

MARGINALITÉ ET TRANSGRESSION DANS L'ESTHÉTIQUE DE GEORGES BATAILLE

Rodolphe PEREZ

Université de Tours, ICD (EA 6297)

Mots-clefs : marginalité, transgression, altérité, différence, criminalité

Résumé : Le corpus fictionnel de Georges Bataille, auteur de la première moitié du XXe siècle, est caractérisé par un personnel romanesque singulier. Il appartient à ce que Bataille qualifie d'hétérogène, ou au pan de la culture qui concentre le mal, le sale, le criminel... Ainsi, nombreux personnages jouissent d'une expérience forte de la transgression d'interdits, voire la provoquent pour encourager une épreuve du transgressif. Ils s'initient régulièrement à l'exercice de leur marginalité non pas dans une perspective critique mais bien dans une volonté émancipatrice. Or, cet enjeu qui demeure au cœur de la matrice bataillienne ne manque pas de révéler l'altérité de ces personnages, au cœur d'un système normé. Ce faisant, ils manifestent une différence riche qui demeure l'affirmation de leur étrangeté au monde. Ce goût pour les figures d'exclus, de Troppmann, « massacreur de Pantin » à Gilles de Rais, concourt à faire l'épreuve de soi comme d'un étranger, tant pour l'auteur, à travers le pseudonyme, que pour le lecteur. Ainsi, l'écrivain se fait lui-même criminel par un effort transgressif répété qui vise à dévoiler des impensés collectifs.

La pensée de Bataille se constitue à la faveur d'une recherche de l'altérité par laquelle il cherche à ouvrir une rencontre communicative avec autrui, lecteur, ami, ... Bataille pose les bases de notions nouvelles ou affranchies en les redéfinissant. Les dégageant de l'emprise du raisonnable il les constitue comme piliers d'une expérience qui échappe à la norme. Ces *topoi*-Bataille ne restent jamais les concepts fixes d'une pensée systématique mais accompagnent les mouvements de cette pensée et servent de repères. Ils ont tous en commun de singulariser « l'autre pensée », celle qui veut rendre à l'homme une parole authentique et violente sur lui. Elle s'affirme dans une scène nouvelle. En effet, l'écriture de Bataille offre un lieu à l'obscène. Il repose sur un processus d'exclusion qui met à distance ce qu'il caractérise. Il en va de même de l'auteur : la notoriété de Bataille s'est construite sur un paradoxe d'exclusion. Non pas qu'il souhaite se marginaliser mais sa réflexion, marginalisant le monde de la réalité objective, l'exclut en réaction. Dès lors on lui colle aisément les adjectifs sulfureux et obscène. Il joue de cela puisqu'il déploie dans son œuvre les motifs de l'ob-scène, dans un but de renversement et afin de rendre la dignité à des exclus et à la matérialité basse et indigne de l'homme. Si le texte de Bataille devient le lieu de l'obscène ce n'est alors pas par gratuité et provocation mais pour donner à voir ce qui est caché mais existe pourtant : l'érotisme, l'animalité de l'homme, la violence, la quête de l'excès, etc. Il rétablit une perception positive d'éléments subordonnés à des interdits. La littérature est ainsi l'occasion d'une transgression des valeurs qui ordonnent le monde, susceptible de laisser s'exprimer la « part maudite » de l'homme, moment de son érotisme. Or il ne peut s'y engager que pleinement, au prix d'une dépense excessive de soi, jusqu'à sa propre perte. Alors l'expérience ontologique rejoint l'expérience de l'écrivain qui, pour rétablir une littérature authentique, dépouillée des réponses divines ou rationnelles, doit mettre en jeu sa propre présence pour permettre au lecteur une expérience féconde de la littérature. En ce sens, le recours au pseudonyme signifie un effacement du nom : un refus qui pousse jusqu'au renom, permettant à l'auteur de s'affranchir des limites imposées par la personne sociale. Il permet une non-identité qui libère la lecture du personnel en affirmant, paradoxalement, un style et une auctorialité. Cette scène ouverte ne ménage ni le réel ni la fiction, on trouve dans les récits l'expérience pleine de cette « autre pensée » qui témoigne d'une esthétique de la transgression à même d'ériger le marginal et l'anti-norme comme horizons d'affranchissement et d'exercice de son étrangeté au monde.

Au nom du criminel : la voie de l'envers

Au cœur du premier XX^e siècle, marqué par des personnalités littéraires fortes et fédératrices, Bataille s'attache à jouer avec les codes et avec l'image publique traditionnelle de

l'écrivain ; à ce titre il n'est pas rare qu'il apparaisse marginalisé, étranger à des constantes du milieu intellectuel. La démarche qui sera longtemps la sienne est alors davantage celle d'une posture distanciée : sur le plan littéraire et médiatique elle se caractérise par le recours à la fois ludique et ontologique au pseudonyme, c'est-à-dire à la partition du moi intime. Il apparaît tout d'abord essentiel de comprendre en quoi cette voie recouvre, chez Bataille, une manifestation auctoriale singulière et alternative. Dans un article intitulé « Autorité, auctorialité, commencement », Christine Baron analyse la théorie de Foucault sur le crime chez Genet : « Le meurtre comme réversion de la loi est le point limite où la logique épique du maître montre son envers dans le crime. La littérature s'énonce comme 'hors la loi', opposée aux écritures institutionnelles, comme ce qui se soustrairait à toute forme d'autorité en revendiquant une manière d'autolégitimation¹ ». L'autorité s'érige au sein d'une « loi » littéraire, d'un consensus, ou d'un académisme : l'opposition à cette « loi » implique, de la part de l'écrivain une remise en cause des normes et des conventions, comme Bataille travaille à le faire. Pour Foucault il s'agit de faire droit à cet « autre » du discours rationnel, de laisser place à l'expression de l'impensé, ou de la part maudite. Il cherche à « extraire du silence ce qu'a occulté la naissance du rationalisme cartésien² » et donc lui opposer l'émergence d'une parole nouvelle, qui échappe au processus raisonnable, qui devient une « réponse issue de la déraison³ ». C'est à ce titre que l'on peut entendre la présence de Bataille à l'entrée « Obscène » du *Fragments d'un discours amoureux* de Barthes, à ce titre aussi que l'on peut entendre les manifestations érotiques parfois violentes des récits de Bataille. Ainsi, il affirme une véritable différence dans son rapport à la figure de l'auteur.

De la même manière, il y a lieu de comprendre le goût de Bataille pour les figures de criminels, en premier lieu celle de Troppmann – meurtrier de Pantin, guillotiné en 1870, dont il s'inspire – au croisement entre un goût des marges et une propension à réhabiliter ce qui échappe à la loi et à la morale. Tout d'abord, ce nom est celui que Bataille utilise pour pseudonyme d'un texte clef dans l'ensemble de son œuvre : « Je donnais à l'auteur de 'W.-C.' le pseudonyme de Troppmann ». Il s'agit là d'une des rares utilisations du terme « pseudonyme » chez Bataille. Le nom de Troppmann est intéressant puisque, s'il ne s'en sert plus comme d'un pseudonyme par la suite, Bataille le conserve comme personnage dans son roman *Le Bleu du ciel*, écrit en 1935 : le fameux texte « W.C. », publié dans le roman *Le Petit*,

¹ BARON, 2010 : 93.

² BARON, 2010 : 92.

³ BARON, 2010 : 94.

sert en fait d'incipit au *Bleu*. Finalement, dans un travail de réagencement, Bataille fait de Troppmann, auteur présumé, le personnage principal du roman. Henri Troppmann est aussi le narrateur du roman que Georges Bataille compose. Il écrit un roman où un personnage qui écrit à la première personne, et qui aurait dû être l'auteur – ou un simulacre d'auteur, derrière un pseudonyme – fait un récit biographique. Le récit s'inscrit donc dans une double duplicité. Une première duplicité, extérieure à l'œuvre et en écho à ce premier petit texte « W.-C. » – qui aurait dû être signé sous pseudonyme – suggère, par le fait d'en faire le premier chapitre d'un roman, un système de collages et de fragmentations qui renvoient à la structure du *Petit* et de *La Tombe de Louis XXX*. Le jeu ici est d'ordre matériel. Une seconde duplicité concerne cette fois-ci ce jeu des noms qui s'opère entre Bataille l'auteur et Troppmann le narrateur. Puisque la biographie fictive met en jeu le biographique, cette duplicité ne manipule pas seulement un objet littéraire – le biographique en tant que genre – mais suggère une ductilité du nom. L'œuvre devient un ensemble composite, quelque peu étrange, dont les contours flous tendent à perdre le lecteur. Cette étrangeté de l'œuvre, qui affirme un certain goût pour la marginalité, se retrouve dans la référence au nom du personnage lui-même. Troppmann manipule une famille pour s'enrichir et en tue huit membres, à la suite d'une série d'usurpations : l'usurpateur est à la fois l'auteur et le criminel, biographe fictif d'un personnage réel, il renvoie directement à l'écrivain qui, placé sur le même plan, s'affirme dans un goût du crime, fût-il d'ordre esthétique. Un jeu sur le nom peut aussi laisser penser que Troppmann est « l'homme trop », ou l'homme de l'excès : l'excès du meurtre et de la folie pour Jean-Baptiste Troppmann et l'excès de l'expérience et de l'érotisme pour le personnage du roman. Le criminel fait figure de référence, comme Gilles de Rais, personnage qui a beaucoup intéressé Bataille. Le mystère autour de ce type de figure fascine régulièrement les écrivains, Bataille n'y échappant pas. Dans « Le philosophe et le débauché⁴ », Surya, à partir de différents éléments regroupés dans les notes de Bataille, tente de reconstituer ce qu'a été ce premier texte de Bataille, écrit en 1926. « W.-C. », réunissait dans la figure d'Henri Troppmann « le philosophe et le débauché ». Ce personnage d'Henri Troppmann n'est pas anecdotique : « C'est donc de ce personnage que Bataille fit le protagoniste principal de ce récit [...] et son auteur pseudonyme (celui sous lequel Bataille entendait le signer.)⁵ » Ce même personnage, si nous n'avons plus aujourd'hui accès à sa première manifestation dans le texte fait une expérience de l'érotisme singulière dans *Le Bleu*

⁴ SURYA, 1992 : 111-113.

⁵ SURYA, 1992 : 112.

*du ciel*⁶. Michel Leiris a eu l'occasion de lire ce livre et apporte plusieurs précisions à Michel Surya, lors d'un entretien :

C'est à lui que nous devons de savoir que, avant que son nom devienne le pseudonyme de l'auteur de W.-C., Troppmann était le personnage sous les auspices duquel Bataille se mettait en scène. C'est à lui que nous devons encore de savoir que le premier chapitre du livre a survécu (entier ? remanié ?) à la destruction et nous est aujourd'hui connu pour former l'introduction du *Bleu du ciel*.

Le témoignage de Leiris s'achève par un résumé de l'histoire : scène d'orgie entre une riche Anglaise, Dirty, le narrateur et « les vendeuses d'une halle aux poissons ⁷ ». Troppmann en plus d'être un personnage, cachait véritablement son auteur, ou devenait sa possibilité d'accomplir une expérience, par le truchement du récit. Troppmann prend le prénom d'Henri : il convoque, comme Louis la référence royale mais il appartient aussi à la série des personnages récurrents de Bataille. Effectivement, dans un texte inachevé, *Julie*, le personnage éponyme fréquente un certain Henri. De même, dans *Le Mort*, le personnage d'Édouard, dont le décès préside à l'expérience de débauche de Marie, s'appelait dans une première version Henri.

Ainsi, Bataille se marginalise d'abord du milieu littéraire pour reconduire ce procédé au sein de la scène fictionnelle. Il y ouvre la voie à un récit de la marginalité qui révèle la portée du hors norme, de ce qui échappe au socialement admis. Cette esthétique se construit à la faveur d'une transgression nécessaire qui place l'écrivain dans une posture de criminel littéraire. Le transgressif, révélant la norme, la situe dans une position d'étrangeté par rapport à la recherche d'authenticité dont la littérature est l'épreuve.

L'écriture et la transgression : pour une criminalité de l'écrivain

À la lumière de cette première cartographie des œuvres de Bataille on peut considérer sa volonté de briser une certaine homogénéité dans la création qui rappelle sans doute pourquoi, souvent, Bataille est perçu comme un auteur de la « transgression ». Or ce terme rejette celui qu'il qualifie dans un champ appartenant à l'interdit, en faisant de lui tantôt un provocateur, tantôt un criminel, dans les deux cas, un marginal. Il y a pourtant chez Bataille une théorie

⁶ Ce texte, écrit en 1935, connu une première édition, sous le titre *Dirty*, avant d'être édité, en 1957 sous son actuel titre.

⁷ *Id.*, LEIRIS, cité par SURYA.

sincère, voire positive, de la transgression. Elle tend véritablement à jouer un rôle dans l'expérience qu'il théorise, et ce rôle intervient notamment dans l'expérience de l'écriture. Le rapport au transgressif chez Bataille n'est pas une recherche de la provocation ou du trash mais vise une métamorphose et devient l'instrument d'une tension. La transgression relève du domaine de l'interdit, en ce sens elle n'existe que parce qu'elle n'est pas autorisée. Dès qu'un interdit est levé, le renversement de ce dernier n'est plus une transgression, ni même un renversement. Chez Bataille, l'écriture est une lutte, elle est la transgression des limites du langage, outil de communication qui rattache le sujet au monde normé.

L'écriture est un combat, prévient Durançon, un travail de transgression [...] et un travail essentiel. Car il faut dire encore que le langage et l'interdit sont étroitement liés, sont interdépendants – le langage étant le fondement de la loi ("C'est écrit") et le garant de l'ordre (nous vivons dans cet ordre)⁸.

Cet ordre que la transgression dépasse est un ordre qu'elle affirme : la transgression ne peut dépasser que ce qui se définit dans une limite, dans un champ borné par l'interdit et qui se refuse à admettre l'étranger ou l'altérité. Aussi, comme dépassement, la transgression ne peut qu'affirmer que ce qu'elle transgresse l'est parce qu'interdit. Dès l'instant qu'il est transgressé, le phénomène interdit retourne à son état d'interdit ou d'étranger. Dans l'ordre logique, Bataille court-circuite une possible dialectique puisqu'il évacue le troisième temps du raisonnement hégélien. Le phénomène ne change pas de nature⁹. Deux éléments apparaissent essentiels. Primo, la tension de la transgression n'est efficiente que si ce qui est transgressé relève de l'interdit donc la transgression est fonction de l'interdit et l'interdit est nécessité de la transgression. Secundo, le phénomène transgressé n'est pas modifié, donc le monde de l'ordre reste intact. L'intérêt de cette expérience ne réside que dans l'instant de la transgression, dans ce point culminant qu'est l'abandon à la transgression. Le monde de l'ordre accepte dans son régime la transgression puisqu'elle ne modifie pas son état. Ce que modifie par contre l'expérience de la transgression c'est davantage le sujet que le phénomène. Toutefois le sujet n'est pas modifié en soi puisqu'il est rendu à un état intime de lui-même. La transgression rétablit alors une valeur abolie par le monde des choses. Ainsi la transgression apparaît comme profondément inutile et gratuite, et relève de la dépense improductive. Elle n'a d'intérêt qu'en

⁸ DURANÇON, 1976 : 129.

⁹ cf. J. DERRIDA, « De l'économie restreinte à l'économie générale : un hégélianisme sans réserve », dans *L'Écriture et la différence*, op. cit., p.369-407.

elle-même, donc un intérêt immanent. La question n'est alors pas d'imaginer l'écriture d'une transgression, ce qui est rendu caduc par un système interne, mais de comprendre que l'écriture authentique, pour Bataille, ne peut se faire que par la transgression qui, liée intimement au mal, extraie l'homme de l'impératif du bien – finalité morale – comme assignation à un projet.

Dès lors, sur le plan moral et individuel la transgression de l'interdit appelle au crime comme dépassement. Le sujet jouit de l'existence de l'interdit puisqu'il jouit de la liberté de le transgresser. La possibilité de la transgression devient alors la manifestation d'une liberté et d'un possible. Le monde rationnel place le crime du côté du mal et érige le bien comme fin en soi. Or pour Bataille le bien est une « valeur ordonnée par le souci de la durée¹⁰ ». Dès lors elle s'inscrit dans le champ de l'utilitaire et asservit l'homme. Le principe du crime, s'inscrivant dans une transgression et une révolte à l'égard de cette servitude, s'apparente à l'expérience puisqu'il renverse la portée utilitaire de l'acte : « Le principe de la morale classique se lie à la durée de l'être. Celui de la souveraineté (ou de la sainteté) à l'être dont la beauté est faite d'indifférence à la durée, même d'attrait pour la mort¹¹ ». Mise en acte de l'expérience, le crime engage l'être jusque dans la négation de sa vie : elle est mise en jeu et portée à l'angoisse de la mort. Le criminel cherche à dépasser le bien entendu comme nécessité en soi par le monde rationnel. L'expression d'une volonté de vice ou de perversion apparaît comme la négation de « la contrainte du bien¹² ». De la même manière que « l'athlète nie le poids de l'haltère¹³ », le vice englobe en lui les limites du bien pour les transgresser et la souveraineté ne découle pas d'une suppression du bien mais de son affirmation dans les limites du vice. Le criminel affirme sa volonté de mal pour rompre les exigences morales. Son crime lui permet un épanouissement temporaire par la gratuité même de l'acte. Ainsi, dans une « prière d'insérer » qui figurait au verso de la première édition en 1957 de *La Littérature et le Mal* Bataille explicite le rapport direct entre la transgression, la volonté de mal et la littérature :

Les hommes diffèrent des animaux en ce qu'ils observent des interdits, mais les interdits sont ambigus. Ils les observent, mais il leur faut aussi les violer. La transgression des interdits n'est pas leur ignorance : elle demande un courage résolu. Le courage nécessaire à la transgression est pour l'homme un accomplissement. C'est en particulier l'accomplissement de la littérature, dont le mouvement privilégié est un défi. La littérature authentique est prométhéenne.

¹⁰ BATAILLE, 2007 : 47.

¹¹ BATAILLE, 2007 : 134.

¹² BATAILLE, 2007 : 37.

¹³ *Id.*

L'écrivain authentique ose faire ce qui contrevient aux lois fondamentales de la société active.

La littérature met en jeu les principes d'une régularité, d'une prudence essentielles.

L'écrivain sait qu'il est coupable. Il pourrait fièrement reconnaître ses torts. Il peut revendiquer la jouissance d'une fièvre, qui est signe d'élection.

Le péché, la condamnation est au sommet.¹⁴

L'écrivain se confond alors dans la figure du criminel puisqu'il est celui qui transgresse les lois : les lois morales mais aussi les lois littéraires et esthétiques. Il affirme la littérature comme foncièrement diabolique, puisque inutile : « le diable étant l'ange qui a refusé de servir son Seigneur¹⁵ ». En ce sens, vouer la littérature authentique au mal n'est pas une provocation de plus mais l'affirmation d'une souveraineté littéraire qui passe nécessairement par une exigence de dépassement et de renversement. L'auteur doit révéler la supercherie sclérosante d'un monde rationnel qui brime la liberté de l'homme.

Le moment transgressif : une épiphanie de l'hétérogène

Sur le plan de l'écriture, il ne peut y avoir d'écriture de la transgression. Bien avisé serait celui capable de trouver, dans un roman comme *Ma Mère* ou *Le Mort*, l'écriture d'une certaine transgression. Si dans le premier, la mère se livre à des scènes orgiaques parfois accompagnée de son fils, si dans le second, Marie vomit, puis urine sur elle-même avant de déféquer sur son vomi, il n'y a pas là à proprement parler « une écriture de la transgression ». Ces exemples mettent en scène des éléments qui échappent aux valeurs morales du monde rationnel et aux limites de son cadre normatif. Ces limites et ces valeurs imposent effectivement des interdits qui supposent de la part du sujet un nécessaire dépassement. Cependant à l'intérieur du texte ces interdits ne tiennent pas. C'est dans l'économie de ces œuvres que ces éléments font sens. Mais ces œuvres ne les présentent pas exactement comme des éléments transgressifs ou comme les renversements de quelques tabous, puisqu'elles dressent des univers qui sont, précisément, ceux de l'épanouissement d'une violence excessive et animale, valeur du monde de l'intime. En somme, il faut ici reprendre la réflexion de Todorov à propos du fantastique¹⁶ : il n'y a pas de fantastique mais plutôt un moment fantastique, à l'intérieur d'un genre, qui serait celui du

¹⁴ BATAILLE, 2007 : 137.

¹⁵ BATAILLE, 1988 : 88.

¹⁶ cf. Tzvetan TODOROV, chapitres 2 et 3, dans *Introduction à la littérature fantastique*, Points, « Essais », p. 28-62.

merveilleux, ou celui de l'étrange. Chacun des deux mondes organisent une structure et des valeurs qui lui sont propres. Dans le monde merveilleux par exemple personne ne s'étonne qu'une fée discute avec une autre fée. Le moment fantastique, dans un monde merveilleux, est pris comme élément propre à l'entendement commun de cet ordre, il se fonde dans la logique interne à ce monde. Dans un monde étrange, il est pris comme une manifestation qui vient troubler le réel. Il fait vaciller la perception de la réalité par le doute du personnage autour du fameux énoncé « j'en vins à croire ». La logique rationnelle du personnage se calquant sur celle du lecteur, il doute de sa perception tout en interrogeant les limites du réel. Pour Todorov c'est donc la manière dont le monde en question reçoit le moment fantastique à l'intérieur de son entendement singulier qui définit le genre du récit. À la lumière de cela nous déduisons qu'il n'y a pas de texte ou de parole transgressifs, mais un instant – une *deixis* du transgressif qui se déduirait à la suite ? – transgressif. Nous reprenons alors la réponse du monde merveilleux : dans les œuvres de Bataille que nous venons de citer, le transgressif apparaît comme élément normal, c'est-à-dire qu'il renvoie à un état des choses acceptables et qu'il participe de la logique ambiante. Cette logique qui représente un ordre de valeurs particulier est définie par l'économie du récit. Puisque le bouleversement s'opère sur le sujet et non sur l'objet cela suppose de reconnaître une logique interne à chaque œuvre, qui construit ses propres codes, son système de références et son autorité. De cette manière, il revient à l'écrivain de choisir s'il reconduit ou non les normes et limites du monde rationnel ou si son écriture travaille contre elles.

L'écriture ouvre l'écrivain à ces possibles et les communique au monde, elle établit un va-et-vient entre le « vivre » et le « mourir », la mort se définissant comme une dépense de la vie. La littérature endosse ce rôle en permettant à l'homme de se défaire du civilisationnel – du culturel ? – pour éprouver en lui la violence et l'excès qu'il ne nie que par hypocrisie. Par elle, « nous quittons » dit Bataille

notre masque social, notre costume, robe ou redingote, nous sortons, par la littérature, de nos limites, de toutes limites : donc je crois que la littérature est par essence la destruction, la désintégration des choses – qui substitue la violence à l'ordre figé ¹⁷.

Ainsi éprouvée comme la transgression de l'objectivité de soi par l'affirmation de l'intimité subjective, la communication se rétablit. Elle nécessite la déchirure de l'être qui s'arrache à la perception objective et normée. Cette déchirure consiste à lever le voile

¹⁷ BATAILLE, 1988 : 34.

mensonger qui pèse sur le sujet et à l'arracher à la préservation de l'existence sous-tendue par l'inscription dans un mode de vie utilitaire. Elle se construit alors dans un rapport étroit à la mort qui ronge le texte et le sens dans un effort de transgression. « Le texte de Bataille est ainsi un texte brisé qui se parcourt dans la violence, dans l'ignorance de tout ordre mais qui fait fonctionner, dans son énonciation véhémement, la différence¹⁸ ». Dans cette singularité, le texte bataillien permet d'interroger la lecture elle-même en rompant l'illusion. L'absence de réponse et l'émergence du non-savoir reproduisent l'angoisse ontologique du sujet qui constate son immanence et la disparition du divin. Elle permet à l'écrivain de dupliquer des questionnements universels en témoignant de l'expérience, comme le confirme Marie-Christine Lala : « l'épreuve de l'impossible et de la mort en œuvre favorise l'émergence du sujet de l'écriture qui se scinde en sujet de la fiction et sujet de la critique. Ce mécanisme [...] a pour théâtre actif et réactif le langage depuis le lieu de l'énonciation¹⁹ . » L'énonciation reproduit le schéma de communication intime avec les hommes dans le domaine textuel. En d'autres termes, la mise en drame ou fiction sert de médiation entre le lecteur et l'écrivain, proclamant la littérature comme lieu de la communication. L'expérience par l'opération souveraine est forcément expérience de la douleur et de la déchirure puisqu'expérience des limites. La littérature, collant à cette réalité, ne peut se départir d'une expérience du mal. Aussi plus Bataille joue-t-il avec les limites de l'impossible, plus joue-t-il à la déconstruction des limites esthétiques instaurées. Ainsi, « le lecteur est appelé à fait le "saut", à soutenir l'insoutenable, dans la mesure où l'espace à transgresser engage le surgissement radical de l'altérité²⁰ » et l'avènement du lieu de la communication.

Redéfinir le nom de l'auteur permet de révéler une singularité d'être au monde. L'écrivain se caractérise. S'il s'exclut d'un ordre de pensées, il s'affranchit et s'affirme, constituant – derrière ce qu'il y a lieu de voir d'abord comme une fuite – la manifestation d'une différence qui fonde l'autorité de l'auteur. Bataille, avant de s'effacer, montre la voie : il n'est pas l'exemple, mais la possibilité, sinon le prétexte, prêt à être dépassé. C'est bien de cette manière qu'il définit une pensée authentique et singulière, par le recours à des motifs propres,

¹⁸ ARNAUD, EXCOFFON-LAFARGE, 1978 : 84.

¹⁹ LALA, 1988 : 169.

²⁰ LALA, 1988 : 170.

à des motifs qui encouragent la souveraineté d'une pensée. La transgression est liée à l'interdit en ce qu'elle le confirme et le dépasse : elle impose l'interdit comme nécessité. L'écriture doit rendre ce mouvement pour porter un texte authentique et libre à l'image de la culpabilité de son auteur, devenu « hors la loi ». Il est « un prophète maudit, car il dénonce les mensonges de cette raison qui fonde notre société²¹ ». Le jeu de la transgression est un jeu ontologique, qui met en question la vie humaine afin d'en montrer les limites, ces limites que l'on montre, pour en affirmer la nature d'interdit. L'écriture de Bataille est une écriture qui va au-delà de chaque motif de contentement que propose l'ordre du réel. Elle se propose d'en renverser les valeurs mais doit reconnaître la profonde angoisse de l'homme et entraîne dans la mise en jeu criminel le sujet lui-même. À l'intérieur du récit, le moment de la transgression convoque la « suspension de la crédulité » chère à Coleridge qui oblige à concevoir ce moment à l'intérieur des valeurs propres au roman. Le roman propose un cadre qui n'est pas aussi éloigné du nôtre que le monde merveilleux mais précisément parce que le monde rationnel est très proche du monde intime en cela qu'il calque des valeurs inverses et en est la négation. Pourtant les récits de Bataille inscrivent l'abdication de la rationalité au cœur de leur régime et impose une lecture qui s'en défasse. L'expérience du lecteur commence sans doute ici. Mais elle ne peut se passer de la dissolution de l'auteur lui-même pour ouvrir à la communication.

²¹ HAWLEY, 1978 : 331.

Bibliographie

- ARNAUD Alain, EXCOFFON-LAFARGE Gisèle (1978), *Bataille*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », n° 101.
- BARON Christine, (2010), « Autorité, auctorialité, commencement » in Emmanuel Bouju (dir.), *L'autorité en littéraire : Genèse d'un genre littéraire en Grèce*, Rennes, PUR.
- BATAILLE Georges, (1995), *Le Petit*, Paris, J.-J. Pauvert.
- (1970), *Le Bleu du Ciel*, Paris, 10/18 éditions, « Domaine français ».
- (1988), *Œuvres Complètes*, t. XII, Gallimard, « Blanche ».
- (1998) *Le Coupable*, suivi de *L'Alleluiah : Somme Athéologique II*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire ».
- (1999), *Poèmes et nouvelles érotiques*, Paris, Mercure de France, « Le petit Mercure ».
- (2004), LOUETTE Jean-François, HOLLIER Denis, *Romans et récits*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- (2004), *Ma Mère*, Paris, 10/18 éditions, « Domaine français ».
- (2005), ALECHINSKY Pierre, *Lettre à René Char sur les incompatibilités de l'écrivain*, Saint-Clément la Rivière, Fata Morgana.
- (2007), *La Littérature et le mal*, Gallimard, « Folio essais », 2007.
- (2012), *La Scissiparité*, Saint-Clément la Rivière, Fata Morgana, 2012.
- (2013), *L'Impossible*, Paris, Minuit.
- CHAPSAL Madeleine, (1973), *Les Écrivains en personne*, Paris, Union générale d'éditions, « 10-18 », n° 809.
- CHATAIN Jacques, (1973), *Georges Bataille*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », n° 217.
- DURANÇON Jean (1976), *Georges bataille*, Gallimard, Paris, « Idées ».
- ERNST Gilles, (1993), *Georges Bataille : analyse du récit de mort*, Paris, Presses universitaires de France, « Écrivains ».
- FOUCAULT Michel, MARMANDE Francis (2012), *Préface à la transgression : hommage à Georges Bataille*, Fécamp, Lignes.
- LALA Marie-Christine, (1988), « Lectures de Georges Bataille », PUF, n 5.
- HAWLEY Daniel, (1978), *L'œuvre insolite de Georges Bataille, une hiérophanie moderne*, Genève, Statkine.
- LOUETTE Jean-François, ROUFFIAT Françoise, (2007), *Sexe et texte : autour de Georges Bataille*, Lyon, P.U.L., « Passages ».
- LOUVRIER Pascal, (2008), *Georges Bataille : la fascination du Mal*, Paris, Éditions du Rocher.
- SICHERE Bernard, (2005), *Pour Bataille : être, chance, souveraineté*, Paris, Gallimard, « L'infini ».

SOLLERS Philippe, (1971), *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, « Points essais ».

SURYA Michel, (2012), *Sainteté de Bataille*, Paris, L'Éclat, « Philosophie imaginaire ».

– (1992), *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Paris, Gallimard.

TODOROV Tzvetan, (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Points, « Essais ».