ai dû sangloter ». Cette forme réitère-t-elle une nécessité, ici des larmes, ou l'incapacité logique à formuler un souvenir de cette suspension qu'est l'extase ? Ne touche-t-on pas là à une certaine relativité, voire à l'irréalité de la scène ? Impossible de trancher ; cette manière de réintroduire dans une formation signifiante un élément perturbateur permet une altération de l'écriture, qui se voit non seulement supporter une mise en rapport entre termes et procès contradictoires mais se perçoit également les produire. Nous sommes donc mis face à deux dimensions lexicales du verbe « devoir », double direction du sens qui sous-tend deux registres d'écriture : une première versée dans la négativité, relayée et

thématisée par l'arrêt d'écrire et le silence et une deuxième disloquée temporellement qui articule et narre les diverses étapes de l'extase. Le texte tâtonne, il s'y prend par deux fois. C'est de cette inadéquation fondamentale entre l'horizon discursif et l'excédent empirique que s'organise l'écriture ; elle va y puiser la forme conflictuelle apte à tracer les grandes lignes d'une scénographie poétique désirante et jouissive, évoquant sous certains aspects l'« onanisme d'une poésie funèbre »<sup>673</sup> que l'auteur perçoit chez Baudelaire. Le spectacle semble bel et bien batailler. Deux discours pour deux formes de spectacle : un premier où le sujet de l'extase nous dit qu'il n'y a rien à voir, qu'il est dans l'incapacité de ne rien voir : « je ne vois rien ». Mais bien vite s'énonce simultanément un spectacle à un autre niveau. Bataille nous montre qu'il regarde une photographie (qui n'est pas reproduite ici dans les pages du *Coupable*, alors qu'on sait que l'image, les illustrations sont très présentes dans les œuvres de l'auteur). Il nous montre qu'il ne voit pas, pour nous exposer finalement une succession des thèmes qui permettent à l'extase de se produire : érotisme, rire et mort (« des représentations obscènes, risibles, funèbres, se succédèrent »). Et cette monstration, dont il fait partie intégrante tout en ayant cette position de metteur en scène, demeure liée à la photographie qui ouvre cet épisode d'extase.

La scène extatique qui nous intéresse ici est donc cadrée par l'évocation d'une série de photographies bien connue des lecteurs de Bataille : ce sont celles du « célèbre » supplice des *Cent morceaux*, tirages dont une photographie fut donnée à l'auteur lors d'une analyse par le psychiatre et ami Adrien Borel<sup>674</sup>. Laurent Zimmermann a récemment analysé l'insertion de ces clichés dans l'œuvre de Bataille, clichés dont un des rôles serait de produire « une intervention spécifiquement littéraire »<sup>675</sup>. L'évocation pathétique de ces tirages surplombe un nombre impressionnant d'écrits de l'auteur<sup>676</sup>. Notamment dans *Les Larmes d'Éros*, livre sur lequel il travaillait à la fin de sa vie, où il prend le soin d'indiquer la charge « ludique » de ces photographies à la représentation insoutenable : « Le jeu que je me propose est de me représenter, pour moi-même, avec soin, ce qu'ils vivaient au moment où l'objectif fixa leur image sur le verre ou la pellicule »<sup>677</sup>. À noter que ces clichés sont précédés, toujours dans *Les Larmes d'Éros*, d'un texte et d'une série de photographie sur le sacrifice vaudou. Le ton est sensiblement le même : Bataille nous invite à les regarder avec passion, pour ainsi pouvoir – en

---

<sup>673</sup> BATAILLE Georges, *La Littérature et la mal*, op. cit., p. 200.

<sup>674</sup> Pour une présentation des liens entre les deux hommes, nous renvoyons à l'étude de Surya, SURYA Michel, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, op. cit., p. 119-122.

<sup>675</sup> ZIMMERMANN Laurent, « Bataille fantôme », *Littérature, Georges Bataille écrivain*, n°152, 2008/4, Paris : Éditions Armand Colin, p.106.

<sup>676</sup> Dans *L'Expérience intérieure*, BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 139-140.

<sup>677</sup> BATAILLE Georges, *Les Larmes d'Éros, Œuvres complètes*, vol. X, Paris : Éditions Gallimard, 1987, [1961], p. 625.

sa compagnie – « pénétrer dans un monde aussi loin du nôtre qu’il est possible »<sup>678</sup>. En ce qui concerne la série du supplice des *Cents morceaux*, Bataille l’évoque en ces termes :

Je possède, depuis 1925 un de ces clichés. Il m’a tété donné par le Docteur Borel, l’un des premiers psychanalystes français. Ce cliché eut un rôle décisif dans ma vie. Je n’ai pas cessé d’être obsédé par cette image de la douleur, à la fois extatique ( ? ) et intolérable.<sup>679</sup>

Zimmermann nous rappelle que cette révélation biographique de la part de Bataille est à rapprocher d’une autre déclaration de l’auteur, celle qui a eu lieu lors d’un entretien avec Madeleine Chapsal, au moment même où il composait *Les Larmes d’Éros* : « le premier livre que j’ai écrit, celui dont je vous parlais, je n’ai pu l’écrire que psychanalysé, oui, en en sortant. Et je crois pouvoir dire que c’est seulement libéré de cette façon-là que j’ai pu écrire »<sup>680</sup>. Comme le commente Zimmermann, deux choses sont conservées par Bataille suite à son analyse : « l’obsession du cliché du supplicé et la capacité d’écrire »<sup>681</sup>. On reconnaît dans le « premier livre que j’ai écrit » son récit *Histoire de l’œil*. Ces deux éléments présentent une proximité étrange, que *Le Coupable* va organiser de manière à renvoyer la photographie du supplicé à l’écriture.

Bataille insère donc dans *Le Coupable* le souvenir de l’une de ces photographies dans une affolante mise en scène identificatoire qui se mêle à la fixation de l’instant. En effet, en se « représentant » à soi-même ce que ces personnages vivaient à l’instant où le supplice rejoint l’extase, Bataille se voit camper dans des rôles extrêmes : à la fois à la place du bourreau et de la victime, l’auteur se dit « hanté par l’image du bourreau chinois de ma photographie, travaillant à couper la jambe de la victime au genou : la victime liée au poteau, les yeux révoltés, la tête en arrière, la grimace des lèvres laisse voir les dents »<sup>682</sup>. La forme verbale de la représentation est donc grammaticalement le lieu où se produit et se joue l’opération qu’en vocabulaire bataillien on qualifierait de sacrificielle<sup>683</sup> ; c’est autour du verbe que se duplique le sujet, ce qui lui permet non seulement d’assumer deux rôles – respectivement symbolique et imaginaire – dans le procès de mise à mort, mais également d’exposer cette opération de sortie

---

<sup>678</sup> BATAILLE Georges, *Les Larmes d’Éros*, Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1961, p. 227.

<sup>679</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>680</sup> Cité par ZIMMERMANN Laurent, *op. cit.*, p.107.

<sup>681</sup> *Idem.*

<sup>682</sup> BATAILLE Georges, *Le Coupable*, *op. cit.*, p. 275.

<sup>683</sup> Le sacrifice occupe des places très variées dans la cosmogonie théorique de Bataille. En marge du *Collège de sociologie*, ce terme se lie de près à l’élaboration d’une « sociologie sacrée ». Son caractère « sacré » est utilisé dans *La Somme athéologique* pour dessiner les contours d’une poésie offensive. En effet, dans *L’Expérience intérieure*, la poésie est définie comme « sacrifice où les mots sont victimes ». BATAILLE Georges, *L’Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 156. Le terme de sacrifice prend par la suite, notamment dans *La Part maudite*, une coloration plus anthropologique. Malgré la diversité des contextes épistémologiques dans lesquels ce terme est employé, il demeure lié à dynamique constante : celle de désigner dans un champ de pensée, une « région dangereuse, où sévissent des forces détruisantes ». BATAILLE Georges, *op. cit.*, p. 114.

hors de soi *stricto sensu*. Obsédé par cette image, Bataille en fait bel et bien un opérateur, dans un sens que l'on peut penser de manière très mécanique ; comme un objet devenu instance impersonnelle qui déclenche la machine représentative. L'image, au-delà des dispositions identificatoires et affectives, servirait de modèle pour dynamiser le dispositif textuel et structurer la fantasmagorie imaginaire. Un peu à la manière du cinématographe, l'image intervient comme ce qui permet à l'écriture de l'extase d'opter pour une prise de vue à double sens : celle qui permette autant de saisir que de projeter. L'image se présente donc comme cette forme duelle, privilégiée par l'auteur ; elle lui permet de mettre en scène une condensation des affects par cette escalade de l'identification sacrificielle, répétant l'horreur par une horreur plus grande encore. Elle est l'occasion pour l'énonciateur de projeter dramatiquement son attention sur les deux actants du procès sacrificiel : « Ce que soudainement je voyais et qui m'enfermait dans l'angoisse – mais qui dans le même temps m'en délivrait – était l'identité de ces parfaits contraires, opposant à l'extase divine une horreur extrême »<sup>684</sup>. Cette photographie tente donc d'instaurer une situation de renversement au bénéfice d'une confrontation de situations hétérogènes. Si l'horreur et l'extase religieuse forment le couple antithétique qui guide les réflexions de l'auteur dans *Les Larmes d'Éros*, dans notre passage extatique du *Coupable*, l'« identité des parfaits contraires » laisse présager un fonctionnement moins porté sur l'identité déchirante des contraires.

L'aspect elliptique relatif au contenu de cette photographie nous met sur la piste : c'est avant tout pour jouer d'une logique conflictuelle que le cliché apparaît. Son évocation est davantage structurelle que purement figurative, ce qui lui donne l'occasion en une économie totale de description, de faire surgir deux régimes signifiants antagonistes. Cette logique de l'hétérogène, introduite par l'évocation de la photographie du supplicié, prépare donc le terrain à une forme très particulière de dédoublement. C'est précisément la forme réflexive du verbe *se représenter* qui va prolonger les implications de cette logique, de manière à faire du sujet de l'énonciation un dispositif fictionnel de projection mortuaire, permettant d'adosser la réversibilité neutralisante de l'extase à l'ancrage référentiel le plus fort de l'image. Autrement dit, c'est l'occasion pour le texte de mettre en scène une polarité transformable et modulable qui modifie la façon dont la constitution du sens lie et délie son propre éclatement.

L'irruption de la photographie au sein du récit tend à reproduire une structure semblable et cela tout particulièrement en ce qui concerne son identification aux deux renvois pronominaux *je* et *me*. L'unité du sujet est mise à rude épreuve par la projection identificatoire : il est sommé

---

<sup>684</sup> BATAILLE Georges, *Les Larmes d'Éros*, op. cit., p. 627.

d'occuper deux économies du mourir. D'une part, c'est sous l'égide de l'image d'un supplice méthodique, d'un spectacle codé et légiféré que la subjectivité se constitue par identification. Elle est donc par extension assimilée à un régime de signes, à l'ordonnance d'un mourir temporel et ontologisé par la figuration d'un corps démembré dont les degrés de souffrance et le raffinement de la cruauté sont les paliers. D'autre part, une forme différente du mourir s'énonce, en filiation directe avec la figuration du mourir que nous venons de signaler. C'est celle qui tremble sous la menace du mourir articulé et référentiel, qui voit s'effondrer sa capacité à distinguer, à ordonner les choses, contaminée par l'altérité de l'image qui vient dissoudre les oppositions structurantes de tout régime de signification. C'est en ce sens qu'il faut entendre cette « valeur infinie de renversement »<sup>685</sup> qu'évoque Bataille. À ce rapport de différence et d'opposition se substitue la possibilité effrayante d'une *valeur* de commutation, où le principe de distinction s'efface au profit de cette seule opération de réversion. Comme le suggère Baudrillard, il s'agit d'un « lieu d'exécution du signe »<sup>686</sup>, à la différence près qu'il ne relève plus d'une sentence de vie et de mort, mais d'une logique qui découvre une mort prédicative à toute expérience. Avancer la mort, éterniser la mort où ne s'origine ni l'apparaître ni le disparaître mais leur fiction, c'est lui ravir ce qu'elle interdit pour en faire la mise en scène mythique de l'impossible et de l'impensable. Et il s'agit bien d'une dimension mythique, si l'on veut bien suivre ici une des définitions que propose Lacan : ce caractère mythique participe à *tuer*<sup>687</sup> le signe. Une mise à mort que le psychanalyste nous empresse de lire dans toute son ambiguïté : celle qui résonne dans le lien étymologique entre *tuer* et *tutare*, à savoir conserver. La mise en scène rencontre donc de manière essentielle l'aporie du mourir, lui fournissant ses codes, son jeu, son artificialité et son irréalité. Seule règle de participation à son spectacle : une logique duelle, où la *réversion* remplace la *transgression*, une *représentation* comme « ombre » de la *re-présentation*. C'est-à-dire une scène qui permet l'effacement de toute instance, qu'elle soit énonciative, référentielle ou encore textuelle dans le jeu spéculaire du dispositif représentatif. L'horreur accède à la beauté tout comme la souffrance à la jouissance et inversement ; les mots ne conservent plus l'ordonnance de leur sens, la normativité de leurs concepts ou de leurs affects : le supplicé est « beau comme une guêpe »<sup>688</sup>.

Le récit se doit donc de proposer une forme qui puisse accueillir ce jeu spéculaire du dispositif représentatif. Une forme qui lui permette d'organiser autrement son maintien, là où il doit

---

<sup>685</sup> *Idem.*

<sup>686</sup> BAUDRILLARD Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, op. cit., p. 127.

<sup>687</sup> LACAN Jacques, *La Relation d'objet*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2021, [1994], p. 292.

<sup>688</sup> BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 139.

montrer sa propre dissolution : un récit qui puisse se *mesurer* tant à la norme discursive qui le limite qu'à l'envers de la norme que lui offre la transgression de l'interdit sur laquelle il se constitue pourtant. Autrement dit, faire réfléchir le texte autrement en réitérant la structure disjonctive du *je me représente* sur un maximum de niveaux de discours. Et la forme privilégiée qui permet de faire de la suspension une logique articulée semble bien être celle qui fait passer de l'identification à l'*imitation*. En effet, l'imitation est ce qui par essence doit contenir un certain vice de forme afin de préserver les liens antagonistes qui unissent l'original à sa reproduction ; un « défaut de cuirasse » que nous avons vu indispensable au dépassement des « pulsions » annihilantes, dirons-nous en langage freudien, de la re-présentation. L'imitation est cette relation équivoque qui va permettre à la *représentation* du texte de faire l'expérience systémique des deux économies du mourir que nous avons relevées, imitation que Sartre avait soulevée dans son article sur Bataille : un « mimétisme de l'instant »<sup>689</sup>.

### 5.2.2 L'imitation :

Revenons à notre première scène extatique afin d'explorer comment s'agencent par imitation les diverses suspensions de la signification. Premièrement, le texte thématise son arrêt selon une artificialité des plus convenues : « J'ai dû m'arrêter d'écrire ». L'acte d'écrire, ou de ne pas écrire, fait partie du décor constant de ces épisodes autobiographiques comme nous le rappelle Francis Marmande : « la mise en scène d'un présent qui s'inscrit dans l'acte, l'instant d'écrire »<sup>690</sup>. Soulignons, dans un autre texte de Bataille, *L'Impossible*, la prégnance d'une telle dramatisation de l'écriture :

Je lus en entier *Bérénice* (je ne l'avais jamais lu). Seule une phrase de la préface m'arrêta : « ... cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie ». Je lus, en français, *Le Corbeau*. Je me levai touché de contagion. Je me levai et pris du papier. Je me rappelle la hâte fébrile avec laquelle j'atteignis la table : pourtant j'étais calme.

J'écrivis :

il s'avança

une tempête de sable

je ne puis dire que

dans la nuit

elle avança comme un mue en poussière

ou comme le tourbillon drapé d'un fantôme

elle me dit

où es-tu

je t'avais perdu

mais moi

---

<sup>689</sup> SARTRE Jean-Paul, « Un nouveau mystique », *Situations I*, Paris : Éditions Gallimard, 1947, p. 148.

<sup>690</sup> MARMANDE Francis, *op. cit.*, p. 175.

qui jamais ne l'avais vue  
je criai dans le froid  
qui es-tu  
démente  
et pourquoi  
faire semblant  
de ne pas m'oublier  
à ce moment  
j'entendis tomber la terre  
je courus  
traversai  
un interminable champ  
je tombai  
le champ aussi tomba  
un sanglot infini le champ et moi  
tombèrent

nuit sans étoile  
vide mille fois éteint  
un tel cri  
te perça-t-il jamais  
une chute si longue.<sup>691</sup>

Dans la scène d'emportement de soi qui nous intéresse ici, l'interruption de l'écriture, évoquée mais non réalisée puisque le récit en prolonge l'arrêt, organise l'accès à cette « sorte d'extase ». Elle se trouve dans une position intermédiaire, entre la fixité de l'image qui lui répond comme un écho préalable et l'irruption du vide (ou du trop plein) de l'extase. Cette injonction poussive possède une dimension pathétique quelque peu maladroite. Elle présente un caractère en somme très attendu, tant elle évoque les lieux les plus communs d'un certain romantisme littéraire pourtant abhorré par Bataille. Toutefois, cette facilité à laquelle le récit de l'extase se plie dès les premières lignes est à double tranchant. Certes, elle se fait entendre comme *topos*. Mais il faut également la comprendre dans sa nécessité interne comme un *lieu du commun*, c'est-à-dire comme un lieu de *passage* au sein du texte qui permet l'articulation entre la violence référentielle de l'image et la mise en discours de l'extase qui suit. La mention d'un arrêt de l'écriture – zone textuellement et narrativement intermédiaire entre la photographie et l'extase – se déplace dans la suite de la proposition. Elle est poursuivie non d'un silence mais d'une écriture d'un autre niveau qui prend le relais de son « manque ». Au niveau diégétique, l'arrêt est tant le signe que ce qui va déclencher l'arrivée de l'extase. L'emploi des verbes au passé composé vient corroborer l'écart et la temporalité distante entre la manifestation de l'extase et sa reprise par l'écriture. Au niveau syntagmatique, l'arrêt est paradoxalement le signe articulé de la continuité infigurable de l'image. En atteste l'indécision qui creuse la situation

---

<sup>691</sup> BATAILLE Georges, *L'Impossible*, op. cit., p. 206-207.

d'énonciation, contemporaine à l'écriture du texte et au récit de l'écriture ajournée. L'introduction à l'écriture de cette scène extatique par la révocation narrative de celle-ci se fait donc selon une imitation du contenu asymbolique prêté à la photographie – à cette photographie dont la vue ne soulève pas le cœur mais le fait « manquer ». C'est une manière de relayer l'altérité signifiante de l'image, son surplus d'affect qui stoppe tout système de figuration, pour la traduire en *fiction du silence*. C'est du moins par cette disposition que le récit poursuit sa propre mise en scène viciée, en indiquant qu'un tel silence est un préalable nécessaire à l'extase : « Tout d'abord, j'avais pu faire en moi le plus grand silence ». D'une manière spiralée et non-linéaire, le texte recouvre thématiquement sur son écriture tant ce préalable silencieux que l'arrêt de l'écriture. Et pas seulement sur le plan thématique.

En effet, il semblerait bien que l'arrêt, le suspens introduit thématiquement et paradigmatiquement par le médium photographique irradie la structure syntagmatique de la phrase en lui insufflant la syncope d'une prise de vue photographique. La manifestation la plus significative de cette relation hétérogène se trouve dans la fragmentation temporelle et syntaxique. Malmenant l'unité diégétique du récit, elle crée de multiples décalages qui le placent sur plusieurs plans concurrentiels. En effet, dans ce passage nous pouvons constater que les usages de formes temporelles variées s'additionnent et déplacent le lien référentiel du *je* sur une diversité de situations d'énonciation. Nous sommes également face à un décalage et à une dissémination du récit de cette extase qui s'étend à la manière d'un battement et cela sur plusieurs pages : tantôt il s'écrit, tantôt il se congédie pour réapparaître plus loin, entrecoupé de passages exaltés où le *je* s'abime dans des excès phrastiques obscurs. À tel point que l'on est en droit de se demander : sommes-nous vraiment dans l'écriture de la scène extatique ? Ou sommes-nous plutôt accoudés, penchés avec l'auteur sur l'écriture difficile et tâtonnante de cette scène ? Ce doute quant à la situation d'énonciation se creuse par de nombreux accrocs que le texte agence. Des sauts, ruptures et heurts grammaticaux incongrus donnent au récit un rythme syncopé et haletant. Une ponctuation très présente souligne cette scansion étrange, entrecoupant et ralentissant la syntaxe avant de s'ouvrir, à la manière de la fenêtre que le texte évoque, à la proposition principale : « J'ai été, comme, souvent, je le fais, m'asseoir devant la fenêtre ouverte : à peine assis, je suis tombé dans une sorte d'extase ». Cette « sorte » d'extase, on le voit bien, peine donc à trouver un langage pour se dire, puisque son horizon immanent suppose une absence des signes qui médiatisent sa communication. Nous sommes bien face à une complémentarité irréductible entre l'économie signifiante et sémiotique : le rapport

immanent, le silence qui accomplit les phrases<sup>692</sup> ne s'obtient qu'au prix d'un usage dialectique de l'écriture. C'est-à-dire selon une logique hétérogène qui puisse réintroduire l'errance de l'indétermination dans tout énoncé afin d'y percevoir le travail qui s'y accomplit : celui qui le produit et l'annule<sup>693</sup>. Comme le dit explicitement Bataille dans les notes du récit *Le Coupable* : « la poésie comme holocauste de mots opère en plein signe »<sup>694</sup>.

Ainsi, le texte continue, creuse et ménage une économie textuelle qui garantit aux arrêts, sauts et autres irrptions de la structure signifiante que nous avons constatés de pouvoir opérer au sein d'un système donné. Et cela, afin de modeler l'effort de transgression, c'est-à-dire de lui insuffler des interdits transformables.

Introduit subrepticement dans les strates du texte, le silence se présente comme le cadre fictionnel modulable à l'origine de la scène empirique de l'extase. Il est notable que ce préalable soit évoqué par une rhétorique assagie, neutre pourrait-on dire ; rhétorique qui tranche radicalement avec le contenu affolé de l'extase que l'auteur obtient au prix de l'évocation de « tous les déchirement imaginables ». C'est comme si l'expérience du contenu de l'extase et la méthode soutenue par la forme du langage se recoupaient en cette sentence à laquelle en vient le texte : « Je ne vois rien : *cela* n'est ni visible ni sensible ». Bataille va étrangement jusqu'à affirmer que les « images de ravissement trahissent » alors qu'au contraire, on voit le souci de l'écriture, son exactitude passer par une monstration semblable à celle de l'image du supplicié.

Tout comme l'image qui effaçait au sein du je dupliqué la fonction du supplicié et celle du bourreau, l'auteur prend un soin tout particulier à brouiller les signes qui distinguent ontologiquement l'être et les choses. En effet, le premier paragraphe est traversé par de multiples formulations négatives : le « ni » invalidant toute perspective sensorielle, le verbe trahir ou bien encore le « de ne pas mourir ». Proche en cela de la prose blanchotienne, les êtres et les choses sont articulés selon un rapport de négativité constant. L'enjeu du récit, le contenu de cette extase qui se jumelle à lui au point de paraître s'y substituer, ne se réfère à rien qui puisse apparaître pour en assumer la mise en forme et de surcroît, la légitimité. Nous sommes en présence d'une sorte de court-circuit dans le système de signification : ce qui manque essentiellement est précisément ce que le texte indique comme « *ce qui est là* », paradoxe renforcé et désigné par l'usage de l'italique. Dans ce premier paragraphe, prend forme une certaine mise en soustraction systématique par le recours à de multiples formulations négatives.

---

<sup>692</sup> Dans *Le Coupable* : « J'abhorre les phrases... Ce que j'ai affirmé, les convictions que j'ai partagées, tout est risible et mort : je ne suis que silence, l'univers est silence », BATAILLE Georges, *Le Coupable*, op. cit., p. 277.

<sup>693</sup> KRISTEVA Julia, *Polylogue*, op. cit., p. 277.

<sup>694</sup> BATAILLE Georges, op. cit., p. 478.

Autrement dit, le texte tait, il se tient sur cette limite d'où rien véritablement ne puisse ni se dire ni s'affirmer. Il se tient également à la leçon qu'ailleurs, Bataille avait professée : la limite du silence est cette position d'où l'inaccessible peut être saisi, mais un instant<sup>695</sup>.

Néanmoins, le texte s'amuse à mettre en abyme cette imitation du silence en répétant l'écriture de l'extase en deux paragraphes à la symétrie inversée. Quand le premier tente d'agencer le *rien* comme ce qui se dit, en évoquant le contenu de l'expérience extatique sur un mode négatif, le deuxième, lui, semble dire beaucoup plus et avec une facilité quelque peu déconcertante : « Dans ce silence souvent fade, j'évoquai tous les déchirements imaginables. Des représentations obscènes, risibles, funèbres, se succédèrent – J'imaginai la profondeur d'un volcan, la guerre, ou ma propre mort ». En effet, si les moyens mentionnés par le texte demeurent sibyllins, il reste qu'ils sont explicités et permettent de rattacher ce que le premier paragraphe qualifiait obliquement de « réalités furtives » et autres « nuées » à des contenus imagés. D'autant plus que les « représentations obscènes, risibles, funèbres » ainsi que le volcan, la guerre et la mort de soi demeurent pour un lecteur averti des textes de Bataille les trames narratives privilégiées par l'auteur et traversent nombre de ses écrits<sup>696</sup>. Il y a donc par cette répétition de la scène un rapport d'imitation qui s'immisce entre les deux écritures polarisées de l'extase. Un rapport que, il est vrai, nous pouvons bien qualifier de risible – comme la représentation qu'évoque Bataille plus haut – tant il participe à destituer l'imité du modèle ; aucune hiérarchie n'est tolérée entre les deux scènes, pas même celle d'une logique temporelle. En conséquence de quoi, nous sommes toujours tenus à côté de la visée communicante qu'elles articulent et désarticulent. Autrement dit, le texte joue à se constituer à l'image de la forme réflexive et concurrentielle du *je me représente* qui au niveau théorique et discursif demeure à l'état d'aporie. L'imitation se livre donc à un double jeu structurel ; elle permet de relayer la hantise de la valeur de renversement que modèle l'image du supplicié tout en proposant une médiation par le langage le plus fortement légiféré : celui de la méthode. En parallèle à cette incursion d'une mort qui serait pure immanence, se développe donc une imitation de son envers transcendant et référentiel ; celle qui mime le développement discursif, en prenant appui sur une référentialité des plus fortes.

En effet, et d'une manière autrement plus calme que dans sa *Méthode de méditation*, on ne saurait passer à côté de la fonction programmatique de cet épisode extatique. Outre l'explicite « Je vais dire maintenant comment j'ai accédé à une extase si intense », Bataille prend soin de

---

<sup>695</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>696</sup> Pour les figurations et l'emploi du volcan, voir *L'Anus solaire* ainsi que *Le Dossier de l'œil pinéal*. En ce qui concerne la mort de soi, *Sacrifice* ainsi que *La Pratique de la joie devant la mort* sont pour le moins éloquentes. Pour l'éloquence ordurière et obscène, se référer à la « trilogie » érotique : *Histoire de l'œil*, *Le Mort*, *Madame Edwarda*.

mettre en place une marche à suivre et de nous en faire part. Et là encore, c'est par la fonction verbale réflexive que s'organise la possibilité d'écrire une méthode qui soit à la hauteur de son contenu théorique. Regardons de plus près ; nous avons une première occurrence de cette forme au milieu du premier paragraphe : « Si je me représente, dans l'angoisse, tout ce que j'ai aimé, je devrais supposer les réalités furtives auxquelles mon amour s'attachait comme autant de nuées derrière lesquelles se cachait *ce qui est là*. ». Cette forme verbale est décantée dans le deuxième paragraphe en de nouvelles formulations qui en précisent l'opération. Or, c'est par l'usage de structures verbales non réflexives que cette précision s'effectue : « j'ai projeté des images », qui s'affine en « j'évoquai » pour s'adjoindre le « j'imaginai ». Dans ce deuxième paragraphe, le texte multiplie les précisions quant aux moyens qui mènent à la sortie hors de soi, moyens qui demeuraient précédemment enfermés dans la seule structure grammaticale circulaire du « Si je me représente ». Leurs liens métonymiques, marqués par la coupure du récit en deux épisodes, renforcent l'effort commun de ces trois constructions afin de signaler le mouvement de ce qui sort de soi. On voit que la forme verbale qui produit le dédoublement et la représentation englobe et se nourrit des verbes de projection, évocation, imagination. La dislocation énonciative de la forme réflexive est renforcée par la structure conditionnelle, permettant bien une forme de projection grammaticale qui épouse celle énoncée comme moment capital de l'extase.

L'écriture de l'extase est l'occasion de mettre en place un dispositif de *représentation* qui puisse articuler l'éclatement de la signification et en fournir le spectacle selon une nouvelle organisation signifiante. Il s'agit donc d'une entreprise conflictuelle risquée puisqu'elle menace à tout moment de basculer soit dans une limitation par la « loi » du discours, son esthétisme idéalisant, soit dans sa rupture totale : la folie. En présence d'une telle instance subjective disjointe, difficile de la saisir autrement que par la relation mimétique et simulacrale : par le procès de la représentation qui les agence. L'écriture dispose donc une forme de saisie et de projection de soi. Elle rend possible le commerce que deux formes subjectives concurrentes établissent entre leurs parties constituantes. C'est à partir d'une position intermédiaire du sujet qu'une instance commande à l'expérience de la mort. Ni disparaissant, ni apparaissant, cette instance semble produire la traversée de la re-présentation depuis sa propre place vacante : celle d'un sujet *absolument spectral*, capable de se rire tant de la position du supplicié que de celle du bourreau, toutes deux étant l'insuffisance de l'autre et le miroir de sa fiction aliénante. Comme le note Heimonet :

S'écrivant, le livre révèle à la conscience – qui l'écrit – qu'il demeure impuissant à changer ces rapports ; et beaucoup plus, échec actif et productif, dans l'évidence de

sa pauvreté, il révèle la vérité de ces rapports, soit la réalité du désir qui les veut modifier : « un désir d'anéantissement »<sup>697</sup>.

C'est pour se reconnaître comme n'étant que le jeu vain et risible d'une opposition qui ne tient plus, qui vole en éclat, que le sujet se donne ainsi à son propre regard. Il s'éprouve en lui-même comme régi par une relation « duelle »<sup>698</sup> dont les parties antagonistes sont absolument réversibles. Autrement dit, il fait l'épreuve, par cette double conscience qu'aménage *Le Coupable*, d'un rôle qui serait, selon Heimonet, celui de l'accusé :

Jouer le livre contre lui-même c'est donc lui faire avouer son véritable rôle : simulacre de gloire, de sublime, de sacré, simulacre d'un sacrifice et parodie d'une catharsis pour qui la transparence, la transparence creuse d'un monde indifférent, sans valeurs et sans heurts, sans transgressions possible, ne laisse pas lieu d'être.<sup>699</sup>

Il semblerait pourtant que cette culpabilité pointée par Heimonet à l'endroit du simulacre, revête une force bien particulière : celle d'une vacuité qui produit et qui expose l'artifice mécanique de sa manifestation suppliciée. Les séquences narratives extatiques ainsi représentées espacent et brisent la référentialité même où s'appuie tout effort de transgression, son inévitable béquille et besoin de transcendance. Affirmant sa séparation au moment où il en indique la perméabilité, le sujet s'ouvre au jeu que permet l'usage seul d'une règle : celle d'une dramaturgie sans sujet<sup>700</sup>, celle où réversion et indétermination abolissent toute ligne de partage. C'est peut-être ici qu'apparaît le véritable fantôme bataillien, « ombre définitive de ce sujet négatif »<sup>701</sup> comme l'écrit Sollers.

Dans les pages formant *Le Coupable*, la présence de ces photographies déclenche, un peu à la manière du médium lui-même, bel et bien une réversion comique : c'est l'occasion d'être mis face à un véritable *cliché* qui est à entendre comme la confection par et pour l'auteur d'un *lieu* qui lui est *commun*. Ce qui lui permet la sauvegarde, la survivance de cet instant de réversion et de lui fournir une médiation non seulement *coupable* mais *capable* d'agencer les motifs indispensables à l'écriture de ses propres extases. Il n'est pas anodin que de nombreux passages qui tentent l'écriture de l'extase soient précédés d'une évocation de ces images<sup>702</sup> ; comme si, à la manière de la mante religieuse de Caillois, l'écriture devait mimer la structure hétérogène et hallucinante du supplicié, à la fois outrageusement référentielle et d'une altérité

---

<sup>697</sup> HEIMONET Jean-Michel, *Le Mal à l'œuvre. Georges Bataille et l'écriture du sacrifice*, op. cit., p. 71.

<sup>698</sup> BAUDRILLARD Jean, *De la séduction*, Paris : Éditions Galilée, 1979, p. 212.

<sup>699</sup> HEIMONET Jean-Michel, op. cit., p. 73.

<sup>700</sup> BAUDRILLARD Jean, op. cit., p. 137.

<sup>701</sup> SOLLERS Philippe, « L'Acte Bataille », *Bataille*, Paris : Union générale d'éditions, 1973, p. 18.

<sup>702</sup> Voir par exemple quelques pages plus loin, BATAILLE Georges, *Le Coupable*, op. cit., p. 276.

irreprésentable, en s'appuyant sur ce modèle qui la précède de peu, tout en imitant le fonctionnement de son matériau photographique originel.

Le dédoublement du sujet que permet la forme réflexive empreinte du médium photographique « transite » par la fonction verbale de représentation. La transposition qu'elle affirme sous l'éclairage des discours conflictuels permet à ce sujet d'occuper une place médiane d'où ses rapports avec l'interdit qui le constitue ne se cantonneraient pas à l'aporie de l'impossible. La mise en abyme constante qui traverse les espaces énonciatifs, paradigmatiques et imaginaires, lui trouve une assise bien loin de celle du supplicé. En effet, il semblerait que l'affirmation des pratiques hétérogènes du discours – et de la re-présentation dissolvante du sujet qui l'accompagne – soient réhabilitées positivement et simultanément par cette façon qu'a le texte de montrer sa construction fictionnelle à l'aide du matériau photographique qui le subvertit et l'ironise. Cette affirmation rétablit donc dans les marges du supplice, dans les coulisses de sa scène répétée, un sujet *autre*. S'il ne s'obtient qu'au prix d'une disjonction, ce n'est plus pour « coller » à l'impératif transgressif d'une éthique des limites. Mais au contraire, par la projection de deux identités, qu'elles soient déterminées par la rupture d'un sujet unique oui ou non, c'est avoir l'occasion de sortir de cette logique duelle et de faire l'expérience d'une dramaturgie, ou plutôt de la dramaturgie comme expérience. Une dramaturgie que nous avons de la sorte énoncée comme étant sans sujet, car sa place est sans cesse celle d'où s'invente la possibilité de se trouver dédoublé, absent comme unique. Un lieu de spectacle où à la manière des images qui se succèdent et se superposent, le sujet concède sa transgression pour passer du sujet comme spectre à un spectre du sujet. Par ses variations et ses modulations s'ouvre l'irréalité fictionnelle d'une scène, seul lieu d'où l'incommunicable puisse se parer d'une multiplicité d'apparats. Producteur et cible de ces images, le sujet éprouve sa constitution renaissante comme *représentation*, comme construction artificielle, purement fictive, ménageant la « réalité furtive » de l'impossible comme « autant de nuées, nous disait Bataille, derrière lesquelles se cachait *ce qui est là* ». La temporalité de cette représentation en acte n'est donc pas la phénoménalité excédante de la perte de soi ; préalable à l'extase, elle figure tant un temps de l'espace qu'une topographie mentale à même de produire la déchirure au cœur de l'opération bataillienne de contestation. Citons à nouveau la fin du passage :

Je vais dire comment j'ai accédé à une extase si intense. Sur le mur de l'apparence j'ai projeté des images d'explosion, de déchirement. Tout d'abord, j'avais pu faire en moi le plus grand silence. Cela m'est devenu possible à peu près toutes les fois que j'ai voulu. Dans ce silence souvent fade, j'évoquai tous les déchirements imaginables. Des représentations obscènes, risibles, funèbres, se succédèrent - J'imaginai la profondeur d'un volcan, la guerre, ou ma propre mort.

Ce mur de l'apparence est, nous semble-t-il, capital dans cette conjuration de l'énonciation à l'encontre de l'énoncé : c'est à partir de ce mur, de l'artificialité imaginaire et de l'organisation symbolique de ce mur, que la contestation est à *revoir*.

J'imagine aujourd'hui ne pas m'être trompé. Je rendais compte enfin de la comédie – qu'est la tragédie – et, réciproquement. J'affirmais en même temps : que l'existence est communication – que toute représentation de la vie, de l'être, et généralement de « quelque chose », est à revoir à partir de là.<sup>703</sup>

En ce sens, le récit est bel et bien celui d'un coupable, qui se rend fautif d'avoir tant exercé une écriture qui trace désespérément son envie folle de disparaître en assumant personnellement les effets d'un dispositif spectral. Et il revient bien au matériel photographique d'infléchir cette contagion spectrale. Barthes, dans *La Chambre claire*, nous indiquait :

Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'*eidolon* émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le *Spectrum* de la Photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au « spectacle » et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort.<sup>704</sup>

Spectacle et retour du mort ; laissons peut-être ici à Bataille le soin d'énoncer le mot de la fin : mais c'est une comédie !

### 5.2.3 La comédie du texte : subversion du rire

Dans l'analyse que nous avons menée au chapitre précédent, nous avons observé comment l'épisode du drap fantôme dans *Histoire de l'œil* permettait la mise en place d'une expérience aveuglante. Au même titre que les passions affolées qui rythment *La Liberté ou l'amour !*, l'instant extatique était l'occasion d'une mise en scène qui aspirait à faire du vide une possibilité signifiante. La relation duelle et conflictuelle du voir bataillien, troué, « déchiré » sur ce drap fantôme, fonctionnait d'une manière similaire aux doubles qui se multipliaient et problématisaient la tenue de l'énonciateur desnosien. Qu'il s'agisse d'un sujet unique (comme chez Bataille) ou d'un éventail d'énonciateurs (Desnos), le pouvoir de contestation des deux textes s'organisait lors d'un instant excédant, autour d'un vide que nul référent ne désignait et que nul régisseur ne transcendait. Or, ce dédoublement qui se veut immanent, qu'il soit donc énonciatif ou participant de l'occultation bataillienne, se distingue d'une autre forme qui use du dédoublement narratif pour instaurer une *subversion subtile*. Une subversion particulière, dont

---

<sup>703</sup> BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 115.

<sup>704</sup> BARTHES Roland, *La Chambre claire*, Paris : Éditions de l'étoile, Gallimard, Seuil, 1980, p. 22-23.

nous empruntons la formulation à Barthes qui dans *Le Plaisir du texte* indique la manière dont celle-ci peut organiser le texte et sa contestation autrement :

J'entends à l'inverse par *subversion subtile* celle qui ne s'intéresse pas directement à la destruction, esquive le paradigme et cherche un *autre* terme : un troisième terme, qui ne soit pas, cependant, un terme de synthèse, mais un terme excentrique, inouï. Un exemple ? Bataille, peut-être, qui déjoue le terme idéaliste par un matérialisme *inattendu*, où prennent place le vice, la dévotion, le jeu, l'érotisme impossible, etc. ; ainsi, Bataille n'oppose pas à la pudeur la liberté sexuelle, mais... *le rire*.<sup>705</sup>

L'agencement narratif de la scène du château hanté du récit de Bataille est particulièrement éclairant en regard du rire qu'évoque Barthes.

Rafrâchissons-nous la mémoire, pour bien cerner ce qui se trame lors de cet épisode central du récit de Bataille : le narrateur libidineux, accompagné de sa partenaire Simone non moins portée aux plaisirs de la chair, se rend de nuit dans cette maison de santé. Comme le mentionne le narrateur, ce « château hanté » renferme la malheureuse Marcelle, ayant sombré dans la folie au terme d'un épisode orgiaque où le jeune couple lubrique l'avait précédemment entraînée. Scrutant la fenêtre du château hanté, les protagonistes voient surgir « une étrange apparition » qui noue un drap aux barreaux. Le drap devenu « fantôme », mêlé à la bourrasque et à la tempête, s'agite et claque violemment dans ce passage porté par une certaine sublimité esthétique<sup>706</sup>. Contaminés par le chaos environnant, les deux personnages réitèrent et incorporent cette « déchirure » que les éléments tonitruants ne cessent de produire. À l'instar donc de la tempête qui les soulève, le narrateur et Simone se trouvent extasiés devant l'apparition affolante du drap fantôme, où tous les graves accents de leurs dérèglements (cet « étrange délire spectral » qu'évoque quelques pages plus tôt le narrateur) se combinent et échangent leurs sens d'une manière que le texte travaille à rendre immanente. Le passage extatique se consume donc dans cette instantanéité re-présentée sur le drap fantôme, par cette étrange façon dont le texte et le voir ordonnent une contestation mutuelle de leur régime de signification. Nous avons précédemment exploré la manière *sérieuse* dont le texte agence les conditions de cette expérience de l'impossible, cette suspension de l'être et de la structure signifiante. Une lecture qu'il s'agit dès lors d'ouvrir à ce que le texte insuffle également de dérisoire et d'humoristique dans la narration permettant de *subvertir* l'appoint tragique que le texte met tant de soin à confectionner.

Cette subversion de soi par le rire semble bel et bien être une véritable constante chez Bataille. Il est vrai : l'auteur ne cesse de faire intervenir explicitement le lexique de la comédie et du rire

---

<sup>705</sup> BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 74.

<sup>706</sup> Voir SANGOUARD-BERDEAUX Céline, op. cit.

et cela dans des textes de facture tant fictionnelle que philosophique. Cependant, malgré la récurrence du paradigme, son emploi reste très labile et souvent obscur, répondant majoritairement à des enjeux théoriques à la coloration nietzschéenne assumée. Fonctionnant comme un des termes clé permettant la relance de la contestation bataillienne, le rire est, si l'on consent à son sens littéral, plutôt étranger pour qui fait l'expérience d'une lecture des récits de l'auteur. En effet, on ne rit pas tant en lisant Bataille... Le rire demeurerait donc à bien des égards un rouage dans les spéculations philosophiques et théoriques de l'auteur. Il intervient à un moment précis dans sa logique de l'impossible : lors de cet instant où condamné à penser l'ontologique selon une systématisme à coloration fortement hégélienne, le sujet bataillien renverse cette condamnation par une réfutation et un dépassement « dépensier » dudit système. Or, ce rire si renversant, qui permet de déjouer toute synthèse et toute clôture, est toutefois inscrit par Bataille à l'horizon de ce langage discursif qu'il tente pourtant de médire. Comme bien souvent avec Bataille, la place du rire est elle aussi essentiellement paradoxale car éminemment théorique et donc réversible dans ce système affolé qui sans cesse entretient un décalage et un commerce retors avec son envers négatif. Pourtant, l'intrusion de ce rire n'est pas uniquement ce signifiant douteux qui permet à l'affolante machine de négation bataillienne de relancer sa contestation. Bien plus, les mécanismes de ce rire qui doit son pouvoir renversant au fait abyssal qu'il ne se rit de rien, ont bel et bien une rhétorique, une construction textuelle précise qui permet à la comédie bataillienne de s'élever comme lieu dans lequel et par lequel la contestation et l'expérience de la mort s'effectuent selon une logique où tragique et comique échangent leurs modalités critiques.

Leiris avait signalé, dans un magnifique texte, la tonalité terrible et espiègle, le côté « Mylord l'Arsouille »<sup>707</sup> des premiers écrits de Bataille. *Histoire de l'œil* ne démord pas d'une telle mise en scène poussée où se disputent le tragique et le risible. Et particulièrement lors du chapitre « La Tache de soleil » où la tonalité sublime de l'extase des personnages devant le drap fantôme, son caractère sérieux, presque caricatural, est fortement entamée par de multiples entraves qu'agence la trame narrative. L'emportement des personnages, l'élévation hors de soi sont entachés – c'est le cas de le dire – par l'usage d'un paradigme qui lui est non seulement hétérogène mais qui en inverse la valeur. Cet emploi permet d'en rejouer les modalités sur un terrain hybride : à la fois tenant de la grandiloquence du tragique et du grand-guignolesque de l'obscène. La souillure du drap fantôme, cette tache que le narrateur nous informe être due à Marcelle s'inondant dans un « si grand trouble des sens »<sup>708</sup>, contamine l'instant extatique en

---

<sup>707</sup> LEIRIS Michel, « De Bataille l'impossible à l'impossible "Documents" », *op. cit.*, p. 687.

<sup>708</sup> BATAILLE Georges, *Histoire de l'œil*, *op. cit.*, p. 28.

insérant une dynamique de réversibilité entre l'effet de suspension – typique du sublime – et le registre cru de la matérialité érotique. C'est dès lors l'occasion de faire jouer le texte autrement, par cette permutation et cette réversion du haut et du bas qui s'échangent leur rhétorique et leurs affects respectifs. De plus, un tel conflit entre deux registres discursifs ne se limite pas à la superposition, comme c'est le cas dans l'apparition du drap fantôme où le pouvoir de révélation spéculaire se fait à la transparence de l'urine de Marcelle. Bien plus, l'opposition maintenue entre l'emportement le plus grave et l'érotique la plus triviale est relayée et étendue par la narration qui en incorpore la tension dialectique. En effet, l'épisode extatique que nous avons commenté évoque un passage similaire qui quelques lignes plus loin reprend la même structure, le même schéma dépossédant, pour en faire comme une doublure outrancière de l'instant d'emportement sublime que les deux personnages avaient subi. L'image fantôme que représentait le drap semble être le déclencheur d'une telle réversibilité du texte : elle se joue de soi, elle se figure comme ce qui se joue de l'imitation parfaite de l'occultation. Le texte le signale rapidement :

Je voyais pour la première fois Simone angoissée d'autre chose que de sa propre impudeur : elle se serrait contre moi le cœur battant et regardait avec des yeux fixes le grand fantôme qui faisait rage dans la nuit comme si la démence elle-même venait de hisser son pavillon sur ce lugubre château.<sup>709</sup>

Le passage du drap au fantôme, qui s'effectuait par un simple changement de substantif, se poursuit ici par une comparaison qui fait entrer en scène une *représentation* aux accents métaphoriques. Ces accents font intervenir une isotopie bien éloignée du « steamer AMOUR qui renaît sans cesse de ses naufrages. »<sup>710</sup> de Desnos. Pourtant, si une renaissance ne semble pas être à l'horizon du récit, et de l'effroi « démentiel » que provoque le drap fantôme, il y a bel et bien une nouvelle forme d'apparition visuelle qui est l'œuvre. Si l'on suit les considérations sur l'« image paradoxale » que propose Didi-Huberman qui, nous le rappelons, ne portent pas sur l'épisode bataillien du drap<sup>711</sup>, il est mentionné que :

le drap devient drapeau, il ouvre d'un coup l'imitation aux pouvoirs de la figurabilité : tout à la fois jeu de mots et jeu des images [...]. La transparence représentative – l'équation du drap et du suaire – *s'ouvre* tout à fait, je veux dire qu'elle vole en éclats tout en accédant à un registre sémiotique bien plus large et bien plus essentiel, qui la suppose et qui l'inclut : dialectiquement elle se *réalise*, dans la mesure même où elle s'ouvre aux déplacements de sens par lesquels la surface blanche indéterminée se rendra capable de recueillir une gerbe, impossible à brider, de surdéterminations.<sup>712</sup>

---

<sup>709</sup> *Ibid.*, p. 27-28.

<sup>710</sup> DESNOS Robert, *De l'érotisme*, op. cit., p. 56.

<sup>711</sup> Il s'agit du drap évoqué dans le récit de Pierre Férida, que nous avons reproduit en note.

<sup>712</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 60-61.

L'ouverture à une figurabilité surdéterminée – qui évoque la surdétermination de Caillois – semble se dessiner dans le dédoublement de l'instant extatique que « suppose » le fantôme et qui l' « inclut », comme l'écrivait de la transparence représentative Didi-Huberman. Autrement dit, nous sommes mis face à un repli du texte qui s'il semble observer les mêmes visées programmatiques que l'occultation du drap fantôme, opère un décalage de point de vue qui redouble sa force de contestation. Voyons plus en détail ce deuxième épisode :

Je m'arrêtai tout à coup essoufflé : j'étais arrivé au buisson où l'ombre avait disparu tout à l'heure. Exalté par mon revolver, je commençais à regarder de part et d'autre, quand brusquement il me sembla que la réalité entière se déchirait : une main ensalivée avait saisi ma verge et la branlait, un baiser baveux et brûlant m'était appliqué en même temps à la racine du cul, la poitrine nue, les jambes nues d'une femme s'appliquaient contre mes jambes avec un soubresaut d'orgasme. J'eus à peine le temps de me retourner pour cracher mon foutre à la figure de mon admirable Simone : le revolver à la main, j'étais parcouru par un frisson d'une violence égale à celle de la bourrasque, mes dents claquaient et mes lèvres écumaient, les bras tordus je serrai convulsivement mon revolver et malgré moi trois coups de feu déchirants et aveugles partirent dans la direction du château.<sup>713</sup>

Nous voyons ici que cette deuxième scène extatique est rabattue sur une jouissance « purement » érotique, jouant sur un autre registre l'épisode sublime du drap fantôme. La similarité entre les deux séquences narratives est explicitée par le texte : une « ombre » qui est dans ce passage l'occasion d'une chasse de la part du narrateur, désembrant la temporalité frénétique du récit pour la mener à un *point mort*. Et cela d'une manière similaire à l'apparition du drap fantôme, quand celui-ci était attaché aux barreaux de la fenêtre par une « étrange apparition », une « ombre »<sup>714</sup> pour ensuite fasciner les personnages restés médusés devant sa « révélation ». Le pathos qui entourait l'apparition du drap fantôme est ici encore employé, mais à nouveaux frais. Les termes qui témoignaient de cette violence environnante (comme « essoufflé », « exalté » ou encore « brusquement ») ne trouvent ici pas de modèle transcendant dans le décor déchaîné qui semble s'être plié aux propos du narrateur précédant directement ce passage : « Le bruit des éléments en colère, le fracas des arbres et du drap achevaient d'ailleurs à cette minute d'empêcher que je discerne quoi que ce soit de distinct dans ma volonté ou dans mes gestes »<sup>715</sup>. Cette saturation du texte par un même lexique introduit une sensation paradoxale de suspension ; trop présent, le décor tonitruant de l'univers diégétique s'estompe, s'essentialise dans le seul narrateur qui en incorpore la tonalité excédante attribuée aux éléments déchaînés de la nature. C'est donc comme suspendu au sein d'une mise en scène qui ne cesse de l'*achever* que le narrateur se trouve rattrapé par l' « ombre ». Le résultat de cette mise en

---

<sup>713</sup> BATAILLE Georges, *Histoire de l'œil*, op. cit., p. 29-30.

<sup>714</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>715</sup> *Ibid.*, p. 29.

scène convoque une image sémantiquement semblable à celle qui s'organisait lors de la révélation du drap fantôme : « la réalité entière se déchirait ». Or, le récit bascule en cet endroit, en ce point de suspension, ce point mort qui arrête la temporalité effrénée qu'avait prise le récit. Si le narrateur annonce une réalité qui se déchire une deuxième fois, cette réitération ne s'accomplit pas par les mêmes moyens. C'est en effet la jouissance érotique qui prend ici entièrement le relais de l'extase, par le recours à tout un imaginaire et un lexique très crus. La matérialité et la précision des chairs s'aiguisent, se dénudent et se donnent à voir, quand le drap fantôme convoquait la dimension érotique de manière oblique par le sous-entendu et l'usage polysémique. Les actes qui mènent à l'orgasme et la jouissance elle-même, dont les sécrétions ici évoquent la souillure du drap, sont présentifiés selon une modalité bien précise : les faire advenir de manière instantanée. C'est de la sorte rabattre la violence temporelle de l'un, cet instant de dissolution, sur l'étendue temporelle et syntagmatique de l'acte érotique. Cette suspension, cet arrêt dans l'emportement subit des corps permet la mise en scène d'une temporalité tronquée, lui donnant le caractère d'une irruption éclatante, à l'image, comme le dit le narrateur, d'une violence « égale à celle de la bourrasque ».

Nous évoquerons pour finir un dernier exemple de cette fraternité entre les deux épisodes extatiques ; le « bruit éclatant » du drap fantôme, qui mêlait comme nous l'avons vu paradigme sonore et visuel, est remplacé dans cette réécriture ordurière par une autre source de bruit qui conserve pourtant une configuration similaire : les « trois coups de feu » que le narrateur tire en direction du château, étoilant la fenêtre de Marcelle, sont des coups « déchirants et aveugles ». Ces coups jumelés de lumière et de son organisent une sorte de symétrie symphonique entre les deux épisodes. La mise en scène rejoue ici une structure figurative identique, qui est celle de cadrer un trou, autrement dit d'établir le *passage* d'une trouée qui perce tant la surface blanche du drap que celle noire et vide de la fenêtre. Autrement dit, la *représentation* du fantôme réapparaît sous les traits de la fiction érotique tout comme la fiction érotique s'insinue par ce cousinage dans les interstices de l'apparition spectrale. La double étymologie du terme de fantôme, celle de la vision ainsi que celle du fantasme, renforce les analogies entre les deux scènes et permet au récit de relayer sa hantise. Au terme de cette fraternité entre les deux scènes, nous voyons pointer en conséquence deux horizons interprétatifs. Le premier niveau d'interprétation ne déroge pas à la dimension tragique du récit, il en assène et assure la logique. S'articulant sur un même signifiant, cette déchirure qui ne cesse de produire une place vacante, l'usage imbriqué de ces deux paradigmes permet une parenté, un jumelage de deux séquences narratives dont les contenus thématiquement s'opposent. Exclusion mutuelle de leurs valeurs en une rencontre fracassante autour du même

signifiant vide : on voit bien le lien essentiel qui associe, selon une mécanique d'occultation telle que nous l'avons mise en lumière, les deux paradigmes en cet instant décisif de suspension. Or, il faut tenir compte du paradoxe de ce jumelage et précisément de la dissociation et la duplication de cet instant en deux épisodes narratifs hermétiques qui communiquent par le biais du travail d'un signifiant identique et vide. Car il semblerait bien qu'en tout point, l'épisode ordurier fonctionne comme une *réécriture*, une confirmation par le bas – trop bas comme nous le verrons – de ce qui faisait l'étoffe fascinée de l'épisode du drap. Le drap fantôme fonctionne comme l'indice matériel de l'« émotion extrême » dans laquelle sont reconduits par deux fois les personnages. Le texte réitère un même schème : il comptabilise une intensité des affects dont la finalité jouissive est de mener à l'expérience de cette « déchirure ». À la fois mot de la fin et principe organisateur, l'acte de déchirure se répète, formule et reformule son inlassable mise en scène. Proche du régime du sillon que nous avons observé dans *La Liberté ou l'amour*, le texte sonde par cette duplication de la scène extatique la profondeur de la consistance du sujet et du texte, menés à éprouver l'intensité par laquelle ils peuvent prétendre à la suspension de leurs fonctions. Autrement dit, *le spectre des fantasmes* est reconduit de plus belle, il creuse la trame narrative pour l'instaurer en scène privilégiée de la hantise qu'il ne cesse de répéter. Or, c'est ici par un traitement très original que ces deux domaines de prédilection du fantôme vont œuvrer à dédoubler cette répétition du texte. La hantise alimentée par ces diverses formes réitératives permet de changer de focale et d'installer la possibilité conjointe d'un second régime interprétatif, doublure critique du premier : de faire de la trame narrative une véritable *scène*. Ce regard dédoublé que produit le texte permet à la contestation, ce « moment de rage »<sup>716</sup> principal à l'écriture comme l'explique Bataille ailleurs, de glisser sur un autre terrain : celui d'une réflexivité qui ne vise plus la re-présentation d'une déchirure mais bien la monstration des conditions de son apparition. L'aspect envoûtant de l'écriture itérative prépare donc le terrain d'une opération inverse aux implications bien moins hallucinantes. En effet, cette répétition poussée du même schème extatique s'organise d'une deuxième manière, selon l'axe narratif. L'agencement et l'avancée du récit sont à l'image de l'envoûtement qu'évoque le narrateur : « D'ailleurs j'étais incapable de rien comprendre, comme si je venais d'être envoûté : sur le moment je ne compris même pas pourquoi j'avais l'idée de me déculotter et de continuer en chemise cette angoissante exploration »<sup>717</sup>. Le narrateur se défroque tout comme le texte semble lui-même mimer cette mise à nu. Un pareil dénudage n'est pas sans rappeler les

---

<sup>716</sup> BATAILLE Georges, *Le Bleu du ciel*, op. cit., p. 381.

<sup>717</sup> BATAILLE Georges, *Histoire de l'œil*, op. cit., p. 28-29.

premières lignes de *Madame Edwarda*, où le narrateur se livre lui aussi à une cérémonie semblable :

Je commençai d'errer dans ces rues propices qui vont du carrefour Poissonnière à la rue Saint-Denis. La solitude et l'obscurité achevèrent mon ivresse. La nuit était nue dans des rues désertes et je voulus me dénuder comme elle : je retirai mon pantalon que je mis sur mon bras ; j'aurai voulu lier la fraîcheur de la nuit dans mes jambes, une étourdissante liberté me portait. Je me sentais grandi. Je tenais dans la main mon sexe droit.<sup>718</sup>

Acte des plus redondants de la prose bataillienne, la mise à nu intervient pour énoncer tant métaphoriquement que figurativement cette perte de soi à laquelle le sujet bataillien tend de toute ses forces. Mais dans *Histoire de l'œil*, contrairement à ce qui se passe dans les lignes sulfureuses de *Madame Edwarda*, il ne s'agit pas uniquement d'un mécanisme de dévoilement et de nudité au service des grands tropes de l'ontologie bataillienne. La mise à nu du texte s'opère, dans l'articulation narrative de ces deux séquences extatiques, d'une manière autrement transgressive.

Là encore, la comparaison optique – et particulièrement photographique – est extrêmement éclairante pour mesurer la valeur des liens qui unissent ces deux scènes : toutes deux s'organisent selon une relation de *négation* qui n'est pas à confondre avec celle de la lecture kojévienne ou encore celle d'une simple suppression. Il faut entendre cette analogie comme étant le fait d'une relation négative semblable à celle que le négatif photographique entretient avec l'image représentée. Étant l'envers occulté et inversé de l'image, la relation négative semble être ici ce qui permet à la matérialité textuelle de se retourner sur et contre elle-même. C'est-à-dire d'avoir la possibilité d'aller au-delà de l'occultation et d'agencer de multiples dédoublements comme autant de *conjurations* : ce que le texte, dans les coulisses de son faire, n'énonce pas, mais qui pourtant se désigne. L'agencement du texte conspire dès lors contre sa valeur « discursive », terme que Bataille emploiera plus tard et dont il fera la bête noire de ses réflexions athéologiques. Les opérations de dédoublement, tel le processus mécanique de révélation photographique, permettent la création d'un temps de l'entre-deux, d'un espacement où pourront s'ordonner de nouvelles formes de contestation de la subjectivité et du texte et donc de leur réhabilitation. Autrement dit, une *représentation* du texte où celui-ci ne cesse de montrer par des procédés *comiques* ses propres artifices.

---

<sup>718</sup> BATAILLE Georges, *Madame Edwarda*, op. cit., p. 19.

Cette comédie s'organise selon les deux axes sur lesquels le récit multiplie les répétitions. Le premier est paradigmatique, permettant l'emploi réversible et itératif de lexiques et de structures dissemblables, comme nous l'avons évoqué plus haut. Si le jeu de réversion entre le haut et le bas peut s'associer à une structure qui serait celle d'une comédie, ici une telle opération demeure annexée à l'entreprise excédante et tragique, ne laissant que peu de place à un rire permettant de renverser la portée affolante de ce carrousel des valeurs. Le second axe est narratif, où l'agencement d'épisodes similaires permet à cette réapparition du fantôme, sous des voiles à la fois semblables et dissemblables, de dédoubler la valeur du texte. Le déroulement narratif permet au texte de se produire par deux fois, un produire parodique proche de ce que mentionnait Marx : « Hegel remarque quelque part que tous les grands faits et les grands personnages de l'histoire universelle adviennent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce »<sup>719</sup>. C'est semblerait-il selon un déroulement similaire que la trame narrative produit de l'événement. Toutefois, la farce bataillienne diffère de celle évoquée par Marx, par la tournure quelque peu étrange qu'il donne à cette répétition et à cette réécriture parodique. En effet, elle est pour le moins curieuse puisqu'elle ne semble pas vouloir déterminer un ordre qui distingue le parodié du parodiant, comme l'explicite d'ailleurs Bataille dans *L'Anus solaire*, court texte de réversion « cosmogonique » qui s'ouvre sur cet avertissement résonnant fortement avec l'entreprise comique d'*Histoire de l'œil* : « Il est clair que le monde est purement parodique, c'est-à-dire que chaque chose qu'on regarde est la parodie d'une autre, ou encore la même chose sous une forme décevante »<sup>720</sup>. Les conséquences sont troublantes ; le parodique, selon la formule de Bataille, ouvre à un monde d'équivalences généralisées, un système où il est à même de susciter simultanément différence et analogie. Il y va donc d'un rapport où le déroulement narratif et la duplication « décevante » du parodique entrent en concurrence. La logique d'une temporalité linéaire qui est celle du récit soutient une opération qui lui est non seulement inverse mais dangereuse : le parodique peut à tout moment rompre son illusion référentielle, en indiquant qu'il s'agit avant tout d'une affaire de *regard*. Le parodique s'organise donc comme une opération essentiellement différentielle d'exclusion qui paradoxalement entretient contact et liaison entre les choses. Autrement dit, nous sommes face à un dualisme dialectique typiquement bataillien, qui ne déroge pas à son principe de permutation et d'indétermination des termes qui s'y insèrent. C'est ce que suggère Francis Marmande dans sa lecture de la parodie bataillienne : « le motif central de la parodie organise et distribue la reprise du texte.

---

<sup>719</sup> MARX Karl, *Le Dix-huit Brumaire de Louis Bonaparte*, Paris : Éditions Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », 2007, [1852], p. 49.

<sup>720</sup> BATAILLE Georges, *L'Anus solaire, Œuvres complètes*, vol. II, Paris : Éditions Gallimard, 1970, p. 81.

La parodie est l'œil du récit, son trou noir, l'autre origine »<sup>721</sup>. Mais la visée d'un tel dualisme qu'organise la narration parodique ne semble plus celle de l'abolition de la structure signifiante. Œil du récit, certes, conjuration qui produit la relance du texte, également ; en revanche, ce regard que le récit ménage s'extrait des dimensions « suppliciées » qui l'entourent.

Il est donc avant tout question de point de vue, et *Histoire de l'œil* va œuvrer à un changement radical de perspective. Le texte va en effet produire un nouveau regard à même d'intégrer et de *représenter* cette temporalité suspendue qui de manière oblique lie les deux épisodes de sortie hors de soi qui structurent et rythment le chapitre « La Tache de soleil ». Les échanges et renversement symboliques, paradigmatiques et narratifs, à l'instar de la réécriture parodique, prolongent le vertige interchangeable des deux séquences. Et c'est bien par le biais de ces échanges permis par le dédoublement que le texte agence une *représentation* de cette tache aveugle selon une autre logique : celle où distancée, une instance hétérogène à l'énonciation se rit du texte qu'elle produit. C'est donc se passer de ce qui fait le fond de l'expérience de dépossession : de la présence d'une instance subjective qui puisse articuler et assumer la sortie hors de soi. Régime visuel autrement scandaleux que celui du drap fantôme immanent où s'abîmait le sens ; tout en maintenant l'épreuve d'une expérience de la mort, de cette immanence au principe de son travail, le fantôme conteste cet instant de dissolution dans sa visée et ses portées initiales par cette façon extrêmement singulière et comique qu'il possède de dédoubler sa pratique.

En effet, on ne saurait compter tous les détails qui dans ce chapitre poussent le sérieux du tragique dans les rets d'artefacts comiques. Le dédoublement permet de porter un regard autre, qui bien vite s'étonne de tous les accrocs que la narration agence et dissimule au sein du récit. L'épisode qui joint les deux scènes extatiques est exemplaire et fonctionne comme un réservoir d'éléments aberrants, irrésistibles mêmes, témoignant de ce *temps d'obturation* où s'abîment les composants visuels et érotiques des deux séquences de dépossession. Après avoir été assommé par « cet hallucinant signal de détresse » qu'est le drap fantôme, le narrateur entame une exploration de la maison de santé afin de retrouver Marcelle. L'emploi de registres littéraires divers et très marqués colore ce passage d'une manière très particulière, créant un drôle d'entrelacement : évoquant à la fois le décor de romans noirs anglais, le suspense et la vélocité du récit frénétique, le tout assimilé à l'imaginaire moderne d'un *Fantômas*, ce mélange paraît d'autant plus incongru qu'il met en scène un narrateur nu qui se livre à une chasse qui tourne vite court. La réversibilité entre la proie et le chasseur ne se formule plus à l'horizon

---

<sup>721</sup> MARMANDE Francis, *op. cit.*, p. 194.

d'un désir méconduit, comme cela se produisait dans *Aurora* et dans *La Liberté ou l'amour*. Avant tout, il s'agit ici d'une réversion des rôles au bénéfice de la trame narrative, introduisant une symétrie inversée entre les deux personnages. De manière parallèle et isolée, le narrateur et Simone se dévêtent et tour à tour se chassent et s'effraient mutuellement :

De longues minutes d'angoisse s'étant ainsi écoulées sans que j'entende aucun bruit nouveau, je rallumai ma lampe, mais un petit cri me fit alors fuir avec tant de précipitation que j'oubliai mes vêtements sur la chaise.<sup>722</sup>

Cette réversion semble gratuite, d'autant plus qu'elle est soulignée par une théâtralité très marquée, digne d'un vaudeville graveleux. L'emploi de genres littéraires terrifiants par excellence alimente l'incongruité du quiproquo, et derechef l'artificialité comique de l'intrigue qui se déroule comme sur une scène.

Le récit va se montrer du doigt à de nombreuses reprises en renouvelant les accrocs et ruptures grand-guignolesques. Non seulement le narrateur fuit avec précipitation suite à un « petit cri », mais il est pris au dépourvu lors de sa traque : l'ombre de la femme nue le saisit, ou plutôt des parties du corps s'emparent du sien pour mener à une jouissance commune que le revolver couronne de trois tirs en direction du château. Tout comme dans la scène du drap fantôme, cette séquence de traque puis de jouissance bénéficie d'une mise au point postérieure par le narrateur :

– Qu'est-ce que tu as fait de tes vêtements ? demandais-je au bout d'un instant à Simone. Elle me répondit qu'elle m'avait cherché et, ne me trouvant plus, avait fini par entrer comme moi à la découverte à l'intérieur du château mais qu'elle s'était déshabillée avant d'enjamber la fenêtre « croyant qu'elle serait plus libre ». <sup>723</sup>

Là encore, on ne peut manquer de relever le caractère incongru d'une telle situation et les accents burlesques d'une telle scène : les deux personnages font non seulement la même chose, mais ils s'effraient mutuellement, en miroir, à la fois proie à poil et chasseur au poil...

Ces incongruités sont donc agencées par la trame narrative qui bien qu'elle en souligne la valeur de distanciation et de rupture logique, en assume également l'unité et la cohésion. De ce point de vue que ménage le texte, la tache aveugle n'est plus la même : ce n'est plus tant l'effort d'une suspension du régime de signification que celui d'une monstration de ce qui *fait tache*.

Et le texte multiplie les moyens pour créer ce décalage d'où il puisse se montrer. Outre les constats faussement simplets (le narrateur, toujours en tenue d'Adam, prend la peine de signaler « Je ne savais plus quoi faire du revolver que je tenais dans la main, car je n'avais plus de

---

<sup>722</sup> BATAILLE Georges, *Histoire de l'œil*, op. cit., p. 29.

<sup>723</sup> *Ibid.*, p. 30.

poches sur moi ») et juvéniles<sup>724</sup> (Marcelle, apparaissant enfin à la fenêtre, « paraissait plutôt treize ans que seize »), c'est par les jeux de mots que le récit enfonce le clou. Agencés par cette permutation des signifiés et de leurs valeurs que nous avons précédemment explorée, les jeux de mots se multiplient. Notamment lorsque le narrateur entame son exploration du château, qu'il relate en ces termes : « Mais moi, je ne savais plus quoi faire dans un pareil parc, devant ce faux château de plaisance aux fenêtres hideusement grillées »<sup>725</sup>. Il y a ici une double distance ironique qui se mesure dans cet emploi fantasmatique du terme de château. Le narrateur avait précédemment grossi et poussé le côté tragique, grandiloquent et fantastique à l'endroit de la désignation de ce lieu, en privilégiant donc le terme de « château », projection imaginaire, à celui, conforme à la réalité du récit, de la maison de santé. Ici, en substituant au couple « hanté/santé » le qualificatif de « plaisance », le jeu prend un tour supplémentaire : non seulement le château est « faux », invalidant la terreur que le texte avait mis tant de soin à agencer, mais il se transforme en « château de plaisance », qui en plus de l'ironie explicite (il s'agit d'un asile de fous) ne manque pas de faire écho aux « plaisances » urinaires de Marcelle. Lieu d'aisance et lieu de plaisir ; la construction ironique semble donc conjuguer ces deux horizons signifiants, accusant de manière distante et amusée, les deux paradigmes érotiques qui s'entrelacent et trament les événements du récit entier d'*Histoire de l'œil*. Le vertige de la situation comique ne s'estompe pourtant pas ; proximité phonétique aidant, le texte invite à multiplier les associations entre ces différents termes, à l'image de la confusion ressentie par le narrateur qui nous indiquait substituer le « château » à la « maison ». Car dans ce chassé-croisé entre substantifs et adjectifs, une combinaison manque à l'appel et qui pourtant résonne en sous-main : celle de la *maison de plaisance*, à savoir ce qu'au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle il était convenu d'appeler des *folies*. Nous avons ici affaire à une prolifération circulaire des signifiés qui, un peu à la manière des idéogrammes lyriques surdéterminés de Caillois, regroupe les trois grands axes rhétoriques du récit : celui de la terreur, de la folie et de l'érotisme. En forçant un peu cette lecture, nous pourrions presque envisager, peut-être à l'insu même de Bataille, la présence dévoilée, dans le creuset de cette association de mots, des deux motifs qui traversent de part en part toute son œuvre : la dépense inconsidérée, gratuite et la mise en réserve, au secret. Que le sens des *folies* provienne de l'idée d'une dépense folle à l'origine de la construction de ces riches et luxueux bâtis ou encore d'une altération probable du mot « feuillie ou feuillée » comme l'indique le Littré, le sens qu'il prend ici chez Bataille relève d'une fonction d'évocation

---

<sup>724</sup> Comme le fait remarquer Leiris, les protagonistes du récit « demeurent empreints d'une irréductible gaminerie, à travers des tribulations impossibles à situer ailleurs que dans une période de *grandes vacances* aussi illimitées à tous égards que peuvent le proposer des rêveries tortueuses d'adolescence ». LEIRIS Michel, « Du temps de Lord Auch », *op. cit.*, p. 10.

<sup>725</sup> BATAILLE Georges, *Histoire de l'œil*, *op. cit.*, p. 28.

évidente où le signifié disjoint du signifiant démultiplie les ricochets que les régimes de signification effectuent les uns sur les autres. Et cela de manière à invalider tout cadre subjectif référentiel dans lequel la scène pourrait prétendre logiquement se tenir. Les bordures des registres de la terreur, de la folie ou de l'érotique se chevauchent, échangent leurs topoï dans ce qu'il faut bien qualifier une monstration des opérations qui sont au principe même de la représentation des deux instants de ravissement qui structurent le chapitre. Le jeu de permutation des signifiants permet de condenser la monstration des échanges métonymiques en un instant qui n'est plus celui phénoménal de l'emportement et de la déchirure ontologique mais celui d'un instant matériel et purement textuel.

De plus, cette entrée en scène du texte sur les planches de sa propre *représentation* fait elle-même l'objet d'une mise au point qui redouble son mode d'exposition. Au terme de l'instant où Simone lui fait « cracher son foutre », le narrateur tire non seulement *un coup*, mais *trois coups* de revolver. Ce renvoi à l'expression argotique est également l'occasion d'une distanciation de plus d'où le faux-semblant du texte se désigne : n'est-ce pas là les trois coups de la représentation théâtrale<sup>726</sup> ? À ce détail près qu'ils interviennent ici au terme des deux épisodes extatiques, comme pour signaler à rebours la hantise essentielle à toute scène : celle d'un préalable irrémédiable. Se dissimulant, elle marque le modèle immanent d'une traversée de la mort par un rire qui lui permet d'échapper à tout moment à son impossible sentence.

Agencer une doublure du texte, c'est l'occasion de faire entrer sur la scène du texte ses propres coulisses, afin de signaler cette sortie hors de lui qu'il peut à tout moment produire, sans nécessairement se résoudre à épouser le modèle « discursif » (au sens que lui donne Bataille) et littéraire de l'expérience de mort à soi. Et ainsi accueillir cette expérience, sa mise en œuvre figurable pour lui fournir la scène qui lui manque afin de se rejouer, pour nous rejouer son drame intime.

La traversée de la mort trouve donc un autre possible, une formulation dans ce jeu que le texte entretient avec lui-même, permettant lors de cet « entre » qu'il ménage en son sein, la constitution d'une comédie à double tranchant. Affective et textuelle, cette comédie se trouve ontologisée négativement comme ce qui témoigne du retour sur soi du texte, de cette réflexivité spéculaire et orphique. L'écriture ainsi *représentée*, permettrait par une artificialité poussée de

---

<sup>726</sup> Dans une magnifique intervention lors du célèbre colloque Artaud/Bataille, Denis Hollier nous propose un *montage* d'épisodes batailliens admirable, qui fait résonner nouvellement ces trois coups : « Comme, forçant cette autre enceinte circulaire qu'était l'arène, le 7 mai 1922 à Madrid, les cornes à grande volée heurtant les planches pour en tirer des sons plats, macabres : les *trois coups* de la mort. Le Commandeur sort de la boîte. Ici, excusez-moi, il faudrait de la musique. Viva le femine. Viva il buon vino. Et que le vent ouvre les fenêtres, que dans une nuit d'orages un drap mouillé claque éclairé par la lune ». HOLLIER Denis, « De l'au-delà de Hegel à l'absence de Nietzsche », *Bataille*, Paris : Union générale d'éditions, 1973, p. 80.

subvertir les « faux-fuyant » comme autant de limites dressées par le travail du discours. Ces faux-fuyants, que Bataille évoque péjorativement ailleurs<sup>727</sup>, seraient l'occasion d'une chance pour le texte : celle de délier la contestation de l'expérience en l'agençant nouvellement, en lui permettant la relance qui puisse coïncider avec son principe aporétique de renversement. En d'autres termes, le texte conjure contre ses propres moyens de contestation en fournissant un *spectacle qui bataille* dont les artifices littéraires, pas très éloignés du pouvoir mimétique des mantes de Caillois, permettent d'imiter comme avec la photographie du supplicié les opérations de mort les plus renversantes du récit. Par ce regard, ce n'est pas tant une tache aveugle ou une absence de regard qui s'affirme. Mais davantage un regard qui par l'envers du décor, permet au texte de s'ouvrir, de se « dénuder », de nous montrer cet interdit risible du texte que dévoile la conjuration du texte : celui qui produit du sens comme du non-sens de manière égale, où le sérieux s'abîme dans le risible et réciproquement. La re-présentation excédente tentait de soutenir la possibilité d'un regard se perforant. La représentation, elle, en désigne l'artifice performant pour le trouser une nouvelle fois et lui ôter sa finalité et sa valeur de vérité. Cet autre regard que confectionne le texte permet de nous représenter une tout autre modalité du disparaître où le sujet n'est plus contaminé par la présence annihilante de ce grand autre spectral. Les caractéristiques spectrales changent de camp, elles sont le fait du sujet, se percevant dès lors d'une manière autrement fantomatique. Celle d'une « ubiquité furtive »<sup>728</sup> selon la belle expression de Kristeva, qui renouvelle et renverse l'impossibilité d'un sujet mort en une perspective sans cesse renaissante d'une *illusion commune*. Laissons là encore le dernier mot à Bataille :

Si le silence est la vérité des univers, à moins de comédie, ma bouche vivante ne pourrait singer le silence d'un mort.<sup>729</sup>

---

<sup>727</sup> BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 25.

<sup>728</sup> KRISTEVA Julia, *Polylogue*, op. cit., p. 9.

<sup>729</sup> BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 448.

### 5.3 Le cabaret Blanchot : L'enfer, l'autre et la fin des fantômes :

*Mais il suffit d'écouter la poésie [...] pour que s'y fasse entendre une polyphonie et que tout discours s'avère s'aligner sur les plusieurs portées d'une partition.*

Lacan, *L'Instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud*<sup>730</sup>

Sur la scène du texte, nous avons vu les doubles, les mimes se multiplier ; il est maintenant temps de voir comment la scène peut elle-même vaciller, comment son récit peut coïncider avec son propre chant funèbre. En nous penchant sur trois textes de Blanchot, nous allons observer comment le texte entre en contradiction avec une voix qui le rythme, en même temps qu'il s'accorde avec le renouveau que ce rythme ne cesse de *représenter*. Les membres de la communauté des spectres que nous avons évoqués lors de notre lecture de *Celui qui ne m'accompagnait pas* sont appelés ici à comparaître : nous sommes conviés par ce chant à camper un rôle dans une dramaturgie du récit de mort. À la croisée des renvois fantomatiques des textes comme chez Caillois et de la conjuration subversive de Bataille, cette dramaturgie nous intime d'être à l'écoute d'une expérience à l'image du mythe de la catabase : celle où nous allons traverser l'enfer de Blanchot et occuper momentanément la place du *compagnon* si présent dans l'œuvre de l'auteur. Cette position particulière que nous assumerons ici nous permettra d'observer comment se construit une écriture marquée par l'expérience de la mort, et plus précisément comment elle en intègre l'impossibilité au point où s'imbriquant à elle, scène d'écriture et scène de mort se conjuguent et se relèguent leurs vérités. Autrement dit, nous aurons l'occasion d'apercevoir la réitération constante d'une voix fantôme qui traverse en la rythmant la séparation entre l'écriture et la mort.

Identifiée comme spectrale par Blanchot lui-même<sup>731</sup>, cette voix fantôme nous semble participer d'une opération théâtrale très affirmée, qui, à la manière du théâtre mallarméen comme nous dit Kristeva, unifie la ramification polyphonique « en un procès pluriel »<sup>732</sup>. Une

---

<sup>730</sup> LACAN Jacques, « L'Instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », *Écrits I*, op. cit., p. 500.

<sup>731</sup> BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, op. cit., p. 298.

<sup>732</sup> KRISTEVA Julia, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, op. cit., p. 563.

voix fantôme que nous verrons *représentée*, c'est-à-dire exposée au prix d'une dissimulation peu commune. Cette redistribution de l'écriture et du sens par sa propre *représentation* va permettre de musicaliser le texte d'une manière inédite, nous donnant l'occasion d'être à l'écoute d'un renversement qui s'accorde autrement. Se constituant sur le « va-et-vient » errant, une mélodie dessert le texte, lui insufflant une pulsation à même de produire une coupure rythmique telle que nous invite à la penser Kristeva : une coupure qui « se trouve inhérente à chaque "unité" en voie de fixation, et l'empêche de se constituer comme unité »<sup>733</sup>. Entre les lignes, un chant particulier se fait jour ; et s'il convoque un récit de mort pour maintenir son adresse, nous verrons que ce n'est pas sans implications sur le caractère funèbre de celui-ci. D'une subversion comme principe de renversement, que nous avons observée en explorant *Celui qui ne m'accompagnait pas*, Blanchot semble tracer une subversion moins attachée aux grands mythes relevant de la *nekuia* et de la catabase, dont il a pourtant lui-même forgé le renouvellement moderne dans *L'Espace littéraire*. Ne pourrait-on pas représenter à notre tour cet écart au sein de son œuvre par l'évocation d'un cabaret ? Et plus précisément par un Cabaret Blanchot ? Lieu de la nuit s'associant au patronyme qui évoque la blancheur, le Cabaret Blanchot joint l'austérité et la « solitude essentielle »<sup>734</sup> de la figure de l'écrivain à la frivolité et à la légèreté de son spectacle, traçant son jeu épuisé et mélancolique dans le sillon de son lointain cousin zurichois.

Dans nos commentaires préalables sur Blanchot, nous avons observé comment la matière fictionnelle permettait une subversion et une réversion des parties constituantes du récit. L'effort de *re-présentation* ouvrait – telle était notre hypothèse – à une communauté de spectres. Néanmoins, il se creuse une marge dans l'œuvre de Blanchot qui permet de relancer la disparition de soi sur un terrain où elle ne préside pas, telle quelle, à l'économie subversive de l'écriture. C'est dans ces marges qu'une autre modalité de l'écriture apparaît, poussant plus loin l'aspect « théâtral » que la re-présentation indiquait déjà. La tonalité et l'esthétique de *Celui qui ne m'accompagnait pas* demeuraient arrimées à un pathos baroque étrangement éthéré. Dans les textes que nous allons explorer ici, cette rhétorique semble s'absenter au seul bénéfice d'un chant pour intégrer intimement l'économie du récit. À partir d'un récit re-présentant la mort et se confrontant à elle, s'agence une écriture portée à représenter le récit comme relève de la mort. Autrement dit, le récit va disposer d'une mise en scène à même de faire de lui un

---

<sup>733</sup> *Ibid.*, p. 550.

<sup>734</sup> Titre du premier chapitre de *L'Espace littéraire* qui s'il se présente comme une réflexion générale sur l'écrivain moderne, comme nous l'indique Christophe Bident, « s'inspire largement de l'expérience de Blanchot ». BIDENT Christophe, *Maurice Blanchot. Partenaire invisible*, Seyssel : Éditions Champ Vallon, 1998, p. 307.

véritable théâtre. La mort n'est plus re-présentée lors d'une phénoménalité excédente et étendue, et donc par une temporalité narrative, mais *représentée*, exposée comme étant la condition illusoire de sa possibilité. L'écriture se double de marges qui appellent ses propres coulisses. Dans le jeu qu'elle expose, la dramaturgie ne va cesser d'imprimer son mouvement, son inqualifiable indécision, permettant de souscrire à la nécessité qui hante la position de l'écrivain selon Blanchot : celle d'appartenir « à l'ombre des événements, non à leur réalité, non à l'objet, à ce qui fait que les mots eux-mêmes peuvent devenir image, apparences – et non pas signes, valeurs, pouvoir de vérité »<sup>735</sup>.

C'est par l'intermédiaire d'une scène – ou plutôt de son évocation – qu'une telle modalité différentielle prend forme. De nombreuses œuvres de Blanchot en témoignent, comme la « scène primitive » rédigée par deux fois dans *L'Écriture du désastre*<sup>736</sup>. Cette scène se révèle être très particulière puisqu'elle combine un épisode d'extase enfantine et une expérience de la mort. Le choix d'un tel lexique théâtral, pour agencer cette relation impossible entre la naissance et la mort, n'est pas anodin : il innerve la démarche critique et fictionnelle de Blanchot, s'insinuant dans les instants les plus décisifs de sa recherche. Partant des « Réflexions sur l'enfer », nous verrons quels sont les composants harmoniques de cette scène de mort en explorant l'enfer tel que Blanchot le confectionne. Cela nous permettra de poser les conditions préalables pour être à l'écoute des voix qui constituent et chantent une véritable scène de mort, relatée par Blanchot dans *L'Instant de ma mort*. Le détour par ces « Réflexions sur l'enfer », qui portent sur deux œuvres de Camus, nous permettra en préambule d'apercevoir ceci : qu'est-ce que Blanchot est-il venu chercher aux enfers ? Est-ce ce qui, à l'image d'Orphée dont il fait le mythe de l'œuvre même, permet la possibilité de regarder « dans la nuit ce que dissimule la nuit, l'autre nuit, la dissimulation qui apparaît »<sup>737</sup> ? On emprunterait volontiers les mots de Blanchot pour qualifier une pareille réponse : réponse capitale, inexorable. On peut dès lors formuler l'hypothèse suivante : c'est à l'image du chant d'Orphée, cet « espace de la mesure orphique »<sup>738</sup> que Blanchot modèle sa propre recherche, en affutant, répétant et dénudant la structure du mythe pour faire sien l'« unique souci » de qui se tourne vers Eurydice : continuer la musique, poursuivre le chant, lui fournir l'espace et les troubles nécessaires à l'infinisisation de sa promesse.

---

<sup>735</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 18.

<sup>736</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris : Éditions Gallimard, 1989, p. 117/176.

<sup>737</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 226.

<sup>738</sup> *Ibid.*, p. 227.

### 5.3.1 Réflexions et voyage au bout de l'enfer

Nous allons dans cette partie suivre pas à pas la démarche spiralée qui commande l'écriture des « Réflexions sur l'enfer ». Une démarche qui pourrait évoquer la spirale infernale de Dante si elle ne conservait pas cette tension horizontale, celle d'une profondeur « syntagmatique » qui agence non sans un terrible principe de réversion et d'oscillation mélodique, de multiples figures mythiques autour d'une même mesure fantomale.

Ce texte se trouve dans la partie centrale de *L'Entretien infini*, ouvrage composite qui réunit des textes rédigés depuis les années cinquante jusqu'à la publication de ce volume en 1969. L'entreprise générale est donc le fait d'une compilation, d'une réécriture réaménagée et montée. Ces nombreux textes présentent pourtant une parenté quant à l'objet de leur recherche : des thèmes communs se dessinent et s'affinent, tissant un étrange faisceau de consonances. Les faire dialoguer dans cette nouvelle somme critique semble être le moyen qu'emploie Blanchot pour déplacer le regard et l'écoute portés sur ces textes. Nous l'explicitons par la suite ; les réverbérations entre les textes se multiplient, évoquant ce que Caillois met en place dans ces mêmes années avec les *Cases d'un échiquier*. Car si *L'Entretien infini* est l'occasion pour Blanchot de discourir d'œuvres multiples et de différents thèmes, la liberté qui se dessine dans le choix de ce réarrangement intime montre bien que cet *entretien* sera l'occasion d'un *entretien intérieur*, usant de voix autres pour poser la question vertigineuse qui surgit du contact entre la pluralité de ses propres voix. En ce qui concerne plus précisément le texte que nous avons sélectionné, sa première publication remonte à 1954 dans la *Nouvelle Nouvelle Revue Française*. Le chapitre « Réflexions sur l'enfer », tel que publié dans *L'Entretien infini*, est composé de quatre parties. Ces parties ont été initialement publiées séparément dans les numéros de la revue s'étendant de mars à juin de l'année 1954<sup>739</sup>. Deux changements sont perceptibles entre les articles et leur version unifiée ultérieurement : l'ordre de publication des quatre parties, sensiblement différent de celui choisi dans *L'Entretien infini* ainsi que le changement de l'un des titres. La livraison de ces textes, centrés autour de la question du nihilisme<sup>740</sup>, débute par ce qui s'avèrera être la dernière partie du chapitre « Réflexions sur l'enfer » : « Orphée, Don Juan, Tristan ». Aléas des publications ou coïncidence, débiter par la fin comporte des échos étrangement blanchotiens... Le changement de titre de la deuxième

---

<sup>739</sup> Indications contextuelles puisées dans la précieuse bibliographie établie par Christophe Bident dans BIDENT Christophe, *Maurice Blanchot. Partenaire invisible*, op. cit.

<sup>740</sup> Que nous n'allons pas traiter ici. Voir à ce sujet RABATÉ Dominique, « Blanchot et la question du nihilisme », *Furor*, n°29, Genève : Éditions Furor, septembre 1999, p. 35-52.

partie, qui passe de « Réflexions sur le nihilisme » à « Victoire logique sur l’“absurde” » est quant à lui la conséquence de l’agencement particulier que Blanchot fait des textes qui précèdent le chapitre « Réflexions sur l’enfer ». Le titre initial de « Réflexions sur le nihilisme » donne son titre à ce chapitre de *l’Entretien infini* qui regroupe trois articles sur Nietzsche<sup>741</sup>. Il est donc question dans ce remaniement non seulement de changements et de correspondances qui visent à établir des échos au sein du volume, mais également d’un effet de latence. En effet, les quatre articles qui forment initialement « Réflexions sur l’enfer » resurgissent plus d’une dizaine d’année après leur publication. Ce qui pose évidemment la question de l’amointrissement, voire de l’effacement de leur contexte initial. Car celui-ci n’est pas anodin ; les quatre articles publiés dans la *N.N.R.F* s’insèrent dans un climat polémique marqué par les attaques virulentes de l’existentialisme sartrien envers l’avant-garde culturelle de l’entre-deux guerres. Comme l’explique Michael Holland :

Qu’ils l’aient voulu ou non, tous les acteurs culturels de la période qui s’achève en 1940 étaient partie prenante d’une culture qui mettait en doute les valeurs humaines les plus fondamentales, en souscrivant peu ou prou à une obsession du néant ayant ses racines dans le dix-neuvième siècle, et se radicalisant après la première guerre mondiale. Le cas de ceux dont la réputation n’a pas franchi l’intervalle créé par la guerre est simple : le désintérêt suffit à leur régler leur compte après-guerre. Par contre, ceux qui continuent d’écrire après 1945, et surtout ceux qui ont la prétention d’appartenir à l’avant-garde culturelle (et non comme Mauriac ou Montherlant, d’œuvrer à la restauration d’une tradition française épurée), seront entourés, en permanence, d’un *soupçon* qui ne demande qu’à se préciser en une condamnation dès qu’on fournira des preuves, quelle que soit leur minceur.<sup>742</sup>

La reprise de ces articles dans *L’Entretien infini*, faisant ressurgir l’accusation formulée par l’existentialisme ambiant de l’après-guerre, questionne leur caractère circonstanciel. Déplacés hors de l’« espace » de la revue et de leur contexte, les articles réunis entrent en résonance avec toute une série d’autres articles qui composent *L’Entretien infini*. En regard de notre chronologie des spectres, il est intéressant de signaler deux choses. Premièrement, *L’Entretien infini* se présente comme la première somme critique qui installe véritablement Blanchot dans le champ de la critique tant littéraire que philosophique. Deuxièmement, de manière plus frontale que dans *Le Livre à venir* ou dans *L’Espace littéraire*, des passages « poétiques » parsèment l’ouvrage de manière fragmentée. Ils prolongent dans l’espace théorique livresque ce que les romans et récits composés durant les années quarante et cinquante mettaient déjà à l’œuvre. Ces éléments poétiques changent sensiblement lors de leur reprise dans le volume que

---

<sup>741</sup> Il s’agit de « Nietzsche, aujourd’hui », « Passage de la ligne » et « Nietzsche et l’écriture fragmentaire », publiés respectivement en août et septembre 1958 et décembre 1966 dans la *N.N.R.F*.

<sup>742</sup> HOLLAND Michael, « Blanchot, le nihilisme et “la Mort de Dieu” », dans BENOIT Éric, RABATÉ Dominique (dir.), *Modernités*, n°33, Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 2012, p. XXX

forme *L'Entretien infini*. Ce qui pouvait être perçu comme des parties introductives de circonstance, liées au format de l'article et à l'œuvre fictionnelle de Blanchot (contemporaine de l'écriture des textes qui formeront « Réflexions sur l'enfer »), semble ici se charger d'une réverbération plus ample. Les parties poétiques ainsi montées au sein de l'entreprise totalisante de *L'Entretien infini* paraissent se démarquer de leur support initial, se décoller pour entrer en conversation avec d'autres éléments du recueil. L'incursion de ces fragments explicitement poétiques donne donc lieu à un entretien à deux niveaux. D'une part, ils mettent en forme le dialogue que Blanchot noue avec les œuvres d'auteurs divers. Et d'autre part, ils instaurent une forme particulière de conversation entre le discours blanchotien et la manière dont celui-ci applique poétiquement le contenu théorique. En ceci, les « Réflexions sur l'enfer » sont exemplaires : elles sont inscrites dans un temps d'énonciation polémique, où les cartes de la critique française s'abattent vigoureusement, et un autre temps elliptique, comme crypté par une surenchère allégorique qui ne manque pas de donner un caractère circulaire à cet entretien. En effet, on ne saurait passer à côté d'une certaine forme de redondance, très sensible dans « Réflexions sur l'enfer », que seul l'hypotexte camusien permet de nuancer. Les termes clés de Blanchot apparaissent presque tous, tordant l'interprétation des œuvres de Camus en les soumettant à l'impulsion du mouvement désœuvrant que Blanchot tient à faire planer. Nous avons notamment le renvoi au « droit à la mort »<sup>743</sup> cité en marge d'Hölderlin, écho qui résonne fortement avec le célèbre *La Littérature ou le droit à la mort*, où la mort se présente déjà comme « impossibilité de mourir »<sup>744</sup>. Il convient également de souligner à nouveau l'usage prégnant des termes d'« espace », d'« expérience », de « neutre » et de « désœuvrement » qui traduisent cette disposition qu'a le texte à se reporter de manière spiralée et autotélique à son propre univers théorique. Notons pour finir l'imaginaire éthéré qui est mobilisé, nourri de « compagnons » fantomatiques et de topographies désertées, si discordants avec les paradigmes de l'enfer et du trépas. Cet imaginaire qui semble supprimer toute image est pourtant à double tranchant ; il est également porté de manière paradoxale par un certain lexique « euphorique »<sup>745</sup>, comme nous le signale Gilles Philippe. En outre, cet usage euphorique fait preuve quelquefois d'une certaine préciosité, qui découle à la fois de l'usage localisé d'un lexique conventionnellement poétique<sup>746</sup> et d'une réactivation interne à l'œuvre qui, de texte en texte, agence des motifs et des structures imaginaires très semblables. Ces incursions poétiques

---

<sup>743</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 268.

<sup>744</sup> BLANCHOT Maurice, « La Littérature et le droit à la mort », op. cit., p. 331.

<sup>745</sup> PHILIPPE Gilles, « Trouver son style », COLLECTIF, Maurice Blanchot. *Colloque de Genève. « La Littérature encore une fois »*, Genève, Éditions Furor, 2017, p. 48.

<sup>746</sup> Nous pensons notamment à l'aspect sublime de certains passages, analysé avec brio par Céline Sangouard-Berdeaux, SANGOUARD-BERDEAUX Céline, op. cit..

convenues – en regard de l’univers de l’auteur – présentent toutefois une force de sursaut : elles articulent par arrêt le continuum du texte. Elles stoppent le fil rhétorique et théorique pour en rejouer la leçon en usant d’une autre gamme ; celle faite de correspondances où la structure métaphorique et axiale du texte s’organise comme *pneuma* métonymique, comme souffle, voix fantôme qui donne vie à toute une scène de mort.

Les « Réflexions sur l’enfer » s’ouvrent par un paragraphe à la tonalité pour le moins particulière. En effet, ces phrases liminaires paraissent en premier lieu désigner l’espace imaginaire de cet enfer de manière oblique, en organisant un large réseau de figurations aux échos métaphoriques. Voyons plus en détail cette entrée en matière aux allures de parabole :

On peut réfléchir sur cette situation. Il arrive que quelqu’un nous soit très proche, non pas proche : les murailles sont tombées ; parfois, toujours très proche, mais sans rapport, les murailles sont tombées, celles qui séparent, celles aussi qui servent à transmettre les signaux, le langage des prisons. Il faut alors élever à nouveau un mur, demander un peu d’indifférence, cette calme distance avec laquelle s’équilibrent les vies. Désir naïf qui se forme après qu’il s’est déjà réalisé. Mais, d’une telle étonnante approche, l’on garde l’impression qu’il y a un court moment de chance, lié à la faveur, non pas du regard qui a pu être échangé, mais comme d’un mouvement qui nous aurait précédés l’un et l’autre, juste avant la rencontre : il semble en cet instant qu’il était vraiment notre compagnon dans un espace infini et infiniment désert où, par un hasard merveilleux, il avait précisément surgi à nos côtés ; c’était ainsi, ça allait être ainsi, c’était inexplicable, sûr et merveilleux. Mais qu’était-il ? peut-être seulement le désert ? le désert devenu notre compagnon ? Cela reste merveilleux, merveilleusement désolé, et puis à nouveau le compagnon a disparu, il n’y a plus que le désert, mais celui-ci, dans sa sèche vérité et sa présence aride, nous est tout à coup proche, familier, ami. Proximité qui en même temps nous dit : « *le désert s’accroît* ». <sup>747</sup>

L’approche et le proche, les murailles et le mur, le désert et le compagnon tissent une série de renvois elliptiques, demeurant suspendus à la logique d’un texte encore absent, d’un texte à venir pourrait-on dire encore ici en paraphrasant Blanchot. En effet, à quel espace, à quel événement ou encore à quel texte se rapporte cette topographie désolée, désertique, où murs, murailles et compagnons s’organisent autour de l’évocation de cette « distance » dont le *proche* et l’*approche* en se répétant semblent scander la mesure ? Pour le moins mystérieuses, ces évocations tranchent assez nettement avec le fil argumentatif qui constitue la majeure partie du texte. Pourtant, cette construction à la tonalité poétique étrange, introduite de manière augurale et délimitée assez nettement, relève d’une importance capitale dans l’organisation interne du texte. Effectivement, ce passage liminaire ne va cesser de réapparaître au fil des « Réflexions sur l’enfer » comme contrepoint aux réflexions théoriques articulées sur l’œuvre de Camus.

---

<sup>747</sup> BLANCHOT Maurice, *L’Entretien infini*, op. cit., p. 256.

L'effet est tel qu'il semblerait que nous soyons face à deux récits hétérogènes imbriqués dans un seul texte qui en assure la cohésion ; deux niveaux textuels qui se répondent, s'articulent et s'éclairent mutuellement, faisant des « Réflexions sur l'enfer » un texte à la fois divisé et unifié.

*Ouverture :*

En se penchant sur ces épisodes que nous pourrions qualifier de « poétiques », et particulièrement sur ce premier paragraphe, nous sommes en droit de nous demander ; sommes-nous déjà introduits dans les enfers dont le titre nous indique l'exploration par la pensée ? L'enfer, est-ce ce lieu « merveilleux », ou est-ce l'apparition tenue imminente de cet *autre*, ce compagnon ? L'incipit lui-même participe de cette confusion – que le texte qualifie bien de *merveilleuse* : « On peut réfléchir sur cette situation ». Ces premières lignes relaient l'annonce du titre en transformant le substantif en verbe et en substituant à l'enfer un terme neutralisant, le tout assumé par un énonciateur englobant et indéterminé. Notons au passage la polysémie, habituelle chez Blanchot, de la « réflexion », qui semble à son tour participer du pas décisif que les enfers mènent vers une forme de réduction et d'impersonnalité. De manière augurale, il semblerait que nous soyons invités par le pronom « on » à participer à une démarche qui a donc de grande chance de s'avérer double, où plane le spectre du « phénomène de la vitre » évoqué dans *L'Arrêt de mort*<sup>748</sup>. D'un côté nous sommes conviés à réfléchir sur les enfers avec Blanchot en suivant sa pensée qui s'appuie sur des exemples empruntés à l'univers de Camus. Une forme d'appel, de convocation qui nous introduit dans les dédales d'une démarche critique légiférée ou structurée par un langage à son image : articulé, argumenté, « discursif » selon le mot de Bataille. Et d'un autre côté, nous sommes invités à prendre le pas de cette autre réflexion, spéculaire, celle qui, nous l'avons vu, dédouble et hante les choses : un voile réflexif qui nous invite, tel un Narcisse emprunté entre la pensée et la fascination, à nous mirer dans les enfers et à participer à son spectacle.

D'ailleurs, si l'on regarde attentivement l'articulation des niveaux de discours au sein de ce premier paragraphe, force est de constater qu'il fonctionne comme une condensation de ce caractère à la fois double et ambigu qui s'annonce dans le titre. Une condensation qui semble fonctionner en quatre temps. Premièrement, les propositions syntaxiques qui font suite à l'incipit orientent clairement le texte sur les voies d'une poétisation qui peut paraître un brin

---

<sup>748</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Arrêt de mort*, op. cit., p. 79.

forcée. Notons l'emploi d'une ponctuation très marquée, qui découpant les phrases, articule leur développement syntaxique sur une structure non-normative :

Il arrive que quelqu'un nous soit très proche, non pas proche : les murailles sont tombées ; parfois, toujours très proche, mais sans rapport, les murailles sont tombées, celles qui séparent, celles aussi qui servent à transmettre les signaux, le langage des prisons.<sup>749</sup>

Le sens véhiculé par l'articulation des mots semble dès lors émettre quelque chose d'autre, plus proche de ce que nous pourrions qualifier de composition rythmique. Les jeux phonétiques ainsi que les répétitions de mêmes signifiants renforcent cette dimension : celle d'une écriture, d'une *parole* dirait Blanchot, dont la logique référentielle est déterminée à la fois par la signification des mots et leur pure abstraction et combinaison phonétique. À cela s'ajoutent les sauts morphophonémiques qui, ne modifiant en rien la lisibilité de la phrase, la doublent cependant de nombreux arrêts et suspensions. Tous les termes connotant une distance sont mis en miroir et reflétés par l'agencement scriptural des mots. C'est-à-dire une manière de rejouer figurativement la tension que la signification articule par le biais de structures phrastiques négatives.

L'entrée dans ce paragraphe se fait donc selon une modalité poétique appuyée, qui sans se délester de l'usage normatif du langage ni le rejeter, lui adjoint cette rythmicité qui tend à « indéterminer » toute formation signifiante. Néanmoins, ce premier mouvement poétique fait rapidement place à un deuxième. Ce passage d'un niveau du discours à un autre est nettement perceptible dans la manière qu'a le texte de faire basculer l'instance énonciative. Dans ces premières propositions poétiques, le sujet grammatical est largement indéterminé et ne semble pouvoir se référer à un quelconque statut ontologique. En atteste l'emploi réitéré de structures impersonnelles, notamment introduites par le pronom « il » vidé de tout référent. La bascule opère par la proposition introduite par la conjonction « Mais ». Progressivement, la longue proposition qui suit s'embraie en délaissant cette surdétermination poétique. En effet, l'emploi du pronom « on » encadre un peu mieux l'instance énonciative et même si elle demeure ontologiquement indiscernable, permet le renvoi à la structure énonciative déjà présente dans l'incipit. Nous renouons ici avec une structure syntaxique plus sage, beaucoup moins portée sur l'aspect incantatoire que celle que nous avons vu se développer dans les premières lignes. Cette proposition introduit donc un nombre important de changements. La modification de la structure énonciative que nous avons évoquée charrie une rectification de la structure temporelle : de l'usage du présent, la phrase glisse au passé composé avant de s'arrêter sur un

---

<sup>749</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 256.

conditionnel à l'effet surprenant. Il semble en effet inaugurer ce troisième temps que nous évoquions : celui où s'installe une forme d'atemporalité diffuse, à l'imparfait branlant, qui s'accorde au procès de la « rencontre » que le texte ménage. En effet, il s'agit bien d'une rencontre que le paragraphe prépare et qui surgit lors de ce troisième temps par la forme pleine du pronom *il*, marqué par l'italique dans le texte : « il semble en cet instant qu'*il* était vraiment notre compagnon dans un espace infini et infiniment désert où, par un hasard merveilleux, il avait précisément surgi à nos côtés ». Enonciativement fort et pourtant vide de tout référent identifiable, ce *il* fait éclore tout un paradigme pour le moins discordant. Il est étrange que la tonalité enjouée et l'évocation presque sublime de cet émerveillement soit le fait de propositions si contraires à l'élévation poétique. Point de lyrisme au sommet de la rencontre ; la charge de représenter cet événement - fulgurant dans son énoncé et bien sec dans sa forme - incombe à l'étrange tournure que prennent entre eux les substantifs « merveilleux », « compagnon », « hasard » et « désert ». Liés ensemble par ce *il*, ces termes accompagnent les phrases dans l'indication de cet instant où l'altérité qu'ils représentent surgit. C'est pourtant pour s'interrompre bien rapidement, et cela au faite de leur apparition. Il est vrai qu'au terme de la double interrogation que promulgue le texte, le compagnon disparaît, il glisse de manière diffuse pour laisser apparaître le désert. Tout en s'accordant à la « sèche vérité » de la topographie imaginaire, le compagnon s'accorde également à la « présence aride » que le retour au présent de l'indicatif vient souligner. C'est comme si l'interrogation doublement répétée était intimement liée au disparaître de ce compagnon ; comme si elle nous faisait glisser et quitter l'euphorie manquée de l'instant pour retourner vers ce qui en était l'approche – comme le suggère le texte : vers une parole poétique dont les échos saturent la dernière proposition. Non seulement au niveau des paradigmes, par la condensation de vocables temporels et topographiques, mais également au niveau syntaxique. L'absence de déterminant et le court-circuit de l'instance énonciative, translatée au référent « proximité », permettent au paragraphe de se clore, de s'arrêter sur une étrange forme dialogale qui fait intervenir les mots de Nietzsche, absents de la version initiale publiée dans la *N.N.R.F.* : « *le désert s'accroît* »<sup>750</sup>. Ces dernières paroles, doublement mises en relief par la forme citationnelle et l'italique, sont en effet extrêmement particulières ; elles exposent radicalement le dispositif antinomique que le texte ne cessait de vouloir inclure à chacun de ses niveaux de discours. Elles décomposent leur signification dans le double spectre de la matérialité de son substantif et de son verbe. Nous sommes face à un condensé, un brûlot sonore qui perfore autant qu'il perforce les propositions

---

<sup>750</sup> NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « folio essais », 1985, p. 368.

syntaxiques qui précèdent. Dernier mot qui vient cingler la logique métaphorique et imaginaire du texte ou encore surcharge évidente du contenu phonétique ; à cet endroit précis, le texte s'emballe, expose avec les moyens imaginaires les plus limités et la syntaxe la plus minimale le déclouonnement possible de toute limite pour qui veut bien l'entendre. Car le texte nous le dit bien, en nous intimant même d'être à son écoute : une *proximité en même temps nous dit*. Il s'agit donc d'une proximité qui semble bel et bien manifester une certaine parole, à demi silencieuse, demeurée cachée et tapie entre les lignes, parole avec laquelle le texte à venir ne cessera de se confronter. Ailleurs, Blanchot insiste sur la dimension sensible des mots et sur la capacité matérielle du langage d'exercer affects et perceptions dissociantes :

Qu'on se donne la peine d'écouter un mot : en lui le néant lutte et travaille, sans relâche il creuse, s'efforce, cherchant une issue, rendant nul ce qui l'enferme, infinie inquiétude, vigilance sans forme et sans nom. Déjà le sceau qui retenait ce néant dans les limites du mot et sous les espèces de son sens s'est brisé ; voici ouvert l'accès d'autres noms, moins fixes, encore indécis, plus capables de se concilier avec la liberté sauvage de l'essence négative, des ensembles instables, non plus des termes, mais leur mouvement, glissement sans fin de « tournures » qui n'aboutissent nulle part.<sup>751</sup>

Un peu plus loin, il continue en ces termes :

Où réside donc mon espoir d'atteindre ce que je repousse ? Dans la matérialité du langage, dans ce fait que les mots aussi sont des choses, une nature, ce qui m'est donné et me donne plus que je n'en comprends. [...] Le nom cesse d'être le passage éphémère de la non-existence pour devenir une boule concrète, un massif d'existence ; le langage, quittant ce sens qu'il voulait être uniquement, cherche à se faire insensé. Tout ce qui est physique joue le premier rôle : le rythme, le poids, la masse, la figure, et puis le papier sur lequel on écrit, la trace de l'encre, le livre. [...] Le mot agit, non pas comme une force idéale, mais comme une puissance obscure, comme une incantation qui contraint les choses, les rend *réellement* présentes hors d'elles-mêmes.<sup>752</sup>

À l'ombre de cette matérialité incantatoire des mots, voyons un peu ce que nous disent ces dernières paroles qui n'ont cessé jusqu'ici de nous entretenir de proche et d'approche par un lyrisme poétique à la fois merveilleux et aride : « *le désert s'accroît* ». Un sujet, un verbe réfléchi et la mise en scène citationnelle par le renvoi à Nietzsche. Bien vite, à relire cette proposition, la phrase se décante, se modifie sous l'impulsion du rythme que nous trouvons en début de paragraphe et dont elle porte les échos. La proposition charrie par condensation une étonnante série de consonances dont on peut percevoir les échos mallarméens. *Le désert, sa croix*. Que vient faire ici cette possibilité d'entendre « sa croix » ? Introduire au sein du substantif *désert* une croyance autotélique, sorte de théologie négative baignée d'un imaginaire

---

<sup>751</sup> BLANCHOT Maurice, « La Littérature et le droit à la mort », *op. cit.*, p. 329.

<sup>752</sup> *Ibid.*, p. 330.

chrétien ? Faire sonner la croix comme ce symbole que Blanchot, dans un autre texte, admet être « le lieu d'une force d'expansion infinie »<sup>753</sup> ? Nous sommes certes conviés à approcher des enfers mais pourtant bien éloignés ici d'un quelconque chemin de croix... Il n'en reste pas moins que résonne ici un passage que l'on trouve dans *Le Livre à venir* :

Supposons que le désert géographique devienne le désert biblique ; ce n'est plus quatre pas, ce n'est plus onze jours qu'il nous faut pour le traverser, mais toute l'histoire de toute l'humanité et peut-être davantage. Pour l'homme mesuré et de mesure, la chambre, le désert et le monde sont des lieux strictement déterminés. Pour l'homme désertique et labyrinthique, voué à l'erreur d'une démarche nécessairement un peu plus longue que sa vie, le même espace sera vraiment infini, même s'il sait qu'il ne l'est pas et autant plus qu'il le saura.<sup>754</sup>

Écoutons une nouvelle fois : *le désert, ça croit*. D'une croyance « athéologique » dans le sens que lui donnerait Bataille, nous glissons vers une écoute plus englobante, presque de sonorité lacanienne, sans toutefois se délester des évocations à connotations théologiques. Ne s'accomplissant plus en vue d'une totalité transcendante, le croire qui résonne ici introduit précisément l'affirmation d'une limite initiale, « compagne de toute nouvelle initiative »<sup>755</sup> dit Blanchot plus loin dans le texte. Ce croire réduit à l'intensité la plus minimale, est donc ce qui instaure une limitation, une vérité et de surcroît, la possibilité d'une *erreur*. Nous verrons par la suite l'importance que revêt ce terme – et son corollaire *errance* – dans la suite du texte de Blanchot. Continuons notre écoute en appuyant notre attention sur le groupe nominal : *le désert* entretient phonétiquement des correspondances très vives avec trois termes. Le premier résonne en la forme conjuguée du verbe *errer*. Le deuxième, *des aires*, renforce l'aspect topographique si présent dans tout le paragraphe, en jouant ici ce qui caractérise l'espace blanchotien par excellence : le non-lieu. Le troisième terme prolonge le jeu topographique en l'articulant à une structure temporelle, étant elle-même le terrain de prédilection des effets de renversements fortement appréciés par Blanchot : *des ères*. Croyance, mouvement de celui qui croit ou ne croit pas, topographie et temporalité : en exposant la possibilité d'une formation signifiante qui soit à la fois réduite à un degré d'intensité minimal et sujet à une productivité multiple – et il est vrai un peu « merveilleuse » – cette courte proposition semble démentir ce que le texte agençait avec raison. À savoir cet instant aux accents surréalistes, que le paragraphe décrit être comme une rencontre, espace intermédiaire entre deux termes qui s'excluent. Pourtant, cet instant semble bel et bien avoir lieu de manière décalée, non dans sa nomination, mais bien dans cette mise en scène des excès signifiants et la rythmique phonétique d'une simple proposition. Cette

---

<sup>753</sup> BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, op. cit., p. 122.

<sup>754</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>755</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 264.

phrase irradie le texte à venir, elle met en musique l'effort langagier tout comme l'articulation dichotomique. Au même titre que le signifiant selon Lacan, elle « anticipe toujours sur le sens en déployant en quelque sorte au-devant de lui sa dimension »<sup>756</sup>. Il est surprenant que ce premier passage des « Réflexions sur l'enfer » soit tant marqué par cette forme de décalage entre l'énonciation d'un impossible et sa mise en exposition, cet *au-devant* que signale Lacan, là où chez Bataille elle tentait précisément de coïncider avec son contraire sur le mode de l'exclusion. C'est peut-être la marque que Blanchot fait planer sur la *réflexion* – tant spéculaire que pensée : celle d'agir par un détour et par un retour. Autrement dit, l'exigence d'un cheminement qui soit toujours conditionné par un double à la fois énonciatif et temporel, auquel il se réfère constamment pour faire de toute détermination une opération de constant décalage. *Je* serait toujours environné d'un *tu* quand leurs apparitions, elles, se verraient réduites à toujours n'être que le lieu de retour où la question de l'être se lie à son manque, d'une manière « merveilleusement » productive.

L'enfer serait donc la « situation » d'une événementialité toujours tenue de porter en un second degré son altérité profonde. Mais reprenons ici nos esprits. Tentons d'éviter autant l'errance que l'erreur qui caractérisent ce texte. Car il est vrai qu'à écouter le début du texte de Blanchot de la sorte, nous risquons de nous enfermer dans le circuit fermé qu'il produit. Où sont donc les esprits qui nous occupent, où sont passés les fantômes ? Peut-être nous serait-il possible de retrouver leur chemin en tenant compte de cette « situation » qu'évoque le texte. On ne peut s'empêcher de noter dans l'emploi de ce terme un renvoi à Sartre et particulièrement aux critiques que l'auteur de la *Nausée* avait adressées à Blanchot dans *Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage* :

Dans le monde maniaque et hallucinant que nous tentons de décrire, l'absurde serait une oasis, un répit, aussi n'y a-t-il pour lui aucune place ; je ne puis m'y arrêter un instant : tout moyen me renvoie sans relâche au fantôme de fin qui le hante et toute fin, au moyen fantôme par quoi je pourrais la réaliser. Je ne puis rien penser, sinon par notions glissantes et chatoyantes qui se désagrègent sous mon regard.<sup>757</sup>

Blanchot semble avoir parfaitement intégré et prolongé radicalement la métaphore sartrienne de ce « monde maniaque et hallucinant ». Tout moyen renvoie à la tâche d'un fantôme ; tout travail de signification est hanté et transite par un fantôme. Malgré leur tonalité acerbe, les commentaires que Sartre formule à l'encontre *Aminadab* nous indiquent l'importance capitale que revêt ce renvoi si particulier. Et de surcroît, elle nous permet d'apercevoir l'importance du

---

<sup>756</sup> LACAN Jacques, « L'Instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », *op. cit.*, p. 499.

<sup>757</sup> SARTRE Jean-Paul, « *Aminadab*, ou du fantastique considéré comme un langage », *op. cit.*, p. 129-130.

fantôme comme dispositif infléchissant toute relation de sens, éclairant cette manie qu'a le texte de Blanchot de faire la *part du double*. C'est-à-dire d'organiser l'apparition même du sens, son développement intelligible et imaginaire, son articulation signifiante, sur cette opération de constant décalage qui en ébranle l'édifice et qui permet profondément d'agencer une exposition de la parole en train d'opérer.

Miroir l'un de l'autre, les deux registres d'écriture des « Réflexions sur l'enfer » que nous évoquons plus haut semblent fonctionner d'une manière similaire. Le poétique et le critique se relèguent la constitution de leurs structures signifiantes respectives. Une telle construction textuelle leur permet d'adosser leurs vérités propres. Le poétique ferait entendre ce que le discours critique tente de circonscrire quand celui-ci saurait articuler manifestement pour tous ce que le poétique n'évoquerait qu'obliquement. Deux modalités prolongent la logique articulatoire duelle de la réflexion théorique et spéculaire que Blanchot fait planer sur cette représentation de l'enfer. Premièrement, le texte met un soin tout particulier à articuler cette opération de renvoi par un mécanisme de déplacement, exposant de cette manière ce même mécanisme comme une succession d'éléments analogiques *revenant* sous des formes narratives et appareils divers<sup>758</sup>. Nous l'avons déjà évoqué : le contenu énigmatique et oblique du premier paragraphe ressurgit à de nombreuses occasions au fil du texte, notamment à la fin de la première partie de « Réflexions sur l'enfer » :

Tout de même que, dans le désert de la communication, celui qui croit rencontrer un compagnon, ne peut pas, sans grand péril, s'en tenir à ce moment où ce qui lui apparaissait comme l'absolue proximité, la volatilisation des obstacles et la certitude d'une présence immédiate, se révèle être l'absolue distance, la perte de tout rapport, la ruine de ces cloisons par lesquels jusqu'ici il pouvait encore communiquer.<sup>759</sup>

Ces réapparitions sont majoritairement dissociées clairement du corps du texte. Quelquefois pourtant, elles s'y insinuent de manière plus ambiguë, faisant presque miroiter une consonance des deux niveaux de discours :

Il semble que nous soyons ici renvoyés à l'enfer où pénétra Orphée, ou encore à la rencontre du désert que nous avons évoquée en tête de ces réflexions. Quand, dans l'immense vide toujours plus vide – *le désert s'accroît* –, nous rencontrons le compagnon équivoque qui tout à coup surgit à nos côtés, tout nous conseille, si nous ne voulons pas périr dans l'illusion fascinante de l'absence, si nous voulons nous dérober au mirage qui nous fait soudain rencontrer le désert sous la figure d'un compagnon, de lui faire subir l'interrogation extrême qui a la mort pour horizon. C'est l'épreuve décisive. Qui a atteint le désert où règne l'absence de rapport, s'expose à cette épreuve et y expose celui qu'il rencontre : il faut, là, tuer le compagnon (ou se laisser tuer par lui, le choix heureusement subsiste) pour en

---

<sup>758</sup> LACAN Jacques, *La Relation d'objet*, op. cit., p. 388.

<sup>759</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 263.

reconnaître, en vérifier la présence, pour saisir en lui le moment où l'absence de rapport devient le pur rapport de ce qui n'est cependant pas « l'immediat ».<sup>760</sup>

Les termes clés qui avaient jusqu'ici un fonctionnement métaphorique sont disséminés dans l'argumentation théorique où ils prennent une valeur supplémentaire. Petit à petit, les substantifs du discours poétique oblique font signe, ils glissent dans la logique discursive et sont récupérés par l'argumentaire critique. Ces apparitions et disparitions de propositions manifestement poétiques fragmentent le tissu argumentatif et théorique, dotant le texte entier d'une respiration étrange, d'une scansion bizarrement atonale, comme si ces parties sibyllines étaient à la fois l'occasion d'une chute dans l'imaginaire et d'une élévation hyperbolique. En faisant resurgir ces parties énigmatiques à travers les mailles du récit argumentatif, la linéarité du texte semble se mettre elle-même en bière en s'accordant à la verticalité métaphorique du trépas. Ni très haut, ni très bas, à la fois hypotextes et méta-textes, ces incursions agissent toujours à la manière d'un hors-texte excentrique. Le texte dès lors apparaît tressé de deux écritures distinctes dans un mouvement combinatoire qui se veut celui d'une unicité conflictuelle. Un entrelacement textuel d'autant plus étrange qu'il vient se modeler sur ce qui semble être une voix absente, « absence sillonnée de l'écriture »<sup>761</sup> dit Blanchot dans une lettre à Dionys Mascolo, en écho de laquelle le double registre d'écriture se rabat et se complète par le manque de l'autre. Les parties poétiques seraient donc la réalisation imagée d'un non-dit, d'un quelque chose que le théorique s'interdit. Autrement dit, le poétique illustre ce que médite le théorique, il fait forme de l'impossibilité à laquelle le discours théorique est essentiellement lié. Il en va donc du texte comme récit hanté par lui-même, qui dans son articulation interne insère le chant d'exploration des enfers, sa verticalité métaphorique, dans l'imbrication syntagmatique du théorique et du poétique.

Une deuxième modalité permet à l'écriture de ménager cet effort de renvoi et de décalage comme principe organique et transcendantal du texte. C'est le traitement subi par l'usage itératif de isotopies et de substantifs similaires, qui érodent la distinction pourtant maintenue par la syntaxe entre les deux registres d'écriture. Comme nous l'avions évoqué précédemment, les « Réflexions sur l'enfer » jouent de toute une gamme de termes qui ne dérogent pas à l'univers théorique de l'auteur : l'espace, le lieu, l'expérience ou encore le neutre en sont les parfaits exemples. Plus spécifiquement, certains termes à la redondance marquée apparaissent dans ce texte : le compagnon, le désert ou encore la dissimulation. La répétition de paradigmes bien précis est particulièrement manifeste dans les parties « poétiques », répétition de termes qui

---

<sup>760</sup> *Ibid.*, p. 273-274.

<sup>761</sup> Correspondance citée dans BIDENT Christophe, *op. cit.*, p. 27.

assure en outre la poétisation des propositions métaphoriques : la topographie désertique, le bâti qui s'y trouve, tous deux relayés par l'ontologie fantomatique de cet « autre » et le mouvement dichotomique du proche et de l'approche qui maintient son rapport avec l'instance énonciative. L'emploi de ces termes est sujet à un traitement extrêmement particulier, visant une indifférence de leurs dimensions dénotatives. En effet, il se produit comme un court-circuit dans ce que ces termes désignent. L'ontologisation de désert, qui se couple d'une topologisation du compagnon, constitue bel et bien une sorte de mirage qui tend à faire fondre le rapport constant que ces termes entretiennent avec leur signification propre : « si nous voulons nous dérober au mirage qui nous fait soudain rencontrer le désert sous la figure d'un compagnon, de lui faire subir l'interrogation extrême qui a la mort pour horizon »<sup>762</sup>. L'incertitude quant à leur référentialité porte leur sens à glisser pour apparaître précisément où il n'est pas. Le sens ne se déploie pas au sein d'une relation duelle, mais bien plutôt dans l'articulation de sa différence interne. Blanchot désigne cet « intervalle »<sup>763</sup> en précisant la nature très particulière du rapport qu'il tente d'instaurer :

c'est que la proximité et la force de communication dépendent – dans une certaine mesure, mais quelle est cette mesure ? – de l'absence de rapport. Ce qu'elle suggère aussi, c'est qu'il faut être – dans une certaine mesure, mais précisément ici sans mesure – fidèle à cette absence de rapport, fidèle aussi au risque que l'on accepte de courir en rejetant tout rapport.<sup>764</sup>

Démésure donc de cette absence de rapport qui paraît bien être celle d'un sens qui *de facto* détiendrait une vérité à-demi cachée ; il fonctionne comme démarcation fantomatique, comme frontière qui permet de glisser non pas dans un au-delà du sens, indicible aux accents théogoniques, mais bien dans son sens inverse<sup>765</sup>. Le résultat produit un effet de vertige, brisant l'homogénéité du texte dans son horizon syntaxique. Le sens des divers substantifs semble être toujours pris dans la relation d'une signification autre et substituable, proche en ceci de l'*œuf* et de l'*œil* que nous trouvons dans *Histoire de l'œil* de Bataille<sup>766</sup>. L'atteinte à la compréhension du texte n'est pourtant que partielle ; ces effets de suspension et de dissémination par les mots n'empêchent pas la signification de s'articuler, tout en signalant que sa dimension de vérité s'y trouve non seulement dissimulée mais qu'elle « y dissimule sa dissimulation »<sup>767</sup>. Suite aux mécaniques d'abstraction où le verbe machinait comme dans *Celui qui ne m'accompagnait pas*,

---

<sup>762</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 273-274.

<sup>763</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>764</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>765</sup> DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris : Éditions de Minuit, 1969, p. 19.

<sup>766</sup> « fixer sur les œufs des yeux grands ouverts » dit le narrateur, quand Simone joue elle « gaiement avec les mots, ainsi elle disait tantôt *casser un œil*, tantôt *crever un œuf* ». Substitution qui prépare la scène outrageuse de l'énucléation du prêtre où Simone enfonce le clou... : « - Tu vois l'œil ? me demanda-t-elle. - Eh bien ? - C'est un œuf, conclut-elle en toute simplicité ». BATAILLE Georges, *Histoire de l'œil*, op. cit., p. 38-39 et p. 67.

<sup>767</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 269.

nous sommes davantage ici dans une machination des mots qui ne machinent plus, qui sont simplement exposés, *représentés* par un fantôme à l'absence sonore et derechef liés productivement au manque qu'il institue. Il flotte, comme le dit si bien l'expression utilisée par Sartre, « un fantôme de transcendance »<sup>768</sup>.

N'est-ce pas là le sens même de l'entretien comme il structure entièrement le volume qu'est *L'Entretien infini* ? Réduit à une neutralité qui, rappelons-le, « libère le sens comme fantôme, hantise, simulacre de sens »<sup>769</sup>, ce sens des mots n'en est-il pas précisément la *mesure* ? La hantise des mots serait dès lors le premier axe textuel autour duquel s'organise un chant spectral qui parcourt ce texte. Il imite intimement une des modalités de l'échange qui préside à la structure d'ensemble de *L'Entretien infini*. Une scansion musicale évidente des phrases soutend donc l'entrée dans ces « Réflexions sur l'enfer », officiant un peu à la manière du chant enchanté des sirènes que l'auteur convoque dans *Le Livre à venir* : « chant de l'abîme qui, une fois entendu, ouvrirait dans chaque parole un abîme et invitait fortement à y disparaître »<sup>770</sup>. Il incombe donc d'être à l'écoute de ce chant et de demeurer sur ses gardes... Car si nous filons la métaphore jusqu'au bout, cette « situation » sur l'enfer à laquelle nous convie Blanchot, nous engagerait par des leurres à nous faire mordre à l'hameçon et nous mènerait à explorer une région *capitale* où nous serions confrontés à cette mort si particulière, à sa « démesure »<sup>771</sup>, à ce « niveau de l'enfer » où l'on « voit le "vrai" visage de la mort »<sup>772</sup>. Essayons-nous donc à une hypothèse qui peut paraître loufoque. Partons du principe que les « Réflexions sur l'enfer » sont avant tout un chant ; les commentaires sur Camus seraient les couplets, les parties changeantes et réflexives qui font avancer le récit, et les parties poétiques seraient le refrain, variation d'une même scène d'où l'on peut se prémunir et faire l'expérience de la mort. Tant notre mise en danger que notre salut passeraient donc par cette voix que dissimule le texte et qui s'offre comme le moyen de délimiter une mort paradoxale, nous permettant de la traverser. En d'autres termes, de participer à son spectacle. Voir, ou plutôt écouter le texte de la sorte, c'est peut-être se donner l'occasion de s'excentrer à son tour, et de se soustraire au faisceau de fascination que le texte met un soin tout particulier à exercer.

---

<sup>768</sup> SARTRE Jean-Paul, « *Aminadab*, ou du fantastique considéré comme un langage », *op. cit.*, p. 137.

<sup>769</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 448.

<sup>770</sup> BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 10. Il convient d'évoquer que ces réflexions sur le chant des sirènes se trouve dans le chapitre « La rencontre de l'imaginaire » du *Livre à venir*, initialement publié sous le titre « Le Chant des sirènes » dans le numéro de *N.R.F* qui suit les articles composant « Réflexions sur l'enfer ».

<sup>771</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 269.

<sup>772</sup> *Ibid.*, p. 270.

## Exposition

Cette hantise des mots rend donc compte par deux fois d'un effet d'indécision et de mobilité. Nous avons vu que le texte se répand selon une logique dichotomique mettant à la fois en péril son unité et faisant de ce même péril une altercation liante, disposant l'avancée du texte comme autant de mesures d'une rythmicité spectrale. Sommes-nous pour autant face à un véritable chant qui se déroulerait sur scène ? Pour que le Cabaret Blanchot puisse prendre forme sur la scène du texte, il faut que ce chant convoque et convie des voix identifiables. C'est là que la force de la structure de *L'Entretien infini* apparaît une nouvelle fois. En effet, c'est en parallèle à la hantise des mots que se fait jour une opération qui lui est simultanée et pourtant contradictoire, qui est celle d'exposer le passage d'un système de signes à un autre en dehors de son unicité manifeste. Autrement dit, en jouant et faisant le jeu de l'inter-textualité, que nous entendons donc à la fois comme « transcendance textuelle du texte »<sup>773</sup> et plus organiquement comme transposition d'un système de signes en un autre<sup>774</sup>. Même s'il s'agit d'une constante chez Blanchot, il est frappant que dans les « Réflexions sur l'enfer » les liens organiques avec le corpus blanchotien soient si explicitement exposés. En effet, le « compagnon » qui surgit dans ce désert et se confond avec lui, ne semble-t-il pas tout droit sorti du récit fictionnel de Blanchot ? De plus, l'« entretien » qui se constitue entre les différentes œuvres de Blanchot, convergeant ici, fonctionne également à l'intérieur de *L'Entretien infini*. Il paraît en effet que les « Réflexions sur l'enfer » ont la capacité de hanter leurs propres contours, les rendant suffisamment diffus pour accueillir tout comme pour intégrer d'autres textes de *L'Entretien infini*.

L'intertextualité se développe assez rapidement et cela dès le premier motif agencé par le texte : la souffrance. Distincte de la souffrance physique, la souffrance introduite par Blanchot a la particularité de perdre « tout à fait le temps : elle est cela, l'horreur d'une souffrance sans fin, que le temps ne peut plus racheter, qui a échappé au temps, pour laquelle il n'y a plus de recours »<sup>775</sup>. C'est-à-dire une souffrance qui bien qu'elle puisse être expérimentée par un sujet, expose l'individu à sa vérité qui est « de retirer à celui qui souffre l'espace nécessaire pour la souffrir »<sup>776</sup>. Encore ici, nous sommes en présence d'un *temps* et un *lieu* qui se lient à la structure de l'impossible et à son expérience « inexpérencée » – où on reconnaît en sourdine certaines idées de Levinas<sup>777</sup>. La souffrance offre donc l'occasion à Blanchot de glisser d'une souffrance

---

<sup>773</sup> GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2018, [1982], p. 7.

<sup>774</sup> KRISTEVA Julia, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, op. cit., p. 59.

<sup>775</sup> BLANCHOT Maurice, op. cit., p. 257.

<sup>776</sup> *Idem*.

<sup>777</sup> LEVINAS Emmanuel, *Le Temps et l'autre*, op. cit.

située, pour reprendre ici un terme sartrien, à celle qui puisse se désolidariser de sa charge « métaphysique » convenue. Une telle inversion de logique au sein d'un même paradigme lui permet d'« ouvrir » la souffrance et de s'en saisir selon une structure temporelle et topologique où pourront se développer dans toute leur ampleur les figurations aporétiques de l'impossible. Nous voyons combien le terme de *souffrance* (et celui de *malheur* qui en prolonge la dynamique) participe d'une tentative définitionnelle qui pourtant se dissocie d'une volonté de signification univoque. Bien plus, ce terme semble être pris en tenaille par une logique tout autre, celle d'une phénoménalité neutralisante :

L'homme tout à fait malheureux, l'homme réduit par l'abjection, la faim, la maladie, la peur, devient ce qui n'a plus de rapport avec soi, ni avec qui que ce soit, une neutralité vide, un fantôme errant dans un espace où il n'arrive rien, un vivant tombé au-dessous des besoins.<sup>778</sup>

Cette opération, Blanchot la réitère en l'explicitant à de nombreuses occasions par des expressions qui enfoncent le clou : « mouvement d'un malheur anonyme »<sup>779</sup>, « dissemblance infinie », « oscillation sans niveau » ou encore « égalité sans rien d'égal »<sup>780</sup>. Bref, un modèle syntagmatique, qualifié à juste titre d'« instance du “sans” »<sup>781</sup> par Derrida, que Blanchot répète inlassablement. Ce modèle du « X sans X »<sup>782</sup>, ce *ni* présent dans la fonction spectrale identifiée en explorant *Celui qui ne m'accompagnait pas*, trouve en l'image du « fantôme errant » son corollaire essentiel : ne pouvant s'arrêter à aucun des termes opposés ni les surmonter.

À ce stade, rien de bien différent de la hantise des mots que nous avons relevée. Pourtant, dans les exemples qu'avance Blanchot, s'ouvre à demi-mot un renvoi qui n'est pas strictement lié à l'univers théorique endémique de l'auteur. En effet, en sous-main, on voit ressurgir des motifs non seulement préalablement agencés dans *L'Entretien infini* mais qui vont en poursuivre l'entretien, justement, à l'infini. Il est particulièrement éclairant que l'indice manifeste de cette autotextualité soit dans « Réflexions sur l'enfer » précisément le fantôme. C'est comme si le « fantôme errant » faisait resurgir à la manière d'un écho, les développements précédemment explorés et ceux qui vont suivre. Nous signalerons ici deux de ces renvois qui nous paraissent illustrer la réverbération de cette errance textuelle. Liée aux termes de souffrance et de malheur, bien que ceux-ci tendent à être « décharnés », la position de « fantôme errant » évoque une autre expérience désincarnée : l'expérience concentrationnaire, à travers le troublant récit de Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, commenté par Blanchot dans le chapitre *L'Indestructible*.

---

<sup>778</sup> BLANCHOT Maurice, *op. cit.*, p. 258.

<sup>779</sup> *Idem.*

<sup>780</sup> *Idem.*

<sup>781</sup> DERRIDA Jacques, *Demeure. Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 119.

<sup>782</sup> *Idem.*

Ce renvoi se bâtit donc autour du statut de mort-vivant que le fantôme permet d'introduire thématiquement. Blanchot note :

On peut donc dire lorsque, par l'oppression et le malheur, mon rapport avec moi-même se perd et s'altère, faisant de moi cet étranger et cet inconnu dont me sépare la distance infinie et faisant de moi la séparation infinie elle-même, le besoin devient le besoin radical, sans satisfaction, sans valeur, qui est le rapport nu à l'existence nue, mais devient aussi l'exigence impersonnelle qui porte à elle seule l'avenir, et le sens, de toutes les valeurs, ou, pour parler plus justement, de tous les rapports humains.<sup>783</sup>

L'apparition du terme de « fantôme errant » fait donc directement écho à ce que Blanchot identifie dans le récit d'Antelme être une « expérience impossible d'être “autrui” pour soi-même ». <sup>784</sup> En relisant le chapitre dans lequel figurent les commentaires sur *L'Espèce humaine*, il est frappant de voir ces échos se multiplier et s'emballer par l'usage de motifs (l'« Autre ») et de signifiants (l'Étranger – non plus camusien mais hébraïque) qui ne cessent dans leurs différences respectives d'entretenir une correspondance intime entre eux. Ces échos nous indiquent combien ils sont présents et résonnent partout dans *L'Entretien infini*, croisant à la hantise des mots une revenance narrative. Et ceci dans l'optique de montrer comment la production de sens ne cesse de s'entretenir avec l'« absentification » de sens qui lui est sous-jacente.

Cette impossibilité, si elle témoigne de nombreuses situations, demeure donc un point de rivage de l'opération autoréflexive et autoréférentielle et de surcroît intertextuelle ; elle sert à introduire une différence par soustraction, un écart qu'elle occupe nommément pour rendre toute chose double et étrangère à elle-même. Quelle est donc l'instance qui produit ce chant, modulant la hantise et la revenance ? Car si chant il y a, il doit provenir de quelque part. Barthes, dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, laisse entendre ce que couvre l'inter-texte : « l'intertexte n'est pas forcément un champ d'influences ; c'est plutôt une musique de figures, de métaphores, de pensées-mots ; c'est le signifiant comme *sirène* » <sup>785</sup>. Y aurait-il un signifiant comme sirène qui assume le chant qui parcourt les interstices des « Réflexions sur l'enfer » ? L'entretien que Blanchot noue avec lui-même et la puissance évocatoire et dissolvante des mots ne sauraient donc être qu'une piste qui recouvre une opération dissimulante, explicitée de nombreuses reprises par le texte. Notamment dans « La Parole plurielle », où cette dissimulation se fait sous les auspices du fantôme :

---

<sup>783</sup> BLANCHOT Maurice, *op. cit.*, p. 196.

<sup>784</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>785</sup> BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 174.

Cette expérience, ainsi éclairée, a une apparence pathétique, il faut l'admettre, mais à condition qu'on donne à ce nom de pathos aussi son sens non pathétique. Il s'agit, plutôt que de cet état paroxystique où le moi crie et se déchire, d'une souffrance comme indifférente, et non soufferte, et neutre (un fantôme de souffrance), si celui qui y est exposé est privé, justement par la souffrance, de ce « Je » qui la lui ferait souffrir.<sup>786</sup>

Un fantôme de souffrance, comme un fantôme des enfers ; il faut donc que tout parte – et tout parcourt si l'on suit bien l'univers de l'auteur est déjà un repartir – de cette condition d'être le *fantôme de*. Les mots, les choses ne seraient donc rien d'autre que les vestiges, les traces d'une opération inédite que le fantôme dissimule, dissimulation qui, rappelons-le, figure au nom des mots *mana* de Blanchot : « la profondeur du neutre qui se dérobe dans le Oui, s'y dissimule et y dissimule sa dissimulation »<sup>787</sup>. Et si la dissimulation ne dissimule rien que la dissimulation même, c'est qu'elle la montre et plus précisément, qu'elle la fait encore plus *entendre*. Le chant proviendrait donc d'un fantôme.

*Intermède :*

Nous avons jusqu'ici tenté de sonder l'épaisseur spectrale de cette mesure qui préside à l'écriture des « Réflexions sur l'enfer ». Il semblerait pourtant que nous ayons d'une certaine manière omis notre but premier : en effet, il était convenu d'explorer les enfers de Blanchot, et donc de ne point se limiter au Styx mais de bel et bien le traverser... Aurions-nous peut-être abandonné les enfers de Blanchot pour nous cantonner au plus commode purgatoire de ces textes ? Pas vraiment : comme tout rite de passage, une écoute préalable s'avère nécessaire pour qui veut bien suivre pas à pas, l'adage rimbaldien : « Je me crois en enfer, donc j'y suis »<sup>788</sup>. Et il semblerait bien que ce que nous avons trouvé dans les enfers de Blanchot et surtout dans ses parages, soit cette dualité constituante qui résonne fortement avec la scission que Blanchot introduit dans la mort même. Il est donc grand temps de retourner à l'évocation explicite de ces abîmes et de voir comment les enfers de Blanchot prennent la forme d'un cabaret en tant que dispositif qui s'auto-alimente et qui montre ses limites. Le signifiant comme sirène et la réduction à son opération de « fantôme de » seront ici nos guides. Soit une opération de mise à distance, celle d'une représentation qui fait qu'un texte porte en lui le fantôme d'un autre texte, en tant que jeu léger, insouciant et ironique. Il nous faudra donc dans un premier temps isoler le signifiant comme sirène à même de nous ouvrir les enfers de Blanchot et ensuite d'être à

---

<sup>786</sup> BLANCHOT Maurice, *op. cit.*, p. 63.

<sup>787</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>788</sup> RIMBAUD Arthur, *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Poésie / Gallimard », 1999, p. 185.

l'écoute de sa voix. Et cette voix, n'est-ce pas précisément celle dont Blanchot nous entretient lorsqu'il évoque par un phrasé extrêmement musical le spectre de Hamlet ?

Et la voix qui parle dans un récit, est-ce toujours la voix d'une personne, une voix personnelle ? N'est-ce pas d'abord, pour l'alibi du Il indifférent, une étrange voix neutre qui, comme celle du spectre de *Hamlet*, erre de-ci de-là, parlant on ne sait d'où, comme à travers les interstices du temps qu'elle ne doit pas, cependant, détruire ni altérer ?<sup>789</sup>

Cet « alibi » du « il » indifférent va se constituer sous la forme d'un couple de signifiants bien précis pour faire résonner cette « étrange voix neutre », qui semble sonner ici dans le texte à rebours entre un *si* et un *la* (« erre de-**si** de-**la** »). Il s'agit de l'*errance* et de l'*erreur*, couple déjà présent dans *Le Livre à venir*. À l'image de la structure argumentative du texte, ces deux termes s'opposent et délimitent deux régions spéculatives et imaginaires reliées intimement à l'expérience d'un mourir. Il en va donc de deux morts, de deux mourir que Blanchot illustre théoriquement par les textes et les figures mythiques des autres et poétiquement par une figuration imaginaire qui lui est propre. Partant, Blanchot distingue ontologiquement deux formes du mourir, accordées stylistiquement à deux rhétoriques distinctes sans qu'elles les expriment essentiellement. Elles donnent lieu de surcroît à deux grammaires, face auxquelles la « parole » doit se mesurer : une première faite de la « violence qui rend la mort possible » et une deuxième de « l'enchantement de la mort comme impossibilité »<sup>790</sup>. Cette parole occupe donc vis-à-vis de la mort scindée une place ternaire et excentrée. Sorte de simulacre de l'*Aufhebung* hégélien, elle serait donc « liée à ces deux espaces de la mort, elle est l'intimité de leur double violence, où cette double violence semble se neutraliser, *semble* un instant se pacifier, comme au centre du maelström l'extrême mouvement immobile »<sup>791</sup>. Deux mourir antagonistes s'organisent donc autour de deux signifiants distincts. Voyons comment à l'appui de ces deux termes – erreur et errance – s'organise la distinction entre les formes du mourir. D'une part nous avons l'erreur que Blanchot lie à « la violence du désir impatient »<sup>792</sup> qui se rapporte donc à quelque chose de plutôt éruptif. D'autre part, l'errance serait le fait d'une violence diffuse, « patiente » à l'image de la « démesure » d'Orphée, ce personnage comme « *l'infiniment mort* »<sup>793</sup>. Ce rapport à une certaine violence ainsi que la proximité étymologique et phonétique nous indiquent qu'un recoupement se produit entre leurs significations. S'il semble prolonger le jeu déjà présent autour des signifiants *frayer* et *effrayer*, ce glissement ne

---

<sup>789</sup> BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, op. cit., p. 224.

<sup>790</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 275.

<sup>791</sup> *Idem*.

<sup>792</sup> *Idem*.

<sup>793</sup> *Idem*.

possède pas la même charge dialectique bien que ces deux termes soient disposés en une configuration syntaxique et conceptuelle similaire. D'ailleurs, le texte prend un soin tout particulier à souligner cette articulation unifiante, qui peine à se distinguer d'une véritable superposition des termes : l'erreur est, nous dit Blanchot, « ce mouvement où l'on ne fait qu'errer, celui de la migration infinie »<sup>794</sup> ou encore « ce mouvement infini qui toujours recommence »<sup>795</sup>. Blanchot précise ce « mouvement » de l'erreur, lui faisant observer deux formes de retour aux directions paradoxales : le recommencement et la répétition, tous deux liés à la dynamique d'un revenir, d'une revenance introduisant la nouveauté. Ainsi, écrit-il que « le recommencement est tantôt la profondeur errante de ce qui ne cesse pas, tantôt la répétition où ce qui toujours revient est pourtant plus nouveau que tout commencement »<sup>796</sup>. Donc, si l'on suit les propos – qui tendent à se compliquer par des renvois à Camus, Hegel ou encore Kafka – l'erreur se présenterait non comme signification stable ou encore englobante mais comme un facteur de motilité. C'est moins le principe de distinction, de séparation de l'erreur, que son procès, le fait de passer du « oui » au « non », comme le mentionne Blanchot. En effet, l'erreur n'est ici point catégorielle ou encore discriminante. Par sa faculté de distinction, elle est à même de mettre en mouvement, d'être ce préalable qui précisément produit de la séparation.

Regardons plus en détail la venue de l'erreur, les implications logiques et articulées de son apparition. Premièrement, elle serait augurale et séparatrice, témoignant en négatif du retournement de cette double direction impersonnelle que recèlerait le langage : « Tous ces traits sont de forme négative. Mais cette négation masque seulement le fait plus essentiel que dans ce langage tout retourne à l'affirmation, que ce qui nie, en lui affirme »<sup>797</sup>. Ce retour à une affirmation qui n'a rien à affirmer que son seul mouvement, permettrait par la suite à celui qui s'y livre de participer de cette profondeur errante. À l'image de la proximité phonétique des deux termes, l'erreur et l'errance voient leurs bordures s'éroder par la dialectique retorse que met en place Blanchot ; tous deux semblent glisser l'un dans l'autre jusqu'à se confondre sans pour autant être inclus dans un mouvement totalisant. Deuxièmement, cette profondeur errante, qui se profile donc comme un mouvement semblable, est définie d'une manière un peu plus précise : elle *recommence* également. Concentrons notre attention plus précisément sur les verbes assignés à ce recommencement : d'une part le recommencement est ce qui *ne cesse pas*. Autrement dit, une forme qui non seulement demeure, mais qui paradoxalement procède par

---

<sup>794</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>795</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>796</sup> *Idem.*

<sup>797</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 55.

une structure négative. Et d'autre part, elle est ce qui toujours *revient*. Il faut donc admettre que Blanchot ne cesse à son tour de faire pivoter la relation par laquelle « l'erreur » et « l'errance » se figurent l'une l'autre<sup>798</sup>. Nous sommes en présence d'une distinction qui coïncide paradoxalement avec le mouvement qui la précède, la produit et la fonde ; c'est de la sorte faire qu'elle *ne cesse pas* de porter son indécision essentielle en faisant *revenir* sur un autre structure duelle une division toujours prête à investir plusieurs pans de l'imaginaire de manière simultanée. Cette parole errante est donc, comme le mentionne Blanchot dans *L'Espace littéraire* « toujours hors d'elle même »<sup>799</sup>. Il nous faut signaler, de commune voix avec Françoise Collin, combien le caractère de ce dehors auquel ouvre l'errance comme erreur est à la fois « non-transcendant » et « non-coïncidant »<sup>800</sup>. On a du mal à comprendre comment deux termes dépareillés qui louchent ensemble vers la même signification, peuvent au-delà de leur friction phonétique et imaginaire constituer l'ampleur d'un spectacle. Seuls, ces mots demeurent aporétiques, ils dissimulent une dissimulation mais manquent de moyens pour l'exposer. En ce sens, l'erreur demeure un indice génétique et matriciel de l'opération textuelle ; une possibilité de monstration qui pourtant dissimule son expression en n'usant ni du signifiant ni du signifié, mais de leur inversion constante. Il s'agit donc d'être attentif à leur force d'évocation mythique, dans laquelle Blanchot puise abondamment pour lier la productivité de la voix spectrale à ses propres conditions d'expressivité. En effet, quel meilleur moyen pour exposer les conditions à même de produire du texte que de faire intervenir des personnages, des acteurs ? À ce stade, il nous manquait bien un peu d'animation sur les planches de ce triste cabaret secoué d'un seul chant fantôme. Laissons donc place aux acteurs du cabaret ; autant de fantômes qui vont mener une danse bien particulière.

Ce sont bien trois formes mythiques et lyriques qui vont prendre le relais de cet événement combinatoire et obscur que forment l'erreur et l'errance : Orphée, Don Juan et Tristan, tous trois coupables d'une faute qui les fait occuper un espace-limite, funèbre et intermédiaire. Ils présentent donc les caractéristiques d'avoir fait l'expérience d'une forme de fantomalité. Orphée dans les enfers par son regard porté sur Eurydice, Don Juan au cimetière coupable du meurtre du Commandeur et Tristan ayant bu par erreur le philtre qui le liera à Yseult lors de l'exil dans la forêt du Morois. La tripartition dans l'usage des mythes n'est ici pas anodine ; à l'image du mouvement dialectique que Blanchot fait planer sur son texte, ces trois figures exposent la commutation de l'erreur et de l'errance en faisant jouer leurs bagages fictionnels et

---

<sup>798</sup> Partage et relation qui se trouve dans de nombreux couples d'opposition réglés par Blanchot. Notamment « révolution » et « littérature », analysé par Laurent Jenny, dont nous nous inspirons pour percevoir la relation entre l'erreur et l'errance. JENNY Laurent, « La Révolution selon Blanchot », *Furor*, n°29, Genève : Éditions Furor, septembre 1999, p. 130.

<sup>799</sup> BLANCHOT Maurice, *op. cit.*, p. 56.

<sup>800</sup> COLLIN Françoise, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, *op. cit.*, p. 77.

mythiques. L'ordre dans lequel ils foulent les planches du texte est extrêmement significatif : Orphée apparaît en premier, suivi de Don Juan qui pour finir fait place à Tristan. Ensemble, ils reproduisent le mouvement que recoupe la relation poreuse de l'erreur et de l'errance que nous avons décrite plus haut. Ils permettent également à Blanchot d'intégrer trois éléments qu'il attribue aux spectres : la traversée, la terreur et l'errance. Mais voyons plus en détail quel élément est retenu du mythe d'Orphée. Bien entendu, c'est bien le lieu qui intéresse ici Blanchot. Les enfers sont à la fois le lieu d'un possible renouveau entre les amants et celui manifeste de leur séparation. En occupant par son chant le seuil entre deux espaces contradictoires, l'Orphée de Blanchot endosse le rôle d'être un point de repère et d'amarrage dans l'approche de cette indistinction menaçante et neutralisante des enfers. C'est en effet ce qui ressort de cette prévalence topologique que Blanchot instaure dans sa relecture du mythe : « mais si l'enfer n'est rien que l'espace de la dispersion, c'est cependant cet espace qui fait d'Orphée celui vers qui va, sous le voile de l'invisible et comme l'ombre d'une personne, la séparation, la dispersion elle-même »<sup>801</sup>. Il est surprenant que l'erreur ne soit pas rapprochée ici de celle qui se trouve être au fondement du mythe d'Orphée : son regard transgressif, se retournant, qui reconduit Eurydice à disparaître pour de bon<sup>802</sup>. Bien au contraire, il s'agit d'une autre forme de retour qui semble préoccuper Blanchot :

Le désir, celui qui porte Orphée et qui force Tristan, n'est pas l'élan capable de franchir l'intervalle et de passer par-dessus l'absence, fût-ce celle de la mort. Le désir est la séparation elle-même qui se fait attirante, est l'intervalle qui devient *sensible*, est l'absence qui retourne à la présence, est ce retour où, quand tout a disparu, au fond de la nuit, la disparition devient l'épaisseur de l'ombre qui fait la chair plus présente et rend la présence plus lourde et plus étrangère, sans nom et sans forme, qu'on ne peut alors dire ni morte ni vivante, d'où tirent leur vérité toutes les équivoques du désir.<sup>803</sup>

Si l'on demeure attentif à l'emploi des verbes, il est significatif que deux régimes distincts sont chargés d'imbriquer le mouvement de séparation de l'erreur à l'errance : d'une part le *retour* et d'autre part le *devenir*. C'est comme si le passage s'effectuait d'une manière évanescence et floue entre la possibilité itérative introduite par l'erreur et la projection neutralisante qu'un imaginaire et une rhétorique fantomatique permettent de mettre en scène.

Néanmoins, ce passage à l'errance ne semble pas assumé par une figure ou encore un épisode narratif clairement défini autre que ce lieu ambivalent entre séparation et attraction. En effet,

---

<sup>801</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 280.

<sup>802</sup> Evocation de l'erreur d'Orphée qui est pourtant centrale dans « Le Regard d'Orphée » de *L'Espace littéraire* : « L'erreur d'Orphée semble être alors dans le désir qui le porte à voir et à posséder Eurydice, lui dont le seul destin est de la chanter. [...] Orphée est coupable d'impatience. Son erreur est de vouloir épuiser l'infini, de mettre un terme à l'interminable, de ne pas soutenir sans fin le mouvement même de son erreur », BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 228.

<sup>803</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 280-281.

aucun événement isolé dans la lecture du mythe d'Orphée ne permet ici de saisir ce renversement, intégralement versé et dispersé dans le regard foudroyant échangé par les amants et par l'arrêt du chant d'Orphée. C'est ici que Don Juan intervient pour déplacer la scène de renversement sur un terrain autrement plus explicite : en ce « lieu-seuil »<sup>804</sup> qu'évoque Jean Rousset où le fantôme du Commandeur apparaît. Il s'agit là de l'emploi d'une figure mythique peu commune chez Blanchot. On la retrouve bien plus aisément chez Bataille ou encore chez Leiris, la charge de terreur et d'érotisme étant bien plus commune à ces auteurs. Blanchot l'utilise pourtant ici et précise donc l'événementialité de ce renversement par le recours à une des apparitions spectrales les plus communes des beaux-arts :

Et pourtant, épisode inévitable, Don Juan se heurte au Commandeur. Qu'est-ce que cela ? L'autre face du désir. Le Commandeur n'est pas le représentant de Dieu ou même de l'au-delà de la mort, l'autre monde. C'est toujours et encore le désir, mais sa face nocturne, quand il est la séparation qui se fait désir, l'inaccessible qui serait l'« immédiat ».<sup>805</sup>

Point de transcendance dans l'apparition du Commandeur mais plutôt une terreur neutralisée et neutralisante – terreur, autre terme qui prolonge l'erreur – permettant la rencontre « de la passion devenue la froideur et l'impersonnalité de la nuit, cette nuit de pierre que précisément le désir chantant d'Orphée réussit à ouvrir »<sup>806</sup>. L'apparition du fantôme assume donc la représentation du désir chantant d'Orphée. Elle en est la scène et le seuil, la grammaire terrifiante, garantissant autant le passage à cette nuit de pierre que Blanchot évoque que la garantie de demeurer face à son seul spectacle. Car quelle écriture, quelle voix peut-elle témoigner de cette nuit, là où « règne la démesure de l'indécision »<sup>807</sup> ?

Le mythe de Tristan et d'Yseult intervient précisément pour en fournir un nouveau socle représentatif sans pour autant indiquer les contours et les consonances de cette voix. Le « rapport infini »<sup>808</sup> qui lie les amants suite à leur exil dans la forêt du Morois est l'occasion pour Blanchot d'en affirmer la structure aporétique :

Quand l'absolu de la séparation s'est fait rapport, il n'est plus possible d'être séparé. Quand le désir s'est éveillé de par l'impossibilité et de par la nuit, le désir peut bien prendre fin et le cœur vide s'en détourner : dans ce vide et dans cette fin, dans cette passion rassasiée, c'est l'infini de la nuit elle-même qui continue de se désirer, désir neutre qui ne tient compte ni de toi ni de moi, qui apparaît donc comme un mystère où sombre le bonheur des relations privées, échec pourtant plus nécessaire et plus

---

<sup>804</sup> ROUSSET Jean, *Le Mythe de Don Juan*, Paris : Éditions Armand Colin, coll. « Bibliothèque des classiques », 2012, [1978], p. 33.

<sup>805</sup> BLANCHOT Maurice, *op. cit.*, p. 281.

<sup>806</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>807</sup> *Idem.*

<sup>808</sup> *Ibid.*, p. 285.

précieux que tous les triomphes, s'il tient cachée et réservée l'exigence d'un rapport différent.<sup>809</sup>

En sourdine, on croirait entendre un passage de *L'Expérience intérieure* de Bataille, où celui-ci affirme que :

Ainsi nous ne sommes rien, ni toi ni moi, auprès des paroles brûlantes qui pourraient aller de moi vers toi, imprimées sur un feuillet : car je n'aurai vécu que pour les écrire, et, s'il est vrai qu'elles s'adressent à toi, tu vivras d'avoir eu la force de les entendre. (De même, que signifient les deux amants, Tristan, Yseult, considérés sans leur amour, dans une solitude qui les laisse à quelque occupation vulgaire ? deux êtres pâles, privés de merveilleux ; rien ne compte que l'amour qui les déchire ensemble.)<sup>810</sup>

On voit bien la distance qui sépare Blanchot de ce qu'il nomme la « communauté des amants »<sup>811</sup> de Bataille. Dans les « Réflexions sur l'enfer », pas d'évocation d'amour, encore moins celle d'assumer une position énonciatrice dans sa dichotomie. Dans l'usage qu'en fait Blanchot, le mythe de Tristan et Yseult semble s'effacer au profit de ce « désir neutre » vidé de ses propres actants. La passion est bel et bien « rassasiée », comme nous dit le texte, un peu à l'image de l'emploi de ce mythe. Ce qui est retenu par Blanchot est donc principalement cette étrange suspension que subissent les amants dans leur exil, suspension poussée à bout par l'auteur. En fin de compte, ce n'est ni Tristan ni Yseult qui intéressent Blanchot – contrairement à Bataille. Mais bien l'errance de l'épisode de la forêt du Morois. Partant, nous voyons que des trois mythes Blanchot retient une topographie orphique, une terreur temporalisée par le Commandeur et un phénomène d'indistinction qui les englobe tous deux, représentée par l'errance de Tristan et Yseult. Une combinaison d'acteurs sur scène que l'on peut bien qualifier de spectrale, à la fois se prêtant la forme d'une représentation transcendante et celle d'une immanence de sa propre position<sup>812</sup>.

L'usage de ces trois mythes intervient donc pour échanger les singularités de l'erreur et de l'errance, les donner le temps d'un instant en représentation sur scène. Tous trois, ils définissent et représentent figurativement une limite où la structure du mythe fait et défait sa figure et son exemplarité par cette soustraction et cette sélection qu'opère Blanchot dans ces récits. Si l'expérience neutre, éprouvée par la fiction mythique, dissimule par son erreur la nuit qu'elle semble simultanément receler, alors sa dissimulation ne déroge pas à l'exposition d'un *partage* essentiel et communiel des mots et des choses. Les conséquences sont de taille en ce qui concerne la position de l'énonciateur : l'erreur serait associée à la suffisance de la première

---

<sup>809</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>810</sup> BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 111-112.

<sup>811</sup> BLANCHOT Maurice, *La Communauté inavouable*, op. cit., 1983.

<sup>812</sup> NANCY Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée*, op. cit., p. 211.

personne quand l'errance annoncerait la possibilité d'une troisième personne impersonnelle à l'image du « compagnon ». C'est ce que Blanchot laisse entendre dans *L'Écriture du désastre* :

La seule faute serait de position : c'est d'être « Je », alors que le Même du moi-même ne lui apporte pas l'identité, est seulement canonique, afin de permettre le rapport infini du Même à l'Autre ; d'où la tentation (la seule tentation) de redevenir un sujet, au lieu de s'exposer à la subjectivité sans sujet, la nudité de l'espace mourant.<sup>813</sup>

La reprise du couple erreur/errance par l'écriture du mythe ne cesse donc de produire des ambiguïtés, des entrelacements qui répartissent de multiples couples d'opposition afin de les superposer pour en substituer les termes. Néanmoins, il faut convenir que si leur travail respectif semble se confondre, l'erreur détient d'un point de vue temporel et phénoménologique la pôle position :

Tout art tire son origine d'un défaut exceptionnel, toute œuvre est la mise en œuvre de ce défaut d'origine d'où nous viennent l'approche menacée de la plénitude et une lumière nouvelle. [...] un artiste ne saurait trop se tromper, ni trop se lier à son erreur, dans un contact grave, solitaire, périlleux, irremplaçable, où il se heurte, avec terreur, avec délices, à cet excès qui, en lui-même, le conduit hors de lui et peut-être hors de tout.<sup>814</sup>

Pourrions-nous reprendre à notre compte cette assertion et l'adresser à l'auteur ? Y a-t-il une erreur de Blanchot ? Est-ce cette erreur qui nous introduirait dans la vérité de son œuvre, c'est-à-dire selon sa logique, dans sa propre mise à mort ? Cette vérité qui ne s'expose qu'au prix d'une erreur « dissimulante », peut-on penser en délimiter l'espace, alors qu'elle semble être le fait de cette « dispersion de l'enfer »<sup>815</sup> ? Afin de suivre l'écho de cette voix qui résonne entre l'erreur et l'errance, il est nécessaire d'être attentif à deux éléments qui pourraient nous mettre sur la piste de ce que Blanchot entend et fait entendre par « vérité de l'œuvre ». Premièrement, il nous faut être sensible à la structure même des trois mythes : à leur lyrisme, à l'ambivalence de leurs lieux ainsi qu'à l'apparition de la mort qu'ils mettent en scène. Prenons donc le parti du *chant* d'Orphée, de l'apparition *terrifiante* du Commandeur et de l'*errance* sans fin du désir de Tristan et Yseult. Respectivement structurant, rhétorique et imaginaire, ces trois termes seraient, à l'image de leurs récits mythiques, les traces exemplaires d'une désobjectivation radicale au niveau de laquelle le sujet est réduit à l'état de spectateur, engagé tout entier dans sa propre représentation. Rappelons au passage la valeur fictionnelle du mythe que l'approche structurale a soulignée : « cette fiction entretient un rapport singulier avec quelque chose qui est toujours impliqué derrière elle, et dont elle porte même le message formellement indiqué, à

---

<sup>813</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 89.

<sup>814</sup> BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, op. cit., p. 148.

<sup>815</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 264.

savoir la vérité. Voilà quelque chose qui ne peut être détaché du mythe »<sup>816</sup>. Deuxièmement, il nous faut parcourir les textes de Blanchot où l'assurance de la première personne se trouve la plus renforcée, afin d'être témoin de l' « erreur » la plus manifeste et donc de la possibilité d'errance la plus renversante. Pour ce faire, nous allons dès lors nous pencher sur deux textes qui présentent les caractéristiques que nous venons d'énoncer : *L'Instant de ma mort* ainsi que *La Folie du jour*. Récits où l'autobiographique se dispute le fictionnel, ces deux textes présentent en effet la particularité de relater une véritable scène de mort, scène de mort d'autant plus particulière qu'elle hésite entre une forme personnelle et une énonciation impersonnelle.

### 5.3.2 Exécution :

En 1994, Blanchot fait paraître aux éditions Fata Morgana un court récit au titre annonciateur : *L'Instant de ma mort*. Résonant avec d'autres textes de Blanchot, dont *L'Arrêt de mort* ou encore *Au moment voulu*, ce très court récit ne partage pas le même statut. Rien d'explicite ne prédispose ce texte à une lecture différente de celle des récits fictionnels que nous avons mentionnés. Cependant, l'aura due aux commentaires qui entourent ce texte nous aiguille bien vite : une lecture qui prend en compte la dimension autobiographique s'imposerait. En effet, ce récit propose ni plus ni moins que le récit d'une mort ajournée, datant d'il y a près de cinquante ans. Sous l'occupation, Blanchot rencontra la mort, il fut sur le point d'être fusillé. Passé sous silence pendant tout ce temps, temps où la mort de soi, l'impossible mort inspirait toutes les réflexions de Blanchot, cet épisode ressurgit ici un peu à la manière du Commandeur ; devant l'assurance de Don Juan, l'apparition se porte comme une grave piqûre de rappel de la culpabilité du libertin. Coupable d'un mourir « empêché par la mort même »<sup>817</sup>, Blanchot se livre dans ce texte à une très étrange écriture de l'aveu, à un exercice périlleux où il se fait témoin d'un épisode par lequel son œuvre entière prend une réverbération supplémentaire. Quel sens donner au statut si ambigu de ce texte où le caractère autobiographique affirmé s'offre comme une clé supplémentaire à la lecture de son œuvre ? Comment envisager ce récit testamentaire, provenant d'un écrivain dont la discrétion biographique et l'impersonnalité semblaient être les maîtres mots de la démarche littéraire ? Si les circonstances qui poussèrent Blanchot à publier ce récit autobiographique demeurent sujet à de multiples lectures elles-mêmes biographiques<sup>818</sup>, il reste qu'un tel projet ne se départit pas de la distance et de la mise

---

<sup>816</sup> LACAN Jacques, *La Relation d'objet*, op. cit., p. 353.

<sup>817</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Instant de ma mort*, Paris : Éditions Gallimard, 2002, [1994], p. 9.

<sup>818</sup> Voir la récente mise au point « scandaleuse » de Michel Surya, SURYA Michel *À plus forte raison. Maurice Blanchot, 1940-1944*, Paris : Éditions Hermann, coll. « Le Bel aujourd'hui », 2021.

en scène de la fiction. Le texte suscita un foisonnement de commentaires qui insistèrent bien souvent sur l'articulation entre ces deux pans de l'écriture, traduite par la coprésence d'une première personne à la fonction testimoniale et d'une troisième personne aux visées impersonnelles, suivant en quelque sorte les leçons professées par Blanchot. Il demeure que cette instance narrante relate un instant où la mort s'est invitée de façon anticipée dans la vie de Blanchot et qui désormais sera non seulement paradoxalement vécue mais perçue comme un legs posthume. On meurt de ne pas mourir, on survit comme mort à une mort antérieure. Souvenons-nous de la biographie de l'écrivain dans *L'Écriture du désastre* : « L'écrivain, sa biographie : il mourut, vécut et mourut »<sup>819</sup>.

C'est donc lors de l'épisode relaté dans *L'Instant de ma mort* que Blanchot a fait l'expérience empirique de la mort qui s'affirmera théoriquement comme impossibilité<sup>820</sup>. Instant autant augural que terminal, cet épisode entretient des échos avec plusieurs passages parcellaires dans l'œuvre de l'auteur. Un premier rapprochement peut s'effectuer en prenant en compte la nature autobiographique du récit. En effet, une décennie avant la publication de *L'Instant de ma mort*, Blanchot publie *L'Écriture du désastre*, texte fragmentaire dans lequel nous retrouvons par deux fois l'écriture de cette « scène primitive » que nous avons précédemment évoquée. « Énigmatique fragment “autobiographique” »<sup>821</sup> comme le note Lacoue-Labarthe, cette scène relate une sorte d'extase enfantine dont l'écriture paraît profiler l'épisode de la fusillade : « Le récit. – L'avant-récit, “la circonstance fulgurante” par laquelle l'enfant foudroyé voit – il en a le spectacle – le meurtre heureux de lui-même qui lui donne le silence de la parole »<sup>822</sup>. Outre ces correspondances cryptées, l'étrangeté de ce passage tient dans l'utilisation ambiguë, comme le souligne Lacoue-Labarthe dans son très beau commentaire, du terme de *scène* pour désigner ces fragments. Cette scène donne à entendre des accents à la fois dramaturgiques et matriciels. Le philosophe indique que deux scènes « commanderaient l'Occident, et sa littérature », toutes deux issues des poèmes homériques : une scène de colère, de protestation – peu commentée par Lacoue-Labarthe - et une scène de l'*expérience* dans le sens précis de traversée tel que nous l'avons exploré plus haut. Il s'agit de cette dimension de l'expérience qui fait suite aux réflexions de Bataille et de Blanchot, dimension désormais inscrite dans toute une tradition

---

<sup>819</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 61.

<sup>820</sup> Épisode qui peut se jumeler à d'autres, comme nous l'indique Christophe Bident. Dans l'essai biographique qu'il consacre à Blanchot, Bident relève notamment qu'une « erreur médicale », survenue en 1922, affectera l'auteur toute sa vie durant : « Les quelques descriptions de cette erreur en quelque part fatale, dans *L'Arrêt de mort* ou *La Folie du jour*, comptent moins en effet que la proximité de la mort dans laquelle place une telle “expérience intérieure”, un tel redoublement vécu, interne et organique, de la “scène primitive” ». BIDENT Christophe, *Maurice Blanchot. Partenaire invisible*, op. cit., p. 25.

<sup>821</sup> LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *Agonie terminée, agonie interminable. Sur Maurice Blanchot*, op. cit., p. 58.

<sup>822</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 177.

critique<sup>823</sup> : « La scène de l'*expérience*, si l'on se souvient du sens primitivement maritime de ce terme, qui s'illumine dans sa vérité, en plein centre de l'*Odyssee*, dans la fameuse *nékuia*, la descente d'Ulysse aux enfers, sa traversée de la mort »<sup>824</sup>. Nous sommes donc, dans *L'Instant de ma mort*, au cœur de cette expérience excessive dont la littérature tirerait sa condition de possibilité. C'est en tout cas ce que nous suggère la lecture de Lacoue-Labarthe : « L'expérience de la mort – cette pure impossibilité – serait la condition, la fin et l'origine, voire l'impératif catégorique (le « il faut » inconditionné) de la littérature comme de la pensée »<sup>825</sup>. Nous pourrions ajouter qu'inversement, Blanchot s'est attelé à en indiquer la formulation à rebours ; que la littérature, comme la pensée, serait pareillement condition de l'expérience de la mort. L'expérience, rabattue dans son essence sur celle impossible de la mort, demeure donc intimement liée à celle d'une littérature et plus précisément – si l'on suit les termes de Blanchot – à celle d'une *scène*<sup>826</sup>. Il en va donc d'une véritable dramaturgie du mourir, de ce mourir atemporel et immémorial qui fonctionne à la fois comme antécédent et horizon du sujet. Si par deux fois la « scène primitive » de l'extase enfantine apparaît dans *L'Écriture du désastre*, son corollaire funèbre encadre quant à lui bien plus qu'un seul texte. En effet, nous trouvons, à l'autre extrémité du spectre temporel et rhétorique de *L'Instant de ma mort*, un texte tout aussi succinct, *La Folie du jour*, qui relate avec une économie plus restreinte la même scène. Lisons l'évocation de cette scène :

Peu après, la folie du monde se déchaîna. Je fus mis au mur comme beaucoup d'autres. Pourquoi ? Pour rien. Les fusils ne partirent pas. Je me dis : Dieu, que fais-tu ? Je cessai alors d'être insensé. Le monde hésita, puis reprit son équilibre.<sup>827</sup>

Récit publié sous le titre *Un récit ?* dans la revue *Empédocle* en 1949, ce n'est qu'en 1973 que sa publication se fera sous la forme d'un livre par les éditions Fata Morgana<sup>828</sup>. Derrida qualifie ce texte d'une « histoire de la folie qui consiste à voir le jour, à voir la vision ou la visibilité depuis une expérience d'aveuglement »<sup>829</sup>. Il ajoute que ce voir, qui évoque sous certains

---

<sup>823</sup> Partant de Benjamin, approfondie par Bataille et essentialisée par Blanchot, l'expérience fait son chemin dans les discours critiques et philosophiques du XXe siècle. Les plus notables, qui puisent abondamment dans les interprétations données par nos auteurs, sont probablement celles proposées par Foucault, *Tel Quel*, Derrida, Lacan ou plus près de nous par Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben, Jean-François Lyotard ou encore Laurent Jenny. Pour un aperçu de l'emploi de ce terme, « l'un des plus obscurs de notre vocabulaire » nous dit avec raison Hans-Georg Gadamer dans *Vérité et méthode*, voir la communication de Martin Jay, « Limites de l'expérience-limite : Bataille et Foucault », HOLLIER Denis (dir), *Georges Bataille après tout*, op. cit., p. 35-59.

<sup>824</sup> LACOUÉ-LABARTHE Philippe, op. cit., p. 72.

<sup>825</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>826</sup> Dans *L'Écriture du désastre*, on peut lire : « Indiscrétion, indicible, infini, changement radical, n'y a-t-il pas entre ce qui s'appelle par ces mots, sinon un rapport, du moins une exigence d'étrangeté qui les rendrait tour à tour – ou ensemble – applicables à ce qui a été nommé une scène ? », BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 176.

<sup>827</sup> BLANCHOT Maurice, *La Folie du jour*, Paris : Éditions Gallimard, 2002, [1973], p. 11.

<sup>828</sup> Pour une contextualisation de ce récit et un rapide parcours des lectures qu'il suscita, voir la communication de Gary D. Mole, « "Folie d'Auschwitz qui n'arrive pas à passer" : texture lévinassienne ou récit blanchotien ? », HOPPENOT Eric, MILON Alain (dir), *Emmanuel Lévinas – Maurice Blanchot. Pense la différence*, Paris : Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Résonances de Maurice Blanchot », 2008.

<sup>829</sup> DERRIDA Jacques, *Parages*, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003, [1986], p. 127.

aspects les effets d'occultation que nous avons relevés chez Bataille, participe d'une économie textuelle auto-citationnelle où le texte ne cesse de désigner et d'exposer sa mise en scène :

Voir la vision, sur-voir, cette folie abyssale d'une scène absolument primitive, cette scène de la scène, se simule et dissimule dans le récit sous la forme rassurante, pour qui veut se rassurer, de spectacles circonscrits, de « visions » ou de « scènes » déterminées qui viennent en quelque sorte allégoriser l'abîme et contenir la folie<sup>830</sup>.

Peut-être faut-il nuancer cette idée de « formes rassurantes » qui « simulent et dissimulent » la « scène de la scène » qu'évoque Derrida. Car à lire *La Folie du jour*, rien de véritablement rassurant ne semble se faire jour... Ce récit déploie une rhétorique frénétique peut-être plus proche de l'écriture exaltée de Bataille que celles d'un *Thomas l'obscur* ou encore d'*Aminadab*. L'imaginaire déployé évoque en effet les passages « envolés » de l'auteur d'*Histoire de l'œil* ou encore la prose débridée des récits fantasmagoriques de Desnos ou de Leiris que nous avons parcourus. *La Folie du jour* diffère donc en deux points de *L'Instant de ma mort* : chronologiquement séparés d'une cinquantaine d'années et stylistiquement opposés. En effet, on ne saurait identifier l'écriture « folle » du récit de 1949 à la « limpidité quasi aphone »<sup>831</sup> de *L'Instant de ma mort*. Pourtant, comme le relève Derrida<sup>832</sup>, ces deux textes présentent de par leur dissemblance une attache frappante : tous deux empreints de cette scène d'une mort impossible, ils présentent deux formes de mise en scène très éloignées de cet « instant » aux conséquences pourtant similaires. Perçus ensemble, ils constituent même une mise en scène commune, hétérogène, et dont le chant que nous avons perçu dans les interstices des « Réflexions sur l'enfer » semble nous dicter et nous indiquer la disjointure.

Arrêtons-nous un instant sur les titres de ces deux récits. Grammatically semblables, ils présentent chacun une formulation paradoxale. *L'instant*, ce sommet temporel de l'événement, ne peut se lier phénoménologiquement à la mort de celui qui l'énonce. C'est en effet uniquement par le recours à un subterfuge fictionnel qu'*instant* et *mort* peuvent se dire et se lier en une énonciation assumée par *ma* personne. Le terme de *folie*, quant à lui, expose les liens paradoxaux que ses ténèbres entretiennent avec le *jour*. De plus, il faut être attentif à la tonalité ambiguë qui entoure le terme de folie, renforcé de la sorte par la positivité du jour : celle qui joue à la fois sur la gravité de la perte de soi et sur la frivolité enjouée. Les liens qui resserrent ces deux textes ne s'arrêtent pas dans l'emploi de structures à la logique contradictoire. Si de part et d'autre, ces deux titres présentent une figuration de relations paradoxales, mis ensemble, ils vont exacerber ces liens dichotomiques. En effet, nous sommes en présence d'une inversion

---

<sup>830</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>831</sup> LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *op. cit.*, p. 78.

<sup>832</sup> DERRIDA Jacques, *Demeure. Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 58.

claire des paradigmes. La dissymétrie interne aux titres se répand dans le face à face des substantifs : l'*instant* est mis en miroir de la *folie* quand la *mort*, elle, s'oppose au *jour*.

De par les titres mêmes, nous voyons déjà cette proximité conflictuelle se constituer. Les premières lignes des deux textes confortent cette disposition paradoxale. Bien plus, elles vont également faire ressurgir, à la manière d'un fantôme, deux termes qui nous sont maintenant familiers et bien connus. Dans *La Folie du jour*, le récit commence sur un ton ou résonne l'élan « souverain » de la prose bataillienne :

Je ne suis ni savant ni ignorant. J'ai connu des joies. C'est trop peu dire : je vis, et cette vie me fait le plaisir le plus grand. Alors, la mort ? Quand je mourrai (peut-être tout à l'heure), je connaîtrai un plaisir immense. Je ne parle pas de l'avant-goût de la mort qui est fade et souvent désagréable. Souffrir est abrutissant. Mais telle est la vérité remarquable dont je suis sûr : j'éprouve à vivre un plaisir sans limites et j'aurai à mourir une satisfaction sans limites.  
J'ai erré, j'ai passé d'endroit en endroit.<sup>833</sup>

Et dans *L'Instant de ma mort*, nous sommes face à un incipit à la scansion beaucoup plus régulière où seul quelques termes en chiasme semblent relayer ce sens « quasi aphone » selon la belle expression de Lacoue-Labarthe : « Je me souviens d'un jeune homme – un homme encore jeune – empêché de mourir par la mort même – et peut-être l'erreur de l'injustice ».<sup>834</sup>

Entrée fracassante, pourrait-on dire à la manière de Blanchot. *La Folie du jour* est inaugurée par l'errance quand *L'Instant de ma mort* l'est par l'erreur. Ces deux termes si difficiles à dépareiller, liés intimement et incessamment par Blanchot comme nous l'avons observé<sup>835</sup>, campent ici en position initiale. Pourtant, fait paradoxal, ils ne semblent pas véritablement s'accorder à la tonalité des récits qu'ils se doivent pourtant d'annoncer – en tant que signes très connotés de l'univers blanchotien. Cette inadéquation repose sur l'emploi concurrentiel que Blanchot fait des deux termes.

À un niveau de signification plus convenue, il y a concordance ; *La Folie du jour* qui s'ouvre par un système énonciatif en balancier très marqué, fait la part belle à la logique de l'errance. Folie et errance sont de plus fortement associées, notamment par des représentations littéraires dirons-nous canoniques qui soulignent combien la perte de la raison provoque une perte de repères temporels et spatiaux : Don Quichotte ou encore la folie de Tristan peuvent en être les archétypes. L'erreur, quant à elle, peut également de manière littérale intégrer la logique narrative de *L'Instant de ma mort*. En effet, nous pourrions convenir que c'est suite à une erreur

---

<sup>833</sup> BLANCHOT Maurice, *La Folie du jour*, op. cit., p. 9.

<sup>834</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Instant de ma mort*, op. cit., p. 9.

<sup>835</sup> Voir également les emplois dans *Le Livre à venir*, aux chapitres « La Parole prophétique », « Le Secret du Golem » et encore « L'Infini littéraire : L'Aleph ».

invraisemblable – cette étrange et incompatible « erreur de l’injustice » – que le narrateur échappe à son exécution.

Néanmoins, si nous forçons l’écoute et voulons bien entendre les consonances blanchotiennes de l’erreur et de l’errance, les choses se brouillent quelque peu. Effectivement, en laissant planer l’écho que charrient ces termes, il est surprenant de trouver l’erreur dès l’entrée en scène de *L’Instant de ma mort*. Selon les associations que commandait Blanchot même, l’erreur n’est-elle pas cette marque fortement tentée d’hégélianisme qui imposait séparation et de ce fait, par son irruption, organisait tant l’apparaître que le disparaître ? Ne devrions-nous pas, à l’instant de notre propre mort, être dans cette disposition intermédiaire de l’errance, d’une mort impossible, dont Blanchot nous indiquait la topographie désertique et le statut ontologique fantomal ? On voit là que les choses ne sont pas si claires ni tranchées. Du côté de *La Folie du jour*, même constat discordant : la tonalité frénétique et l’énonciation hachurée du récit laisseraient supposer une grammaire de l’erreur, celle qui se développe pour suppléer un manque qu’elle semble pourtant produire. Les mots, que l’on peut ainsi concevoir, comme nous invite à le faire Jean Roudaut, en tant que « cénotaphe[s] de la chose »<sup>836</sup>, se verraient dès lors prendre en charge une écriture comme ce qui permet le passage tranché de l’apparaître au disparaître. Pourtant, à bien regarder *La Folie du jour*, son indétermination radicale, ses emboitements fragmentaires et son énigmatique illisibilité, il apparaît que les rapports qui se multiplient dotent le récit d’une force rythmique très particulière : elle permet de décomposer le texte en vue de sa recomposition spectrale. Un rythme dont la structure du texte exemplifie le mouvement par un joli *tour d’écrou*<sup>837</sup> qui concorde avec les effets de l’errance ; le texte s’aperçoit en sa toute fin, n’être qu’une citation, cyclique et répétée : « On m’avait demandé : Racontez-nous comment les choses se sont passées “au juste”. – Un récit ? Je commençai : Je ne suis ni savant ni ignorant. J’ai connu des joies. C’est trop peu dire »<sup>838</sup>. Autrement dit, comme l’écrit Margel, le récit « termine sur son commencement, il s’achève dans son commencement »<sup>839</sup>. *L’Instant de ma mort* avec sa prose elliptique, se doit de représenter cette mort impossible, mort qui pourtant est soumise par le texte au régime inaugural de l’erreur. Alors que *La Folie du jour* témoigne de manière frénétique, en regard des autres textes de

---

<sup>836</sup> ROUDAUT Jean, « *Un peu profond ruisseau* ». *La mort en littérature*, Mazères : Éditions Le Temps qu’il fait, 2020, p. 92.

<sup>837</sup> Du nom de cette histoire de fantôme d’Henry James qui fascina Blanchot et qu’il commente dans BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, op. cit., p. 173-183.

<sup>838</sup> BLANCHOT Maurice, *La Folie du jour*, op. cit., p. 29.

<sup>839</sup> MARGEL Serge, « La Folie du récit. Blanchot et la question du jour », *Cahiers Maurice Blanchot*, n°5, Hiver 2017-2018, Dijon : Les Presses du réel, 2018, p. 24.

Blanchot<sup>840</sup>, de la représentation d'une mort possible pourtant soumise au régime textuel de l'errance.

Les deux récits se rapprochent également, dans leur commune différence, par le traitement très particulier qu'ils instaurent de la thématique de l'*achèvement*. Il est vrai, tous deux débutent par une fin, comme l'indique Derrida : « On connaît le scénario, on sait ce qui va se passer. C'est fini, c'est déjà fini dès l'instant du générique. Ça commence par la fin ; comme dans *La Folie du jour*, ça commence par la fin »<sup>841</sup>. Néanmoins, ces deux fins demeurent bien distinctes l'une de l'autre. Celle de *L'Instant de ma mort* est, dès les premières lignes, clairement identifiée comme ontologique – qu'elle soit empirique ou fictionnelle. En revanche, celle de *La Folie du jour* présente un caractère plus textuel : c'est en effet par un effet auto-citationnel que le récit débute par sa fin, ce que la lecture découvre, contrairement à ce que laisse suggérer le rapprochement fait par Derrida, précisément en parcourant les dernières lignes du récit. Nous avons donc affaire à deux mises en scène funèbres, dont l'optique de saisie subit un traitement temporel très divergent. D'une part *L'Instant de ma mort* instaure un espace posthume manifeste qu'il nous sera donné d'expérimenter à rebours par la narration. D'autre part, *La Folie du jour* inaugure un espace posthume dissimulé par la structure cyclique de la narration.

Nous voyons donc que ces deux récits présentent une perspective de lecture commune : ils fonctionnent, tout comme le « souvenir » qu'évoquait Blanchot, comme le fantôme l'un de l'autre. Le récit de la mort de soi qu'ils organisent différemment se loge dans la réverbération entretenue par l'erreur et l'errance ; il en utilise la réversibilité, se rendant à la fois même et autre. Associer ces deux textes se présente dès lors comme un moyen de rompre avec une certaine logique de la « scène primitive », avec cette mort prédicative qui couvre le spectre de l'existence, et de déplacer la *fin* sur le terrain du *faire*. Un tel dispositif d'analyse sera l'occasion de lire *L'Instant de ma mort* à l'horizon de *La Folie du jour* pour ainsi en explorer le rôle opératoire ; double vue qui permet de souligner ce qui, de cette scène de mort, conjure son impossibilité capitale, permettant au sujet qui en fait l'expérience de la jouer et de la déjouer ; c'est-à-dire de s'identifier à son fantôme et par sa raillerie, son ironie, de s'en détourner<sup>842</sup>. Tout comme les « Réflexions sur l'enfer » où nous prenions le parti d'une exploration en forme de

---

<sup>840</sup> On pourrait être surpris de l'utilisation de l'adjectif « frénétique » pour décrire *La Folie du jour*. Il est bien vrai ; en comparaison à la prose débridée de Desnos, rien ici semble être vraisemblablement frénétique. Pourtant, la superposition de situations d'énonciations fragmentaires, les sauts rapides et elliptiques entre ces fragments, nous semblent participer d'un effet frénétique en comparaison à la sécheresse de *L'Arrêt de mort* ou de *Au moment voulu*. De plus, l'effet kaléidoscopique du texte qui se couple d'une vitesse du récit, animée pareillement par un fantastique kafkaïen, nous semble bien loin de l'abstraction d'un *Thomas l'obscur*.

<sup>841</sup> DERRIDA Jacques, *op. cit.*, p. 79.

<sup>842</sup> KRISTEVA Julia, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, *op. cit.*, p. 601.

catabase, notre lecture suivra ici le parti d'être à l'écoute de cet *instant* autobiographique tout en veillant à la *folie* fictionnelle qui le précède.

Dans ses commentaires sur *L'Instant de ma mort*, Derrida souligne que la condition fictive du texte est inéluctable, malgré le caractère explicitement testimonial du récit de Blanchot dont le philosophe fut – dit-il – mené à partager la confiance :

Blanchot m'écrit donc, à la date du 20 juillet, et remarquant en premier lieu la date anniversaire. "20 juillet. Il y a cinquante ans, je connus le bonheur d'être presque fusillé." Comme cette phrase, cette lettre n'appartient pas à ce qu'on appelle la littérature. Elle témoigne, comme j'en témoigne ici, dans un espace supposé étranger à la fiction en général et à l'institution littéraire en particulier. Mais elle dit la même chose. En tout cas elle témoigne de la réalité de l'événement même qui semble former le référent de ce récit littéraire intitulé *L'Instant de ma mort*, et publié au titre de la fiction littéraire.<sup>843</sup>

Le rapport entre la « réalité de l'événement » et la fiction ne saurait se justifier uniquement par le statut éditorial. Bien plus, il tient au traitement paradoxal qui est assigné au testament, montrant les liens indéfectibles qui le lient à une certaine manière de concevoir la fiction. Un paradoxe que Derrida nous expose par une formulation empruntée à Celan : *personne ne témoigne pour le témoin*<sup>844</sup>. Être témoin de sa propre mort, comme dans *L'Instant de ma mort*, implique nécessairement une instance énonciative qui soit à la fois réelle et virtuelle, apte à survivre à sa situation aporétique. Un dispositif que Derrida explicite en des termes qui nous importent particulièrement :

Sans la possibilité de cette fiction, sans la virtualité spectrale de ce simulacre et par suite de ce mensonge ou de cette fragmentation du vrai, aucun témoignage vérace en tant que telle ne serait possible. Par conséquent, la possibilité de la fiction littéraire hante, comme sa propre possibilité, le témoignage dit vérace, responsable, sérieux, réel. Cette hantise est peut-être la passion même, le lieu passionnel de l'écriture littéraire, comme projet de tout dire – et partout où elle est autobiographique, c'est-à-dire partout, et partout autobio-thanatographique.<sup>845</sup>

Explorons donc la « virtualité spectrale » dont parle Derrida en nous penchant sur la manière très particulière qu'a le récit de Blanchot de dupliquer le sujet. Dès les premières lignes, les signes d'une division du sujet sont manifestes. Citons à nouveau cet incipit : « Je me souviens d'un jeune homme – un homme encore jeune – empêché de mourir par la mort même – et peut-être l'erreur de l'injustice ».<sup>846</sup>

---

<sup>843</sup> DERRIDA Jacques, *op. cit.*, p. 65.

<sup>844</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>845</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>846</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Instant de ma mort*, *op. cit.*, p. 9.

Le récit s'ouvre à la première personne, instance fictionnelle réflexive qui prend en charge à travers le « souvenir » la narration de cet événement d'une mort manquée. C'est-à-dire celle qui incombe au « jeune homme ». Nous sommes donc en présence d'une instance narrative qui assume tant un rôle dans l'énonciation du récit que dans le développement et l'organisation diégétique. Néanmoins, de prime abord, elle demeure bel et bien distante et externe à l'épisode qu'elle relate.

La duplication est clairement explicitée par cette scission du sujet entre un *je* et un *il*, qui départage par la même occasion les deux grands axes rhétoriques et temporels du récit, recoupant ce que nous évoquions à la lecture des commentaires de Derrida : le testament et la fiction. La co-présence de la première personne et de la troisième personne permet donc dans un premier temps d'encadrer la scène de mort, de lui fournir le personnage et la parole nécessaires à sa mise en scène. Soit de lui fournir une logique narrative et énonciative à même de respecter le statut ambigu de l'« autobio-thanatographie » que mentionnait Derrida. Toutefois, bien rapidement, il apparaît que ce dédoublement du sujet demeure problématique. En effet, il semblerait bien qu'une tierce personne se lie au dédoublement énonciatif. Et cette tierce instance marque bel et bien la présence d'une division au sein d'une double relation : une première qui lie le narrateur se souvenant de l'autre et Blanchot lui-même. Il s'agit donc, sous couvert d'une structure strictement duelle, d'une relation plus retorse qui fait transiter la division au sein d'une combinaison où trois instances se partagent une séparation commune. À ce titre, l'intitulé du récit est exemplaire : le possessif – qui donne une valeur oxymorique à la proposition – se réfère de manière conjointe aux trois instances énonciatives. Premièrement à ce *il* – dont la parole ne nous est presque pas rapportée mais dont le récit atteste qu'il s'agit de sa mort. Deuxièmement au *je* qui se reporte à celui utilisé par le narrateur. Et pour finir à Blanchot lui-même par le nom qui encadre la publication du récit et les indications paratextuelles qui rapidement orientent le statut du texte<sup>847</sup>. Autrement dit, la scission du sujet s'organise sur différents plans énonciatifs tout en veillant à respecter les deux formes du mourir auxquelles les deux instances mises en opposition se plient. Ces deux formes, qui semblent de prime abord différentes, sont similaires à celles que Blanchot tentait de départager dans « Réflexions sur l'enfer ». Et de surcroît, aux deux signifiants qui les départageaient pour mieux les joindre : l'errance et l'erreur. Reprenons l'incipit dont la proposition lapidaire est constituée de manière à former des couples antinomiques. Nous avons les deux instances diégétiques qui

---

<sup>847</sup> Blanchot partagea tardivement le récit de cet épisode à certains de ses proches. Notamment dans sa correspondance avec Roger Laporte, dont une lettre récemment publiée dans RABATÉ Dominique, HOPPENOT Éric (dir.), *Maurice Blanchot*, Paris : Éditions de L'Herne, coll. « Les Cahiers » 2014, p. 104.

sont organisées par le souvenir les liant l'une à l'autre. Il y a encore la relève en chiasme du « jeune homme » qui en se répétant lui joint une consistance référentielle supplémentaire. Il est nécessaire de rappeler ici la présence des deux morts qui, dans leur face à face, semblent articuler la phénoménalité de leur rencontre en l' « instant ». À cela s'ajoute la tonalité oxymorique et l'effet de rupture logique que provoquent « l'erreur de l'injustice » et cette mort empêchant son verdict par elle-même. Cette saturation d'éléments mis en miroir est soutenue par un rythme syntaxique très particulier, évoquant une certaine régularité chantante par la reprise de mêmes signifiants et accumulant les ruptures par la formation de segments fortement ponctués.

Dès les premières lignes, la mise en opposition s'avère un des principes organisateurs du récit. Et cette logique interne ne se limite pas à l'incipit ; elle se développe dans toute son ampleur et infléchit le texte vers une virtualité qui ne cesse de modifier la portée des oppositions, en les excentrant à partir d'un même événement capital. Les marques qui fragilisent et renforcent les liens entre le témoignage et la fiction sont exemplaires. Traversant tout le récit, elles en organisent l'allure « auto-thanatographique » par la texture flottante et instable qu'elles instaurent dans toute délimitation. D'un côté, nous sommes en présence d'une mise en place presque chirurgicale de moyens propres à la narration fictionnelle : discours rapporté, dialogues, usage du passé simple, bref, c'est tout l'arsenal de la fiction qui est déployé par le récit. La mise en place de *L'Instant de ma mort* ne déroge elle-même pas à une mise au point fictionnelle. Au terme de l'incipit paradoxal, le récit est embrayé en s'inscrivant dans un réalisme historique : « Les Alliés avaient réussi à prendre pied sur le sol français. Les Allemands, déjà vaincus, luttaient en vain avec une inutile férocité ».<sup>848</sup> Le cadre de l'événement mortuaire est donc clairement installé. Il se précise par la suite, quand le narrateur nous introduit dans le décor : « Dans une grande maison (le Château, disait-on), on frappa à la porte plutôt timidement. Je sais que le jeune homme vint ouvrir à des hôtes qui sans doute demandaient secours »<sup>849</sup>. Après une contextualisation du paysage historique dans lequel s'inscrit cette scène, c'est tout naturellement que le récit dispose ses premiers éléments narratifs. Nous voyons également que le régime change sensiblement dans ce paragraphe ; après le souvenir évoqué, le contexte affirmé, le narrateur mélange une focalisation omnisciente et interne qui sous des airs convenus se trouve être plutôt surprenante. En effet, après avoir assumé avec redondance la narration au passé par le biais du pronom impersonnel « on », le narrateur – au présent – articule en une même proposition sa propre situation d'énonciation et l'histoire

---

<sup>848</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Instant de ma mort*, op. cit., p. 9.

<sup>849</sup> *Idem*.

narrée. L'effet est ici pour le moins étrange : n'est-on pas précisément dans cette narration explicitement relayée par l'instance narrante en train de glisser dans le témoignage ? D'un autre côté donc, la précision chirurgicale que nous évoquions est elle-même au bénéfice d'une parole testamentaire. La formule du « Je sais que le jeune homme vint » instaure deux statuts énonciatifs concurrentiels : l'omniscience objective du narrateur et l'accompagnement fictionnel, sans distance et sans filtre apparent, du jeune homme par la voix narrative. Derrida avait soulevé le statut ambigu de *celui qui l'accompagne*, déplaçant encore ici le titre du roman de Blanchot :

Tout se passe comme si le narrateur se faisait l'ombre de cet homme d'un autre âge, comme s'il suivait à chaque instant, pas à pas, ce jeune homme, pour témoigner de ce qui lui arrive ou pas.<sup>850</sup>

Cette indécision entretenue se perçoit également par la façon dont le texte dissémine des formulations discordantes qui suspendent les propositions assertives. Les modalisateurs et les structures interrogatives se multiplient dans le corps du texte : nous avons notamment le « peut-être » de l'incipit qui bien vite réapparaît et s'intensifie. Ou encore les formules interrogatives qui se succèdent lorsque le narrateur, emprunté, dit ne pas savoir « traduire » la sensation du jeune homme : « Demeurant cependant, au moment où la fusillade n'était plus qu'en attente, le sentiment de légèreté que je ne saurais traduire : libéré de la vie ? l'infini qui s'ouvre ? »<sup>851</sup>. Il convient de souligner que ces traces, ponctuant le récit, apparaissent lors d'un moment bien particulier : celui où l'instance narrante évoque à tâtons « l'allégresse souveraine »<sup>852</sup> de la mort. C'est comme si l'indétermination et l'indécision qui s'insinuent dans la parole du *je* étaient liés de façon incommensurable avec cette rencontre qu'évoque le récit de manière interrogative : celle « de la mort et de la mort »<sup>853</sup>.

La perspective testimoniale qu'évoquait Derrida est donc partagée entre deux pôles interprétés l'un à partir de l'autre : le déroulement de l'histoire et le discours qui l'énonce. C'est au sein de l'événement de « ma mort », de cette rencontre qu'évoque le texte et qui n'a pourtant pas eu lieu, qu'elle trouve son assise paradoxale. En effet, entre l'enchaînement des faits et la capacité de raconter ce qui lui est arrivé, *L'Instant de ma mort* préserve le caractère indécidable de la scène de mort par le récit de cette même scène. Affirmation qui jamais n'asserte, le récit déplace et modifie le lieu que le discours à la fois fonde et ruine. Le sujet du discours en vient donc à éprouver le récit comme étant ce qui le rapporte à lui-même tout comme ce qui l'en dissocie.

---

<sup>850</sup> DERRIDA Jacques, *op. cit.*, p. 73.

<sup>851</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Instant de ma mort*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>852</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>853</sup> *Idem.*

Entre une narration chirurgicale et l'incapacité de « traduire » cette scène – comme l'évoque la première personne – résonnent les échos des problématiques centrales de *La Folie du jour*. Car ce texte parle, comme nous le rappelle Margel, de l'incapacité à « former un récit avec des événements »<sup>854</sup>. Blanchot écrit après le dévoilement cyclique de son texte : « Je dus reconnaître que je n'étais pas capable de former un récit avec ces événements. J'avais perdu le sens de l'histoire, cela arrive dans bien des maladies »<sup>855</sup>. La mort de soi peut au même titre être lue comme hyperbole du récit ; rencontre qui ne coïncide pas avec elle-même, la mort construit la topique d'une scène à l'image grossie de sa propre forme ; celle d'un chiasme qui se condense pour rapprocher et séparer ce qu'il met en joue.

Tout serait donc réglé par la mort, au sein de l'écart irréductible qu'elle porterait comme structure essentielle. Cet écart se doit d'être perceptible ; il doit montrer ses signes, les accrocs qui le désignent et qui font communiquer deux termes opposés dans la structure du *ni si* présente chez Blanchot. Autrement dit, il semblerait que le récit doive supporter des défigurations, des ruptures, des *trous* qui le fragmentent et le « musiquent ». De cette exigence, *L'Instant de ma mort* n'en démord pas ; bien plus, ce texte fournit une sorte d'archétype des procédés littéraires par lesquels Blanchot tente de conjurer la catapse pensée comme vérité de la littérature.

Afin de l'éprouver, revenons sur la dimension musicale du texte. Proche de la logique incantatoire que nous trouvons dans « Réflexions sur l'enfer », c'est ici par d'autres procédés rythmiques que la linéarité syntaxique subit les soubresauts de la mort. Les jeux phonétiques, presque anagrammatiques, semblent en effet bien plus discrets dans *L'Instant de ma mort*. C'est davantage la répétition de mêmes signifiants qui prime, comme nous avons pu le constater dans l'incipit. La dissémination de mêmes structures phonétiques fait donc place à une garantie de l'unité du morphème, qui, répété, permute au sein d'une nouvelle proposition délimitée explicitement par la ponctuation. Cette répétition semble obéir à un même schéma : un terme nouvellement énoncé s'offre comme contrepartie négative de celui qui le précède. Nous avons évoqué le « jeune homme » permuté en « homme jeune », qui met côte à côte formulation substantive et indication temporelle. Une telle logique de balancier continue d'infléchir l'écriture du récit : plus loin, lorsque le narrateur évoque la légèreté de l'instant capital auquel est livré le personnage, il débute par ce troublant « Je sais – le sais-je – »<sup>856</sup> amputé de sa ponctuation interrogative.

---

<sup>854</sup> MARGEL Serge, *op. cit.*, p. 27.

<sup>855</sup> BLANCHOT Maurice, *La Folie du jour*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>856</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Instant de ma mort*, *op. cit.*, p. 11.

Je sais – le sais-je – que celui que visaient déjà les Allemands, n’attendant plus que l’ordre final, éprouva alors un sentiment de légèreté extraordinaire, une sorte de béatitude (rien d’heureux cependant), – allégresse souveraine ? La rencontre de la mort et de la mort ?

À sa place, je ne chercherai pas à analyser ce sentiment de légèreté. Il était peut-être tout à coup invincible. Mort – immortel. Peut-être l’extase. Plutôt le sentiment de compassion pour l’humanité souffrante, le bonheur de n’être pas immortel ni éternel. Désormais, il fut lié à la mort, par une amitié subreptice.<sup>857</sup>

Signalons encore le constat cinglant du narrateur : « Mort – immortel ». Le rythme incantatoire qui évoquait une multitude de significations est délaissé au profit d’une structure musicale plus rigide, où les variations signifiantes laissent place à la « nudité » d’une structure binaire extrêmement serrée qui administre les relations négatives. En ce sens, la syntaxe joue de l’ellipse comme de la marque la plus manifeste. Les nombreuses phrases nominales sont encadrées de proposition aux verbes ontologiquement très marqués. L’alternance entre les formes interrogatives, affirmatives et les marques modales qui les nuancent, permet également, en ce moment de suspens, de témoigner de la complicité irréductible entre ces oppositions. En lieu et place des variations harmoniques des « Réflexions sur l’enfer », nous sommes face à une variation rythmique tranchante, qui s’accorde avec l’unité du mot ; la structure augurale du « Je sais - le sais-je – » se reproduit dans l’organisation syntaxique du passage. Le résultat est sans appel, marquant sans mot, nous dit Derrida, par la « liaison disjoignante » du trait d’union, « la place de toutes les modalités logiques »<sup>858</sup>.

Il serait donc question d’une union séparatrice entre l’affirmation d’un *savoir* et sa remise en question, tout comme de la jointure entre *mort* et *immortel*. La lecture de Derrida nous importe en ceci qu’elle souligne bien combien le mutisme du trait d’union multiplie les façons dont s’articulent l’exclusion mutuelle et le mariage des deux termes mis en miroir. Il convient donc d’observer ce texte comme une mise en scène textuelle et organique du paradoxe même que contient son titre. Le récit intègre dans sa matérialité sonore et morphophonémique les soubresauts ambivalents du mourir, dont le chant si particulier module également la narration. Derrida l’avait déjà signalé ; les ellipses dans le temps de l’histoire provoquent la sensation d’être tenu face à « une série discontinue d’instantanés »<sup>859</sup>. Cette discontinuité narrative est renforcée par une temporalité qui oscille constamment entre la suspension et l’accélération. Nous avons déjà longuement cité plus haut l’*epochè* qui survient dans la narration au moment où l’exécution est imminente<sup>860</sup>. Lors de la mise en place de cette séquence, la narration utilise

---

<sup>857</sup> *Idem.*

<sup>858</sup> DERRIDA Jacques, *op. cit.*, p. 86.

<sup>859</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>860</sup> Voir supra p. 246.

des effets d'accélération en le couplant aux ellipses, dotant le texte d'une violence à l'image de la scène qu'il prépare :

Dans une grande maison (le Château, disait-on), on frappa à la porte plutôt timidement. Je sais que le jeune homme vint ouvrir à des hôtes qui sans doute demandaient secours.  
Cette fois, hurlement : « Tous dehors. »<sup>861</sup>

Nous voyons bien par quel dispositif le récit s'embraie et accélère, au point qu'il paraît accéder paradoxalement à un *point mort*. Le jeu indéterminant des instances énonciatives, que mettent en place le « Je sais », le « sans doute » ainsi que la parenthèse (où se reflète le « on » de la proposition narrative), se mêle ici à un effort de continuum diégétique. Il est vrai que la temporalité saugrenue, chargée d'un présent, d'un passé simple et d'un imparfait problématise les échelons énonciatifs qui se mettent en concurrence. Néanmoins, c'est avec une économie relativement restreinte et claire que le narrateur introduit le cadre de l'action qui va s'y dérouler. La proposition qui suit est quant à elle très étonnante. Elle est d'une part introduite par la formulation déictique « Cette fois », très marquée énonciativement et qui désigne un épisode narratif imminent que le « hurlement » dramatise à l'excès. D'autre part, elle se rapporte par distinction à une *autre fois*. Elle est davantage mise en résonance avec ce qui va suivre, un page plus loin : « “Dehors, dehors.” Cette fois, il hurlait »<sup>862</sup>. Bref, il y a un sursaut évident dans le déroulement narratif, que l'absence de verbe vient ici renforcer, d'autant plus qu'il s'agit de faire entrer en scène la sommation du lieutenant nazi par un « hurlement » didascalique.

En conséquence de quoi le récit est tiraillé entre deux pôles temporels ; d'un côté par ces accélérations et ces ellipses qui saccadent le tissu narratif, et d'un autre côté par des notations temporelles bien plus vagues et ambiguës qui visent à suspendre toute relation à un temps défini. Derrida a qualifié cette imbrication de temporalités hétérogènes de « chronométrie paradoxale »<sup>863</sup> : chronométrie *impossible* nous dit le philosophe, elle ne cesse de nous confronter à l'impossibilité de mesurer toute durée, confortant le lien irréductible entre fictif et réel que Derrida perçoit comme inhérent au témoignage. Cette chronométrie paradoxale est en effet des plus sensibles dans *L'Instant de ma mort* qui multiplie les indices chronologiques problématiques. Nous nous rappelons l'incipit évoquant « l'homme encore jeune » qui au fait de son exécution se transforme ironiquement en un « homme déjà moins jeune (on vieillit vite) »<sup>864</sup>. Derrida lit ces indices d'un temps contradictoires comme étant ceux d'une très

---

<sup>861</sup> BLANCHOT Maurice, *op. cit.*, p. 9.

<sup>862</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>863</sup> DERRIDA Jacques, *op. cit.*, p. 104.

<sup>864</sup> BLANCHOT Maurice, *op. cit.*, p. 10.

shakespearienne « anachronie absolue d'un temps disjoint »<sup>865</sup> : « ces deux temps, celui de l'objectivité et celui du phantasme ou du simulacre fictionnel, qui est aussi celui de l'expérience testimoniale, demeurent absolument incommensurables »<sup>866</sup>. Derrida va peut-être ici un peu vite en besogne ; dans sa mise en opposition des deux temps, la place qu'il accorde au simulacre fictionnel paraît en retrait et subordonnée, même si l'on devine qu'elle permet de déplacer la relation faussement dialectique entre l'objectivité et le « phantasme ». Car c'est bel et bien à la nature simulacrale de la fiction qu'il incombe de faire *demeure* de cette relation incommensurable.

Souvenons-nous des mots de Klossowski : le simulacre, comme fabrication, porte bien « en lui-même une aptitude différentielle de représentation, qui provoque son propre dilemme »<sup>867</sup>.

Et le dilemme qui trône, rythmant la linéarité du récit, prend un tour supplémentaire quand il s'attaque non plus au déroulement de faits intimes et subjectifs, mais à la chronologie historique mise en scène par le récit.

Nombreux ont été les commentaires qui ont souligné les datations très approximatives, sinon erronées qui parsèment *L'Instant de ma mort*. En premier lieu, il convient de rappeler que l'exécution elle-même serait sujette à une imprécision biographique de la part de Blanchot<sup>868</sup>. Ces indications contradictoires qui entourent le récit, notamment relayées par la citation que fit Derrida de la lettre envoyée par Blanchot<sup>869</sup>, ne figurent cependant pas dans le corps du récit ; elles appartiennent au hors-texte et autres inédits<sup>870</sup>. Accordons notre confiance aux mots du narrateur de *L'Instant de ma mort* : « Qu'importe »<sup>871</sup>. Qu'importe en effet que la justesse de la date soit relative ; si elle peut être le reflet de la manière hasardeuse qu'a le texte de dater les événements, elle n'en constitue pas pour autant l'enjeu capital et encore moins un chef d'accusation... C'est bien plus à l'intérieur de l'économie narrative du récit – et de son aptitude « différentielle » pour reprendre les mots de Klossowski – que les datations imprécises explicitées par le texte révèlent leur pouvoir de simulacre. Intéressons-nous à l'évocation de Hegel, « ombre spectrale »<sup>872</sup> nous dit Derrida, qui surgit lors d'un court épisode à la date erronée.

---

<sup>865</sup> DERRIDA Jacques, *op. cit.*, p. 77.

<sup>866</sup> *Idem.*

<sup>867</sup> KLOSSOWSKI Pierre, *La Monnaie vivante*, Paris : Éditions Payot & Rivages, coll. « Rivages poches », 1997, [1970], p. 15.

<sup>868</sup> Voir notamment BIDENT Christophe, *Maurice Blanchot. Partenaire invisible*, *op. cit.*, p. 228-232. Notons également la récente publication de Michel Surya qui soulève de manière critique les imprécisions des dates et des épisodes relatés par Blanchot. SURYA Michel *A plus forte raison. Maurice Blanchot, 1940-1944*, *op. cit.*, 2021

<sup>869</sup> Dans cette lettre, Blanchot se trompe vraisemblablement d'un mois en évoquant le bicentenaire de sa mort inépuvée. DERRIDA Jacques, *op. cit.*, p. 65.

<sup>870</sup> Nous pensons aux deux lettres, l'une à Roger Laporte, l'autre à Paulhan, publiées dans RABATÉ Dominique, HOPPENOT Éric (dir.), *Maurice Blanchot*, Paris : Éditions de L'Herne, coll. « Les Cahiers » 2014.

<sup>871</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Instant de ma mort*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>872</sup> DERRIDA Jacques, *op. cit.*, p. 80.

S'éloignant du peloton d'exécution, le personnage retrouve « le sens du réel » et découvre un paysage ravagé où « même les chevaux gonflés, sur la route, dans les champs, attestaient une guerre qui avait duré »<sup>873</sup>. Ce « sens du réel » laisse place à une réalité concurrente, d'où la voix du narrateur va glisser d'une focalisation à une autre. Cette voix ne semble plus se lier uniquement à l'omniscience qui la caractérisait mais tend davantage à s'immiscer dans les pensées du personnage : « En réalité, combien de temps s'était-il écoulé ? Quand le lieutenant était revenu et qu'il s'était rendu compte de la disparition du jeune châtelain, pourquoi la colère, la rage, ne l'avaient-elles pas poussé à brûler le Château (immobile et majestueux) ? »<sup>874</sup>. Deux pans du réel se partagent leurs sens ; celui qui échappe au savoir, rendu sensible par la double interrogation et l'énoncé d'un temps insituable, et celui qui *atteste* tout, comme les chevaux morts, seule marque explicite, comme le souligne Derrida, de la dimension testimoniale du récit. Les cadavres témoignent : énoncé paradoxal, qui fait dériver l'interprétation entre deux pôles. D'un côté l'impersonnalité du témoignage, qui n'affirme rien que son affirmation même et d'un autre côté le sens vague du terme attester, celui, ajoute Derrida, « de la pièce à conviction, du document ou de l'archive »<sup>875</sup>. Toute cette mise en scène joue de l'ambiguïté, alléguant chacune des réalités pour insérer un passage surprenant :

C'est que c'était le Château. Sur la façade était inscrite, comme un souvenir indestructible, la date de 1807. Était-il assez cultivé pour savoir que c'était l'année fameuse de Léna, lorsque Napoléon, sur son petit cheval gris, passait sous les fenêtres de Hegel qui reconnut en lui « l'âme du monde », ainsi qu'il l'écrivit à un ami ? Mensonge et vérité, car, comme Hegel l'écrivit à un autre ami, les Français pillèrent et saccagèrent sa demeure. Mais Hegel savait distinguer l'empirique et l'essentiel. En cette année 1944, le lieutenant nazi eut pour le Château le respect ou la considération que les fermes ne suscitaient pas.

La première proposition, incongrue, tonne le ton qui parcourt le passage entier : « C'est que c'était le Château ». Phrase autotélique, grammaticalement tautologique, seule la temporalité différentielle, qui d'ailleurs ne semble pas se reporter aux ancrages temporels de la narration, semble nous indiquer ce qu'est véritablement ce Château. Cette proposition sonne bien comme une rupture énigmatique, tant au niveau de la logique narrative que syntaxique. La rythmique binaire et répétitive des phonèmes ainsi que la division de *l'être* en deux temps ouvre sur un passage tout aussi mystérieux. Sorte de récit dans le récit, il débute sous une forme interrogative. Adressée indirectement au personnage, et donc à soi-même, cette fausse interrogation fait intervenir à nouveaux frais la question d'un savoir. Ce passage entier en est d'ailleurs traversé

---

<sup>873</sup> BLANCHOT Maurice, *op. cit.*, p. 13.

<sup>874</sup> *Idem.*

<sup>875</sup> DERRIDA Jacques, *op. cit.*, p. 106.

de part et d'autre : les termes de « cultivé », « savoir », « mensonge », « vérité », « empirique », « essentiel » s'y rapportent directement quand le nom de Hegel, lui, fait intervenir l'ombre du « savoir absolu ». L'évocation de ce passage débute par une marque, « comme un souvenir indestructible », qui ouvre donc une parenthèse narrative à vocation comparative ou encore hyperbolique. Agencé comme une véritable réminiscence, l'épisode de Hegel débute pourtant par l'évocation d'une date erronée. C'est en effet en 1806 et non 1807 que Napoléon passa sous les fenêtres du philosophe de la fin de l'histoire. Derrida le signale discrètement dans son commentaire, en plaçant la rectification en note de bas de page<sup>876</sup>. Que faire de cette maladresse ? Peut-on un instant songer qu'il s'agit ici d'une simple erreur, n'ayant aucun lien avec cette *erreur* si retorse qui conceptuellement non seulement ouvre à l'errance mais qui ouvre également le récit que nous tenons entre les mains ? De plus, 1807, n'est-ce pas également un siècle avant la date de la naissance de Blanchot ? N'est-on pas face à un moyen conscient ou inconscient de lier erreur, naissance et mort ? Question difficile, dirait Blanchot, lui qui affirmait dans *L'Espace littéraire* que l'erreur pouvait « à celui qui en accepte le risque et s'y livre sans retenue, se révéler comme la source de toute authenticité »<sup>877</sup>... Peut-être devrions-nous davantage considérer cette datation comme étant le fait d'un spectre, tel que l'évoque Agamben :

Mais de quoi est fait un spectre ? De signes, ou, plus précisément de signatures, c'est-à-dire de ces signes, chiffres ou monogrammes que le temps marque sur les choses. Un spectre porte toujours avec lui une date, c'est-à-dire que c'est un être intimement historique. [...] chaque créature exhibe une signature, à travers laquelle elle signifie plus que ce que ses traits, ses gestes, et ses mots ne pourraient jamais exprimer.<sup>878</sup>

La date spectrale de 1806 pourrait donc combiner son pouvoir d'évocation, son surplus de signification à l'erreur la plus manifeste. Qu'elle soit consciente ou non, cette erreur de datation organise une filiation très particulière avec la scène hégélienne. C'est comme s'il revenait à l'erreur le rôle de déboîter la narration et de l'ouvrir à une scène antérieure et fictive. La filiation ainsi installée n'est pas essentiellement idéologique, mais temporelle, qui nous montre, bien plus que le discours circulaire hégélien auquel il se réfère faussement, le retour d'une scène *capitale*. La référence est certes indirecte, mais le choix de cet épisode dans la vie de Hegel n'est pas anodin ; « l'âme du monde », passant sous ses fenêtres, Hegel y reconnaît la

---

<sup>876</sup> Dans sa correspondance, Hegel écrit : « Quel souci j'ai dû avoir à propos des envois du manuscrit mercredi et vendredi derniers, c'est ce que vous voyez d'après la date. – Hier soir vers le coucher du soleil je vis les coups de feu tirés par les Français. [...] J'ai vu l'Empereur – cette âme du monde – sortir de la ville pour aller en reconnaissance ; c'est effectivement une sensation merveilleuse de voir pareil individu qui, concentré sur un point, assis sur un cheval, s'étend sur le monde et le domine », cité dans DERRIDA Jacques, *op. cit.*, p. 110.

<sup>877</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 229.

<sup>878</sup> AGAMBEN Giorgio, *Nudités*, Paris : Éditions Payot & Rivages, coll. « Rivages poches », 2019, p. 59.

manifestation du savoir absolu. Si l'on s'en tient aux lectures kojeviennes, qui marquèrent autant Blanchot que Bataille, le savoir absolu est cet instant où s'opère la suppression de l'homme : « l'Homme se supprime en tant qu'*Erreur* (ou "sujet" *opposé* à l'Objet) après avoir créé la Vérité de la "Science" »<sup>879</sup>. Le retour de cette scène autrement capitale dans le dispositif de fiction du témoignage semble se faire sous l'égide d'une erreur exemplaire. C'est peut-être dans cette exemplarité silencieuse, celle d'un « souvenir indestructible » pourtant vicié, que se trouve la véritable irruption de la hantise comme structure ; l'épisode philosophique de la mort de l'homme ressurgit au terme d'une mort inédite. Frontispice commun au récit et au Château – à cette *demeure* dans toutes ses variations comme l'analyse Derrida – l'erreur conduit d'une manière semblable aux effets de l'errance. Et cela, bien qu'elle s'articule de façon différente dans les deux épisodes de mort : l'une est narrative et existentielle quand l'autre est historique et culturelle. À travers l'épisode de Hegel, le temps revient comme un antécédent déjà « inédite », comme un spectre. Cependant, ce retour n'est pas un retour identique, comme le constatait Barthes dans *Le Bruissement de la langue* : c'est « comme si la résurrection se faisait toujours à côté de la chose dite : place du Fantôme, de l'Ombre »<sup>880</sup>. Le retour à l'étoffe du simulacre, d'un retour en partie manqué, comme pour montrer par la trace manifeste d'une erreur qu'un retour n'intervient jamais pour occuper la même place ; il y a toujours quelque chose qui modifie la manifestation du retour, qui est à la fois la condition de son renouveau et plus encore celui de sa révocation, au principe de son enchantement : « l'erreur, écrit Blanchot ailleurs, le fait d'être en chemin sans pouvoir s'arrêter jamais »<sup>881</sup>.

L'erreur – qu'elle soit de datation historique ou relevant de la scansion fragmentaire – concourt donc à insérer une rupture et ainsi organiser un écart sensible au sein du récit. Par cette brisure, le cadre historique réel et la mise en scène fictionnelle laissent apparaître les signes de leur propre production ; ceux qui permettent, comme une doublure artificielle qui scintillerait dans les marges de la tragédie du récit, de *représenter* les conditions spectrales au fondement de la vérité qu'il institue. C'est bien ce que nous dit Derrida :

Peut-être faut-il insister sur ce point difficile et sans doute décisif, en ce lieu de décision passive et passionnée. Car dans l'hypothèse d'un faux témoignage, fût-il même faux de part en part, et même dans l'hypothèse d'un mensonge ou d'une hallucination phantasmatique, voire d'une pure et simple fiction littéraire, eh bien, l'événement de référence aura eu lieu, fût-ce dans sa structure d'expérience « inédite », comme mort sans mort qu'on ne pourrait ni dire ni entendre autrement, c'est-à-dire au travers d'une phantasmaticité, donc selon une spectralité

---

<sup>879</sup> KOJÈVE Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel*, op. cit., p. 435.

<sup>880</sup> BARTHES Roland, « Délibération », *Le Bruissement de la langue*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2015, [1979], p. 434.

<sup>881</sup> BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, op. cit., p. 131.

(*phantasma*, c'est le spectre en grec) qui en est la loi même. Cette loi spectrale à la fois constitue et structure le référent demeurant de ce récit ; elle excède l'opposition entre le réel et l'irréel, l'actuel et le virtuel, l'effectif et le fictif.<sup>882</sup>

Excéder les oppositions par une pratique de la spectralité ne saurait se faire sans une propension à la représentation, qui en est à la fois la limite et la chance. Bident l'a signalé dans une communication récente : le récit « recourt au dramatique comme structure »<sup>883</sup> ; structure dramatique avec « ses personnages, ses actes, ses péripéties, ses renversements, bref, son éloquence et toutes les stratégies de son énonciation »<sup>884</sup>. Il est vrai que dans les « Réflexions sur l'enfer », nous avons observé cette poéticité scénique. Elle mettait en scène, selon un pathos bien conduit et identifiable, une résonance poétique entre fragments narratifs et conceptuels, tout en invitant les personnages mythiques au ressort dramatique et musical le plus efficient. Le chant si particulier qui s'y faisait entendre, celui qui soutenait les variations infinies du paradoxe, se présentait bien comme le fait d'une écriture plutôt théâtralisée : il devient, comme le dit si justement Bident, « la figure majeure de l'économie stylistique du récit »<sup>885</sup>. Néanmoins, force est de constater que dans *L'Instant de ma mort*, la loi spectrale du récit modifie en profondeur les possibilités d'une écriture où la question de la représentation comme question de la théâtralité expose ses propres conditions poétiques.

Il y a bien plus que les oppositions manifestées par le texte qui soient excédées ; ce mouvement qui se joue du seuil et de la limite de la représentation a la résonance étrange d'un appel. Nous l'avons dit : l'erreur est inaugurale, elle est illusion, *faux-pas*. C'est par elle que s'ouvre la possibilité d'une écriture qui puisse s'accorder à l'impératif éthique d'une littérature des limites, comme Blanchot la formulait en méditant sur l'« expérience » de son ami Bataille. L'erreur *convoque en révoquant* la mort ; le point d'orgue de cet appel se fait sentir par la capacité extrême que possède cette loi spectrale de faire *spectacle* de sa propre loi : de joindre la limpidité dramatique de la narration à l'abyssale question de sa propre mort.

Lacoue-Labarthe avait mis en lumière dans *Agonie terminée, agonie interminable* les moyens par lesquels le « vécu », le *Erlebnis*, se confond avec une traversée de la mort. Toute visée autobiographique est commandée et traversée par une expérience que le philosophe nous enjoint d'entendre comme épreuve : elle est essentiellement autothanatographique<sup>886</sup>. De plus, elle ne cesserait de répéter la rémanence du mythe de la traversée de la mort, d'évoquer une scène commune en la partageant avec d'autres voix qui font retour dans celle inéprouvée de ma

---

<sup>882</sup> DERRIDA Jacques, *op. cit.*, p. 122-123.

<sup>883</sup> BIDENT Christophe, « Blanchot dramaturge », *Furor*, n°29, Genève : Éditions Furor, septembre 1999, p. 171.

<sup>884</sup> *Idem*.

<sup>885</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>886</sup> LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *op. cit.*, p. 101.

mort. Au point où lisant le récit de Blanchot, Lacoue-Labarthe affirme, véhément : « Mais c'est une citation ! »<sup>887</sup>. Le « sentiment de légèreté qui est la mort même »<sup>888</sup> dont fait état *L'Instant de ma mort* ne saurait donc se lire sans les échos citationnels qu'une telle proposition fait réverbérer. Lacoue-Labarthe insiste sur deux scènes analogues qui montrent selon lui, à quel point le « sentiment de légèreté » est commandé en sous-main par une répétition mythique. La première scène évoquée est celle apparaissant au Livre II des *Essais* de Montaigne dans le chapitre « De l'exercitation ». Montaigne écrit avoir été victime d'un dangereux accident de cheval qu'il relate en des termes qui pourraient faire penser à la légèreté de la mort évoquée par Blanchot<sup>889</sup>. La deuxième est celle figurant dans *Les Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau. Là encore il s'agit d'un accident dont la gravité est contrebalancée par ce que Rousseau qualifie de « calme ravissant »<sup>890</sup>. Il convient pourtant de nuancer la « citation » stricte évoquée par le philosophe et peut-être de s'accorder davantage aux paroles de Montaigne que l'on trouve dans « De l'expérience » : « nous ne faisons que nous entregloser »<sup>891</sup>. Car il semblerait bien qu'au détour du « sentiment de légèreté » blanchotien se pressent des voix multiples dont l'évocation est bien moins limpide que celle d'une citation. Il y a les voix qu'indique Lacoue-Labarthe : la *nékuia* de Malraux dans *Les Noyers de l'Altenburg*<sup>892</sup> et les morts d'Artaud que l'on trouve dans *Suppôts et supplications*<sup>893</sup> ou encore lors de la célèbre séance au Vieux-Colombier<sup>894</sup>. Il faut également signaler la présence flagrante d'un lexique extatique bataillien qui s'insinue dans le corps du texte. À ces scènes parallèles, nous pourrions très bien en ajouter d'autres, connues et souvent commentées par Blanchot : la tentative de suicide de Leiris rapportée dans *Fibrilles*<sup>895</sup>, son rêve daté de quelques mois avant l'exécution de Blanchot où Leiris rêve d'être fusillé<sup>896</sup>, les « gouffres » de Michaux<sup>897</sup>, les épisodes de dépersonnalisation évoqués par Caillois et peut-être même les séances de sommeil de Desnos et autres « automatismes » funèbres des surréalistes. À tel point qu'il serait possible d'appliquer à *L'Instant de ma mort* les mots que Blanchot formulait à propos de Borges : un récit qui est

---

<sup>887</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>888</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Instant de ma mort*, op. cit., p. 17.

<sup>889</sup> « Je me laissoy couler si doucement et d'une façon si douce et si aisée que je ne sens guiere autre action moins poissante que celle-là estoit. MONTAIGNE, *Les Essais*, Paris : Éditions Flammarion, 2008, [1595], p. 375-376.

<sup>890</sup> Deuxième promenade, ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, *Œuvres complètes*, t. I, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, [1782], p. 1005.

<sup>891</sup> MONTAIGNE, op. cit., p. 1058.

<sup>892</sup> MALRAUX André, *Les Noyers de l'Altenburg*, *Œuvres complètes*, t. II, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

<sup>893</sup> ARTAUD Antonin, *Suppôts et supplications*, *Œuvres*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Quarto », 2011, [1978].

<sup>894</sup> Voir les textes contemporains de cette séance et le texte publié sous le titre *Histoire vécue d'Artaud-Mômô* par Paule Thévenin, ARTAUD Antonin, *Œuvres*, op. cit., p. 1175-1189.

<sup>895</sup> « J'avais seulement la certitude obscure d'être une manière de Lazare remonté du tombeau », LEIRIS Michel, *Fibrilles. La Règle du jeu III*, op. cit., p. 111.

<sup>896</sup> Un beau « hasard objectif » ; voir LEIRIS Michel, *Journal*, op. cit., p. 387.

<sup>897</sup> « Des présences sans corps, sans matière, rôdent aux alentours. Le spectacle hallucinatoire enfin apparaît », MICHAUX Henri, *Connaissance par les gouffres*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Poésie / Gallimard », 2015, [1961], p. 193.

« l'unité inépuisable d'un seul livre et la répétition lassée de tous les livres »<sup>898</sup>. Sur la scène de ma propre mort, il en va donc également de la mort d'un autre, à mon image, dépossédé pourtant de cette mort qui nous est la chose la plus proche et la plus lointaine. La revenance de ces voix se produit en écho à une impossibilité commune ; elle donne à voir que leur retour ne s'effectue que pour excentrer le sujet de sa propre histoire. Blanchot crée une voix énonciative stratifiée, oscillante, une sorte de personnage multiple dont les revenances textuelles célèbrent l'anonymat.

Lors de cette « rencontre de la mort et de la mort », l'écriture est réduite à la pure visibilité de la parole narrante pour faire entendre dans ses accrocs dissimulés la réverbération errante comme un possible écho à l'essence inaccessible de la littérature : à son rythme à la fois surchargé et vide. La fin des fantômes se joue incessamment dans cette disposition fantasmagorique accordée au récit, qui est celle d'exposer les moyens frauduleux de sa vérité comme la véracité de ses leures.

L'erreur et l'errance sont à la fois ces termes qui glissent vers l'épreuve de l'impersonnalité blanchotienne et qui agissent comme relais vers un dehors aux accents bien éloignés de ceux qu'indiquait Foucault<sup>899</sup> : vers les coulisses où se joue la représentation d'une *scène vidée de ses spectres*. La scène convie textes, voix et écritures dans la valse de l'erreur et de l'errance et parachève cet instant de mort en le vidant : il n'y a plus rien d'identifiable, rien qui puisse permettre aux ombres des défunts – tout comme à mon ombre propre – de se signaler comme spectres. Et point de « vide sans vide » dans la représentation de cette scène ; ici le vide est une lacune qui invite à la participation de son spectacle par son seul chant, permettant la relance de la finitude dont les spectres se dissipant font résonner la mesure. Cet appel est, semble-t-il, bien éloigné du rire de la comédie bataillienne : là où Bataille s'effondre sur scène en produisant tant de doubles, Blanchot maintient son travail soustractif à l'infini : fantôme d'un fantôme d'un fantôme... La loi spectrale au cœur de la pratique textuelle blanchotienne affirme son propre mouvement en *découvrant* son inexistence. Dans ce renouveau fait de naissance et de mort, le fantôme chez Blanchot est livré à son seul fonctionnement : faire de lui une limite, une loi qui soit susceptible d'être celle du fonctionnement même de la littérature. Le fantôme doit être maintenu en tant que *rien*, à la fois inexistant et factice. D'où sa terreur, redoutablement ironique et légère : celle qui fait de lui cette loi permettant l'intégration de toute limite et sa

---

<sup>898</sup> BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, op. cit., p. 133.

<sup>899</sup> FOUCAULT Michel, *La Pensée du dehors*, op. cit.

relance polyphonique, chargée de nouvelles hantises à même de se soustraire à toute délimitation absolue<sup>900</sup>.

Nous aurions tant aimé que le Cabaret Blanchot fasse apparaître de multiples fantômes, qu'il soit plus dansant ou davantage dadaïste. Mais non : sans cesse une mesure reflue sur elle-même et malgré ses procédés de monstration, elle n'en demeure pas moins immédiatement reconduite à ce même chant du cygne<sup>901</sup>. Chant du signe ? Toujours et encore, tel une vague, le chant retourne dans son milieu indéterminé, un peu à la manière du personnage de *Thomas l'obscur*, poursuivant « une sorte de rêverie dans laquelle il se confondait avec la mer »<sup>902</sup>. Vider la scène de ses fantômes dévoile le risque que contient l'œuvre de Blanchot : disposer des sorties qui renvoient au circuit fermé de l'œuvre et à sa propre théorie. Afin de libérer le chant du signe, peut-être est-il nécessaire d'en reconnaître le pouvoir d'évocation en le chantonnant, allègrement, à la manière d'une ballade nous permettant de mesurer à notre tour la chance que sont les fantômes, quand bien même ils vivoteraient comme des « fantômes absents ».

Reste que demeure un tremblement, une réverbération qui dote la scène blanchotienne comme fantasmagorie d'une marque essentielle : cette « virtualité aléatoire »<sup>903</sup> qu'évoquait Derrida, qui doit son pouvoir de réverbération pour autant qu'on veuille bien consentir à la conjuration de son spectacle, au « sentiment léger » de son ironie. C'est-à-dire ne plus être, comme dans *Celui qui ne m'accompagnait pas*, un fantôme, mais produire à notre tour des fantômes, des fantoches, qui par leur éternel retour marqueront le texte de cette impersonnalité qui nous est commune : la littérature.

Vraisemblablement, l'essence de la littérature ne serait donc pas uniquement spectrale, comme l'affirmait Blanchot. Afin de reproduire cette essence, de l'insérer dans une dramatisation spéculative, la littérature devrait dès lors soustraire à la spectralité son pouvoir de hantise : léguer à la spectralité le vœu d'une tâche impossible, celle d'en finir avec les fantômes. L'« histoire de fantôme » évoquée par Blanchot, celle où même le fantôme serait absent, cacherait donc une possibilité conjuratoire qui permettrait de se mesurer à une autre histoire : à une histoire se donnant à elle-même et à nous le pouvoir de s'absenter. Il ne resterait que le seul « grouillement spectral »<sup>904</sup> que Bataille évoque dans un texte sur Blanchot. Peut-on trouver meilleure invitation que de demeurer, avec pour seul compagnon, un fantôme absent, disponible

---

<sup>900</sup> Nous nous inspirons ici de l'analyse que fait Kristeva de la « traversée » chez Mallarmé. Voir KRISTEVA Julia, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, op. cit., p. 538-540.

<sup>901</sup> « Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne, / Il s'immobilise au songe froid de mépris / Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne », MALLARMÉ Stéphane, « La vierge, le vivace », *Poésies*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « NRF Poésie », 2008, p. 57.

<sup>902</sup> BLANCHOT Maurice, *Thomas l'obscur. Première version, 1941*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Blanche », 2005, p. 26

<sup>903</sup> DERRIDA Jacques, op. cit., p. 88.

<sup>904</sup> « Conformément à son ambiguïté, la littérature peut aussi incliner de l'autre côté, où elle utilise le langage à nommer les contenus du monde réel, en décrire le mouvement, se bornant à l'enrichir sans dessin par la faculté qu'elle a de glisser à ce grouillement spectral qui lui est propre, qui est sa vie d'enfer ou plutôt la vie de la mort en elle ». BATAILLE Georges, « Maurice Blanchot », *Lignes. Nouvelle série*, n°3, 2000, p. 153.

à investir les drames d'une histoire à venir ? À l'instar de ce que Lacoue-Labarthe désigne comme l'« abyssale limpidité »<sup>905</sup> de *L'Instant de ma mort*, cette invitation a un reflet énigmatique ; il est peut-être son énigme même. L'instant de ma mort ? Et si c'était également *plus jamais*, comme la « révocation » du récit dans *La Folie du jour* ? Car en finir avec les fantômes, c'est paradoxalement leur permettre d'occuper l'« exigence excentrique de l'écriture »<sup>906</sup> comme l'a indiqué récemment Maud Hagelstein. S'identifier et se distancier des fantômes – en ceci la dramaturgie blanchotienne a un quelque chose de très brechtien – lève le voile sur le mouvement de l'œuvre qui parcourt d'un bout à l'autre la production littéraire de Blanchot.

Il est possible donc d'entendre différemment le silence propre à la littérature qui orne les parutions de Blanchot et auquel l'auteur dit s'être voué. Reléguée par des marques du silence, par cette représentation du texte faite d'accrocs et de trous d'où elle se désigne, la parole n'en demeure que toujours plus vive et toujours davantage plurielle : un cabaret, à l'ironie légère comme l'est *l'instant d'une mort désormais toujours vouée aux stances d'une lecture*.

---

<sup>905</sup> LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *op. cit.*, p. 65.

<sup>906</sup> HAGELSTEIN Maud, « Écrire (pour) les fantômes. La réduction infinie de Maurice Blanchot », dans : *Philosophie*, Maurice Blanchot, n°151, septembre, p. 16, 2021.

## 5.4 Le cinéma bataille :

*C'est bien entendu la fumisterie la plus  
profonde que de parler de mort*

Bataille, *L'Enseignement de la mort*<sup>907</sup>

En guise de dernière partie, nous allons nous pencher une nouvelle fois sur Bataille. Jusqu'ici, nous avons vu l'auteur œuvrer à dramatiser son expérience. La place qu'occupait la figure du spectre exacerbait les rapports représentatifs en vue d'un acte immanent, déplaçant les « déterminations contradictoires » pour les « maintenir vivaces », comme l'écrit Didi-Huberman<sup>908</sup>. L'apparition du drap fantôme menait une heuristique négative et suppliciée vers celle d'une comédie. De la *re-présentation* de la phénoménalité extatique à son incorporation par le jeu représentatif, le paradigme visuel demeurait omniprésent. Au cœur de l'expérience de dépossession se jouait même ce qui semble être une naissance de l'image. C'est du moins ce que laisse pressentir Bataille lorsqu'il écrivait à propos de la « cheminée d'usine » dans la revue *Documents* : « c'est pourquoi il est plus logique, pour la situer dans un dictionnaire, de s'adresser au petit garçon qu'elle terrifie, au moment où il voit naître d'une façon concrète l'image »<sup>909</sup>.

Lors de notre exploration de ce voir matriciel bataillien, nous avons mis en évidence les mécaniques d'occultation qui, trouant le regard, le retournant comme un gant, mettaient en place les conditions d'un aveuglement révélateur. Ensuite, nous avons été confronté aux épisodes proprement et explicitement extatiques, où la démarche textuelle mimait la mécanique de révélation photographique en deux temps. Ce dispositif d'imitation permettait au récit de l'extase de caler sa narration sur la double temporalité du matériau photographique. La teneur dialectique de cette mise en contact entre excédent pathétique et monstration de ses propres mécanismes se retrouvait également dans la propension parodique de la scène du drap fantôme. Le dédoublement d'une scène narrative procédait d'un constant va-et-vient entre deux pôles, le rire et la terreur. L'effet était, nous l'avons vu, celui d'une mise en mouvement, d'une hésitation constante du sens qui confinait à son renouvellement incessant : tout semblait, en quelque sorte,

---

<sup>907</sup> BATAILLE Georges, « L'Enseignement de la mort », *Œuvres complètes*, vol. VIII, Paris : Éditions Gallimard, 1976, p. 199.

<sup>908</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris : Éditions Macula, 2019, [1995], p.230.

<sup>909</sup> BATAILLE Georges, « Cheminée d'usine », *Documents*, 1929, n°6, réédité récemment *Documents*, op. cit., p. 329-332.

séduire la limite à partir de laquelle l'apparition du sens était à *revoir*. Nous allons maintenant avec *Le Mort*, récit composé pendant le second conflit mondial, nous arrêter un instant sur un élément que nous avons évoqué lors de notre analyse des épisodes extatiques : le caractère cinématographique de la textualité bataillienne. En effet, il semblerait que ce court texte, à la violence outrancière et ordurière très marquée, emprunte au matériau cinématographique sa forme, celle d'une dynamique de cadrage et de débordement qui se couple à « la vitesse du mouvement et l'irradiation de l'image »<sup>910</sup> comme nous le signale Francis Marmande.

Commençons par une évocation générale de ce texte, un peu à part dans la production textuelle de Bataille. Dans un des nombreux projets de préface inaboutis, l'auteur donne des indications imprécises sur sa genèse. Si la période de rédaction semble échapper au souvenir de Bataille – chose plutôt surprenante chez un auteur dont on a coutume de considérer précise la datation des écrits – il nous indique l'état de confusion dans laquelle il se tenait lors de la rédaction de ce texte :

Le reste se lie à l'excitation sexuelle délirante où j'étais, dans l'extravagance de novembre, dans ma solitude presque entière [...] j'étais malade, dans un état obscur, d'abattement, d'horreur et d'excitation.<sup>911</sup>

Le contexte ainsi évoqué par Bataille permet d'inscrire ce récit troublant dans les marges d'autres textes de l'auteur. *Le Mort* rappelle précisément celles qui cadrent les expériences extatiques contenues dans *Le Coupable* que nous avons précédemment commentées. D'ailleurs, les « représentations obscènes » qu'évoque Bataille dans sa recherche d'instant intenses rappellent fortement les conditions d'écriture qu'il relatait plus haut. Souvenons-nous :

Le premier jour où le mur a cédé, je me trouvais la nuit dans une forêt. Une partie de la journée, j'avais éprouvé un violent désir sexuel, me refusant de chercher la satisfaction. J'avais décidé d'aller jusqu'au bout de ce désir en « méditant », sans horreur, les images auxquelles il se liait.<sup>912</sup>

La proximité contextuelle entre les deux textes révèle un indice précieux ; ces liens dissimulés entre les textes, dont les indications paratextuelles lèvent quelque peu le voile, nous permettent de penser la radicalisation de cette *méditation des images* qu'évoque Bataille. En effet, après les affects produits par le dispositif photographique, nous allons voir qu'avec *Le Mort* se développe une véritable cinématique du voir dont l'inscription textuelle va reposer sur une lecture et une monstration cinématographique de ses conditions d'émergence. À l'instar de

---

<sup>910</sup> MARMANDE Francis, *Le Pur bonheur. Georges Bataille*, op. cit., p. 162.

<sup>911</sup> BATAILLE Georges, « Autour du "Mort" », *Romans et récits*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 404.

<sup>912</sup> BATAILLE Georges, *Le Coupable*, op. cit., p. 269.

*Madame Edwarda*, avec lequel il partage la dimension sulfureuse, *Le Mort* se présente comme la marge inavouable des travaux de Bataille, concentrés sur le terrain philosophique, lors de cette époque extrêmement féconde que furent pour l'auteur les années de guerre.

*Le Mort* est composé de vingt-huit chapitres ou saynètes qui relatent le parcours de Marie, protagoniste féminine de ce récit pour le moins immoral. L'histoire s'ouvre sur la mort d'Édouard – son amant – et la fuite de Marie, « démente et nue »<sup>913</sup>, qui l'amène à se réfugier dans une auberge. S'en-suivent des séquences pornographiques qui, graduellement, vont mener Marie à voir le spectre d'Édouard dans la personne du comte. Les outrages reprennent de plus belle avant que Marie et le comte, quittant l'auberge, se rendent au domicile de celle-ci, retrouvant le mort. À cet instant, Marie meurt, ayant un « sourire affreux », en criant « IMPOSSIBLE »<sup>914</sup>. Le dernier chapitre met en scène le comte qui regarde deux corbillards se dirigeant vers le cimetière.

Ce récit troublant et obscène prolonge donc jusqu'à l'excès les motifs que d'autres récits découvriraient. Tout paraît être dans *Le Mort* question d'écart : écart avec les mœurs et la morale, écart dans le statut éditorial du texte et écart qui s'inscrit dans le motif scriptural de l'œuvre. Inutile d'insister sur le caractère outrancier et blasphématoire du texte, ménageant une fiction pornographique aux relents religieux. Mis en lumière par Thadée Klossowski<sup>915</sup> et Gilles Ernst<sup>916</sup>, le parcours de l'héroïne se donne comme un parodie sacrilège du motif marial et du chemin de croix. Cette infraction contre la représentation canonique de la Passion du Christ est portée, nous le verrons, à son comble.

Nous évoquions plus haut un écart qui se produit au niveau éditorial. Si l'histoire génétique et éditoriale de ce texte peut sembler proche de la mobilité avec laquelle Bataille envisagea ses propres publications, ce texte n'en demeure pas moins particulier, accentuant le caractère indécis qui entoure le statut de bien des ouvrages de l'auteur. Premièrement, comme pour adhérer à sa dimension posthume et spectrale, *Le Mort* ne fut pas publié du vivant de Bataille. Deuxièmement, ce texte ne connaît pas véritablement de forme achevée ou du moins fixée par la critique. Les éditions en sont multiples, souvent différentes ; les noms des protagonistes du récit changent au fur et à mesure des réécritures et des corrections apportées par Bataille et s'inscrivent dans différents projets éditoriaux englobants. Cependant, malgré son statut

---

<sup>913</sup> BATAILLE Georges, *Le Mort, Romans et récits*, op. cit., p. 376.

<sup>914</sup> *Ibid.*, p. 401.

<sup>915</sup> KLOSSOWSKI Thadée, « Le Ciel », *L'Arc*, « Georges Bataille », n°32, 1967, p. 46-48.

<sup>916</sup> ERNST Gilles, *Georges Bataille. Analyse du récit de mort*, Paris : Presses universitaires de France, 1993.

inachevé, ce texte devait avoir une importance particulière aux yeux de l'auteur. En effet, comme le mentionne Emmanuel Tibloux, Bataille est revenu sur ce récit à de nombreuses reprises et ce jusqu'à la fin de sa vie, prévoyant notamment de multiples possibilités d'illustration. Pour nos commentaires, nous avons utilisé la version publiée récemment dans la Bibliothèque de la Pléiade, souscrivant à l'analyse des multiples éditions menée par Tibloux<sup>917</sup> dans la notice. Cette édition semble en effet la plus tardive et donc la plus proche d'une forme finale. Argument attesté par les inclinations de Bataille : réduire significativement l'étoffe du texte en gommant, élaguant quand il ne supprime pas, les relents poussifs, la lourdeur de certaines expressions et les liaisons syntaxiques. Cette édition privilégie donc « la discontinuité en effaçant ces marques de liaison au profit de la juxtaposition, laquelle permet en retour d'accroître le volume du texte en augmentant la part relative des phrases et des retours à la ligne »<sup>918</sup>. En outre, il nous faut être également sensible à la mise en page que nous avons évoquée et sur laquelle nous reviendront constamment ; nous nous baserons sur la version publiée par Jean-Jacques Pauvert qui respecte la mise en page telle que Bataille l'indiquait dans des notes préparatoires. Cette pratique de lecture où nous composons notre texte par l'addition de deux textes, peut paraître surprenante. Toutefois, elle semble nécessaire pour garantir une vue multiple permettant la compréhension de ce texte en friche. Il nous faut en effet reconstituer une version qui tienne compte des recherches formelles de Bataille à différents niveaux, où la réduction des éléments syntaxiques du texte renforce son intensité et où la mise en page fait partie explicitement des signes du texte.

La mise en page est effectivement un élément extrêmement significatif. Bien loin de l'ornement, elle divise chaque chapitre – à raison d'un chapitre par page – en deux sections. La première, où se trouve le récit, est délimitée par un linéament qui occupe les trois-quarts de la page. La deuxième est située en bas de la page et prend la forme d'un cartouche qui évoque celle d'un cercueil. Les titres des chapitres s'y insèrent. À l'intérieur de cette pagination divisée en deux sections, s'organise la répartition de trois régimes d'inscription textuelle, eux-mêmes contenant un écart avec leur forme canonique. Les titres, très descriptifs – trop descriptifs, nous le verrons – figurent de manière inversée au pied du texte. Le liseré qui encadre le texte réserve quant à lui un espace blanc, variable mais constant, qui semble accompagner le texte.

Une telle scénographie du texte évoque irrésistiblement un contact rapproché avec l'image. Comme le fait remarquer Tibloux, « le texte doit faire tableau »<sup>919</sup>. Ce rapprochement est

---

<sup>917</sup> TIBLOUX Emmanuel, « *Le Mort*. Notice », BATAILLE Georges, *Le Mort, Romans et récits*, op. cit., p. 1168-1191.

<sup>918</sup> *Ibid.*, p. 1183-1184.

<sup>919</sup> *Ibid.*, p. 1173.

renforcé par l'hypotexte religieux bafoué qui innerve *Le Mort*. Les stations du chemin de croix, et particulièrement leurs représentations picturales, résonnent dans le dispositif même de mise en spectacle du texte. Si effectivement, la mise en scène adoptée par *Le Mort* évoque un « faire tableau », il demeure qu'elle ne semble pas inscrire le geste pictural dans l'altération et la monstration de sa forme. Davantage, comme nous l'évoquions plus haut, le « faire » que mentionnait Tibloux se prête à un rapprochement avec le médium cinématographique muet. Domaine artistique et plastique discret chez Bataille, le cinéma n'est pas pour autant absent de son univers. Accompagné des transfuges du surréalisme, dont Leiris et Desnos, Bataille se penche sur l'« hétérologie »<sup>920</sup> que permet le geste cinématographique, pour reprendre ici le terme qu'utilise Didi-Huberman pour qualifier cette invention de formes dialectiques. C'est en effet dans les pages de la revue *Documents* que Bataille et Desnos élaborent un discours sur le cinéma d'avant-garde en soulignant ses capacités poétiques de rupture. Un modèle s'impose : Eisenstein, dont les conférences sont communiquées dans le septième numéro de la revue qui annonce par la même occasion une participation du cinéaste soviétique à la revue. Il est significatif que le nom d'Eisenstein – et la méthode de montage des attractions qui va avec – apparaisse entre la définition de l'« informe » que donne Bataille et un texte de Desnos sur le cinéma d'avant-garde<sup>921</sup>. Dans un numéro ultérieur, Desnos livre un article sur Eisenstein où il affirme : « Tout, d'après ce metteur en scène de génie, est cinématographique ou, si l'on veut, photogénique. La photogénie des idées est encore à étudier »<sup>922</sup>. Entre l'informe bataillien – fait de l'écart que la forme entretient avec sa propre menace interne<sup>923</sup> – et la « photogénie » comme terrain exploratoire, la pratique dialectique du montage d'Eisenstein se révèle être une source déterminante pour les auteurs de la revue *Documents*<sup>924</sup>. D'autant plus que le « développement dialectique des faits aussi concrets que les formes visibles »<sup>925</sup> évoqué par Bataille à propos du metteur en scène soviétique, va subrepticement être rapporté à un paradigme bien précis : celui du fantôme, que nous trouvons déjà dans le magnifique texte « Puissance des fantômes » de Desnos publié dans *Le Soir* en 1928 :

Les fantômes existent. Il n'est pas de jour où, à la faveur d'un souvenir, au gré d'un éclairage, à la surprise d'une musique, au hasard d'un rêve ou d'une rêverie, l'un d'eux ne surgisse devant nous, mieux armé que la sinistre Minerve, déesse des raisonneurs. Ces illusions, ces erreurs, ces apparences sont aussi vraies, aussi réelles et même plus que le monde matériel auquel la civilisation européenne prétend borner

<sup>920</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *op. cit.*, p.334.

<sup>921</sup> DESNOS Robert, « Cinéma d'avant-garde », *Documents*, 1929, n°7, réédité récemment *Documents*, *op. cit.*, p. 385-387.

<sup>922</sup> DESNOS Robert, « La Ligne générale », *Documents*, 1930, n°4, réédité récemment *Documents*, *op. cit.*, p. 220-221.

<sup>923</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *op. cit.*, p.148.

<sup>924</sup> Les liens entre Bataille et Eisenstein exigeraient un chapitre complet, tant les deux hommes partagent des motifs communs. Nous renvoyons à l'ouvrage de Didi-Huberman qui propose une première approche : DIDI-HUBERMAN Georges, *op. cit.*, p. 315-367.

<sup>925</sup> BATAILLE Georges, « Les écarts de la nature », *Documents*, 1930, n°2, réédité récemment *Documents*, *op. cit.*, p. 82.

la vie. Nés pour nous, par la grâce de la lumière et du celluloïd, des fantômes autoritaires s'assoient à notre côté, dans la nuit des salles de cinéma. Le film s'achève, l'électricité renaît. La vie, au sens vulgaire du mot, va-t-elle reprendre ses droits prétendus par l'usage de la loi ? Non. Le fantôme sort de la salle, au bras du spectateur, dans une ville transformée par l'imagination.<sup>926</sup>

Si *Le Mort* n'appartient pas au contexte effervescent et passionné de la revue *Documents*, il demeure que les similitudes structurelles sont frappantes avec la pratique visuelle de la revue d'avant-garde, qui donnait cette impression « d'empiètement et d'enchevêtrement des “sujets” – mots et images »<sup>927</sup>. *Le Mort* pourrait en effet très justement passer pour la monstration d'une pratique visuelle du texte. Sorte de récit « paracinématographique »<sup>928</sup>, il se développe dans les marges du pastiche de la Passion et de l'ekphrasis des stations. La part de vide laissée sur la page rappelle la toile de l'écran, sorte de drap autrement fantôme sur lequel se projette l'action du récit, faisant résonner le texte et sa narration comme une voix de bonimenteur. Les linéaments peuvent évoquer à la fois le lieu de projection (l'écran) et la délimitation du photogramme. Les titres insérés dans les cartouches funèbres rappellent également les cartons et autres intertitres agençant les séquences cinématographiques. D'autant plus que ces titres sont entièrement descriptifs et fonctionnels, ne s'embarrassant pas de figures de style ou d'évocations obliques. Ils décrivent une séquence narrative par une économie titulaire identique au contenu du récit, bien que réduite aux composants narratifs essentiels. Le procès des verbes contenus dans ces titres indique majoritairement une action, que le récit s'empresse à de nombreuses reprises de faire figurer au début d'une séquence : la quatrième scène, intitulée « MARIE ENTRE DANS LA SALLE D'AUBERGE », débute par la mise en route de l'entrée du personnage : « Marie allait entrer, elle tremblait, elle allait entrer »<sup>929</sup>. La place occupée par ces titres sur la page indique également un dispositif de monstration à la croisée du cinématographe et du tableau : enfermés dans un cartouche qui évoque la forme d'un cercueil, ils figurent en bas de page, comme pour rejouer l'aspect funèbre de leurs graphies et inscrire parodiquement le titre et l'intertitre de manière scripturale. Scindée en deux entités aux formes accusées, la page se dédouble, articulant une relation intense entre le récit et les dispositifs de monstrations techniques de l'image. Les implications nous concernant sont capitales : empruntant à une diversité de formes, *Le Mort* va plus loin qu'une parodie graphique mise au service de la tonalité sacrilège et transgressive du texte. En effet, jamais un texte de Bataille ne s'adresse si crûment à notre faculté de voir : et cette adresse qui se pose face à nous comme une

---

<sup>926</sup> DESNOS Robert, « Puissance des fantômes », *Le Soir*, 19 avril 1928. Repris dans DESNOS Robert, *Œuvres*, op. cit., p. 440-441.

<sup>927</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *op. cit.*, 2019, p. 311.

<sup>928</sup> Terme qu'utilise Didi-Huberman pour qualifier le montage particulier entrepris par Eisenstein pour la revue *Documents*. Voir DIDI-HUBERMAN Georges, *op. cit.*, p. 321.

<sup>929</sup> BATAILLE Georges, *Le Mort*, op. cit., p. 378.

question, l'auteur l'articule grâce à un dispositif cinématographique fantôme, afin de nous intégrer au spectacle fasciné, hilare et obscène de sa forme. Autrement dit, Bataille répond avec des formes fantomales à la question que ne cesse de poser le fantôme dont l'apparaître et le disparaître structurent narrativement *Le Mort*.

Nous sommes donc mis face à un montage textuel bien particulier. Il se présente dans l'espace spécifique de la page qui, appelant le spectre visuel, permet une articulation antagoniste totale : entre les thèmes (le haut et le bas), les valeurs morales (le religieux contre le pornographique) et entre les médiums (le texte contre le voir). C'est tout un réseau qui se réfléchit de stase en stase, contenu sur cette page qui se joue du rapport dialectique entre des entités graphiquement délimitées et leur surimpression. En tant que *représentation*, le texte produit l'artificialité de toutes les facultés rapportées au voir au même moment qu'il les montre, attendant de la sorte à leur référentialité.

Le voir agencé par la dimension cinématographique du texte devient le moteur de l'apparition spectrale, tout comme il parvient à instaurer un renouveau sémiotique constant. Au niveau textuel, deux indices structurellement associés au paradigme de l'image renforcent le dispositif cinématographique fantôme que nous avons évoqué plus haut. Le premier se manifeste par de multiples formules imagées qui font irruption au sein du récit à titre de métaphore ou de comparaison. Signalons ici les plus efficaces, qui font toutes appel à une corporalité en usant du paradigme animal ou anatomique : « Le corps mince, qui avait glissé, tomba dans un bruit de bête morte »<sup>930</sup>. Dans « MARIE EMBRASSE LA BOUCHE DE LA PATRONNE » : « elle attirait la bouche de la patronne, à la carie de laquelle elle ouvrit l'abîme de ses lèvres »<sup>931</sup>. Lorsque le nain – le comte – jouit : « le vit cracha le foutre sur la table et le nain trembla de la tête aux pieds (comme un cartilage qu'un chien broie) ». Ou encore lors de la jouissance de Marie : « ... Une bousculade, un cri terrible, un fracas de bouteilles cassées, les jambes ouvertes de Marie eurent un battement de grenouille »<sup>932</sup>. Nous voyons ici que la juxtaposition tout comme la succession rapide d'images établissent un contact hétérogène entre elles, un rapport dialectisant, très proche du montage des attractions d'Eisenstein. Rappelons rapidement cette méthode qui s'applique tant au théâtre qu'au cinéma. Le but est de produire une certaine violence à l'encontre du spectateur. Intégré dans une « structure agissante »<sup>933</sup>, le spectateur est soumis à :

---

<sup>930</sup> *Ibid.*, p. 382.

<sup>931</sup> *Ibid.*, p. 385.

<sup>932</sup> *Ibid.*, p. 387.

<sup>933</sup> EISENSTEIN Sergueï, « Le Montage des attractions », *Au-delà des étoiles. Œuvres*, t. I, Paris : Union générale d'éditions, 1974, [1923], p. 118.

une action sensorielle ou psychologique vérifiée au moyen de l'expérience et calculée mathématiquement pour produire chez le spectateur certains chocs émotionnels qui, à leur tour, une fois réunis, conditionnent seuls la possibilité de percevoir l'aspect idéologique du spectacle montré, sa conclusion idéologique finale.<sup>934</sup>

Il s'agit de produire des « pressions calculées »<sup>935</sup> sur le psychisme du spectateur à l'aide d'un rythme de montage pensé comme « confrontation »<sup>936</sup>. Et des passages comme celui qui figure dans « PIERROT BAISE MARIE » rappellent fortement l'alternance des scènes d'abattoir et de fusillade présentes dans *La Grève* : « Elle respirait vite, à grand bruit. La tête pendait sur le côté. La scène dans sa lenteur, rappelait l'égorgeage d'un porc, ou la mise au tombeau d'un dieu »<sup>937</sup>. Le deuxième indice d'une empreinte cinématique du texte nous est donné par l'usage d'une narration à la troisième personne, chose très rare dans l'univers bataillien. L'omniscience de cette position énonciative permet l'instauration d'un dispositif paradoxal, à la fois distancié et autorisant une focalisation interne par la structuration visuelle du récit. Raison pour laquelle le texte redouble sa tendance à utiliser la projection visuelle. D'une part, c'est en l'intégrant au sein du récit de manière métaphorique, usage que nous avons déjà rencontré dans *Histoire de l'œil* : « Marie, encore une fois, emplit son verre. Elle lampait comme on meurt et le verre lui tomba des mains. La fente de ses fesses éclairait la salle »<sup>938</sup> ou encore quelques lignes plus haut : « D'un trait de rage, Marie, rouge comme une folle, siffla un autre verre. La patronne ouvrit lentement des yeux comme des phares. Elle toucha le derrière à la fente »<sup>939</sup>. Jouant du double sens, le récit présente Marie à travers une corporéité « illuminée », faisant la part belle au paradigme mystique et théâtral réunis par la machinerie obscène du texte : « Le beau gosse eut un rire de conquête et darda sa langue dans les poils. Malade, illuminée, Marie semblait heureuse, elle sourit sans ouvrir les yeux »<sup>940</sup>. Cette « illumination » reprend la dialectique du visible et de l'aveuglement, logique au bénéfice de l'extase ordurière de Marie et qui lui permet de rejoindre le statut spectral d'Édouard : « Elle se sentit illuminée, glacée : sa vie sombrait. L'immensité froide, inondée de jour, devant elle, elle n'était plus séparée d'Édouard »<sup>941</sup>. La séquence « MARIE BOIT AU GOULOT » est en ce sens manifeste :

Marie repoussa la patronne et vit, ouvrant les yeux, sa tête exorbitée de joie. Le visage de la virago rayonnait de tendresse égarée. Elle était saoule aussi, saoule à fendre l'âme, et ses yeux roulaient des larmes dévotes.

---

<sup>934</sup> EISENSTEIN Sergueï, « Le Montage des attractions », *Au-delà des étoiles. Œuvres*, t. I, Paris : Union générale d'éditions, 1974, p. 117.

<sup>935</sup> EISENSTEIN Sergueï, « Le Montage des attractions au cinéma », *Au-delà des étoiles. Œuvres*, t. I, Paris : Union générale d'éditions, 1974, [1925], p. 127.

<sup>936</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>937</sup> BATAILLE Georges, *Le Mort.*, op. cit. p. 395.

<sup>938</sup> *Ibid.*, p. 380.

<sup>939</sup> *Idem.*

<sup>940</sup> *Ibid.*, p. 384.

<sup>941</sup> *Ibid.*, p. 385.

Regardant ces larmes et ne voyant rien, Marie sombrait dans le délire du mort.

La dépossession au contact du spectre d'Edouard – encore invisible à ce stade du récit – passe donc par l'économie d'un voir dynamisé entre transparence et opacité : les yeux de Marie s'ouvrent et captent la tête exorbitée comme le rayonnement des visages. Les « larmes dévotes » fonctionnent comme ce filtre de révélation très proche de la transparence du drap fantôme : elles sont le point de mire du regard de Marie qui pourtant ne peut *rien* voir. La séquence suivante réitère le même schéma : « La patronne assista Marie, l'assit sur la banquette. Assise, elle avait les yeux vides »<sup>942</sup>. À cette présence du regard érotique extasié qui rejoue la relation antagoniste entre l'aveuglement et la révélation s'ajoute une forme que nous pourrions qualifier de structurelle. En effet, le voir, qu'il participe du supplice obscène ou non, innerve la narration et lui permet d'occuper une place capitale. L'avancée du récit tout comme le déploiement de son « intrigue » passe sans cesse par une structuration assumée par des échanges de regards. Le voir participe donc d'un double dispositif. Il produit d'une part un arrêt sur image. Ce temps d'arrêt est le fait de l'irruption d'une pratique de montage concurrentiel au sein d'une séquence narrative elle-même structurée comme image en mouvement. Cela permet de mettre en scène l'extase et la dépossession, comme nous avons pu l'analyser avec la juxtaposition d'images antagonistes et la métaphorisation de l'aveuglement révélateur. D'autre part, le voir organise les liens essentiels qui permettent au texte et à l'histoire de se dérouler. C'est-à-dire que le voir atteste une position énonciative qui permet au texte de monter les séquences narratives. Cette liaison disjonctive fonctionne comme structure énonciative là où les arrêts sur image en modifient et en renversent la « machine projective »<sup>943</sup>. Voyons à travers la technique cinématographique du champ-contrechamp comment le voir énonciatif structure le récit. Il est significatif que ces échanges de regards s'accroissent à partir de la scène « MARIE VOIT LE SPECTRE D'EDOUARD » :

Marie demeurait immobile, elle regardait le comte et la tête lui tournait.  
« Versez », dit-elle.  
Le comte emplît les verres.  
Elle dit encore doucement :  
« Je vais mourir à l'aube... »  
Le regard bleu d'acier du comte la dévisagea.  
Les sourcils blonds saillirent, accusant les rides d'un front beaucoup trop large.  
Marie leva son verre et dit :  
« Bois ! »  
Le comte lui-même leva son verre et but : ils avalèrent ensemble d'un coup.  
La patronne vint s'asseoir, à côté de la malheureuse.  
« J'ai peur », lui dit Marie.

---

<sup>942</sup> *Ibid.*, p. 387.

<sup>943</sup> RONGIER Sébastien, *Théories des fantômes*, Paris : Éditions Les Belles Lettres, 2016, p. 171.

Elle regardait illuminée, pourtant mauvaise.  
 Elle eut une sorte de hoquet, elle murmura d'une voix cassée dans l'oreille de la vieille :  
 « C'est le spectre d'Édouard !  
 -Quel Édouard ? demanda la patronne à voix basse.  
 -Il est mort », dit Marie de la même voix cassée.  
 Elle prit la main de l'autre et la mordit.  
 « Garce ! » cria la femme mordue.  
 Mais dégageant sa main elle caressa Marie et, lui baisant l'épaule, elle dit au comte :  
 « Elle est douce quand même ! »<sup>944</sup>

La scène débute par un effet de focalisation interne mis en place par la narration omnisciente : Marie regarde le comte. Ce regard permet aux dialogues qui suivent de se constituer, déclenchant un point de vue paradoxal propre au champ-contrechamp : d'une part constitué par le dynamisme de la répartition dialogale et d'autre part séparé par les deux espaces dans lesquels il prend forme<sup>945</sup>. Dans les cinq premières phrases, le champ-contrechamp juxtaposé au regard de Marie instaure deux espaces de représentation articulés autour de la même instance. C'est Marie qui conserve la position de levier dans les échanges visuels entre les deux personnages. Le dialogue qui rompt avec la focalisation omnisciente de la narration à la troisième personne semble appeler le dispositif visuel à occuper alternativement deux positions. Celle d'un point de vue sur Marie et celle d'un point de vue de Marie. L'irruption de la parole, renforcée par les formules impératives, permet le déplacement du point de captation d'une position à l'autre ; déplacement par lequel le récit peut s'énoncer. Le comte demeure un objet du décor, ramassé sur le seul personnage de Marie regardant et regardée. Dans ces cinq premières lignes, l'instance qui médiatise le regard est donc calquée sur le personnage de Marie. Une modification brutale intervient dès la sixième ligne ; « Le regard bleu d'acier du comte la dévisagea ». Le cadre optique change radicalement et indétermine la répartition que le champ-contrechamp structurait. Le voir n'est plus ici uniquement médiatisé par un emploi verbal du regard. Il campe une double situation pour le moins problématique : c'est le regard du comte qui dévisage Marie, comme si s'absentant, le comte était relégué à un rôle d'ancrage référentiel purement syntaxique. Nous sommes face à un effet de succession et surimpression de deux actes du voir qui entrent ici en concurrence : le regard du comte, considéré pourtant comme sujet grammatical de la proposition, a la faculté de dévisager Marie. Construction tautologique, puisque la position de sujet nécessite un actant pour assumer et articuler énonciativement le caractère « dévisageant » du regard. Cette inadéquation peut laisser supposer qu'une instance autre circule dans cette proposition, distribuant une faculté de voir qui va à rebours de sa

---

<sup>944</sup> BATAILLE Georges, *op. cit.*, p. 389.

<sup>945</sup> RONGIER Sébastien, *op. cit.*, p. 180.

construction syntaxique. D'un point de vue énonciatif, l'indication de la couleur du regard, ce « bleu d'acier », a un effet bien précis qui appuie cet effet de juxtaposition : il appelle un regard autre pour témoigner de l'insistance du bleu d'acier qui le compose. Ce regard pourrait être assumé entièrement par le narrateur, omniscient et distant. Mais la dynamique de champ-contre-champ développée dans les lignes précédentes laisse sous-entendre que la proposition demeure empreinte du regard de Marie. La présence d'une posture autre dans les interstices du système énonciatif nous porte donc à osciller entre l'impersonnalité d'un regard et celui de Marie. D'autant plus que ce « plan » rapproché sur la matérialité qui constitue le regard semble épouser la temporalité suspendue induite par l'insistance du « dévisager ». La septième ligne vient renforcer cette ambivalence entre fonction grammaticale et énonciative par un élément descriptif qui rappelle la méthode du gros plan : « Les sourcils blonds saillirent, accusant les rides d'un front beaucoup trop large ». La focalisation est poussée un cran plus loin, se rapprochant précisément de ce qui cadre le « regard bleu d'acier » du comte.

Ce cadre anatomique de l'œil représenté par un cadrage – le gros plan –, isolant les parties d'un visage ou d'un corps, rappelle les tirages photographiques disproportionnés de Jacques-André Boiffard dans la revue *Documents*. Gros plan de bouche, gros orteil, pince de homard ou encore agrandissement de fleurs par Karl Blossfeld, la vision rapprochée permet au « démontage théorique » professée par la revue de se coupler d'un « montage figuratif » négateur, comme nous le signale Didi-Huberman<sup>946</sup>. Un dispositif similaire est employé dans les lignes sulfureuses du récit *Le Mort* et particulièrement lors de l'apparition du spectre d'Édouard. Les plans rapprochés sur la matérialité et les mouvements obscènes des corps renforcent l'indécision de l'instance qui se cache derrière le regard. Chaque regard semble pouvoir se partager entre un actant de la narration et une perspective autre, impersonnelle. Dans le cas de notre scène, au regard que le comte porte sur Marie, se juxtapose un mouvement inverse. Nous sommes mis face à une inscription rétinienne double, propre à la représentation cinématographique. Grammaticalement, la phrase s'appuie sur un sujet qui énonciativement est porté à n'être que l'objet. Et inversement, l'objet du regard, Marie, semble être l'instance à partir de laquelle se perçoivent les dispositions du regard comme sujet. À rebours de la phrase, Marie semble investie à l'encontre du comte d'une force visuelle qui permet la mise en place d'un dispositif visuel de double sens – qu'il faut ici entendre encore comme double direction – double sens qui s'offre dans cette structure syntaxique comme un véritable point de contact entre entités signifiantes discordantes. La virtualité du médium cinématographique permet au

---

<sup>946</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, op. cit., p.184.

texte la mise en scène d'une rencontre impossible : deux regards qui montrent leurs conditions de production et les limites de leur monstration. Cette duplication spectrale du regard est essentielle. Elle exprime puissamment le caractère « visionnaire » qu'endure Marie après l'apparition du spectre d'Édouard. Une vision des plus étranges s'y fait jour : elle semble le fait de Marie se détachant de sa propre faculté de voir, instaurant par excès un regard de spectateur à la neutralité intense. Le voir qui s'y organise semble de la sorte pouvoir être un *tout voir*. Pourtant, à y bien regarder, il s'articule comme cet élément du texte qui semble toujours manquer à sa propre place : un voir comme étranger à ce qui le produit et à l'instance qui le conduit. Le voir tel qu'il s'organise exemplairement dans cette apparition du comte en fantôme, appartient à un dispositif spectral de monstration du texte, dispositif qui ne cesse de se déplacer avec lui.

Le caractère illuminé des échanges visuels dans *Le Mort* se constitue sur ce décalage constant. Le développement narratif du récit s'y trouve constamment mêlé, au point où, dédoublé, il se trouve coextensif de la production différentielle du regard. En ce sens, la scène d'apparition du spectre d'Édouard est exemplaire. Elle se déroule sur trois saynètes : « MARIE JOUIT », « MARIE RENCONTRE UN NAIN » et « MARIE VOIT LE SPECTRE D'ÉDOUARD ». Premièrement, c'est au terme de la jouissance terrible de Marie, où ses jambes « eurent un battement de grenouille »<sup>947</sup>, qu'Édouard lui apparaît :

Assise, elle avait les yeux vides.  
Le vent, les rafales, au-dehors, faisaient rage. Dans la nuit, des battants claquaient.  
« Écoutez », dit la patronne.  
On entendit un hurlement de vent dans les arbres, longuement prolongé comme un appel de folle.  
La porte à ce moment s'ouvrit, la bourrasque entra dans la salle.  
Marie dressée cria :  
« ÉDOUARD ! »<sup>948</sup>

On reconnaît ici la mise en scène privilégiée par l'auteur, si semblable à celle d'*Histoire de l'œil* : l'usage d'une sonorité fracassante, la détermination météorologique des personnages qui s'accorde à leur désordre intime ou encore vocabulaire croisant folie, érotisme et terreur. À ce stade de l'apparition d'Édouard, rien ne contredit la mise en scène bataillienne : Édouard apparaît au faite de l'affaissement des chairs, comme si la terreur du fantôme relayait celle du fantasme. La temporalité éruptive, celle d'un instant d'excès, dote le récit d'un caractère frénétique pourtant sans véritable action. Épisode fait de personnages médusés et médusant le

---

<sup>947</sup> BATAILLE Georges, *op. cit.*, p. 386.

<sup>948</sup> *Idem.*

récit, cette mise en scène participe d'un effet de fascination qu'instaure la suspension de la narration, très commune dans les instants de ravissement imaginaires de Bataille.

À la saynète suivante, la narration se fait plus précise, moins elliptique et nettement moins portée sur le caractère excédant du décor. Nous sommes davantage plongés dans une ambiance hétérogène empreinte d'une écriture fantastique incongrue : appelant l'imaginaire du conte en la personne du nain, le récit y ajoute une dimension aux échos sadiens en travestissant le nain, personnage de conte en *comte*. Mentionnons également l'allure presque foraine donnée à cette auberge, animée par des effluves dignes d'un bordel qui se prendrait pour un cabaret. Chose surprenante : Marie est absente de toute la scène. Et le paradigme visuel, qu'il soit structurant ou métaphorique, se fait des plus discrets :

De cette nuit mauvaise un homme sortit, fermant un parapluie difficilement : sa courte silhouette de rat parut dans l'embrasement de la porte.

« Vite, monsieur le comte, entrez », dit la patronne.

Elle titubait.

Le nain s'avança sans répondre.

« Vous être trempé », fit la patronne.

Elle parvint à fermer la porte.

Le petit homme avait une gravité surprenante, large et bossu, tête à hauteur d'épaules.

Il salua Marie, puis se tourna vers les valets.

« Bonjour Pierrot, dit-il en lui serrant la main, enlève-moi mon manteau si tu veux. »

Pierrot aida le comte à se défaire de son manteau. Le comte lui pinça la jambe.

Pierrot, qui souriait, accrocha le vêtement. Le comte, aimablement, serra des mains.

« Vous permettez ? » demanda-t-il en s'inclinant.

Il prit place à la table de Marie devant elle.

« Donnez des bouteilles, dit le comte.

-J'ai bu, dit une fille, à pisser sur la chaise.

-Buvez à ch... »

Il s'arrêta net, se frottant les mains.

Il avait une aisance diabolique.<sup>949</sup>

Le lien entre les deux séquences se fait au niveau diégétique par la traversée d'un seuil. La porte qui laisse entrer le comte, le fantôme, comporte une dimension structurelle notable, récemment commentée par Agamben. Elle est ce qui sépare deux espaces tout en désignant essentiellement le passage de l'un à l'autre<sup>950</sup>. Ici, l'auberge et la nuit, aux adjectifs concomitants, se trouvent par la porte confondus : leur rencontre sur ce seuil est le signe manifeste d'une répartition nouvelle de la spatialité. Les changements de décors et de lieux dans *Le Mort* obéissent à la radicalité d'un passage elliptique, comme celui qui articule « PIERROT BAISE MARIE » à « MARIE ÉCOUTE LES OISEAUX DES BOIS ». Les deux séquences sont liées par une succession de points qui répondent aux besoins d'un pathos

---

<sup>949</sup> *Ibid.*, p. 388.

<sup>950</sup> AGAMBEN Giorgio, *Quand la maison brûle*, Paris : Éditions Payot & Rivages, 2021, p. 24.

excessif. L'extase, le « spasme de mort », nous dit le récit, suspend le texte qui signale son interruption. Ces points de suspension semblent également scander la mesure d'une coupure visuelle, représentant l'ellipse dans le récit. Elle demeure pourtant audible dans les silences entretenus par ces points qui résonnent scripturalement comme la pellicule qui s'est retirée du projecteur... Changer de bobine, changer de décor. Dans la séquence où le nain fait son apparition, le passage, le seuil ou la porte sont à l'image de ce que la graphie du texte ne cesse d'exposer : la survenue d'une « nuit mauvaise », espace blanc de la page de laquelle le comte « sortit » pour entrer en scène. Ce mouvement de sortir pour entrer, qui se calque sur le motif de l'extase, produit une coexistence dans le même espace textuel entre le dehors et le dedans, modifiant subrepticement leurs délimitations puisque leurs limites internes s'échangent.

La page nous indique le montage à la fois animé et inerte de cette extériorité vide comme lieu de production d'images. D'une part, nous le trouvons au sein de l'espace vacant de la page sur lequel s'inscrit de manière condensée une narration dévêtue de ses appareils rhétoriques et qui se confond presque avec la didascalie. D'autre part, cet épisode narratif, capté et projeté, est mis au point par le titre : « MARIE RENCONTRE UN NAIN », titre qui non seulement désigne l'action qui prend place sur la scène du texte, mais qui désoriente déjà les échanges visuels qui suivront cette rencontre.

Cette séquence préside donc à une double opération qui permet de préparer la rencontre entre Marie et le nain. Dans la troisième saynète où l'apparition du spectre d'Édouard s'étend, la construction narrative subit un déboitement qui permet au récit de se renouveler et ainsi de poursuivre son histoire blasphématoire. Ce déboitement permet également au récit d'inscrire dans son univers diégétique le problème même de la focalisation : deux visions prennent forme dans le corps du récit, qui semblent se reporter de manière oblique à la faculté visuelle de Marie : un tout voir qui pourtant semble manquer à sa propre place.

Dans la séquence « MARIE VOIT LE SPECTRE D'ÉDOUARD », Marie se méprend sur l'identité du comte. En effet, le face-à-face médusé qu'elle subit face au nain lui fait reconnaître le spectre d'Édouard :

Elle eut une sorte de hoquet, elle murmura d'une voix cassée dans l'oreille de la vieille :

« C'est le spectre d'Édouard !

- Quel Édouard ? demanda la patronne à voix basse.

- Il est mort », dit Marie de la même voix cassée.<sup>951</sup>

---

<sup>951</sup> BATAILLE Georges, *op. cit.*, p. 389.

Le regard de Marie double la narration d'un quiproquo bien différent de celui qui organisait le dédoublement parodique de la scène du château dans *Histoire de l'œil*. Ici, la méprise de Marie déplace le prisme de la prise de vue. Le décalage qui s'en-suit a des implications quant à la narration ; objet de fascination comme d'abjection, le comte va représenter deux éléments intradiégétiques : d'une part son propre personnage, incongru, graveleux et « informe » qui nous est donné à voir, et d'autre part le *mort* à travers la vision de Marie. Elle ne cesse en effet de percevoir dans les traits vides du regard du comte ceux de son amant mort, au point où « [c]e que Marie lut dans ses yeux était la certitude de la mort : ce visage n'exprimait qu'un vide désenchanté, qu'un espoir impuissant, mais insatiable »<sup>952</sup>.

Son regard est comme possédé par la venue fantomale d'Edouard. Le voir que Marie possède, et qui lui est unique, lui permet de voir la mort à travers le statut fantomal qu'elle instaure en le personnage dédoublé du comte. Ce personnage, sur lequel se condensent les effets de travestissement<sup>953</sup> et de modification, devient un acte de représentation de l'axiologie qui traverse l'esthétique du récit : nain, comte et spectre, il invite à exténuer toute référentialité en multipliant les images et les points de vue qui le fixent dans une identité. Il met en conflit les répartitions narratives, morales et paradigmatiques. En ce sens, il manifeste bien, par son caractère monstrueux, effrayant et libidineux, cette dialectique des formes que Bataille évoquait dans la revue *Documents* :

Un « phénomène » de foire quelconque provoque une impression positive d'incongruité agressive, quelque peu comique, mais beaucoup plus génératrice de malaise. Ce malaise est obscurément lié à une séduction profonde. Et, s'il peut être question de *dialectiques des formes*, il est évident qu'il faut tenir compte au premier chef de tels écarts dont la nature, bien qu'ils soient le plus souvent déterminés comme contre nature, est incontestablement responsable.<sup>954</sup>

L'apparition du fantôme – qui regroupe l'identité multiple du nain-comte – modifie le cours de la narration. Marie va « lutter » contre le comte en même temps qu'elle va modifier l'optique par laquelle nous les regardons, décalant donc constamment l'inscription énonciative. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'effet de surimpression commandé par le champ-contrechamp dans la séquence « MARIE VOIT LE SPECTRE D'ÉDOUARD ». L'apparition du fantôme n'est possible qu'à travers le point de vue de Marie, qui nous est donné à voir par la structuration narrative du regard et énoncé de manière manifeste par l'intertitre. Marie voit, par le dispositif spectral, une autre réalité, soutenue par l'effet d'un arrêt sur image. Le fantôme introduit dans

---

<sup>952</sup> *Ibid.*, p. 397.

<sup>953</sup> Manège des identités qui évoque la posture du travesti ; nous nous inspirons des analyses de MARTY Éric, *Le Sexe des modernes. Pensée du Neutre et théorie du genre*, op. cit., p. 143-163.

<sup>954</sup> BATAILLE Georges, « Les écarts de la nature », *Documents*, 1930, n°2, réédité récemment *Documents*, op. cit., p. 79.

l'univers diégétique et dans la textualité intime du récit une séparation du regard en deux focales : celle de Marie et celle des personnages. Leurs projections sur la toile du texte permettent une coprésence de ces deux instances regardantes, qui se mêlent parfois jusqu'à la plus totale confusion comme dans les irruptions du gros plan où s'échangent les regards entre Marie et le comte. Nous sommes témoins, à notre tour, de l'inadéquation essentielle du voir, de cet écart à partir duquel le processus fantasmatique produit de l'image. Le fantôme apparaissant, il instaure un temps d'arrêt dans la narration frénétique. L'instance narrante ne se mesure plus aux affres de la dépossession extatique qu'elle relate. Elle ne participe pas du ravissement qu'elle met en place, comme c'était le cas dans l'extase au soubassement photographique que l'auteur expérimentait dans *Le Coupable*. En revanche, elle laisse place à une instance vacante prête aux soubresauts de tous les investissements libidineux : une place de spectacle total.

La mise en page expose cette altération et cette réversion constante du support, formant le modèle de ce que Didi-Huberman qualifie de « dynamique du jeu des formes »<sup>955</sup>. Le sens n'apparaît qu'au contact obstiné et altérant entre pratiques visuelles, ce qui lui permet de revenir sans cesse vers ses propres conditions d'émergence. L'agencement sur la page des possibilités hétérogènes du regard lui permet d'occuper une place extrêmement particulière : celle d'être la condition de possibilité de l'irruption des images tout comme sa conséquence fantasmatique. La surimpression que permet le traitement cinématographique de l'écriture est l'image de ce rapport hétérogène intime qui se dessine dans les plis du récit : l'immanence du texte se donne à voir comme matérialité scriptible à l'origine de la projection d'images et comme conséquence directe de cette projection. Projetant et projeté, le texte assimile la représentation de l'image en mouvement en lui permettant de camper sur deux places antinomiques dans le procès de la représentation, exposant par là une possibilité proprement impossible : celle d'une optique purement spectrale, se référant simultanément à deux perspectives qui ne s'apparient jamais. Tout comme le spectre d'Édouard, la vue et le récit dans *Le Mort* sont exposés comme corrélation et dissymétrie : incorporant le fantôme dans la monstration de sa propre représentation, ce texte en expose l'*élément paradoxal* – dans le sens que lui donne Deleuze : d'être « toujours en déséquilibre par rapport à lui-même »<sup>956</sup>. Et cet élément paradoxal prend constamment une forme optique dans *Le Mort*. Le fantôme comme représentation y fonctionne à la manière d'une surface-écran simultanément interne et externe à l'œuvre. Rappelons-nous la prise de vue du « regard bleu d'acier du comte » qui dévisage Marie : « Les sourcils blonds

---

<sup>955</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *op. cit.*, p.297.

<sup>956</sup> DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 83.

saillirent, accusant les rides d'un front beaucoup trop large »<sup>957</sup>. Le regard de Marie nous montre un cadre qui la regarde, permettant la coexistence de deux images radicalement séparées dans un même syntagme textuel. Malgré la tonalité pornographique et obscène du récit, le dispositif installant un regard fasciné ne porte pas tant sur les parties outrancières des corps et de la narration. Ce ne sont plus les « guenilles »<sup>958</sup> d'Edwarda ou l'œil de Marcelle entre les cuisses de Simone<sup>959</sup> qui intensifient à l'excès les pouvoirs de l'image. C'est au contraire un regard vide et conflictuel qui a la faculté d'instaurer un rapport spectral à soi ; un regard se regardant, qui circule dans les nombreux systèmes d'opposition que met en scène thématiquement, énonciativement et graphiquement le texte. Le voir joue d'une dialectique entre l'aveuglement et le tout voir. Il structure les échanges narratifs : c'est comme si la réitération du voir dans l'espace dédié à la narration permettait d'y inclure un regard, une focalisation interne purement visuelle sans autre instance la soutenant que le mouvement de projection et de captation. Nous sommes spectateur entre les lignes des réseaux de regards qui projettent l'histoire, la faisant avancer et la désorientant. Ils épousent la dynamique mécanique et technique de l'image cinématographique faite de saisissement et de projection. L'absence de narration à la première personne répond peut-être à l'exigence profonde qui anime la démarche hétérogène présente dans *Le Mort* : les formes nous regardent, le « je » n'est plus imbriqué dans les dédales du battement violent entre l'apparaître et le disparaître. Il regarde par ce point de vue d'altérité total qui est le sien, masqué par l'énonciation neutre de la troisième personne. Un peu d'une manière blanchotienne, il regarde sans regard, c'est-à-dire il se laisse voir par le regard que le texte produit sans son intervention. C'est comme si le regard ne cessait de jouer l'obturateur ouvert du cinématographe... Le spectre visuel étend sa hantise et articule toutes ces positions antagonistes, créant un réseau de ramifications sur lesquelles le fantôme se positionne pour déplacer leur structure, pour en lever et affermir les interdits. C'est ainsi l'occasion d'exposer un théâtre des formes où l'écriture accède dans cette même exposition au dépassement de l'impasse dans laquelle elle était tenue<sup>960</sup> : elle parvient au *simulacrum* en tant que *spectrum*. N'est-ce pas là la signification de la présence étrange de l'ampoule dans la main de Marie lors d'avant-dernière saynète « ...MARIE MEURT... » ?

Elle l'attendait, nue devant un lit, provocante et laide.  
 L'ivresse et l'épuisement la terrassaient.  
 « Qu'avez-vous ? » dit Marie.  
 Le mort emplissait la chambre...

<sup>957</sup> BATAILLE Georges, *Le Mort*, op. cit., p. 389.

<sup>958</sup> BATAILLE Georges, *Madame Edwarda*, op. cit., p. 20.

<sup>959</sup> BATAILLE Georges, *Histoire de l'œil*, op. cit., p. 69.

<sup>960</sup> On se rappelle que Bataille exigeait d'aller « au bout de la possibilité misérable des mots », BATAILLE Georges, *Méthode de méditation*, op. cit., p. 210.

Le comte, humblement, balbutia :  
« ... j'ignorais... »  
Il dut s'appuyer sur un meuble : il débordait !  
Marie eut un sourire affreux.  
« IMPOSSIBLE ! » cria-t-elle.  
Elle avait une ampoule dans la main.<sup>961</sup>

N'est-on pas, par la présence de cette ampoule, au cœur du cinématographe comme producteur affolant et affolé d'images ? Cette ampoule comme détonation de la mort, là où les focalisations convergent en un point d'excès, n'est-elle pas cette lumière aveugle au cœur de la nuit que peut créer le dispositif cinématographique ? La mort, est-ce ce qui se révèle par cette lumière et qui menace de s'éteindre ? Et si c'est là que le film s'achevait, ne peut-on pas prendre au mot ce que nous disait Desnos ? « Le film s'achève, l'électricité renaît. La vie, au sens vulgaire du mot, va-t-elle reprendre ses droits prétendus par l'usage de la loi ? Non. Le fantôme sort de la salle, au bras du spectateur, dans une ville transformée par l'imagination. »<sup>962</sup>

---

<sup>961</sup> BATAILLE Georges, *Le Mort*, op. cit., p. 401.

<sup>962</sup> DESNOS Robert, « Puissance des fantômes », *Le Soir*, 19 avril 1928. Repris dans DESNOS Robert, *Œuvres*, op. cit., p. 440-441.



## 6 Avis de recherche

*Qu'est-ce qu'un fantôme sinon nous-mêmes vivants, enfiévrés par notre propre mort qui fait cercle pour revenir vers soi ?*

Pascal Quignard, *L'Amour la mer*<sup>963</sup>.

Quittant la salle obscure, les fantômes réintègrent notre monde au bras d'un spectateur, faisant leur ce monde si étrange et si peu inquiet de sa propre étrangeté. D'une manière analogue, il nous faut nous résoudre à quitter la présente recherche, salle obscure à sa façon, en prenant une dernière fois les spectres à bras-le-corps. Leurs manifestations inquiétantes ont été l'occasion de nous plonger dans une autre histoire d'une partie de l'avant-garde littéraire française, dans ce qui pourrait être son histoire de fantôme, en percevant combien spectres et fantômes modifiaient la définition même de ce que devait être une « littérature ». Dans notre partie introductive, nous avons évoqué que la littérature aurait assumé, le temps d'une *histoire*, le masque d'un spectre pour affronter et mettre en scène la dissolution de soi. Et à cette histoire, nous avons voulu nous confronter en étant attentifs aux mécaniques qui l'agitent et qui posent sa volonté de disparaître comme le récit de son processus même, comme l'odyssée du récit de sa poétique.

Nous avons exploré deux moments dans cette histoire qui nous paraissent être les plus marquants. Le premier se déploie dans l'effervescence littéraire de l'avant-garde de l'entre-deux guerres où nous avons pu observer à quel point le fantôme occupait une place centrale tant dans l'esthétique que dans l'éthique d'une littérature vouée à l'excès. Du côté des proses exaltées de Leiris ou de Desnos, empreintes du surréalisme turbulent de l'époque de *La Révolution surréaliste*, le fantôme se métamorphosait sans cesse, occupant tous les pans d'une réalité qui ne cessait de présenter les conditions de sa venue surréelle. Cette diversité de formes dans l'usage des fantômes tient lieu dans les récits que nous avons explorés d'une véritable contagion spectrale : les êtres échangent leurs appareils fantomatiques, les objets se meuvent à

---

<sup>963</sup> QUIGNARD Pascal, *L'Amour la mer*, Paris : Éditions Gallimard, 2022, p. 73.

la manière des spectres et cela jusqu'aux couleurs qui deviennent les sujets d'une anthropomorphisation fantomale et impersonnelle de l'action du désir. Dans les marges de ces proses à l'imagination débridée se trouve Bataille et son récit *Histoire de l'œil*. Ce texte scandaleux, composé durant la même période que ceux de Desnos et de Leiris, conserve un certain imaginaire sadien et fantastique présent dans les univers poétiques surréalistes. Mais en radicalisant la violence érotique, Bataille transforme le merveilleux surréaliste en une hallucinante prose transgressive dont le fantôme participe à faire éclore les implications renversantes. De la figure du fantôme multiple et kaléidoscopique, Bataille ne conserve qu'un usage strictement fonctionnel du spectre, quitte à se limiter à sa caricature. Insidieux, hideux, terrifiant et d'une naïveté comique, le fantôme ne semble en effet pas vouloir prendre forme, comme pour mieux hanter les espaces extatiques et sublimes avec lesquels il tente de se confondre. À tel point que son caractère informe frise celui d'une forme tautologique : il ne figure rien ni personne, uniquement son propre mouvement de hantise et de dédoublement. Et quand il se reporte à quelque chose ou à quelqu'un, c'est, comme dans le cas de ce drap fantôme, pour signaler et occuper son propre voile, son propre déguisement. Le caractère doublement paradoxal de l'emploi du fantôme par Bataille annonce le traitement très particulier qu'en feront par la suite Blanchot et Caillois, qui constitue le second temps de notre histoire de fantômes. La préface corrective introduite par Leiris dans la réédition de *L'Âge d'homme*<sup>964</sup> en 1946 nous met sur la piste de ce changement dans l'usage de la figure du fantôme :

Je suis bien loin, certes, de cette corne authentique de la guerre dont je ne vois, en des maisons abattues, que les moins sinistres effets. Plus engagé matériellement, plus agissant et, de ce fait, plus menacé, peut-être envisagerais-je la chose littéraire avec plus de légèreté ? L'on peut présumer que je serais travaillé de façon moins maniaque par le souci d'en faire un *acte*, un drame en quoi je tiens à assumer, positivement, un risque comme si ce risque était condition nécessaire pour que je m'y réalise tout entier.<sup>965</sup>

Comme le signale Leiris, c'est *matériellement* qu'il faut désormais s'exposer aux risques en laissant de côté l'aspect « maniaque » de la chose littéraire. Après les horreurs traumatiques de la guerre et de l'occupation, la tonalité des avant-gardes littéraires aurait donc sensiblement changé, renonçant à l'exigence de s'exposer au contact d'une mort littérale. Un deuxième espace de résonance se constitue sur cette épreuve de la mort, retournant la violence inhérente aux poétiques de l'excès pour l'adresser à l'encontre des pouvoirs même du langage littéraire. Le postulat surréaliste « d'ouvrir toutes grandes les écluses »<sup>966</sup> de l'esprit laisse place à une

---

<sup>964</sup> LEIRIS Michel, « De la littérature considérée comme une tauromachie », *L'Âge d'homme*, op. cit.

<sup>965</sup> *Ibid.*, p. 21-22.

<sup>966</sup> BRETON André, « Le Message automatique », op. cit., p. 171.

forme d'expérimentation de la voix narrative et poétique autrement bavarde et bien éloignée de la (dé)possession merveilleuse et automatique. Doutant de ses pouvoirs pour les « mener à leur limites »<sup>967</sup>, la « chose littéraire » entre dans un temps de l'*épuisement*, pour reprendre ici le terme proposé par Dominique Rabaté. Un épuisement dont nos auteurs ont reconnu la force de renouvellement en la personne du *Bavard* de Des Forêts, récit qui hanta Bataille aux dires de Blanchot, celui-ci affirmant que ce roman était une histoire de fantôme où « même le fantôme est absent »<sup>968</sup>. Nous avons eu l'occasion de le signaler lors de notre analyse des mécaniques d'abstraction : dans les deux récits qui nous ont occupés dans cette partie de notre travail, pas de trace manifeste de fantômes. Et pourtant, qu'il agisse dans le corps du texte comme dans *Celui qui ne m'accompagnait pas* ou dans ses interstices comme dans *Récit du délogé*, le fantôme semble bien être présent par l'absence même qui le fonde : il fait signe et trace sa possibilité angoissante de sans cesse apparaître du fond de sa disparition.

Afin de distinguer ces deux temps dans notre histoire de fantômes, nous avons entrepris de les observer par le biais de deux ensembles de mécaniques textuelles. Les mécaniques désirantes ont été l'occasion d'apercevoir comment le fantôme devient l'objet figuratif, narratif et plus intimement textuel à même de produire de l'*autre* dont l'altérité se fait sentir au plus profond de la déconvenue subjective. C'est par cette manière insidieuse que le fantôme possède qu'il est à même de créer au sein du texte un intervalle d'où puissent se re-présenter les conditions éclairantes d'une disparition de soi. Le fantôme donne un rythme particulier au récit : un mouvement de balancier qui imprime sa cadence à travers la dynamique cynégétique et qui infléchit son régime d'apparition. C'est dans ces ouvertures qui se creusent au cœur des textes, où le vice de forme produit l'absence en un système de signes à son image, que se jouent les pouvoirs de l'antre que nous évoquions suite à la lecture de Derrida<sup>969</sup> : un abîme qui n'en demeure pas moins étrangement productif. Une absence à l'œuvre s'y fait jour, qui serait dès lors l'occasion de rendre sensible une forme particulière de mise en route et en dérouté du désir, en tant que phénoménologie dont le fantôme serait à la fois l'objet et le moyen de connaissance<sup>970</sup>. Grâce à la maniabilité extrême dont il est l'objet par nos textes, le fantôme peut se vouer à et investir tous les jeux, et partant, aux contradictions les plus pressantes du désir et de la mort. Figure de l'apparition, il se prête paradoxalement au jeu de la destruction, de la consommation de tout signe. Pourtant, ses visées ne sont point annihilantes, comme en témoigne le traitement « créationniste » qu'en fait Leiris ; de par ses innombrables

---

<sup>967</sup> RABATÉ Dominique, *La Passion de l'impossible. Une histoire du récit au XXe siècle*, op. cit., p. 19.

<sup>968</sup> BLANCHOT Maurice, « La Parole vaine », *L'Amitié*, op. cit., p. 137-138.

<sup>969</sup> Voir supra. p. 40.

<sup>970</sup> Nous nous inspirons ici des propos de Didi-Huberman en les détournant quelque peu. Voir DIDI-HUBERMAN Georges, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, op. cit., p. 173.

métamorphoses, le fantôme transforme le texte, il module sa rythmicité sémiotique, selon l'expression employée par Kristeva<sup>971</sup>, et révèle la vocation productive des mécaniques de représentation dissolvantes. Sa propre virtualité, sa figurabilité qu'il met au concours de son système représentatif, sont les gages des réarrangements modulaires, des circulations et des variations qu'il ne cesse de produire.

À l'autre spectre du désir qui s'épanchait dans les fantasmagories de Leiris, de Bataille ou de Desnos, se trouve l'inquiétante étrangeté des récits de Blanchot et de Caillois. La soustraction y règne en souveraine, comme nous avons pu le percevoir à travers les mécaniques d'abstraction. Tout semble dans le développement de ces textes procéder par des réductions négatives. Pourtant, l'abstraction au cœur des mécaniques que mettent en place ces textes ne saurait se réduire à un simple effacement des structures subjectives et textuelles. Inversant la logique de la fantasmagorie comme apparition dissolvante, c'est bien plutôt une disparition généralisée, contagieuse qui devient le moteur de la machinerie fantasmagorique. Les fantômes s'absentent, certes, mais c'est pour hanter d'une manière autre cet instant par lequel ces textes renvoient l'affirmation subjective et textuelle sur le terrain d'une production *in absentia*.

La re-présentation ouvre les voies à la mort, à ce qui, nous l'avons vu, relève du nom de l'« impossible ». Composée à la fois d'excès et de manque, cette situation de mort à soi présente une temporalité suspendue, au rythme haletant et syncopé. Une limite demeure pourtant infranchissable, même pour cette « expérience des limites » qui semble vouloir atteindre à tout prix cet impossible : étendre l'expérience de cette mort qui n'est pourtant accessible qu'un instant, comme nous le rappelait Bataille. Cette limite n'est pas seulement perçue dans son horizon ontologique, elle est également éminemment textuelle ; il faut un système de signes à même de prendre la relève de cet instant de dissolution où les mots butent simultanément contre un manque et un excès de sens. Cette disposition que possèdent nos textes de s'ouvrir tels des tombeaux, à la manière des subjectivités sans cesse variables, est doublée d'une opération de conjuration. Car les fantômes ne se limitent pas à re-présenter la possibilité qui s'offre au sujet de faire l'expérience de sa propre mort : ils mettent en place un dispositif inverse, se nourrissant pourtant de la violence productive qui décentre le sujet, pour permettre la monstration de leur rôle même dans le procès de mise à mort de soi. Étendue, l'opération du fantôme double donc le système représentatif en le faisant machiner, lui permettant de devenir à la fois la *mise en pièce* et la *mise en scène* de sa propre construction ontologique et textuelle.

---

<sup>971</sup> KRISTEVA Julia, *Polylogue*, op. cit.

Il se dégage de cette volonté de briser toute limite textuelle un élément bel et bien paradoxal. La rupture des limites induit une dissolution qui menace d'enfermer le texte dans sa propre illisibilité, dans sa propre logique, au risque de devenir parfaitement immanent : d'une immanence le rendant également parfaitement inaccessible. C'est le risque qu'encourent les textes qui nous ont occupés, et la manière dont ils affrontent ce péril ne saurait être du même ordre. Dans les proses que nous avons vues teintées d'automatisme surréaliste, les opérations conflictuelles des mécaniques spectrales atteignent directement les conditions de lisibilité du texte, en prenant le parti de la surenchère et de l'excès. Elles visent cet instant de dissolution au cours duquel la réalité se fissure pour laisser apparaître les spectres, comme le signale Bataille :

Il existe un instant suspendu où tout est emporté, où tout vacille : la profonde et solide réalité que s'attribue la personne a disparu et il ne demeure là que des présences beaucoup plus chargées, toutes mobiles, violentes, inexorables. L'esprit déconcerté discerne mal ce qui sévit dans l'enfer où son ivresse l'entraîne et le fait sombrer : son émotion extrême est traduite par l'obscur diversité des fantômes et des cauchemars dont il le peuple.<sup>972</sup>

Au contraire des affolantes cosmogonies batailliennes et des frénésies desnosiennes, l'illisibilité présente chez Blanchot vise la construction passive d'une étrange désobjectivisation. Face au risque d'une quasi perte de soi et du texte, la *représentation* à l'œuvre dans nos récits permet de poser à nouveau des limites qui, même si elles paraissent contraires aux différentes velléités contestataires d'affranchissement, demeurent éminemment salutaires. Car ces nouvelles limites ne sont point restrictives ; elles dynamisent la lecture, ouvrant le texte à la possibilité de trouver un espace de renouveau d'où il puisse se survivre et renaître. Le travail du fantôme s'avère être un point de relance, celui d'un retour qui pourrait très bien être sa *revenance* la plus radicale, là où le texte l'emploie à nouveau frais pour conjurer le risque de la mort tout en conservant son éclat critique. La revenance du spectre pourrait ainsi jouer un autre drame que le retour du refoulé ou la résurgence de voix tapies à la manière d'un palimpseste ; elle circule entre les deux statuts temporels et ontologiques du dispositif représentatif, produisant le sens comme ce qui revient de l'un sur l'autre, comme ce qui ne cesse d'adresser une question dont la réponse reformule et décentre cette même question.

Les textes que nous avons sélectionnés accompagnent d'une trahison ce travail des profondeurs où les abîmes se découvrent ; ils le doublent d'une effectuation inverse, pour reprendre ici un terme de Deleuze, qui limite, joue et transfigure le mouvement de mort à soi<sup>973</sup>. Intégrant

---

<sup>972</sup> BATAILLE Georges, « La Joie devant la mort », *Œuvres complètes*, vol. II, Paris : Éditions Gallimard, 1970, p. 245-246.

<sup>973</sup> « Il faut s'accompagner soi-même, d'abord pour survivre, mais y compris quand on meurt. La contre-effectuation n'est rien, c'est celle du bouffon quand elle opère seule et prétend valoir pour *ce qui aurait pu* arriver. Mais être le mime de *ce qui arrive effectivement*, doubler

l'indétermination du fantôme, ces textes présentent la possibilité singulière de redistribuer cet événement capital en des potentialités renversantes, de se vouer au jeu de sa représentation, de le faire circuler et de doter le langage de la dépossession d'une force concurrentielle de possession. C'est peut-être la leçon de ces textes suppliciés, frénétiques ou anesthésiés ; ils acquièrent l'amplitude de leur sens en conjurant leur propre négativité, par cette même exposition des mécaniques qui président à cette négativité. Le fantôme se présente dès lors comme une surface textuelle de contact entre le dispositif re-présentatif de mort à soi et sa représentation. Il permet un système double, qui accuse la rupture de ce même système tout en permettant la continuité. Chacun des deux éléments de la machination représentative se formule comme étant illimité, se limitant pourtant l'un l'autre. La représentation ouvre la condamnation de la re-présentation, tout comme la re-présentation fait déborder l'artificialité de la représentation dans ses abîmes tragiques. Le fantôme, en tant que ce double dispositif, permet l'*ouverture* dans une dialectique des limites : au lieu de se soustraire à la limite ou à la transgresser, il œuvre à la tromper, en ne cessant de la modifier, de lui asséner variation et modulation. En conséquence de quoi, le fantôme ne produit pas de dispositif textuel stable, acté, mais révèle par la négative la puissance productrice du langage. Il dépose les lois, les pouvoirs, en exhibant la connivence qu'ils entretiennent avec leur propre fiction. Le fantôme est la limite qui sépare, comme celle qui permet d'instaurer un entre-deux, un lieu de production où le sens circule. Et de ce lieu, le fantôme des limites n'a cessé d'accuser la folie, le caractère double, tragique et distancié, pour se produire en tant qu'espace d'une question<sup>974</sup> à laquelle il se prémunit de répondre. Ce travail fantomal, nos auteurs lui ont donné un nom au terme d'une histoire mouvementée : la littérature. Il convient de souligner à quel point cette définition de la littérature est entendue comme un travail de remise en question constant – que Blanchot lie essentiellement, dans *L'Entretien infini*, à ce qu'il nomme « expérience des limites ». Ce questionnement, sans cesse adressé et renouvelé, porte donc en lui les conditions de sa propre résolution. Le fantôme apparaît pour empêcher une réponse de se formuler, car il détient par sa machination même le moteur qui permet à l'entreprise de l'impossible d'avancer. N'est-il pas, comme le souligne Margel, ce qui « établit lui-même les critères de délimitation, des frontières ou des bords, et pose les conditions de leur propre franchissement, de leur déviance ou de leur

---

l'effectuation d'une contre-effectuation, l'identification d'une distance, tel l'acteur véritable ou le danseur, c'est donner à la vérité de l'événement la chance unique de ne pas se confondre avec son inévitable effectuation, à la fêlure la chance de survoler son champ de surface incorporel sans s'arrêter au craquement dans chaque corps, et à nous d'aller plus loin que nous n'aurions cru pouvoir. Autant que l'événement pur s'emprisonne chaque fois à jamais dans son effectuation, la contre-effectuation le libère toujours pour d'autres fois », DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, op. cit., p. 188.

<sup>974</sup> Nous nous inspirons et usons du terme d'« élément paradoxal » tel que l'emploie Deleuze. DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, op. cit., p. 67-73.

débordement »<sup>975</sup> ? La réponse n'est point donnée car elle est exposée par la manière dont le fantôme agence ces situations relevant de ce que nos auteurs ont qualifié d'impossible. Et cela, nous le trouvons de manière exemplaire chez Bataille : à travers l'*imitation* bataillienne, nous avons pu percevoir à quel point les dédoublements qui se succèdent dans les strates des récits de l'auteur permettaient la mise en scène d'un dispositif de *limitation* aux ouvertures multiples. Les situations aporétiques trouvent leur résolution dans ces mêmes mécanismes qui président à la constitution de leur paradoxe. C'est dans cette fonction immanente que sont mises en lumière les conditions qui nous permettent de mesurer le véritable risque que nous adressent ces textes : quand se font jour les limites à cette machination, lorsque celle-ci se nourrit d'elle-même. L'œuvre de Blanchot nous expose à ce risque : qu'à force de vouloir atteindre à toute limite, par ce « va-et-vient » errant si souvent déployé par l'auteur, soit ôté toute division au profit d'une soustraction infinie. Blanchot évoque cette réduction mortelle, celle d'une « mort sans mort » pourrions-nous dire avec ses mots, à travers des évocations topographiques comme celle du désert dans « Réflexions sur l'enfer ». L'auteur emploie dangereusement cette évocation en l'intégrant de manière intimement textuelle, risquant d'enfermer la parole dans une aporie qui n'en finirait pas de finir :

La voix narrative qui est dedans seulement pour autant qu'elle est dehors, à distance sans distance, ne peut pas s'incarner : elle peut bien emprunter la voix d'un personnage judicieusement choisi ou même créer la fonction hybride du médiateur (elle qui ruine toute médiation), elle est toujours différente de ce qui la prolifère, elle est la différence-indifférente qui altère la voix personnelle. Appelons-la (par fantaisie) spectrale, fantomatique. Non pas qu'elle vienne d'outre-tombe ni même parce qu'elle représenterait une fois pour toutes quelque absence essentielle, mais parce qu'elle tend toujours à s'absenter en celui qui la porte et aussi à l'effacer lui-même comme centre, étant donc neutre en ce sens décisif qu'elle ne saurait être centrale, ne crée pas de centre, ne parle pas à partir d'un centre, mais au contraire à la limite empêcherait l'œuvre d'en avoir un, lui retirant tout foyer privilégié d'intérêt, fût-ce celui de l'afocalité, et ne lui permettant pas non plus d'exister comme un tout achevé, une fois et à jamais accompli.<sup>976</sup>

Sans possibilité de « s'incarner », « neutre en ce sens décisif qu'elle ne saurait être centrale », la voix qui altère à ce point toute inscription personnelle présente le péril d'une mise en boucle où s'effacerait ce mouvement de différenciation du même. Mais il demeure un élément salvateur, compromettant le « neutre » auquel il participe pourtant : la *fantaisie* par laquelle cette voix spectrale et fantomatique se fait entendre.

Comment la faire taire ? Comment l'entendre, ne pas l'entendre ? Elle transforme les jours en nuit, elle fait des nuits sans sommeil un rêve vide et perçant. Elle est au-

---

<sup>975</sup> MARGEL Serge, « Les Voix fantômes du récit. Maurice Blanchot : théorie littéraire et raison poétique », *Altérités de la littérature. Philosophie, ethnographie, cinéma*, Paris : Éditions Hermann, 2018, p. 55.

<sup>976</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 565-566.

dessous de tout ce qu'on dit, derrière chaque pensée familière, submergeant, engloutissant, quoique imperceptible, toutes les honnêtes paroles d'homme, en tiers dans chaque dialogue, en écho face à chaque monologue. Et sa monotonie pourrait faire croire qu'elle règne par la patience qu'elle écrase par la légèreté, qu'elle dissipe et dissout toutes choses comme le brouillard, détournant les hommes du pouvoir de s'aimer, par la fascination sans objet qu'elle substitue à toute passion. Qu'est-ce donc ? Une parole humaine ? divine ? Une parole qui n'a pas été prononcée et qui demande à l'être ? Est-ce une parole morte, sorte de fantôme, doux, innocent et tourmenteur, comme le sont les spectres ?<sup>977</sup>

Blanchot nous y expose, et peut-être son œuvre entière n'est-elle autre chose qu'un entretien traversé par un chant mettant en scène les limites de son projet même. L'imitation et limitation batailliennes font ce que Blanchot s'interdit dans le neutre, s'inter-dit pourrions-nous dire : répéter, se répéter et ressasser un questionnement qui risque de faire disparaître la question dans l'*entretien infini* qu'elle s'adresse à elle-même. Blanchot a tendance à enfermer et essentialiser ce risque dans le terme de littérature. Toutefois, il y a chez l'auteur une ironie, une légèreté – une innocence qui se mêle de tourments – qui permettent au texte de ne point s'enfermer dans son propre espace littéraire : elles nous montrent que le péril qu'elles exposent peut être considéré comme une chance. Elles nous indiquent à quel point l'écoute de ces textes peut être ce qui libère le langage de Blanchot de sa propre propension « carcérale », de ce que l'auteur qualifiait dans « *Réflexions sur l'enfer* » être le « langage des prisons »<sup>978</sup>. La fin des fantômes est la ligne de risque sur laquelle évolue Blanchot ; heureusement, il n'est pas facile de se débarrasser des spectres.

Nos auteurs n'en finissent pas de s'adresser cette énigmatique invitation : faire l'expérience d'une pensée dont les dimensions spectrales des certitudes ne cessent de produire du sens comme du non-sens. Cette invitation qu'ils s'adressent, à la manière d'un soliloque infini, nous avons tenté de la soustraire pour en déplier les potentialités productives là où les spectres étaient à l'affût. Car il nous a fallu les rechercher, ces fantômes, en multipliant à leur rencontre des avis de recherches. Et en ce qui concerne cette littérature des limites, force est de constater que nous les avons trouvés effectivement partout. Que nous explorions les pierres ou les insectes avec Caillois, l'obscène avec Bataille ou les espaces désertés de Blanchot, toujours ils apparaissent et disparaissent à renfort de terreur et d'incongruité sous des formes multiples. Est-ce là le glas de leur promesse ? Il semblerait que non : une telle présence ne saurait révoquer l'importance que revêtent leurs emplois *mécaniques*. Peut-être faut-il réitérer l'écoute portée à leurs manifestations étranges, à leurs paroles satinées de mélancolie, de terreur, de rires et d'espoir, afin que nous puissions nous jouer de l'inévitable loi funèbre à laquelle ils nous exposent.

---

<sup>977</sup> BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, op. cit., p. 297-298.

<sup>978</sup> BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 256.

Recherchons-les, traquons-les jusqu'aux abîmes qu'ils recouvrent : ils s'absenteront pour mieux nous attendre, toujours tapis au détour d'une inquiétude, d'un paradoxe, pour nous tendre leurs mains qu'ils retireront aussitôt. Sans doute se dresse en cet endroit particulier qu'ils peuplent de leur absence, la somme de nos contradictions, de nos désirs et de nos peurs d'où puisse se faire jour le renouvellement d'un questionnement adressé aux êtres et aux choses qui ne cessent de nous fuir.

De ce lieu d'interrogation critique, Caillois nous a donné une illustration exemplaire que nous souhaitons ici évoquer avant de disparaître à notre tour. Dans *Petit guide du XV<sup>e</sup> arrondissement à l'usage des fantômes*, l'auteur nous fait part des errances citadines qu'il affectionne tout particulièrement. Le choix de l'arrondissement pour mener à bien ses déambulations n'est pas anodin ; c'est en effet dans l'échiquier urbain du XV<sup>e</sup> qu'il se voit confronté à ce qui des signes architecturaux de Paris, le met « sur le chemin de l'étrange »<sup>979</sup>. Afin de renforcer son propos, Caillois convoque la figure du fantôme, qu'il utilise pour inquiéter tant les contours des immeubles que pour s'identifier lui-même à un spectre. Entre voir des fantômes et se sentir l'un d'eux, Caillois ne saurait trancher. Bien plus, il nous invite à participer au spectacle de cette position ambivalente dès le début de son récit en nous faisant part d'un épisode particulier, qui eut un pouvoir d'aimantation très forte au sein du surréalisme. Il s'agit de la projection du *Nosferatu* de Murnau et particulièrement de son intertitre fameux, qui, selon les versions rapportées, avertit les spectateurs de la rencontre du protagoniste avec les fantômes. Caillois l'évoque dans le récit de ses déambulations parisiennes avec toute la distance fascinée qu'on lui connaît : « Ainsi dans le film *Nosferatu*, un sous-titre solennel prévient le spectateur des dangers qui attendent le héros : “Dès qu'il eut passé le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre” »<sup>980</sup>. On se souvient également de l'« effroi » circonstanciel qu'exerça cette phrase sur Breton, qui évoque son pouvoir de fascination dans *Les Vases communicants*<sup>981</sup>. Si cette proposition fantastique par excellence a pu aiguiller le développement du surréalisme, il demeure qu'elle pourrait très bien s'appliquer, à la manière des idéogrammes surdéterminés de Caillois, pour illustrer l'épreuve critique au cœur de la littérature des limites. Pourrions-nous en effet trouver plus belle métaphore ? Des motifs à la fois imaginaires et structurels convergent sur le franchissement de ce pont et lors de cette venue des spectres ; il rayonne entre ces motifs une étrange inquiétude qui mélange bien, comme nous l'indiquait Breton, « joie » et

---

<sup>979</sup> CAILLOIS Roger, *Petit guide du X<sup>e</sup> arrondissement à l'usage des fantômes*, Saint-Clément : Éditions Fata Morgana, 2011, [1977], p. 12.

<sup>980</sup> *Ibid.*, p. 12-13.

<sup>981</sup> Breton évoque en effet cette phrase que, dit-il, « je n'ai jamais pu, sans un mélange de joie et de terreur, voir apparaître sur l'écran : “Quand il fut de l'autre côté du pont, les fantômes vinrent à sa rencontre”, BRETON André, *Les Vases communicants*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « folio essais », 2006, p. 51-52.

« terreur »<sup>982</sup>. La traversée du pont, qui évoque l'*ex-periri* contenue dans l'expérience telle que nous invitait à la penser Lacoue-Labarthe, ouvre thématiquement sur une rencontre d'où peuvent se constituer à la fois une dialectique du désir et une phénoménalité contradictoire. Il ressort de l'évocation de cette phrase bel et bien une forme d'allégresse et de promesse matinée de terreur ; celle qui fait en sorte que la traversée d'un seuil ne s'achève jamais, pour que son franchissement, son lieu soit celui d'un retour – cette *revenance* que nous évoquions plus haut – d'un retour toujours à l'œuvre. Énigmatique disposition que celle de ce travail machinique qui semble se faire et se défaire tout seul... Et de ce retour, nous devons également être attentifs au fait qu'il permet de toujours retourner à l'*œuvre*. Le pont que nous évoquions est donc essentiellement dédoublé, partagé pour créer comme subir les conditions d'un paradoxe.

Au terme de notre propre traversée de la littérature des limites, au cœur de cette histoire de fantôme, pourrions-nous dire avoir nous aussi franchi un seuil ? Des spectres nous sont-ils apparus ? C'est peu dire que nous nous sommes trouvé environné de spectres. Bien évidemment, nous étions confronté à des draps fantômes, des sirènes, des mantes spectrales et autres manifestations de l'étrange. Mais la chose la plus insolite s'est peut-être manifestée en dehors des œuvres, dans l'acheminement qui s'accomplissait de manière presque somnambulique vers elles. Non seulement au sein du corpus que nous avons isolé, mais également dans des œuvres et des textes autres, qui d'un coup, présentaient des similarités souterraines aussi inquiétantes que riches en idées. Au point qu'une multitude de textes sans liens apparents semblait résonner ensemble, d'une réverbération que nous avons rapidement entrepris de transformer en une méthode de recherche. Les fantômes semblaient toujours surgir là où ne nous les attendions pas, nous donner des indices de leur travail à travers des mots auxquels ils semblaient étrangers. « Limites », « expérience » ou encore « représentation » furent pour eux l'occasion de se présenter à nous sous les traits d'un travestissement constant.

Nous avons donc tenté de mettre en place une méthode à l'image des fantômes : une méthode double, qui s'ajuste à sa cible en même temps qu'elle la déplace. Dans un premier temps, utiliser le fantôme permettait de définir un terrain de chasse et de limiter l'analyse et la lecture à ses évocations dans un nombre restreint de textes. Dans un second temps, le fantôme nous a permis de mettre à l'épreuve son usage par la force même qu'induit son évocation et transformer sa forme conflictuelle en un outil d'analyse textuelle. À cet aspect méthodologique s'est ajouté une volonté de conserver la force de fascination qu'exercent les spectres et qu'ils partagent avec

---

<sup>982</sup> BRETON André, *Les Vases communicants*, op. cit., p. 51-52.

notre corpus de textes. Ceux-ci entraînent en effet une certaine séduction dont nous avons tenté de *mesurer* les effets : de nous y livrer par occasion et d'en moduler la portée. Nos textes partagent une même donnée structurelle : ils constituent tous, au sein de la texture même des récits, une place de lecteur par cette faculté qu'ils possèdent de s'adresser à eux-mêmes. Si celle-ci demeure occupée par l'instance énonciatrice qui s'y trouve dédoublée, elle provoque une envie irrésistible d'adhérer à son point de vue. Dans *Fragments d'un discours amoureux*, Barthes nous indiquait que l'identification « ne fait pas acception de psychologie ; elle est une pure opération structurale : je suis celui qui a la même place que moi »<sup>983</sup>. C'est avec un emportement parfois mimétique que nous avons donc souhaité être « celui qui a la même place que moi » : être proche du lecteur tel qu'il se présente dans nos textes et faire nôtres les mots de Celan : « je découvre quelque chose qui me décharge, pour une part, de m'être en votre présence enfoncé dans cet impossible chemin de l'Impossible »<sup>984</sup>. Nous étions dès lors exposé nous aussi à un risque : celui du dédoublement de l'expérience du texte dans l'expérience critique. Pourtant, il nous a semblé que ce risque était précieux, qu'il répondait à un certain jeu adressé par nos textes. Nous avons tenté de toucher du doigt la manière dont ces textes produisent et se produisent, en usant de ces mécaniques à notre tour : de l'imitation et du dédoublement, nous espérions les accueillir dans une pratique qui se voulait capable d'articuler une écriture critique.

Si nous nous sommes engagé dans ce risque, il nous faut toutefois préciser que nulle extase, expérience de mort ou autre dépersonnalisation n'ont commandé à la présente recherche. Ou peut-être que si. Il ne s'agit d'ailleurs pas véritablement d'une extase, encore moins d'un sentiment d'abandon de son propre corps. Nous pourrions plutôt parler d'une addition d'emportements face à ce qui ne cesse de se découvrir dans ces textes. Ce sentiment tient également d'un quelque chose que figure très bien le pont de *Nosferatu*. Nous sentions bel et bien avoir franchi de nombreuses limites, qui constituaient autant d'étapes vers la pratique d'une forme de *recherche fantôme*. Elle devenait l'axe du présent travail, autour duquel tournaient deux manières critiques et paradoxales de nourrir notre lecture *emportée*. Une première, alimentée de sérendipité, nous livrait à une lecture aléatoire, aux accents parfois surréalistes, lors de laquelle le hasard se mélangeait bien souvent à un effet d'objectivité. En effet, cette pratique de lecture faisait surgir sa dimension *buissonnière*, pour reprendre ici le terme employé par Maxime Decout :

---

<sup>983</sup> BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, p. 153.

<sup>984</sup> CELAN Paul, *Le Méridien*, Saint-Clément : Éditions Fata Morgana, 2008, p. 43.

Certes, il y a, dans cette lecture tendancieuse, la possibilité de comprendre de travers. Mais la littérature n'est guère autre chose qu'une aventure du risque. Tout dépend si vous êtes prêt à le courir. Car lorsque vous gomez des pans du texte, vous vous exposez à fausser des situations, à substituer des événements, des sentiments, des paroles, des gestes, voire des personnages, à d'autres, mais vous laissez aussi une chance aux failles du texte de devenir fécondes, à ses contradictions de se démultiplier. Vous rendez le texte autre. Plus exactement : vous accomplissez l'altérité de tout texte à un point extrême. Vous invoquez les textes fantômes qu'il pourrait héberger. Vous acceptez qu'il existe, en parallèle à l'œuvre achevée, une série d'œuvres virtuelles, de textes possibles et spectraux, que l'écrivain aurait pu écrire, a peut-être envisagé, a délaissés, mais auxquels vous pouvez, tel un nécromancien, donner vie.<sup>985</sup>

Rendre le texte autre en invoquant les textes fantômes qui s'y trouvent : telle a été en partie notre lecture. Si nous avons tenté d'occuper la place d'un nécromancien, invoquant des textes fantômes comme nous l'avons fait pour Caillois, c'est pour nous confronter à une seconde manière de « mal » lire, à la limite de l'interventionnisme : « lire virtuellement un autre texte, un texte fantôme, reconstitué selon ses propres goûts et désirs »<sup>986</sup>. Le Cabaret Blanchot a été l'occasion d'une telle lecture. Dès lors, peut-on envisager, à l'instar des postures du « mauvais » lecteur qu'explore Decout, profiter d'être un mauvais chercheur ? Cette posture ne peut-elle pas nous permettre de converger vers les fantômes, vers cet instant où cessant d'y croire, nous sommes exposés à ce qu'ils font ? Se pourrait-il qu'une démarche telle que nous avons tenté de l'esquisser puisse être à même de percevoir, comme l'indique Wilhem<sup>987</sup>, comment revient le savoir d'un texte et comment intervenir pour que celui-ci soit hanté ? Passons aux aveux : les fantômes nous sont donc liés, il faut le reconnaître ; et nous avons tenté de les accueillir pour ce qu'ils font de mieux : être les guides des questions qu'ils déplacent. Et l'intertitre évoqué par Caillois ne cesse aujourd'hui d'être un piquant rappel. À l'affût qu'ils sont ici, dans cette rencontre face à laquelle nous sommes tenus de comparaître, cette rencontre où commence, comme le dit un autre intertitre de *Nosferatu*, « le pays des fantômes ». Et pour une toute dernière fois, laissons-nous nous prendre au jeu et joignons notre voix à celle de Bataille : « Et je m'aperçois que j'ai, bien plus que je ne le pensais, vécu dans une sorte d'intimité avec des fantômes qu'il était agréable et pourtant un peu dangereux d'aimer ».<sup>988</sup>

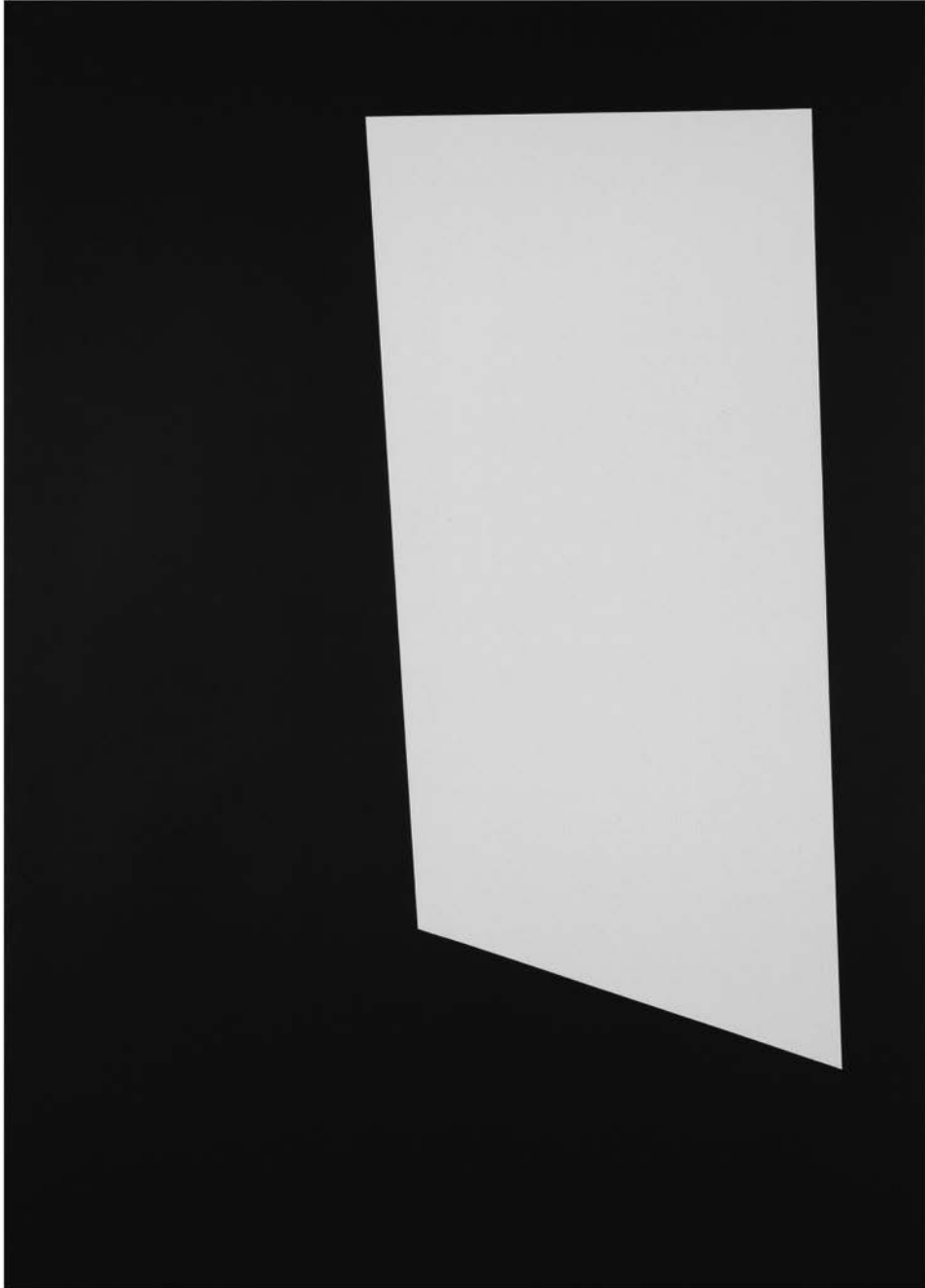
---

<sup>985</sup> DECOUT Maxime, *Éloge du mauvais lecteur*, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2021, p. 105.

<sup>986</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>987</sup> WILHEM Daniel, *Mine de rien*, Pont-sur-Yonne : Éditions Gramma, 1977, p. 18.

<sup>988</sup> BATAILLE Georges, « Klee », *Œuvres complètes*, vol. XI, Paris : Éditions Gallimard, 1988, [1945-1946], p. 34.



Jérôme Hentsch, *Sans titre*, acrylique sur toile, 2004.



## Bibliographie :

### Corpus :

BATAILLE Georges, *Histoire de l'œil, Œuvres complètes*, vol. I, Paris : Éditions Gallimard, 1970, [1928].

BATAILLE Georges, « Figure humaine », *Documents n°4*, 1929, Paris : Éditions Jean-Michel Place, 1991.

BATAILLE Georges, « Cheminée d'usine », *Documents n°6*, 1929, Paris : Éditions Jean-Michel Place, 1991.

BATAILLE Georges, « Informe », *Documents, n°7*, 1929, Paris : Éditions Jean-Michel Place, 1991.

BATAILLE Georges, « Les écarts de la nature », *Documents n°2*, 1930, Paris : Éditions Jean-Michel Place, 1991.

BATAILLE Georges, « Le Labyrinthe », *Œuvres complètes*, vol. I, Paris : Éditions Gallimard, 1970, [1935-1936].

BATAILLE Georges, « Le Sacré », *Œuvres complètes*, vol. I, Paris : Éditions Gallimard, 1970, [1939].

BATAILLE Georges, « La Pratique de la joie devant la mort », *Œuvres complètes*, vol. I, Paris : Gallimard, 1970, [1939].

BATAILLE Georges, *Madame Edwarda, Œuvres complètes*, vol. III, Paris : Éditions Gallimard, 1971, [1941].

BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure, Œuvres complètes*, vol. V, Paris : Éditions Gallimard, 1973, [1943].

BATAILLE Georges, *Le Petit, Œuvres complètes*, vol. III, Paris : Éditions Gallimard, 1971, [1943].

BATAILLE Georges, *Le Coupable, Œuvres complètes*, vol. V, Paris : Éditions Gallimard, 1973, [1944].

BATAILLE Georges, *Sur Nietzsche, Œuvres complètes*, vol. VI, Paris : Éditions Gallimard, 1973, [1945].

BATAILLE Georges, *Méthode de méditation, Œuvres complètes*, vol. V, Paris : Gallimard, 1973, [1947].

BATAILLE Georges, *L'Alleluiah, Œuvres complètes*, vol. V, Paris : Éditions Gallimard, 1973, [1947].

BATAILLE Georges, « Le Non-savoir », *Œuvres complètes*, vol. XII, Paris : Éditions Gallimard, 1988, [1953].

BATAILLE Georges, « Le Paradoxe de l'érotisme », *Œuvres complètes*, vol. XII, Paris : Gallimard, 1988, [1955].

BATAILLE Georges, « Hegel, l'homme et l'histoire », *Œuvres complètes*, vol. XII, Paris : Éditions Gallimard, 1988, [1956].

BATAILLE Georges, « L'Érotisme ou la mise en question de l'être », *Œuvres complètes*, vol. XII, Paris : Éditions Gallimard, 1988, [1956].

BATAILLE Georges, *Le Bleu du ciel*, *Œuvres complètes*, vol. III, Paris : Éditions Gallimard, 1971, [1957].

BATAILLE Georges, *La Littérature et le mal*, *Œuvres complètes*, vol. IX, Paris : Gallimard, 1979, [1957].

BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, *Œuvres complètes*, vol. X, Paris : Éditions Gallimard, 1987, [1957].

BATAILLE Georges, *Les Larmes d'Éros*, *Œuvres complètes*, vol. X, Paris : Éditions Gallimard, 1987, [1961].

BATAILLE Georges, *L'Impossible*, *Œuvres complètes*, vol. III, Paris : Éditions Gallimard, 1971, [1962].

BATAILLE Georges, *L'Anus solaire*, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris : Éditions Gallimard, 1970.

BATAILLE Georges, « Dossier de l'œil pinéal », *Œuvres complètes*, vol. II, Paris : Gallimard, 1970.

BATAILLE Georges, « Les Raisons d'écrire un livre... », *Œuvres complètes*, vol. II, Paris : Éditions Gallimard, 1970.

BATAILLE Georges, « La Joie devant la mort », *Œuvres complètes*, vol. II, Paris : Éditions Gallimard, 1970.

BATAILLE Georges, *L'Histoire de l'érotisme*, *Œuvres complètes*, vol. VIII, Paris : Éditions Gallimard, 1976.

BATAILLE Georges, « Non-savoir, rire et larmes », *Œuvres complètes*, vol. VIII, 1976.

BATAILLE Georges, « L'Enseignement de la mort », *Œuvres complètes*, vol. VIII, Paris : Éditions Gallimard, 1976.

BATAILLE Georges, *L'Apprenti sorcier. Textes, lettres et documents (1932-1939)*, Paris : Éditions de la Différence, coll. « Les Essais », 1999.

BATAILLE Georges, « Maurice Blanchot », *Lignes. Nouvelle série*, n°3, 2000, p. 153.

BATAILLE Georges, *Le Mort, Romans et récits*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, [2004].

BLANCHOT Maurice, *L'Arrêt de mort*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2013, [1948].

BLANCHOT Maurice, « Réflexions sur le surréalisme », *La Part du feu*, Paris : Gallimard, 1949.

BLANCHOT Maurice, « La Littérature et le droit à la mort », *La Part du feu*, Paris : Éditions Gallimard, 1949.

BLANCHOT Maurice, *Lautréamont et Sade*, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1963, [1949].

BLANCHOT Maurice, *Au moment voulu*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2005, [1951].

BLANCHOT Maurice, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, Paris : Éditions Gallimard, 1953.

BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « folio essais », 2014, [1955].

BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, Paris : Gallimard, coll. « folio essais », 2016, [1959].

BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, Paris : Éditions Gallimard, 1969.

BLANCHOT Maurice, *L'Amitié*, Paris : Éditions Gallimard, 1971.

BLANCHOT Maurice, *La Folie du jour*, Paris : Éditions Gallimard, 2002, [1973].

BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris : Éditions Gallimard, 1980.

BLANCHOT Maurice, *La Communauté inavouable*, Paris : Éditions de Minuit, 1983.

BLANCHOT Maurice, *Après coup* précédé par *Le Ressassement éternel*, Paris : Éditions de Minuit, 1983.

BLANCHOT Maurice, *L'Instant de ma mort*, Paris : Éditions Gallimard, 2002, [1994].

BRETON André, « Entrée des médiums », *Les Pas Perdus*, Paris : Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1990, [1924].

BRETON André, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, vol. I, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 1988, [1924].

BRETON André, *Nadja, Œuvres complètes*, vol. I, Paris : Gallimard, coll. « La Pléiade », 1988, [1928].

BRETON André, *Second manifeste du surréalisme*, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris : Gallimard, coll. « La Pléiade », 1988, [1930].

BRETON André, *Les Vases communicants*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « folio essais », 2006, [1932].

BRETON André, « Le Message automatique » *Le Point du jour*, Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1970, [1933].

BRETON André, *Point du jour*, Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1970, [1934].

BRETON André, « Situation du surréalisme entre les deux guerres », *La Clé des champs*, Paris : Éditions J.J Pauvert, 1967, [1945].

BRETON, *Entretiens*, Paris : Gallimard, 1952.

CAILLOIS, Roger, « Spécifications de la poésie », *Approches de l'imaginaire*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1974, [1933].

CAILLOIS Roger, « Mimétisme et psychasthénie légendaire », *Le Mythe et l'Homme*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « folio essais », 1987, [1935].

CAILLOIS Roger, *Le Mythe et l'Homme*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « folio essais », 1987, [1938].

CAILLOIS Roger, *Les Êtres de crépuscule*, Saint-Clément-de-Rivière : Éditions Fata Morgana, 2016, [1945].

CAILLOIS Roger, « Au cœur du fantastique », *Cohérences aventureuses*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « idées », 1976, [1965].

CAILLOIS Roger, « Fantastique naturel », *Cases d'un échiquier*, Paris : Éditions Gallimard, 1970.

CAILLOIS Roger, *Cases d'un échiquier*, Paris : Éditions Gallimard, 1970.

CAILLOIS Roger, *Petit guide du X<sup>e</sup> arrondissement à l'usage des fantômes*, Saint-Clément : Éditions Fata Morgana, 2011, [1977].

CAILLOIS Roger, *Le Fleuve Alphée*, Paris : Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1992, [1978].

CAILLOIS Roger, *La Nécessité d'esprit*, Paris : Éditions Gallimard, 1981.

DESNOS Robert, *La Liberté ou l'amour*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2014, [1927].

DESNOS Robert, « Puissance des fantômes », *Le Soir*, 19 avril 1928. Repris dans DESNOS Robert, *Œuvres*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Quarto », 1999.

DESNOS Robert, « Cinéma d'avant-garde », *Documents n°7*, 1929, Paris : Éditions Jean-Michel Place, 1991.

DESNOS Robert, « Imagerie moderne », *Documents, n°7*, 1929, Paris : Éditions Jean-Michel Place, 1991.

DESNOS Robert, « Thomas l'Imposteur », *Un cadavre*, 15 janvier 1930. Repris dans DESNOS Robert, *Œuvres*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Quarto », 1999.

DESNOS Robert, *Corps et biens*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Poésie / Gallimard », 2015, [1930].

DESNOS Robert, *De l'érotisme*, Paris : Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2013, [1953].

DESNOS Robert, *Œuvres*, éd. Marie-Claire Dumas, Paris : Gallimard, coll. « Quarto », 1999.

LEIRIS Michel, « Métamorphose – Hors de soi », dans *Documents, n°6*, 1929, Paris : Éditions Jean-Michel Place, 1991.

LEIRIS Michel, *L'Âge d'homme*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « folio », 2008, [1939].

LEIRIS Michel, *Miroir de la tauromachie*, Saint-Clément-de-Rivière : Éditions Fata Morgana, 1981, [1938].

LEIRIS Michel, *Aurora*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2006, [1946].

LEIRIS Michel, *Nuits sans nuit, quelques jours sans jour*, 12-13 avril, Paris : Éditions Gallimard, 1961.

LEIRIS Michel, « De Bataille l'impossible à l'impossible "Documents" », PIEL Jean (dir.), *Critique*, n°195-196, Août-septembre 1963, Paris : Éditions de Minuit, 1963.

LEIRIS Michel, *Fibrilles, La Règle du jeu*, vol. III, Paris : Éditions Gallimard, 1966.

LEIRIS Michel, « Du temps de Lord Auch », *Revue L'Arc*, n°44, 1971.

LEIRIS Michel, *Journal*, Paris : Éditions Gallimard, 1992.

## Critique :

ABRAHAM Nicolas, TOROK Maria, *L'Écorce et le noyau*, Paris : Éditions Flammarion, coll. « Champs essais », 2009, [1987].

AGAMBEN Giorgio, *L'Homme sans contenu*, Strasbourg : Éditions Circé, 1996.

AGAMBEN Giorgio, *Enfance et histoire*, Paris : Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2010.

AGAMBEN Giorgio, *Nudité*, Paris : Éditions Payot & Rivages, coll. « Rivages poche », 2019.

AGAMBEN Giorgio, *Quand la maison brûle*, Paris : Éditions Payot & Rivages, 2021.

ALEXANDRIAN Sarane, *Le Surréalisme et le Rêve*, Paris : Gallimard, 1974.

ARAGON Louis, *Une vague de rêves*, Paris : Éditions Seghers, coll. « Poésie d'abord », 2006, [1924].

ARAGON Louis, « Introduction à 1930 », *La Révolution surréaliste*, n°12, 15 décembre 1929, Paris : Éditions Jean-Michel Place, 1975.

ARNOULD-BLOOMFIELD Elisabeth, *Georges Bataille, la terreur et les lettres*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2009.

ARTAUD Antonin, *L'Ombilic des limbes*, *Œuvres*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Quarto », 2004, [1925].

ARTAUD Antonin, *Le Pèse-nerfs*, *Œuvres*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Quarto », 2004, [1925].

ARTAUD Antonin, *Le Moine de Lewis*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « folio », 2010, [1931].

ARTAUD Antonin, « Un athlétisme affectif », *Le Théâtre et son double*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « folio essais », 2016, [1938].

ARTAUD Antonin, *Suppôts et supplications*, *Œuvres*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Quarto », 2011, [1978].

BACOPOULOS-VIAU Alexandra, « Automatismes, ou les ténèbres de la psyché », COLLECTIF, *Entrée des médiums. Spiritisme et Art de Hugo à Breton*, Paris : Maison de Victor Hugo, Paris-Musées, 2012.

BAUDRILLARD Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Tel », 2016, [1976].

BAUDRILLARD Jean, *De la séduction*, Paris : Éditions Galilée, 1979.

BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris : Éditions Galilée, coll. « Débats », 1981.

BAUDRILLARD Jean, « What are you doing after the orgy ? », *Traverse*, n°29, octobre 1983, Paris : Centre Georges Pompidou.

BAUDRILLARD Jean, *Mots de passe*, Paris : Livre de poche, 2010 [2000].

BARBERGER Nathalie, *Le Réel de traviolle. Artaud, Bataille, Leiris, Michaux et alii*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du septentrion, 2002.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2014, [1957].

BARTHES Roland, « Littérature et méta-langage », *Essais critiques I*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2015, [1959].

- BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points essais » 2014, [1973].
- BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2015, [1975].
- BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1977.
- BARTHES Roland, *Sollers écrivain*, Paris : Éditions du Seuil, 1979.
- BARTHES Roland, *La Chambre claire*, Paris : Éditions de l'étoile, Gallimard, Seuil, 1980.
- BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2015, [1984].
- BEHAR Henri (dir), *Mélusine*, n°XXIII, Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme, Lausanne : Éditions l'Âge d'Homme, 2003.
- BENJAMIN Walter, *Expérience et pauvreté*, Paris : Éditions Payot & Rivages, 2018, [1933].
- BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris : Éditions Allia, 2012, [1936].
- BENJAMIN Walter, *Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle, Le livre des passages*, Paris : Éditions du Cerf, 2006.
- BENVENISTE Émile, « La Philosophie analytique et le langage », *Problèmes de linguistique générale I*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1988, [1966].
- BERRANGER Marie-Paule, « Spectre de la fugitive : les fantômes de Robert Desnos », *à la rencontre... affinités et coups de foudre. Hommage à Claude Leroy*, Paris : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012.
- BERTON Mireille, *Le Corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme autour de 1900*, Lausanne : Éditions l'Âge d'Homme, 2015.
- BESNIER Jean-Michel, *La Politique de l'impossible. L'Intellectuel entre révolte et engagement*, Paris : Éditions La Découverte, 1988
- BIDENT Christophe, *Maurice Blanchot. Partenaire invisible*, Seyssel : Éditions Champ Vallon, 1998.
- BIDENT Christophe, « Blanchot dramaturge », *Furor*, n°29, Genève : Éditions Furor, septembre 1999.
- BIDENT Christophe, VILAR pierre (dir.), *Maurice Blanchot. Écrits critiques*, Tours : Éditions Farrago, 2003.
- BRIDET Guillaume, *Littérature et sciences humaines : autour de Roger Caillois*, Paris : Éditions Honoré Champion, 2008.

- BRUNO Jean, « Les Techniques d'illumination chez Georges Bataille », PIEL Jean (dir.), *Critique n°195-196. Hommage à Georges Bataille*, Paris : Éditions de Minuit, 1963.
- CELAN Paul, *Le Méridien*, Saint-Clément : Éditions Fata Morgana, 2008.
- CHÂTEAU Dominique, « Pour une esthétique du spectaculaire », dans HAMON-SIREJOLS, GARDIES André (dir.) *Le Spectaculaire*, Lyon : Éditions Aléas, coll. « Cahiers du GRITEC », 1997.
- CHÉNIEUX-GENDRON, *Le Surréalisme et le roman*, Lausanne : Éditions l'Âge d'Homme, 1983.
- CIXOUS Hélène, *Prénoms de personne*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1974.
- COLLECTIF, *Entrée des médiums. Spiritisme et Art de Hugo à Breton*, Paris : Maison de Victor Hugo, Paris-Musées, 2012.
- COLLECTIF, *Robert Desnos pour l'an 2000. Actes du colloque de Cerisy*, Paris : Gallimard, coll. « Les carnets de la nrf », 2000.
- COLLECTIF, *Maurice Blanchot. Colloque de Genève. « La Littérature encore une fois »*, Genève, Éditions Furor, 2017.
- COLLECTIF, *Critique n°884-885, Le grand retour des fantômes*, Paris : Éditions de Minuit, 2021.
- COLLIN Françoise, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « tel », 1986, [1971].
- CUCHET Guillaume, *Les voix d'outre-tombe, tables tournantes, spiritisme et société au XIXe siècle*, Paris : Éditions du Seuil, 2012.
- DE SERMET Joëlle, *Michel Leiris, poète surréaliste*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1997.
- DECOUT Maxime, *En toute mauvaise foi*, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2015.
- DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris : Éditions de Minuit, 1969.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris : Éditions de Minuit, 2019, [1991].
- DERRIDA Jacques, « De l'économie restreinte à l'économie générale. Un hegelianisme sans réserve », *L'Écriture et la Différence*, Paris : Éditions du Seuil, 1967.
- DERRIDA Jacques, *Parages*, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003, [1986].
- DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, Paris : Éditions Galilée, 1993.
- DERRIDA Jacques, *Apories*, Paris : Éditions Galilée, 1996
- DERRIDA Jacques, *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris : Éditions Galilée, 1998.

- DERRIDA Jacques, *Surtout, pas de journalistes !*, Paris : Éditions Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 2016, [2004].
- DESCOMBES Vincent, *Le Même et l'Autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979.
- DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1992.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *La Ressemblance informe ou le Gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris : Éditions Macula, 2019, [1995].
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris : Éditions de Minuit, 2002.
- DUMAS Marie-Claire, *Robert Desnos ou l'exploration des limites*, Paris : Klincksieck, 1980.
- DUMAS Marie-Claire (dir.), « *Moi qui suis Robert Desnos* », *permanence d'une voix*, Paris : Éditions José Corti, 1987.
- EINSTEIN Carl, « Notes sur le cubisme », *Documents*, n°7, 1929, Paris : Éditions Jean-Michel Place, 1991.
- EISENSTEIN Sergueï, « Le Montage des attractions », *Au-delà des étoiles. Œuvres*, t. I, Paris : Union générale d'éditions, 1974, [1923].
- EISENSTEIN Sergueï, « Le Montage des attractions au cinéma », *Au-delà des étoiles. Œuvres*, t. I, Paris : Union générale d'éditions, 1974, [1925].
- ERNST Gilles, *Georges Bataille. Analyse du récit de mort*, Paris : Presses universitaires de France, 1993.
- FÉDIDA Pierre, *L'Absence*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « folio essais », 2005, [1978].
- FORTIN Jutta, VRAY Jean-Bernard (dir.), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2012.
- FOUCAULT Michel, *Les Mots et les Choses*, Paris : Gallimard, 1966.
- FOUCAULT Michel, *La Pensée du dehors*, Saint-Clément : Fata Morgana, 1986, [1966].
- FOUCAULT Michel, « Conversazione con Michel Foucault », *Dits et écrits*, vol. II, Paris : Gallimard, coll. « Quarto », 2017, [1980].
- GALLETTI Marina, « Le Roi du bois », dans BATAILLE Georges, *L'Apprenti sorcier. Textes, lettres et documents (1932-1939)*, Paris : Éditions de la Différence, coll. « Les Essais », 1999.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2018, [1982].
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2002, [1987].
- GILBERT-LECOMTE Roger, *L'Horrible révélation, la seule...*, Saint-Clément-de-Rivière : Éditions Fata Morgana, 1973.

- GILBERT-LECOMTE, *Monsieur Morphée empoisonneur public*, Saint-Clément-de-Rivière : Éditions Fata Morgana, 2011.
- GROSSMAN Evelyne, *La Défiguration. Artaud – Beckett – Michaux*, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2004.
- GROSSMAN Evelyne, *L'Angoisse de penser*, Paris : Minuit, 2008.
- GUIDÉE Raphaëlle, MELLIER Denis, *Hantologies : les fantômes & la modernité*, Paris : Éditions Kimé, 2009.
- HAGELSTEIN Maud, « Écrire (pour) les fantômes. La réduction infinie de Maurice Blanchot », dans : *Philosophie*, Maurice Blanchot, n°151, septembre, 2021.
- HAMEL Jean-françois, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris : Éditions de Minuit, 2006.
- HAMON-SIREJOLS, GARDIES André (dir.) *Le Spectaculaire*, Lyon : Éditions Aléas, coll. « Cahiers du GRITEC », 1997.
- HEIDEGGER Martin, *De l'origine de l'œuvre d'art*, Paris : Éditions Payot & Rivages, coll. « Rivages poche », 2014, [1950].
- HEIDEGGER Martin, *Essais et conférences*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1980, [1954].
- HEIMONET Jean-Michel, *Le Mal à l'œuvre. Georges Bataille et l'écriture du sacrifice*, Marseille : Éditions Parenthèses, 1986.
- HOLLIER Denis, « De l'au-delà de Hegel à l'absence de Nietzsche », *Bataille*, Paris : Union générale d'éditions, 1973.
- HOLLIER Denis, *La Prise de la Concorde. Essais sur Georges Bataille*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Le Chemin », 1974.
- HOLLIER Denis (éd), *Le Collège de sociologie*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « idées », 1979.
- HOLLIER Denis, « La Valeur d'usage de l'impossible » préface à *Documents*, 1929, Paris : Éditions Jean-Michel Place, 1991, p. VIII.
- HOLLIER Denis, *Les Dépossédés (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre)*, Paris : Éditions de Minuit, 1993.
- HOLLIER Denis (dir), *Georges Bataille après tout*, Paris : Éditions Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1995.
- HOLLIER Denis, JAMIN Jean (dir.), *Leiris unlimited*, Paris : CNRS Éditions, 2017.

- HOPPENOT Eric, MILON Alain (dir), *Emmanuel Lévinas – Maurice Blanchot. Pense la différence*, Paris : Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Résonnances de Maurice Blanchot », 2008.
- HOUDEBINE Jean-Louis, « L'Ennemi du dedans », *Bataille*, Paris : Union générale d'éditions, 1973.
- JANOVER Louis, *Surréalisme. Art et politique*, Paris : Éditions Galilée, 1980.
- JAY Martin, « Limites de l'expérience-limite : Bataille et Foucault », HOLLIER Denis (dir), *Georges Bataille après tout*, Paris : Éditions Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1995.
- JENNY Laurent (dir), *Roger Caillois, la pensée aventurée*, Paris : Éditions Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 1992.
- JENNY Laurent, *Expérience de la chute. De Montaigne à Michaux*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997.
- JENNY Laurent, « La Révolution selon Blanchot », *Furor*, n°29, Genève : Éditions Furor, septembre 1999.
- JENNY Laurent, *La Fin de l'intériorité*, Paris : Presses Universitaires de France, 2002.
- JENNY Laurent, « Esthétique généralisée ou esthétique fantôme ? », dans LASERRA Annamaria (dir), *Roger Caillois. Fragments, fractures, réfractions d'une œuvre*, Padova : Édition Unipress, coll. « Biblioteca francese », 2002.
- JENNY Laurent, *Je suis la révolution*, Paris : Éditions Belin, 2008.
- JENNY Laurent, « Le Principe de l'inutile ou l'art chez les insectes », *Critique, Georges Bataille, d'un monde à l'autre*, n° 788-789, janvier-février 2013.
- JENNY Laurent, « Écrire, rêver » dans HOLLIER Denis, JAMIN Jean (dir.), *Leiris unlimited*, Paris : CNRS Éditions, 2017.
- KAUFMANN Vincent, *Poétiques des groupes littéraires*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « écriture », 1997.
- KLOSSOWSKI Pierre, « Le Simulacre dans la communication de Georges Bataille », PIEL Jean (dir.), *Critique n°195-196. Hommage à Georges Bataille*, Paris : Éditions de Minuit, 1963.
- KLOSSOWSKI Pierre, *La Monnaie vivante*, Paris : Éditions Payot & Rivages, coll. « Rivages poches », 1997, [1970].
- KLOSSOWSKI Thadée, « Le Ciel », *L'Arc*, « Georges Bataille », n°32, 1967.
- KOJÈVE Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1979, [1947].
- KRISTEVA Julia, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2018, [1974].

- KRISTEVA Julia, *Polylogue*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1977.
- KUNZ WESTERHOFF Dominique, « Face au nazisme. *Faire image* », *Critique*, Georges Bataille d'un monde à l'autre, n° 788-789, janvier-février 2013.
- LACAN, Jacques, *Écrits I*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2014, [1966].
- LACAN Jacques, « L'Instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », *Écrits I*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2014, [1966].
- LACAN Jacques, *Encore*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2016, [1975].
- LACAN Jacques, *Les Psychoses*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2018, [1981].
- LACAN Jacques, *L'Éthique de la psychanalyse*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2019, [1986].
- LACAN Jacques, *La Relation d'objet*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2021, [1994].
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *La Poésie comme expérience*, Paris : Christian Bourgois Éditeur, coll. « Détroits », 1986.
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *Agonie terminée, agonie interminable. Sur Maurice Blanchot*, Paris : Éditions Galilée, 2011.
- LASERRA Annamaria, « La Déchirure fantastique (et ses détours) », dans LASERRA Annamaria (dir), *Roger Caillois. Fragments, fractures, réfractions d'une œuvre*, Padova : Édition Unipress, coll. « Biblioteca francese », 2002.
- LASERRA Annamaria (dir), *Roger Caillois. Fragments, fractures, réfractions d'une œuvre*, Padova : Édition Unipress, coll. « Biblioteca francese », 2002.
- LAURE, *Écrits, fragments, lettres*, Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1977.
- LAURE, *Histoire d'une petite fille, Écrits de Laure*, Paris : Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1977.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1996, [1975].
- LEVINAS Emmanuel, *Le Temps et l'autre*, Paris : Presses universitaires de France, 1983, [1948].
- LOUETTE Jean-François, ROUFFIAT Françoise (dir), *Sexe et texte. Autour de Georges Bataille*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2007.
- LYOTARD Jean-François, *L'Inhumain*, Paris : Klincksieck, 2014.
- MAKOWIAK, Alexandra, « D'un ton grand seigneur adopté naguère en littérature » dans *Les Temps modernes*, Georges Bataille, n°602, décembre 1998 – janvier –février 1999.

- MARGEL Serge, *Logique de la nature. Le fantôme, la technique et la mort*, Paris : Éditions Galilée, 2000.
- MARGEL Serge, *Critique de la cruauté, ou les fondements politiques de la jouissance*, Paris : Editions Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 2010.
- MARGEL Serge, *La Société du spectral*, Paris : Nouvelles éditions Lignes, coll. « Fins de la philosophie », 2012.
- MARGEL Serge, YAMPOLSKY Eva (dir.), *Revue lignes n°40. Le Manifeste entre littérature, art et politique*, Paris : Nouvelles éditions lignes, février 2013.
- MARGEL Serge, *Altérités de la littérature. Philosophie, ethnographie, cinéma*, Paris : Éditions Hermann, 2018.
- MARGEL Serge, « La Folie du récit. Blanchot et la question du jour », *Cahiers Maurice Blanchot*, n°5, Hiver 2017-2018, Dijon : Les Presses du réel, 2018.
- MARMANDE Francis, *Le Pur bonheur. Georges Bataille*, Paris : Nouvelles éditions Lignes, 2011.
- MARTY Éric, *Le Sexe des modernes. Pensée du Neutre et théorie du genre*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2021.
- MARX Karl, *Le Dix-huit Brumaire de Louis Bonaparte*, Paris : Éditions Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », 2007.
- MORALI Claude, *Qui est moi aujourd'hui ?*, Paris : Fayard, 1984.
- MURAT Michel, *Robert Desnos, les grands jours du poète*, Paris : Éditions José Corti, 1988.
- MURAY Philippe, *Le XIX<sup>e</sup> siècle à travers les âges*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1999, [1984].
- NANCY Jean-Luc, LACOUE-LABARTHE Philippe, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1978.
- NANCY Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée*, Paris : Éditions Christian Bourgois, 1990, [1986].
- QUENEAU Raymond, « Premières confrontation avec Hegel », in PIEL Jean (dir.), *Critique*, n°195-196, Août-septembre 1963, Paris : Éditions de Minuit, 1963.
- OTTINGER Didier, « Isolateur et court-circuit. Documents ou l'apprentissage surréaliste de la dialectique », *Les Temps modernes, Georges Bataille*, n°602, décembre 1998 – janvier – février 1999.
- PHILIPPE Gilles, « Trouver son style », COLLECTIF, *Maurice Blanchot. Colloque de Genève. « La Littérature encore une fois »*, Genève, Éditions Furor, 2017.

- RABATÉ Jean-Michel, *La Pénultième est morte. Spectrographies de la modernité*, Seyssel : Éditions Champ Vallon, coll. « L'Or d'Atalante », 1993.
- RABATÉ Jean-Michel, *Rire au soleil. Des affects en littérature*, Paris : Éditions Campagne Première, 2019.
- RABATÉ Dominique, « Blanchot et la question du nihilisme », *Furor*, n° 29, Genève : Éditions Furor, septembre 1999, p. 35-52.
- RABATÉ Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris : Éditions José Corti, 2004.
- RABATÉ Dominique, « Le Discontinu du récit », dans FERRI Laurent, GAUTHIER Christophe (dir), *L'Histoire-Bataille. L'écriture de l'histoire dans l'œuvre de Georges Bataille*, Paris : École des Chartes, coll. « Études et rencontres », 2006.
- RABATÉ Dominique, HOPPENOT Éric (dir.), *Maurice Blanchot*, Paris : Éditions de L'Herne, coll. « Les Cahiers » 2014.
- RABATÉ Dominique, *La Passion de l'impossible*, Paris : Éditions José Corti, 2018.
- RANCIÈRE Jacques, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris : Pluriel, 2019, [1998].
- RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2015.
- RONGIER Sébastien, *Théories des fantômes*, Paris : Éditions Les Belles Lettres, 2016.
- ROSSET Clément, *Fantasmagories suivi de Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Paris : Éditions de Minuit, 2006.
- ROSSET Clément, *L'École du réel*, Paris : Éditions de Minuit, 2008.
- ROUDAUT Jean, « *Un peu profond ruisseau* ». *La mort en littérature*, Mazères : Éditions Le Temps qu'il fait, 2020.
- ROUSSET Jean, *Le Mythe de Don Juan*, Paris : Éditions Armand Colin, coll. « Bibliothèque des classiques », 2012, [1978].
- SARTRE Jean-Paul, « *Aminadab, ou du fantastique considéré comme un langage* », *Situations, I*, Paris : Éditions Gallimard, 1947.
- SANGSUE Daniel, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, Paris : Éditions José Corti, 2011.
- SANGOUARD-BERDEAUX Céline, *Au plus haut point. Réinvention du sublime au XX<sup>e</sup> siècle (Breton, Bataille, Blanchot)*, Paris : Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles », 2015.

- SANTI Sylvain, « Georges Bataille et la poésie du “grand surréalisme”, BÉHAR Henri (dir), *Méhusine. Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme. N° XXIII – Dedans-dehors*, Lausanne : Éditions l'Âge d'Homme, 2003.
- SARTRE Jean-Paul, « Un nouveau mystique », *Situations, I*, Paris : Éditions Gallimard, 1947.
- SASSO Robert, *Georges Bataille : le système du non-savoir. Une ontologie du jeu*, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1978.
- SHERINGHAM Michael, « La mort et les lois du désir dans l'écriture surréaliste de Desnos » dans DUMAS Marie-Claire (dir.), « *Moi qui suis Robert Desnos* », *permanence d'une voix*, Paris : Éditions José Corti, 1987.
- SICHÈRE Bernard, *Pour Bataille. Être, chance, souveraineté*, Paris : Gallimard, coll. « L'Infini », 2006.
- SOLLERS Philippe, « L'Acte Bataille », *Bataille*, Paris : Union générale d'éditions, 1973.
- STAROBINSKI Jean, « Freud, Breton, Myers », *La Beauté du monde*, Paris : Gallimard, coll. « Quarto », 2016, [1968].
- STAROBINSKI Jean, *L'Encre de la mélancolie*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2012.
- SURYA Michel, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Tel », 2012, [1987].
- SURYA Michel, *À plus forte raison. Maurice Blanchot, 1940-1944*, Paris : Éditions Hermann, coll. « Le Bel aujourd'hui », 2021.
- SYROTINSKI Michael, « Échec et nécessité dans *La Nécessité d'esprit* », dans JENNY Laurent (dir), *Roger Caillois, la pensée aventurée*, Paris : Éditions Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 1992.
- TIBLOUX Emmanuel, « Le Tournant du théâtre », *Les Temps modernes, Georges Bataille*, n°602, décembre 1998 – janvier – février 1999.
- TIBLOUX Emmanuel, « Georges Bataille, la vie à l'œuvre », *L'Infini*, n°73, printemps 2001.
- WAJCMAN Gérard, « Voyage en soi, et retour », dans HOLLIER Denis, JAMIN Jean (dir.), *Leiris unlimited*, Paris : CNRS Éditions, 2017.
- WEINMANN Frédéric, « *Je suis mort* ». *Essais sur la narration autothanatographique*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2018.
- WILHEM Daniel, *Mine de rien*, Pont-sur-Yonne : Éditions Gramma, 1977.
- ZIMMERMANN Laurent, « Bataille fantôme », *Littérature, Georges Bataille écrivain*, n°152, 2008/4, Paris : Éditions Armand Colin.

