

UC Berkeley

UC Berkeley Electronic Theses and Dissertations

Title

Dreaming of the Avant-Garde: Georges Bataille, Nathalie Sarraute, Pierre Michon, Agnès Varda

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/31w8q1rt>

Author

Beyler-Noily, Maia Lea

Publication Date

2015

Peer reviewed|Thesis/dissertation

Dreaming of the Avant-Garde:
Georges Bataille, Nathalie Sarraute, Pierre Michon, Agnès Varda

By

Maia Lea Beyler-Noily

A dissertation submitted in partial satisfaction of the
requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

In

French

and the Designated Emphasis

In

Film Studies

In the

Graduate Division

of the

University of California, Berkeley

Committee in charge:

Professor Michael Lucey, Co-Chair
Professor Jean-François Louette, Co-Chair
Professor Debarati Sanyal
Professor Anne Nesbet

Summer 2015

Dreaming of the Avant-Garde:
Georges Bataille, Nathalie Sarraute, Pierre Michon, Agnès Varda

Copyright 2015

By

Maia Lea Beyler-Noily

Abstract

Dreaming of the Avant-Garde: Georges Bataille, Nathalie Sarraute, Pierre Michon, Agnès Varda

by

Maia Lea Beyler-Noily

Doctor of Philosophy in French

Designated Emphasis in Film Studies

University of California, Berkeley

Professor Michael Lucey and Professor Jean-François Louette, Co-Chairs

This dissertation focuses on the ways in which the avant-garde proposes new models for the community throughout the twentieth century in France, specifically in the works of writers Georges Bataille, Nathalie Sarraute and Pierre Michon, and filmmaker Agnès Varda. This research was spurred by a turn-of-the century sociology obsessed with the supposed decay of community and the necessity to revitalize it. According to sociology's forefather, Emile Durkheim, if the traditional community is rooted in religion, a secular and individualistic modernity ignores the very notion of community, leaving a dangerous vacuum too easily filled by totalitarian systems of thought. This work argues that the avant-garde is simultaneously critical of the traditional community, deemed closed and exclusive, and of modern secularism, characterized by individualism and mercantilism. Hence, rejecting both traditional community and modern society, the avant-garde attempts to imagine new, open alternatives. However, by following a party line, be it political or aesthetic, the avant-garde becomes susceptible to the same pitfalls of exclusivity and authority as the traditional community. As such, the artists upon which this dissertation focuses cannot be affiliated with any specific avant-garde movement. Rather, they remain in the avant-garde's margins, keeping their distance, i.e. their freedom, from it: Bataille in regard to surrealism, Sarraute in regard to the *Nouveau Roman*, Michon in regard to *Tel Quel*, and Varda in regard to the New Wave. Bataille's twin philosophical notions of sovereignty-servility shed light on what these marginal avant-garde artists are gesturing towards: on the one hand, they are attempting to break away from the traditional and hierarchical, that is the servile community, and on the other, they are innovating by imagining a free and equal community, i.e. one that is sovereign. However, the question asked throughout this research is whether these dreams of communities, here featured in novels, short stories and films, could, or even should, be turned into concrete realities.

Chapter One focuses on the avant-garde writers' novels and their attempt to bring about a sovereign community through their criticism of traditional Judeo-Christian morals. Rejecting Christian and fascistic communities, as well modern secularism, Bataille's *Julie* imagines an erotic community made up of perverts and lunatics. It seems that only an erotic community could achieve sovereignty by being unredeemable, that is by stubbornly resisting all political and aesthetic re-appropriation. In Sarraute's *Martereau*, a new community can come about through

the suspicion of all our preconceived notions of identity. Only the anxiety-ridden search for the community, never its establishment, can lead to sovereignty. Michon's *La Grande Beune*, an implicit tribute to Bataille, can be read in dialogue with the avant-garde. However, while paying homage to his fiercely antireligious predecessor, Michon imagines a sovereign community that might find a way to be in relation, however tentative, with Christianity.

The second chapter of this work explores both the avant-garde's attacks against a visual culture deemed authoritative and dictatorial, and the communities born from these attacks. Bataille's *Histoire de l'oeil* strikingly illustrates the avant-garde's desire to defile and literally deface the human image. The sovereign community here imagined by Bataille is one of felons and outlaws that could never be corralled into a well-functioning society. Showcasing a face-off between a fervent collector and his snide children, Sarraute's *Vous les entendez?* ridicules the ways that art takes over religion in the twentieth century. Refusing to adore literal and figurative images, Sarraute imagines a community of people who never settle for answers, but keep searching for them. Michon's *Maîtres et Serviteurs* and *Corps du roi* are meditations on painting and photography, respectively. Here, Michon succeeds in conjuring a community of lovers of the visual arts that remembers the avant-garde's wariness towards them, but refuses to indict all representation once and for all.

Chapter Three explores modern literature's compulsion to self-sabotage and the communities brought about by this self-destruction. Bataille's *L'Abbé C.* points an accusing finger at Literature as another model for authoritative, exclusive communities. Self-combusting through haphazard writing and self-plagiarism, *L'Abbé C.* attempts to challenge the authority of its writer and avoid any future co-optations, but, in turn, leaves its readers stranded. Sarraute's *Le Mensonge* similarly disowns Literature, and Literature's authoritative tendencies, by writing for the radio-waves. The radio seems to short-circuit Literature's normative bent and to give way to a sovereign community. Michon's *Mythologies d'hiver* similarly alludes to the avant-garde's hostility towards a narrative accused of bringing together the traditional, i.e. religious, community. While constantly throwing his enterprise into self-doubt, Michon paradoxically reintroduces both the narrative and the possibility of Christian faith as potential ways to a sovereign community.

Featuring a behind-the-scenes look at a globalized economy, Varda's film, *Les Glaneurs et la glaneuse*, focuses on what happens to unproductive, i.e. sovereign, things and beings. Chapter Four of this dissertation looks at how Varda's marginals, who live off of the system without any political inklings, successfully dodge all political re-appropriation while, through solidarity, offering alternative models for sovereign communities.

Having looked at how these four artists on the margins of the avant-garde, Bataille, Sarraute, Michon and Varda, reject the traditional, that is the religious and servile community and try to image new, sovereign ones, this work concludes by asking whether they accomplished what they set out to do. While some call their attempts to imagine new communities irrelevant, since these communities could never be put into effect without betraying themselves, this analysis argues that it is those very attempts that in fact allow the avant-garde to continue dreaming of and arguing over what could be.

For Pacha, who gave her name to Elisheva

Table of contents

Dedication	i
Table of contents	ii
Introduction	iii
Acknowledgments	xi
Chapitre 1: Contre la morale	1
Batailles: communauté erotique	1
Sarraute à la recherche des tropismes perdus? Communauté de névropathes	12
Michon, ou le salut par l'émoi: communautés minuscules	26
Chapitre 2: Contre l'image	38
Bataille: communauté de malfaiteurs	38
-Communauté scatologique? L'affaire Dalí	49
Sarraute et la communauté sensible	55
-Image-Icône	56
-Image-Divertissement	61
-Sensation	64
(Tout) Contre l'image: communautés floues de Michon	69
-Révélation	71
-Apparitions	77
Chapitre 3: Reniements, ou irrécupérables communautés	84
Bataille: Faux-frères	86
Sarraute: Faux-amis	98
Michon: Faux prophètes	112
Chapitre 4: Contre la société de consommation	126
Communautés souveraines de Varda: de la récupération à la récup'	126
-Politiques de la récup': une avant-garde sans toit ni loi	132
-Esthétiques de la récup': l'une chante, l'autre pas	142
Références	163

Introduction

Quatre artistes français échelonnés du début du vingtième siècle jusqu'à aujourd'hui sur lesquels se penche cette étude-les écrivains Georges Bataille, Nathalie Sarraute, Pierre Michon et la cinéaste Agnès Varda- semblent n'avoir pour seul dénominateur commun que d'avoir été, ou d'être encore, des artistes dits d'avant-garde.¹ Si la participation aux avant-gardes qui leur sont contemporaines est très explicite pour Bataille, Sarraute et Varda, elle est plus implicite, mais tout aussi décisive, pour Michon qui, bien que venu à l'écriture après la grande vague des avant-gardes, dialogue en permanence avec elles. Avant de se lancer dans le vif du sujet - les rapports entre l'art d'avant-garde et la communauté - il est d'usage de justifier la combinaison apparemment arbitraire de ces quatre créateurs. Cette analyse s'efforcera d'éviter la simple compilation des thèmes chers à ces quatre artistes, et s'intéressera plutôt aux ruses d'un art moderne, qui, comme le dit Sarraute, a été "prospecté" jusqu'à plus soif, et qui doit dorénavant être revitalisé. Si Bataille, Sarraute, Michon et Varda soulignent chacun à leur manière propre la déshérence de la communauté propre à une modernité individualiste, ils insistent aussi sur la nécessité urgente de la réinventer avec leur conception souvent paradoxale de l'avant-garde - diagnostiquant tous le même mal être, mais préconisant des "remèdes" très divers et, presque toujours, irréalisables. Ce sera Bataille, patriarche de ce quatuor, mais surtout théoricien fasciné par les recherches de sociologues tels qu'Emile Durkheim, Marcel Mauss ou Robert Hertz, qui nous permettra d'aborder le plus directement les liens décisifs entre avant-garde et communauté. Sans lui donner pour autant la précellence, mais sans non plus opérer d'anachronismes, repérant donc par exemple les métamorphoses de préoccupations batailliennes chez Michon, il s'agira ici de faire dialoguer ces artistes de façon dynamique. Se référant explicitement et implicitement les uns aux autres, ces quatre artistes semblent aux prises avec les mêmes questions quant aux fonctions de l'avant-garde, et plus précisément, d'une avant-garde marginale dans une cité reimaginée. Quels sont les dangers courus par une société moderne qui pense naïvement pouvoir se passer du sacré? Pourquoi le sacré, même le sacré gauche chéri par l'avant-garde, tend-il insensiblement à s'installer du côté droit, et quelles stratégies l'avant-garde de ces artistes décalés met-elle en place pour contrecarrer une tendance quasi irrépressible? Quel sacré d'un nouveau genre pourrait bien donner jour à une communauté d'un nouveau genre? Et enfin, la question centrale qui va ici nous préoccuper, quels rôles cette avant-garde de la marge, ou ces artistes en marge de l'avant-garde, jouent-ils dans l'avènement d'une nouvelle communauté?

Resituons donc le débat dans son contexte socio-historique et en relation avec la sociologie, science nouvelle qui fascine, et pour cause, tous les artistes d'avant-garde: c'est en effet la sociologie qui formule les thèmes les plus chers à l'avant-garde, tels la mort de la communauté, les raisons de cette mort et c'est aussi elle, implicitement, qui lui donne certaines pistes clés sur les façons possibles de ressusciter ladite communauté. La sociologie considère ainsi l'absence du sacré traditionnel –religieux- dans une modernité laïque comme la cause du délitement d'une

¹ Notons que l'avant-garde est désormais considérée comme défunte. On date généralement cette "mort" de l'avant-garde quelque part entre les années 70 et les années 80, à mi-chemin de Tel Quel, censé avoir buté sur une clôture sur le plan formel, et de la chute de l'URSS, échec du projet communiste. L'avant-garde est en effet déclarée morte quand elle ne sait plus se renouveler sur le plan formel, et que le capitalisme, par nature individualiste, triomphe sur le plan politique. Voir à ce sujet l'ouvrage très complet de Vincent Kaufmann, *Poétique des groupes littéraires*, PUF, 1997.

société où plus rien ne lie entre eux les individus. Le sacré serait donc l'élément *sine qua non* à toute société digne de ce nom. Commençons donc ici par donner une définition du sacré selon certains sociologues du début du vingtième siècle, puis une définition du sacré sur lequel Bataille, le poète philosophe, va construire, ou plutôt créer, une littérature revendiquée par lui-même comme impossible, sacré qui sera implicitement et explicitement “remanié”, voire à nouveau transgressé, par Sarraute, Michon et Varda.

Dans *Formes élémentaires de la vie religieuses*, Durkheim part du principe que toute attitude religieuse suppose une séparation préalable, c'est-à-dire une distinction nette entre domaine profane et domaine sacré, distinction tributaire d'une interdiction formelle de contact entre ces deux domaines : “une religion est un système solidaire de croyances et de pratiques relatives aux choses sacrées, c'est-à-dire *séparées*, interdites, croyances et pratiques qui unissent en une même communauté morale, appelée Eglise, tous ceux qui y adhèrent.”² Le sentiment religieux, caractéristique de l'humain, et inconnu par l'animal, découlerait donc de deux tabous originels, qui reposent sur cette même prohibition de contact entre domaine profane et domaine sacré, notamment dans les domaines jumeaux de la sexualité et de la mort: l'inceste -interdiction de transformer un membre de sa famille (profane) en partenaire sexuel (sacré), et le meurtre -interdiction de transformer un être vivant (profane) en cadavre (sacré). Entre autres choses, est profane ce à quoi tout un chacun a accès, est donc sacré ce à quoi seuls certains initiés peuvent accéder (par corollaire, le sacré est désirable, puisque hors d'atteinte.) Enfin et surtout, le sacré tend naturellement à se dédoubler: selon la théorie de Robert Hertz, le “sacré droit” représente le sacré saint et impérissable, tandis que le “sacré gauche” représente le sacré maudit et corruptible³ (deux hémisphères du sacré qui chez Roger Caillois ont chacun à leurs extrémités le roi et le bourreau, pareillement intouchables et pareillement terribles, mais de façon diamétralement opposée.)⁴ Outre cela, le sacré droit est statique et vise à l'immortalité quand le sacré gauche est dynamique et n'a pas peur de sa propre dissolution. C'est ce sacré gauche qui intéressera donc Bataille, mais également Sarraute, dont les personnages sombrent avec une rapidité fascinante dans la violence, Michon, fasciné par une infamie qui va main dans la main avec l'infime et qui rejoint tout à trac le sublime, et Varda, qui s'intéresse aux marginaux que la société comme il faut ne peut s'assimiler. Le sacré, droit ou gauche, ne semble en tous les cas jamais s'agglutiner que de manière arbitraire en un endroit particulier, où il est solidifié par la culture locale. Ainsi que le souligne Durkheim, “le caractère sacré que revêt une chose n'est donc pas impliqué dans les propriétés intrinsèques de celle-ci: *il y est surajouté*”⁵: tout sacré étant essentiellement arbitraire et arbitrairement essentiel, son hypostase découle toujours d'un dramatique malentendu. De façon plus radicale, cela revient aussi à dire que l'illusion religieuse dont parle Freud a bien un futur dans la modernité, puisqu'elle n'a pas nécessairement besoin de prendre pour centre de gravité un ou des dieux: tout peut se faire idole. Ainsi, l'“extase”, pour user d'un terme bataillien, ressentie devant un être sacré, n'a pas pour origine ce même être: c'est la mise en présence des énergies électriques d'hommes rassemblés, et non pas la révélation d'un être aux contours bien définis, qui provoque cette soudaine “effervescence”:

² Emile Durkheim. *Formes élémentaires de la vie religieuse*. Librairie Félix Alcan. 1912. (65) Je souligne.

³ Voir Robert Hertz. *Mélanges de sociologie religieuse et folklore*. Librairie Félix Alcan. 1928.

⁴ Voir Roger Caillois, “Sociologie du bourreau”, *Instinct et Société*, Gonthier, 1964.

⁵ Emile Durkheim. *Formes élémentaires de la vie religieuse*. Librairie Félix Alcan. 1912. (328) Je souligne.

Le seul fait de l'agglomération agit comme un excitant exceptionnellement puissant. Une fois les individus rassemblés, il se dégage de leur rapprochement une sorte d'électricité qui les transporte vite à un degré extraordinaire d'exaltation.⁶

Il s'agit alors de raviver cette étincelle, c'est-à-dire de renouveler des énergies qui vont en s'amenuisant et des sociétés, qui, comme toutes les sociétés, perdent de leur vitalité au fil du temps. Toujours selon Durkheim, les rites avaient donc avant tout pour but de renforcer ponctuellement les croyances collectives en leur insufflant une seconde jeunesse. Cependant, dans une société moderne de plus en plus laïque, la séparation essentielle au sacré, par laquelle il se définit en opposition au profane, et sans laquelle il dépérit, s'efface, tandis que les rites, qui vont eux-mêmes en diminuant, ne renvoient plus à rien. Ceci expliquerait en partie le vieillissement accéléré des sociétés modernes, puisque, arrivant après le rejet du sacré traditionnel, mais avant l'invention d'un nouveau sacré, elles ne reposent sur rien et n'inspirent plus la foi. Comme le note Michèle Richman, les sociétés sans sacré, coincées dans une sorte d'interrègne flou, sont en voie d'extinction, puisque rien ne transforme plus une somme d'individus disparates en un tout :

Periods of transition such as the one Durkheim is addressing...requires the formation of open and generous persons capable of spontaneous élans or sacrifices proffered with joyous abandon. *In characteristically prophetic language, the sociologist declares that failure to do so condemns the nation to a veritable moral depression menacing to its material existence as well.*⁷

Ceci pose par conséquent un véritable risque car même dans une modernité dite athée, le besoin de sacré perdure. Sans croyances communes, la société démocratique moderne semble condamnée à dépérir, et à laisser la place à des partis politiques potentiellement totalitaires qui savent bien, eux, tirer parti de ce besoin de s'oublier.

Selon Caillois, co-fondateur avec Bataille et Leiris du Collège de Sociologie en 1937⁸, la séparation entre profane et sacré, comme l'a déjà souligné Durkheim, est indispensable au sacré. Paradoxalement, il semble que le sacrifice, inséparable du sacrilège, et rituel éminemment religieux, permet une *transgression* entre le domaine sacré et le domaine profane. Ce sacrifice dangereux, qui nuit à la productivité en ce qu'il gâche biens et énergies, apparaît ainsi comme essentiel à la revitalisation du système entier. Manifestation possible du sacrifice, la fête redonne vie et jeunesse à une société vieillissante, qui doit repasser par le chaos originel afin de mieux renforcer l'ordre présent: " l'économie, l'accumulation, la *mesure*, définissent le rythme de la *vie profane*, la prodigalité et l'*excès* celui de la fête, de l'intermède périodique et exaltant de *vie sacrée* qui la coupe et qui lui rend jeunesse et santé. "⁹ Cependant, Caillois souligne que la fête, dépense par excellence, est paradoxalement aussi récupération par excellence, puisqu'après un

⁶ *Ibid.* (308)

⁷ Michèle Richman. *Sacred revolutions, Durkheim and the Collège de Sociologie*. University of Minnesota Press. 2002 (84) Je souligne.

⁸ La coopération Bataille-Caillois est de courte durée. Il est frappant que la brouille entre ces deux amis trahit des différends méthodologiques allant main dans la main avec d'irréconciliables différences métaphysiques -une approche à ambition objective pour Caillois, et une démesure farouchement subjective pour Bataille.

⁹ Roger Caillois. *L'homme et le sacré*. Gallimard. 1950. (154) Je souligne.

certain temps de liesse, au bout duquel est généralement mis à mort un être “élu”¹⁰, elle permet aux hommes de se sentir unis et au régime politique au pouvoir de repartir de plus belle. Révolutionnaire lors de son déroulement, la fête culminerait dans le conservatisme. Pourtant, toujours selon Caillois, l’humanité se définit non pas par ce qui accumule, mais par ce qui dépense, donc par ce qui a inextricablement partie liée au *luxu*¹¹: “La vie est *usure* et *déperdition*. Elle s’acharne en vain à persévérer dans son être et à *se refuser à toute dépense, afin de mieux se conserver*... Tout ce qui ne se consume pas, pourrit. Aussi la vérité permanente du sacré réside-t-elle simultanément dans la fascination du brasier et l’horreur de la pourriture.”¹² Si le rite occupe une place prépondérante dans la pensée de Durkheim et le sacrifice est au centre de la réflexion de Caillois, c’est surtout le principe du don, et notamment du *potlatch*, tel que le définit Marcel Mauss, qui va fasciner Bataille, et lui faire évaluer sous un jour nouveau le concept du sacré.

S’il n’est donc pas de communauté sans sacré, il ne semble pas y avoir de sacré sans don. Selon Mauss, le don et le contre don, “système de prestations totales” en vigueur chez certaines peuplades d’Amérique du Nord, est indispensable à l’équilibre d’une société qui pour rester unie se doit de rester interdépendante (principe de complémentarité qui rejoint d’ailleurs la pensée directrice de la *Division du travail social* de Durkheim.) Notons bien que ce don ressemble fort au sacrifice de Caillois. Plus important est le phénomène relevé par Mauss et qui aura des retentissements innombrables sur la pensée des sociologues, philosophes et artistes modernes; ces sociétés dites archaïques ont besoin d’un potlatch, grossièrement traduits par une “fête”, durant laquelle les biens péniblement acquis la majeure partie de l’année, loin d’être raisonnablement consommés, sont follement consommés:

Dans certains potlatch on doit *dépenser tout* ce que l’on a et ne rien garder. C’est à qui sera le plus riche et aussi le plus follement dépensier...dans certains cas, il ne s’agit même pas de donner et de rendre, mais de détruire...non seulement on se fait ainsi *progresser soi-même*, mais encore on fait encore *progresser sa famille* sur l’échelle sociale.¹³

Mauss souligne pourtant que ce don soi-disant gratuit est quasiment toujours récupéré par le prestige qu’il confère à ceux qui prétendent s’y adonner sans rien en attendre en retour.¹⁴ Comme le note aussi Bataille: “C’est une aspiration à la destruction qui éclate dans la fête, mais c’est une *sagesse conservatrice* qui l’ordonne et la limite [...] La *tricherie* substituait au roi l’esclave auquel une royauté temporaire était substituée.”¹⁵ Cependant, un point important marquera la pensée de Bataille et des artistes du début du vingtième siècle, et, par contrecoup, celles de Sarraute, Michon et Varda: à un certain degré d’ébullition, le besoin chez l’homme de se

¹⁰ Rappelons que cet élu n’est pas n’importe qui: généralement infâme, sa mise à mort ne gêne personne et, faisant diversion, arrange les dignitaires.

¹¹ Ici, il est certain que Caillois a été influencé par Bataille, et que sa théorie du sacré doit beaucoup à celle de son ancien collègue, tout comme l’inverse est très certainement vrai – le collègue ayant toujours mis l’accent sur une communauté dynamique d’idées et non l’avancement d’une carrière individuelle.

¹² Roger Caillois. *L’homme et le sacré*. *Op. cit.* (178) Je souligne.

¹³ Marcel Mauss. *Sociologie et Anthropologie*. “Essai sur le don, forme et raison de l’échange dans les sociétés archaïques.” Presses Universitaires de France. [1924] 1950. (200-202) Je souligne.

¹⁴ De façon relativement contre-intuitive, il semble néanmoins que don et échange économique ne soient pas mutuellement exclusifs, mais que l’un permette au contraire l’existence de l’autre.

¹⁵ *Ibid.*, p. 313-318, je souligne.

répandre au-dehors,¹⁶ change de quantité en qualité, et de degré en nature, la folie prenant alors le pas sur la raison, comme la folle libéralité sur le profit calculé. Même, ou peut-être surtout, dans l'univers rationnel et précautionneux du vingtième siècle où domine l'économie de marché, la nécessité d'une dépense irrécupérable demeure donc intact. Enfin et surtout, tous s'accordent sur le fait que la communauté traditionnelle n'advient qu'aux dépens d'un "autre", autre défini différemment selon les époques, mais dont l'exclusion est nécessaire pour asseoir les fondements mêmes de la communauté, comme le déplore Bergson, philosophe contemporain de Bataille: " Qui ne voit que la cohésion sociale est dûe, en grande partie, à la nécessité pour une société de se défendre contre d'autres, et que c'est d'abord contre tous les autres hommes qu'on aime les hommes avec lesquels on vit ? "¹⁷ C'est bien pour cela que Bataille refuse les communautés dites modernes, car ces dernières fonctionnent selon un modèle rigoureusement identique à celui de la communauté traditionnelle, en tant que ce qui ne n'est ensemble qu'en diabolisant l'intrus : "Lutter pour décomposer et exclure toute communauté autre que la communauté universelle, telles que les communautés nationales, socialiste et communiste ou les Eglises."¹⁸ Il faut donc "lutter" contre la tendance naturelle de la communauté à s'unir contre d'autres, et tenter d'établir la communauté la plus large possible, ici la communauté dite "universelle"- aporie instantannée, puisque ce vague "universel" menace immédiatement de la faire s'effriter en une somme d'individualités. Comme le rappelle Vincent Kaufmann, toutes les avant-gardes s'imaginent-elles donc avant toutes choses comme des communautés, et plus particulièrement comme des communautés égalitaires et ouvertes: "l'avant-garde se présente comme un *projet communautaire*, régulièrement placé pour cette raison sous le signe de Fourier par exemple, et inséparable bien entendu de l'histoire du communisme."¹⁹ Bataille rejette alors la communauté traditionnelle de sacré droit, quels que soient ses masques, est servile en tant qu'elle sert une cause. Bataille aspire alors à découvrir une communauté avant-garde de sacré gauche qui soit souveraine, en tant qu'elle ne sert à rien d'autre qu'à permettre aux hommes de communiquer.

Qu'est-ce donc que l'avant-garde, et quels sont ses rapports avec le sacré, la communauté et la souveraineté? Il n'est pas ici inutile de replacer l'avant-garde dans le champ de forces dans lequel elle émerge: vers la fin du dix-neuvième siècle, dans le triple sillage de la Révolution, de la démocratie et de l'économie de marché, le laïc a gagné presque tout le terrain, le religieux a considérablement perdu de son crédit, et le sacré s'est presque entièrement rabattu sur l'art.²⁰ Dans cet univers moderne où la séparation nécessaire au sacré fait défaut, puisque tout équivaut à tout et que rien n'est plus séparé, le sacré et la communauté ne peuvent advenir: l'oeuvre d'art seule résiste, peu ou prou, à la réduction monétaire, et, l'oeuvre d'art seule semble capable de

¹⁶ Selon Durkheim, cette ébullition peut étonnamment donner lieu à l'oeuvre d'art: " Un *surplus* reste généralement disponible qui cherche à s'employer en œuvres supplémentaires, *superflues et de luxe*, c'est-à-dire en œuvres d'art. " Emile Durkheim. *Formes élémentaires de la vie religieuse*. Librairie Félix Alcan. 1912. (545) Je souligne.

¹⁷ Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Quadrige, Puf, 2008, p. 28.

¹⁸ Georges Bataille, *Oeuvres complètes*, tome II, édition de Denis Hollier, p. 273.

¹⁹ Vincent Kaufmann, " L'arrière-garde vue de l'avant ", *Les arrière-gardes au XXe siècle, l'autre face de la modernité esthétique*, sous la direction de William Marx, PUF, 2004, p. 33, je souligne.

²⁰ Pour Denis Hollier, à rebours d'un univers complètement laïque le roman est l'un des derniers bastions du profane -autrement dit, un des derniers espaces où le sacré peut advenir: " Caillois et Benjmain partagent la même (mauvaise) opinion sur la dégradation du mythe en littérature, du conte en roman, c'est-à-dire l'instauration du régime de reproduction mécanique et de sérialisation dispersive...l'un et l'autre ont associé cette perte à une avancée du profane...c'est le roman qui, au contraire, est le dernier refuge du profane, l'une des dernières poches d'irréel épargnées par la laïcisation du sacré... " Denis Hollier, *Les dépossédés* (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre), Les éditions de minuit, 1993, p.21, je souligne.

galvaniser les hommes, et donc de produire cette “effervescence” essentielle sans laquelle la communauté n’est pas. Si donc l’art -dans le sens de beaux-arts, aspirant à la beauté et renvoyant à un modèle idéal- a servi pendant des millénaires à célébrer Dieu, il n’est que trop empressé de prendre désormais le pouvoir qui reste, et il se veut désormais transcendance ultime. Dans cette reconfiguration (qui n’est pas, bien sûr, sans faire échos à l’école romantique), l’artiste devient prophète, l’école Eglise, le spectateur/lecteur fidèle, et l’étranger mecréant. Dorénavant sacré en soi et pour soi, l’art traditionnel hérite avec joie de la religion insitutionnalisée. Comme l’art traditionnel, l’avant-garde chercherait elle aussi à pallier au double manque propre à une modernité laïque et ultra-individualiste: manque de sacré d’une part, manque de communauté d’autre part. Mais si l’art traditionnel s’accroche avec l’énergie du désespoir au sacré droit, l’avant-garde aspire au sacré gauche, à la vraie dépense et donc à la souveraineté. Refusant donc l’art d’un sacré droit vénérable, les artistes d’avant-garde aspirent à un art d’un sacré gauche infâme. Allant donc à l’encontre de l’art et des artistes traditionnels, et par là, à l’encontre de leurs propres intérêts, les artistes d’avant-garde s’ingénieront à transgresser un art qui ne fait qu’usurper le vieux schéma religieux, et donc, à démystifier l’imposture. Pour Renato Poggioli, une des distinctions majeures entre les artistes traditionnels d’hier et d’aujourd’hui, et les artistes d’avant-garde vient de ce que les premiers se rattachent à des écoles fermées, centrées sur l’imitation et l’espoir d’une transcendance religieuse (sacré droit), quand les seconds participent à des mouvements ouverts, qui reposent sur la création et le désir d’une immanence irreligieuse (sacré gauche):

Where the school presupposes *disciples* consecrated to a *transcendent end*, the followers of a *movement* always work in terms of an end *immanent in the the movement itself*. The school is inconceivable without the humanistic ideal, the idea of culture as a *thesaurus*. The movement, instead, conceives of culture not as increment but as *creation*- or, at least, as a center of activity and energy.²¹

Deux problèmes se posent alors instantanément pour les artistes d’avant-garde qui aspirent à ce sacré gauche non-hiérarchique, non-exclusif, et vecteur d’une effervescence seule capable d’amener une nouvelle communauté : leur oeuvre risque en permanence, soit de virer au sacré droit, soit de devenir laïque via sa commercialisation. Si les artistes d’avant-garde rejettent donc une école par définition dogmatique au profit d’un mouvement nécessairement contestataire, la gageure sera ici de savoir si ce “mouvement”, sacré gauche en flux perpétuel, ne tend pas toujours à se figer en nouvelle “école”, sacré droit statique. Enfin, la marchandisation, toujours laïque, les guette: ainsi bien, si l’avant-garde commence par mal se vendre, pour rester avant-garde, elle doit continuer à mal se vendre, le danger étant que parvenant à toucher le public, comme elle le désire légitimement, elle est vite assimilée par lui. Suivant l’équation de Pierre Bourdieu qui rapproche la forme, toujours déjà formattée, du capital, si l’avant-garde part bien à l’assaut des anciennes formes, elle tend souvent simplement à les troquer par de nouvelles, et dérape donc par là elle-même en formule : “une entreprise est d’autant plus proche du pôle “commercial” que les produits qu’elle offre sur le marché répondent plus directement ou plus complètement à une *demande préexistante*, et *dans des formes préétablies*.”²² Il semblerait donc que le succès commercial de la majorité des avant-gardes, succès presque inévitable dans une

²¹ Renato Poggioli. *The Theory of the Avant-Garde*, The Belknap Press of Harvard University Press, 1982, p. 20, je souligne.

²² Pierre Bourdieu, *Les règles de l’art*, Editions du Seuil, 1998, p. 236.

modernité pour qui nouveauté rime avec progrès, a pour résultat de la trahir, voire de l'annuler. Le mécanisme hégélien est enclenché, la reconnaissance par le grand public de l'avant-garde fait tourner la roue, et transforme l'avant-garde d'esclaves, donc de sacré gauche souverain, en nouveaux maîtres à dépasser, donc en sacré droit servile. En d'autres termes, il s'agit de voir quelles seront les stratégies de l'avant-garde pour esquiver à la fois une communauté fermée, et donc élitiste et exclusive (sacré droit), et une "communauté" ouverte, mais commerciale, et qui n'aurait plus de la communauté que le nom (laïc). Comment, donc, parvenir à une communauté qui arriverait à être ouverte sans s'effriter complètement et ne plus rimer à rien, et à devenir potentiel d'intensité sans se faire dogmatique.

Enfin, une précision, encore, et de taille, par rapport au terme chargé d'artiste avant-garde. Les trois écrivains et la cinéaste auxquels cette étude s'intéresse ont ceci de particulier - et de frappant - que leur appartenance à l'avant-garde dominante pendant l'époque où ils "opèrent" est plus que mitigée. En effet, Bataille ne fut surréaliste que très brièvement, et ses trois tentatives de fondement de mouvements d'avant-garde ne rencontrèrent pas le succès (peut-être, ou, peut-être pas) escompté, soit manque d'échos chez ses contemporains, soit sabotage voulu par Bataille lui-même.²³ Ainsi bien, Acéphale, société secrète, fut si secrète qu'elle ne laissa presque pas de traces, le Collège de Sociologie fut rapidement dissous, et le Collège Socratique, enfin, s'arrêta vite sur sa lancée. Pour leur part, Sarraute gravite dans l'orbite du Nouveau Roman mais garde son quant-à-soi, Varda a un rapport cordial avec une Nouvelle Vague qui la laisse relativement de côté, et enfin, Michon, "ultra-contemporain", ne peut être rapproché d'aucun groupe d'avant-garde - non faute de désir de sa part, mais faute de mouvements en activité. Chacun de ses artistes, à sa manière propre, "mérite" pourtant le qualificatif d'avant-garde; les raffinements formels et sémantiques qu'ils mettent en place pour esquiver toute appropriation, et, conséquemment, la prise de risques réelle consistant à s'aliéner la plus large partie d'un public qui est aussi une clientèle, est en effet caractéristique d'une avant-garde qui aime (se) faire peur. S'ils se positionnent donc tous bien par rapport à l'avant-garde qui leur est contemporaine, Bataille, Sarraute, Michon et Varda sont donc tous légèrement en-deça ou au-delà d'elle. Quitte à leur donner un nom de famille commun, ces quatre artistes semblent relativement proches de ce qu'Antoine Compagnon appelle les "antimodernes"²⁴ - antimodernes qui ne doivent jamais être confondus avec de simples réactionnaires, nostalgiques du bon vieux temps et de ses bonnes vieilles communautés. Selon Compagnon, ces antimodernes seraient en fait des modernes pas, ou plus, dupes, ou tout du moins, des modernes dubitatifs, simultanément en marge d'un public qui n'arrive plus à suivre, *et* du mouvement d'avant-garde en vogue avec lequel ils ont pourtant des liens de parenté très évidents: "Au lieu de manger à tous les râteliers, de gagner sur tous les tableaux, c'est l'éternel perdant."²⁵ L'antimoderne ressemblerait donc beaucoup aux artistes envisagés par cette étude: ceux qui s'entêtent à dériver sans ports d'attache dans un sacré gauche toujours contestataire, donc minoritaire, prêts à ne récolter pour leur peine que les rancunes conjuguées de la foule et de leurs pairs. Ces "antimodernes" seraient donc aussi des artistes d'avant-garde, réticents à adhérer à une avant-garde qui démarre dans le sacré gauche, mais qui

²³ Il serait trop facile ici, de rappeler que le succès de l'avant-garde de Bataille est à retardement, et largement compensé par sa popularité théorique - à cela, nous reviendrons plus tard.

²⁴ Dans cette introduction, nous utilisons les définitions très utiles de Compagnon pour mieux éclairer les positions ambiguës des quatre artistes ici étudiés: il n'en sera pas fait usage dans le reste de cette étude, tout simplement pour ne pas alourdir un texte déjà assez chargé sur le plan théorique.

²⁵ Antoine Compagnon, *La polémique contre la modernité, antimodernes et réactionnaires*, études réunies par Marie-Catherine Huet-Brichard et Helmut Meter, Classiques Garnier, 2011.

tend toujours à se figer en sacré droit. Communauté moins minuscule qu'on ne pourrait le croire (d'autres artistes, comme Bernanos, Rohmer, et même Sartre, malgré lui, pourraient y figurer) que communauté *de* minuscules qui ne veulent pas peser dans la balance, communauté enfin de ceux mûs par une même formidable inventivité qui déjoue des pressions multiples. Ces quatre créateurs d'avant-garde ont alors le souci commun, et majeur, de parvenir à une communauté qui ne se replierait pas immédiatement dans le communitarisme.²⁶ L'avant-garde de l'avant-garde, ou plutôt, sans rapport de supériorité ni d'infériorité, la marge de la marge qui nous intéresse ici, ne surenchérit pas mais se distancie d'avec la ligne du parti, et, par là, devient suspecte. Les communautés de Bataille, Sarraute, Michon ou Varda, sont des communautés en latance jamais écloses, par des artistes qui rêvent d'amour, d'érotisme ou de littérature, mais jamais de politique. C'est peut-être aussi en cela que leur avant-garde se "limite" -mais c'est presque tout- à un rêve et non à une réalité d'ordre politique. Rêves, donc, d'avant-gardes qui resteraient mouvements sans devenir écoles, rêves d'avant-gardes qui pourrait déboucher sur des communautés inouïs, rêves, enfin, d'avant-gardes qui resteraient virtuelles et dynamiques et, sautant la case d'une mise en pratique qui immanquablement immobilise, demanderaient sans cesse à être réactualisées.

Cette étude sera structurée en quatre chapitres, chaque chapitre s'attellant à déterminer *qui* ou *quoi* pourrait bien participer à, et déboucher sur, un nouveau genre de communauté, communauté souveraine qui parviendrait à louvoyer entre les doubles écueils du sacré droit et du laïc. Les trois premiers chapitres prendront pour axe un problème, et déclineront, de façon dynamique, les approches différentes des écrivains Bataille, Sarraute et Michon, à trois moments historiques différents; le quatrième et dernier chapitre sera dédié entièrement à la cinéaste Varda. Pour mieux nous familiariser avec la méthodologie et le lexique de ces trois auteurs, et pour comprendre leur morale ou plutôt leur anti-morale, nous commencerons dans le premier chapitre par étudier *Julie* de Bataille, *Martereau* de Sarraute et *La grande Beune* de Michon, textes qui peuvent être lus comme des "recettes" à la portée du premier lecteur venu, pour une mise en oeuvre paradoxale de ces communautés dans la "vie". Ici, il s'agit de refuser la bienséance bourgeoise sous ses diverses formes pour mieux parvenir à une communauté souveraine se complaisant dans le sacré gauche et qui n'a plus rien à voir avec une bohème attrayante. Dans le deuxième chapitre, dans le contexte de l'esthétique, et plus particulièrement de la plastique, avec *Histoire de l'oeil* de Bataille, *Portrait d'un Inconnu* et *Vous les entendez?* de Sarraute, et *Le Roi du Bois* et *Maitres et Serviteurs* de Michon, nous verrons quelles communautés avant-garde sont rendues possibles par les attentats perpétrés contre la peinture et la photographie. Dans le troisième chapitre, dans le contexte de la littérature, avec *Le Coupable* de Bataille, de *Tu ne t'aimes pas* de Sarraute, et *Trois abbés* de Michon, nous nous pencherons sur les communautés nées du sabotage opéré par ces écrivains sur la Littérature. Enfin, dans le contexte du cinéma, le quatrième chapitre se penchera sur la discussion (rapport moins frontal que malicieux) engagée par Varda dans *Les glaneurs et la glaneuse* et *Deux ans après*, avec le cinéma "traditionnel", mais aussi avec le cinéma de la Nouvelle Vague (devenu presque instantanément canonique, et donc lui aussi traditionnel). Qui plus est, nous verrons comment de nouvelles façons de filmer peuvent donner lieu à des communautés ouvertes et non hiérarchiques sur et hors écran.

²⁶ Il y aurait long à dire, ailleurs, sur le mot "communitarisme" très en vogue en ce début de IIIème millénaire et devenu véritable épouvantail médiatique. Il trahit souvent l'inquiétude d'une France républicaine qui considère avec méfiance les allégeances (religieuses, ethniques) de ses citoyens comme autant d'incompatibilités/rivalités avec leur identité française.

Acknowledgments

I am very grateful to my co-directors, Professor Michael Lucey and Professor Jean-François Louette for their ongoing guidance, generous feedback and inextinguishable patience. I am also extremely thankful for the consistent support and many insights of Professor Anne Nesbet and Professor Debarati Sanyal.

If it takes a village to raise a child, it does not take much less to produce a dissertation. I would like to take advantage of this opportunity to express my boundless gratitude to all the people who accompanied me during the dissertation writing journey: Adam Noily, my husband and the father of my children, for years and years of believing in me, spurring me on, asking me, sometimes maddeningly, but always productively, to clarify the topic of my dissertation, but mostly, for loving me through thick and thin; Clara Beyler, my big sister, for always making me laugh no matter how dire the circumstances and for always taking my side; Neïla Beyler, my little sister, for her love, her passion and her constant thoughtfulness; Eva Beyler, my mother, for spoiling me and taking care of me, for putting up with me when I get testy and for her bewildering generosity of spirit; Jean-Noël Beyler, my father, for teaching me so much, for wanting to be part of my life, and for being one of the few people on the face of the earth to actually read what I write; Celine Piser, my friend, for her sunny disposition, her enthusiasm, her unwavering loyalty and for making grad school such a happier place for me; Livi Yoshioka-Maxwell, my partner in graduate school crime, for her quirky remarks, her pop culture insights and her overall lovely and supportive spirit; Celine Piser (again), Margot Wagner and Elyse Ritchey for making me feel less isolated by going through the same predicaments as me, for allowing me to vent about the difficulty of writing a dissertation while raising children, for leading by example and for doing it so gracefully; Ellie Slor, for being my friend in these challenging times, for spending hours and hours in various parks across Berkeley talking about graduate school and parenting, for loving children and for making light of everything; Hillel, my son, for being him and for being ours, bringing a smile to my face five hundred times a day, for his simultaneously fierce and tender, truly delightful personality; Elisheva Noily, my daughter and brand new human being, for her kindness, fun-loving spirit and sheer joy of being in the world, with us, and mostly around her big brother; and finally, but not lastly, Sarah Micheline Beyler, my grandmother, for being my champion and my friend, elegant soul from a world gone by. You saw me start this dissertation but you did not see me end it. I think of you very often and miss you very much.

Chapitre 1 : Contre la morale

Il y a réellement des arguments à avancer en faveur de l'exception, pourvu qu'elle ne veuille jamais devenir la règle.

Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, Aphorisme 76

Batailles: communauté érotique

” La débauche : impossible divin sous un masque résolument vulgaire. “

Georges Bataille, *Le petit*

Pour comprendre l'œuvre profondément hétérogène, et par là, déroutante de Bataille, il est nécessaire de comprendre la démarche simultanément asystématique et totalisante d'un penseur fasciné par ce qu'il nomme "l'hétérologie", qui parvient simultanément à mettre en cause, et faire communiquer, des écoles de pensées a priori sans commune mesure: communisme, surréalisme, catholicisme, ou mysticisme, pour ne citer qu'elles. Tour à tour philosophe, poète, économiste, et pornographe, Bataille rejette toute "spécialisation" et tout cloisonnement du savoir, mais aussi la catégorisation propre aux ambitions encyclopédistes. Auteur par qui le scandale arrive, relevant en cela bien de l'avant-garde, Bataille ne reste pourtant jamais longtemps affilié à une avant-garde "homologuée." Ainsi, s'il fait brièvement partie du surréalisme, et s'il fonde lui-même trois mouvements (Acéphale, le Collège de Sociologie, et le Collège d'Etudes socratiques, qui tous s'autodétruisent rapidement), il ne peut être définitivement rattaché à aucune école en activité entre les années 20 et sa mort en 1962.

Les débuts du parcours de Bataille tranchent de façon frappante avec sa suite, mais l'éclairent également de façon symptomatique: en effet, après une adolescence mystique, Bataille commence le séminaire, mais, et surtout, il l'abandonne. C'est sans doute grâce à cet abandon premier -comme *apostat* fiévreux et non comme *athée* froid, et, par contrecoup comme celui qui fait l'expérience de l'incomplétude chevillée à une condition humaine injustifiable- que son rejet du religieux, n'en est que plus irrévocable.²⁷ C'est à partir de là, Bataille refuse sans appel des bonnes mœurs dérivées en droite ligne d'un christianisme désormais considéré comme une imposture, et qu'il troque, comme il le clame, l'Eglise pour le bordel. C'est sans doute un lexique qui reste malgré tout hanté par les Evangiles (un usage récurrent de termes tels qu'extase, divin, etc.) qui provoque le malentendu faisant prendre Bataille, pour certains de ses contemporains, comme Sartre, non seulement pour un mystique refoulé, mais un anachronisme ambulante qui se situerait à l'arrière-garde, et pas à l'avant-garde de ce qui "se fait."²⁸ Pourtant, ainsi que le rappelle Nietzsche,²⁹ dans sa parabole de "L'insensé", si Dieu est bien mort, les conséquences de

²⁷ Voir à ce sujet l'analyse par Denis Hollier du premier article publié de Bataille, (d) étonnant par la ferveur de sa foi et son patriotisme " Notre-Dame de Rheims." Il semble que son auteur n'aura de cesse de renier cette publication de jeunesse en ne l'évoquant jamais. Denis Hollier. *La prise de la concorde, Essai sur Georges Bataille*. Le chemin. NRF. Gallimard. 1974.

²⁸ N'oublions pas non plus la "méprise" de Sartre qui interprète la métaphysique paradoxale de Bataille comme le seul symptôme d'une instabilité mentale... Voir Sartre, Jean-Paul, "Un nouveau mystique", Critiques littéraires, Situations I, Gallimard, 1995. Voir aussi à ce sujet l'article de Jean-Michel Heimonet, "Sartre and Bataille: The Modernism of Mysticism", *Diacritics*, The John Hopkins University Press, 1996.

²⁹ Comme Hegel, avec lequel il fait pendant, Nietzsche a profondément marqué la réflexion bataillienne. En hommage, il est d'ailleurs présent/absent dans *Sur Nietzsche*, sorte d'autobiographie métaphysique Bataille.

son trépas n'ont pas été comprises par les hommes.³⁰ Cet évènement pourtant capital est passé inaperçu dans la vie moderne, et l'homme a vite fait de se croire émancipé une fois pour toutes, et sans séquelles d'aucune sorte, de plusieurs millénaires de tutelle divine.³¹ Autrement dit, loin de se faire le signe d'une quelconque idéologie rétrograde, continuer à parler de Dieu au 20ème siècle peut justement permettre d'aller, non pas nécessairement de l'avant, mais ailleurs. Le refus du religieux est donc un moment décisif dans la renaissance spirituelle de Bataille, et donne lui-même naissance, sur le mode de la scissiparité qui le fascine, à une réflexion en continuelle prolifération, cherchant d'autres façons d'amener une nouvelle communauté dans une société qui n'est plus unifiée par le divin.

Si l'intitulé de ce chapitre, "Batailles", procède à un jeu de mots un peu facile -et déjà éculé- il n'en reste pas moins que dans ses écrits, Bataille, en cela fidèle à une avant-garde belliqueuse, met bien en place bataille sur bataille: la plus violente et la plus emblématique d'entre elles étant sans aucun doute celle qui attente à la morale et aux bonnes mœurs dictées par l'Eglise avec l'érotisme. Texte écrit par Bataille à la fin de la seconde guerre mondiale mais publié de façon posthume, *Julie* part ainsi à l'assaut non seulement des bonnes mœurs de la société puritaine et bourgeoise des années trente, mais aussi de celles d'un univers fasciste obsédé par l'hygiène. Ce roman suggère alors certaines pistes de réflexion quant aux secrets fonctionnements de l'érotisme et à son efficacité "concrète" dans l'avènement potentiel de nouvelles communautés: pourquoi, et comment, l'érotisme porte-t-il atteinte aux bonnes mœurs, et en quoi cette atteinte peut-elle déboucher sur de nouvelles communautés? Comment l'érotisme pourrait-il bien revitaliser une société moribonde (la bourgeoisie française des années 30) ? Enfin, dans le contexte de l'écriture de *Julie* - le nazisme, la haine raciale, le régime de Vichy- l'érotisme peut-il être considéré comme une alternative politiquement viable au fascisme?

Ecrit en 1944, donc, mais censé se dérouler en 1939, *Julie*³² ne sera publié que dans les années 70, après la mort de Bataille, en se basant sur des papiers retrouvés dans ses effets personnels. Texte éminemment hétérogène de par les aléas de sa naissance, *Julie* est aussi éminemment hétérogène sur le plan stylistique, puisque comme brisé en deux: la première partie, surtout composée de dialogues, s'apparente presque à une pièce de théâtre, tandis que la seconde se confond avec un essai philosophique sur la mort et sur l'amour. *Julie* commence par la passion qui unit Henri Hacque, jeune bourgeois temporairement alité par une mystérieuse mais dangereuse maladie, à Julie, danseuse de cabaret qui, transitant entre l'Angleterre et la France, cherche à lui échapper. Pour complaire à Henri, son frère, Suzanne, vieille fille aigrie, rejoint Julie pour la convaincre de revenir. Une fois sa mission accomplie, elle envoie un télégramme à Henri, télégramme qui a une lettre près, change le sens d'un message d'amour à celui d'une indifférence totale. Malentendu dramatique, puisque lisant la missive avant le retour des deux femmes, Henri tente de se suicider- et se rate. Mettant ensuite en scène un huis-clos mélodramatique qui flirte avec le vaudeville, *Julie* se concentre surtout sur la cohabitation, somme toute relativement insignifiante, de ce trio improbable dans une paisible maison bourgeoise : rongée par la culpabilité et la jalousie, Suzanne comprend que son affection pour

³⁰ Voir Friedrich Nietzsche, Aphorisme 125, "L'insensé", *Ainsi parlait Zarathoustra*. Le livre de poche. 1983.

³¹ Pierre Klossowski le formule en ces termes : "toute l'athéologie d'Acéphale s'appuie sur l'idée que la mort de Dieu ne se conclut pas dans un athéisme; c'est le vestige du Golgotha: *elle n'est pas définitive, elle continue.*" Cité dans Michel Surya. *Georges Bataille, La mort à l'œuvre*. Librairie Séguier. 1987. (74)

³² Ce texte mineur, et oublié de tous, y compris de son auteur qui ne cherche pas à le faire publier de son vivant, resurgit dans la vie privée de Bataille, qui, en 1949, appelle Julie la fille qu'il a avec sa seconde épouse, Diane de Beauharnais.

son frère est impure et en perd la raison, Henri se remet de sa tentative de suicide, et Julie lui tient compagnie et se saoule jusqu'à la nausée.³³ La passion déraisonnable d'Henri, fils de bonne famille, pour cette fille légère -l'érotisme qui l'agite- semble au fil du texte contaminer tous les protagonistes et entraîner toute la maisonnée dans la même déchéance: Suzanne, donc, mais également Adrien Hacque, le père d'Henri, et même Mme Hanot, la bonne.

Dans *Julie*, mais aussi de façon récurrente dans l'univers bataillien, l'arme ultime contre la vertu, érigée en exemple et par là autoritaire, est l'amour, ou plutôt, l'érotisme, donc l'amour "enlaidi" et matérialisé par Bataille. Comme les autres artistes d'avant-garde de son époque, Bataille a le souci de la communauté, et l'érotisme se présente comme une possibilité de la réinventer. L'érotisme devient alors l'une des manifestations les plus explosives de la dépense qui traverse toute l'œuvre de Bataille. Rappelons ici les arguments saillants d'un écrivain qui n'hésite pas à réexaminer l'histoire du monde pour mieux y retrouver les traces, et la nécessité, de cette dépense, faisant d'elle la "clef de voûte" paradoxale de son antiphilosophie (philosophie hétérogène, puisque cherchant non à calmer l'angoisse, mais à la provoquer.) Selon l'auteur de *Julie*, l'homme ne peut s'arracher du marasme originel où il était "comme de l'eau dans de l'eau" (la préhistoire) qu'avec un entendement qui, lui permettant de créer l'objet, instille alors une distance entre lui et le monde. C'est cette distance qui met fin de façon irréversible à l'immanence animale, et annonce la possibilité de la transcendance humaine.³⁴ Pour user ici de termes batailliens, l'entendement propulse l'homme de l'immanence dans la transcendance, ou de la continuité dans la discontinuité. Pour éviter de se confondre avec l'objet, l'homme discontinu ou transcendant (l'individu qui existe au futur) a dorénavant besoin de se replonger ponctuellement dans une continuité ou une immanence toujours vécue en communauté (l'homme mêlé à d'autres qui vit au présent.) Comme le souligne Bataille dans *Julie*, toujours à l'aide d'une métaphore aquatique, bien que chaque homme croie avec orgueil être un individu distinct du reste de l'humanité, chacun est une vague, unique en son genre, certes, mais ne pouvant jamais exister qu'en rapport:

*J'étais ce mouvement des eaux comme elle était le mouvement des eaux qui lui répondait : nous heurtant l'un à l'autre, nous nous reconnaissons, nous nous mêlions. Et voici : l'attente tout à coup grandissait, se muait en un dépassement de ces flots par eux-mêmes, il semblait qu'au-delà de la chair mêlée et d'une charmante confusion des lèvres, naissait une aurore, une lumière, un éblouissement neuf, niant avec la folie juvénile d'un coq ce qui l'avait fait naître et l'attendait.*³⁵

Le "bain" ou le retour dans la continuité, "sans formes et sans modes", ne peut donc advenir que dans le sacrifice, c'est-à-dire le sacrifice d'un objet par définition rentable, destruction qui en

³³ Pour un texte à grande majorité composé de dialogues et qui pourrait sans mal être transposé sur les planches, les personnages de *Julie* évoquent parfois ceux d'une vulgaire comédie de boulevard. Ce court récit fait également maints clins d'œil à la *Recherche* de Proust, avec les personnages d'Henri, rongé par la jalousie comme le narrateur proustien, de Julie, demi-mondaine comme Albertine, de Mme Hanot, gouvernante mal élevée comme Françoise, ou bien encore la scène de la brutale initiation au sexe de Julie adolescente, et qui rappelle l'épisode ouvrant *Sodome et Gomorrhe*.

³⁴ Pour Hegel, l'entendement est négation, et donc mort, puisqu'il émette et catégorise ce qui fut antérieurement un bloc d'expériences inséparables - la vie devenant ici analogue avec le mouvant, et la mort avec l'immobile. Voir sur le sujet Bo Earle, "Performance of Negation, Negation of Performance: Death and Desire in Kojève, Bataille and Girard", *Comparative Literature Studies*, Penn State University Press, 2002.

³⁵ Georges Bataille. *Julie. Œuvres complètes, tome XI*, Articles I, 1944-1949, XI, NRF, Gallimard, 1988 (110-11)

retour détruit aussi en nous ce qui s'apparente à l'objet, et peut alors nous lier aux autres: " ce qui nous attire dans l'objet détruit..., c'est qu'il a le pouvoir de mettre en cause –et de *ruiner- la solidité du sujet*. Ainsi la fin du piège est-elle de nous détruire en tant qu'objet (en tant que nous demeurons enfermés –et bernés- dans notre isolement énigmatique. "³⁶ La dépense de Bataille ressemble fort au *potlatch* décrit par Mauss, et, comme le souligne Durkheim, fait pénétrer ceux qui s'y prêtent dans ce sacré qui, seul, peut engendrer la communauté. Cependant, si le sacrifice ou le potlatch débouchent sur une communauté de sacré droit à visée exemplaire, et qui exclut immédiatement l'étranger, la dépense comme l'entend Bataille, avec un érotisme hors-la-loi, cherche à nous faire vibrer une communauté de sacré gauche.

La société bourgeoise refoule ce besoin de dépense, cette part maudite, en l'affublant de toutes sortes de noms d'oiseaux : puérilité, folie, extrémisme. Ainsi, le dualisme sacré-profane cède la place à un laïc indifférencié. Se distançant de la mollesse bourgeoise (le laïc) mais aussi de la raideur nazie (le sacré droit) qui s'épanouit en violence dirigée contre autrui et se récupère en pouvoir dans une communauté servile, la raideur érotique selon Bataille (le sacré gauche) conduit à une dépense qui permet aux individus de communiquer dans l'abjection et par là de parvenir à une communauté souveraine.³⁷

En quoi Bataille distingue-t-il et définit-il l'érotisme à la fois de la sexualité animale, du *fin'amor*, mais aussi de l'amour libre tel qu'on l'entend depuis la libération sexuelle ? Il semble que l'érotisme bataillien rejette et l'inconscience inqualifiable de la sexualité animale, et l'idéalisme du *fin'amor*, et l'amour réduit à un divertissement du monde laïc. Selon le penseur athéologique, l'homme ne pourrait paradoxalement jamais être pleinement homme qu'en redevenant ponctuellement animal par un érotisme, qui n'est donc ni la sexualité inarticulée, ni l'amour spiritualisé, ni non plus le plaisir à répétition d'un individu décomplexé. L'érotisme est avant tout l'expérience d'un être " cultivé ", c'est-à-dire de tous ceux qui souffrent et désirent simultanément que leur corps se soumettent aux mêmes lois que celles des bêtes. Il ne s'agit donc bien sûr en aucun cas pour Bataille de renier le corps en le transformant en méprisable demeure d'un pur esprit, ni, surtout, comme le fait la modernité depuis les années soixante, de banaliser et aseptiser la sexualité en la dédramatisant.³⁸ Si l'homme tend bien vers le ciel, le bas de son corps le maintient fermement au sol :

*Les pieds dans la boue mais la tête à peu près dans la lumière, les hommes imaginent obscurément un flux qui les élèverait sans retour dans l'espace pur. La vie humaine comporte en fait la rage de voir qu'il s'agit d'un mouvement de va-et-vient de l'ordure à l'idéal et de l'idéal à l'ordure.*³⁹

L'homme ne peut pas renier son appartenance à la glaise, ou plutôt ici à la boue, mais s'il

³⁶ Georges Bataille, "L'art, exercice de cruauté", La limite de l'utile, *Œuvres complètes, tome VII*, Gallimard, 1976, p. 484.

³⁷ Voir Roger Dadoun, "L'érotisme", *Georges Bataille après tout*, sous la direction de Denis Hollier, Paris, Belin, 1995.

³⁸ Si la déviance seule engendre le plaisir, tout plaisir devient paradoxalement tributaire de la norme. Ainsi que le souligne Klossowski, " La perversion (l'insubordination des fonctions de vivre) par les actes qu'elle inspire (notamment l'acte sodomite) ne tire sa valeur que de la *permanence des normes* (telle la *différenciation normative des sexes*". Pierre Klossowski, *Sade mon prochain*, précédé de *Le philosophe scélérat*, Lonrai, Editions du Seuil, 2002.

³⁹ Georges Bataille. *Le gros orteil. Œuvres complètes I*. Gallimard. NRF. 1970. (200-201)

doit s'y vautrer, comme le porc⁴⁰ qui hante la pensée de Bataille, c'est toujours en ayant la conscience aigüe de sa congénitale malpropreté. Ainsi bien, l'initiation de Julie au sexe, la jeune fille découvrant par hasard l'innommable-ici entrevoyant la séance de masturbation d'un livreur des Galeries Lafayette dans une cage d'escalier- lui inspire le dégoût: "ce qu'elle vit, et qu'elle ignorait, l'écœura au point qu'elle pensa vomir."⁴¹ Au contact de Julie, Suzanne passe elle aussi de la servilité, grenouille de bénitier puritaine, à la souveraineté, vierge folle rongée par un désir incestueux pour Henri:

Dans cet état de prostration lucide, une évidence se fit. La plus louche torpeur l'envahit. Un glissement la laissait sans défense contre le mal. *Le mal laid, qui attire amèremment, qui avilit et rend avide de honte.* L'idée lui vint que l'autre aurait le soupçon d'une horreur...*Elle ne douta plus finalement d'aimer d'amour.*⁴²

Dans *Julie*, l'érotisme, sous forme d'électrochocs, s'attaque de plein fouet à la mélancolie moderne; la fatigue d'une société individualiste qui débouche sur le nihilisme, voire le suicide. Si Henri semble bien conscient que Julie n'est qu'un prétexte, forme ô combien arbitraire autour de laquelle son amour et sa solitude se sont cristallisés, il n'en demeure pas moins inconsolable: "évidemment, Julie n'avait pas de sens ou n'en avait un qu'imaginaire. Mais Julie disparue, le reste semblait vide. "⁴³Paradis artificiel, Julie n'en demeure pas moins la seule aspérité à laquelle Henri puisse s'accrocher dans un univers indifférent et indifférencié: "il imagine la totalité du monde: *un mur.* En entier opaque, étranger. Et Julie dans ce mur: *la fenêtre!* "⁴⁴ Abandonné donc par la jeune femme qui court l'aventure outre-Manche, Henri souffre d'un désir qui ne peut s'accomplir -l'objet d'amour étant désormais hors de portée. En d'autres termes, *Henri meurt de ne pas mourir* :

Il lui fallait *un but...se raidir...*
 Tout absorber, la terre, le ciel...
 Et tout tenir serré...
Puis tout rendre dans un sanglot...
Julie ?
 -J'aurais dû rire.
 -Personne ne sait ce qu'est Julie! Pas même elle.
 Et lui-même, à la fin, n'en savait rien.⁴⁵

Henri ne peut plus supporter une raideur qui, si elle bande bien toutes ses forces comme

⁴⁰ Voir les commentaires de Jean-François Louette sur l'ambigüité de la figure du porc chez Bataille: "Le porc est pour Bataille parfois un *contre-modèle* (son ignorance n'est pas le non-savoir), et plus souvent un *modèle*: contre la stérilité rationaliste et idéaliste, *il oppose un démenti à la figure humaine, aux vertus chrétiennes, et révèle la possibilité d'un devenir animal de l'homme.*" Jean-François Louette. *Portraits de l'écrivain contemporain.* Textes réunis et présentés par Jean-François Louette et Roger-Yves Roche. Essais aux éditions Champ Vallon. 2003. (89) Je souligne.

⁴¹ Georges Bataille, *Georges Bataille, Romans et Récits*, sous la dir. de Jean-François Louette, Bibliothèque de la Pléiade, 2005, p. 480, je souligne.

⁴² *Ibid.*, p. 454, je souligne.

⁴³ *Ibid.*, p. 445.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 440.

⁴⁵ *Ibid.*, p.442, je souligne.

l'enjoignait Nietzsche avec sa métaphore de l'arc, devient intolérable quand rien ne la soulage. Autrement dit, s'il n'y a pas de partenaire pour la communauté –ici dans l'érotisme- le “surplus” non dépensé se retourne contre l'envoyeur et l'homme s'autodétruit ; Julie absente, l'arc bandé d'Henri semble alors ne pouvoir se décharger que dans l'autodestruction, donc le suicide. Tension simultanément pénible et érotique, et érotique parce que pénible, “tout tenir serré...puis tout rendre dans un *sanglot*”, Henri ne peut ici “tout rendre”, c'est-à-dire tout dépenser. La communauté avorte, l'érotisme n'a pas lieu, ne laissant comme “solution” que le suicide. Sans puérilité, émotion noble dans le lexique bataillien, c'est-à-dire sans son amour pour Julie, ne reste plus au jeune homme que la fonctionnalité d'un univers où le passage de la vie à la mort se fait sans histoires, l'homme réduit à une marchandise, voire un morceau de viande: “La *puérilité de l'attente* avait disparu. Ecoulée comme le sang et l'urine en flaques vides. Il n'en restait rien. Tout s'était dissipé, *comme à la boucherie le souvenir des bêtes vivantes*.”⁴⁶ Comme l'Europe, irritée par une longue période de prospérité marquée par des préparations militaires, ne peut évacuer/dépenser son énergie que dans une effusion de sang suicidaire, Henri, rongé par le désir mais séparé de l'objet d'amour, ne désire plus pour finir que mourir. L'affinité primordiale entre sexe et mort. Eros et Thanatos, telle que la théorise Freud, actes qui tous deux font sombrer le moi -le premier temporairement et le second sans appel- est tout de suite illustrée dans *Julie* avec le spectacle macabre auquel s'adonne la jeune femme sur son lieu de travail, aux Folies Bergères. Dans le plus simple appareil, vêtue pour seul habit d'un minuscule tablier noir, Julie joue au ballon avec une tête de mort: “Julie, d'un mouvement bizarre, à moitié hideux, faisait sauter le crâne à la façon d'une balle et le rattrapant à hauteur du ventre en braquait doucement les yeux sous elle...Julie n'avait sous son tablier qu'un triangle de jais.”⁴⁷ Dans l'univers bataillien, il semble par moments que bien plus que l'érotisme, ce serait le suicide qui permettrait d'accéder à la souveraineté absolue, puisqu'il représente la dépense par excellence, qui donne tout et ne récupère rien. Outre une parentèle entre ces deux dépenses, il y aurait entre elles une hiérarchie, l'érotisme étant positionné en-dessous du suicide, le premier une imposture, le second un passage à l'acte. La coïncidence entre sexe et dépense totale, donc entre érotisme et mort, n'est bien sûr pas parfaite : si l'orgasme est bel et bien qualifié de “petite” mort, puisque suivi par une baisse drastique d'énergie vitale, *a contrario* de certaines espèces animales,⁴⁸ l'homme survit à la relation sexuelle. Dans cette configuration, passer de l'érotisme au suicide, serait passer de la copie à l'Idée: pour ce faire, il suffirait de troquer la petite mort (Eros) pour la grande (Thanatos.) La seule communauté souveraine serait donc une communauté de macchabées. Pourtant, *Julie* souligne plutôt que si Henri abandonne la bataille, et veut se suicider, ce n'est pas par désir de souveraineté, mais tout simplement *par fatigue*. La mort semble en effet concéder le repos à ceux qui ne peuvent plus supporter la perte inhérente à toute vie: “...une attente, un effondrement...seul le fond des mondes...rien ne subsiste qui ait un sens, le fond lui-même n'en avait pas. [...]...de l'angoisse à n'en plus finir.”⁴⁹ Henri semble alors arriver à cette conclusion pour le moins paradoxale: autant tout perdre pour ne plus rien perdre.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 453, je souligne.

⁴⁷ Georges Bataille, *Georges Bataille, Romans et Récits, Julie, op.cit.*, p. 448.

⁴⁸ Si dans le cas de la mante religieuse, l'acte sexuel du mâle correspond à son arrêt de mort, dans la sexualité humaine, elle revient seulement à une chute –momentanée- de vitalité : “*L'être vivant souffre de la dénivellation qui existe entre le milieu et lui-même... C'est ce passage instantané de la tension à la détente, de l'excitation à l'épuisement satisfait, de la crue à l'étiage, d'un maximum à un minimum d'être, d'une conscience de vie suraiguë à un sentiment de néant relatif, qui contribue à faire assimiler inconsciemment l'amour à une rupture de la continuité existentielle.*” Roger Caillois. *La mante religieuse. Œuvres*. Gallimard. 2008. (206-209) Je souligne.

⁴⁹ Georges Bataille, *Georges Bataille, Romans et Récits, Julie, op.cit.*, p.440.

En effet, se donner la mort est souvent croire -naïvement- la maîtriser, et donc penser récupérer son destin en le perdant. Telle est l'ironie du suicide, ou tel est pris qui croyait prendre.⁵⁰ Selon Freud, le suicide consisterait même en la grande tentation de la vie individuelle, confusément nostalgique d'un univers non individué. Issu du grand tout organique, et épuisé des tribulations de l'individuation, chaque individu aspire secrètement à revenir au grand Tout d'avant la naissance :

Un instinct ne serait que l'expression d'une tendance inhérente à tout organisme vivant et qui le pousse à reproduire, à *rétablir un état antérieur* auquel il avait été obligé de renoncer, sous l'influence de forces perturbatrices extérieures; *l'expression d'une sorte d'élasticité organique ou, si l'on préfère, de l'inertie de la vie organique.*⁵¹

La vie serait donc maladie, et la mort remède: sauf que Freud relève bien que si la vie, "élan vital", fatigue, c'est parce qu'elle innove, et que s'il est important de mettre en lumière la tentation du suicide, c'est d'abord pour mieux la déjouer. Pareillement, Bataille, qui est tout sauf nihiliste, rappelle que " l'érotisme est, je crois, l'approbation de la vie jusque dans la mort."⁵² Faisant tout communiquer et sacralisant tout, abolissant une fois pour toutes le profane, la mort dilue définitivement la conscience humaine dans le grand Tout indifférencié, annulant par conséquent la possibilité d'un écart, et par là toute possibilité de communauté. Après qu'il ait survécu à son suicide maladroit, L'une des premières paroles qu'Henri prononce à son réveil, à Julie enfin de retour à son chevet, est ainsi: " *I have an erection.*"⁵³ La vitalité prend immédiatement la forme du désir, ici formulé de manière très crue, à la fois voilé et souligné par l'usage de l'anglais. Distendue pendant un temps, la mort ressemblant à la dépense sexuelle mais mettant aussi, et surtout, un point final au désir, l'arc est dans la santé bandé de plus belle. Pour dépenser, il faut avoir accumulé, et pour vibrer dans l'érotisme, il faut avoir eu le temps de désirer et donc de ressentir un intervalle entre soi et l'objet désiré- vibration et tension auxquelles la mort, paisible, met un point final.

Ces êtres d'âge et de classes différentes, le fils prodigue, la danseuse légère, la bonne sordide, le notable bourgeois, et même l'oiseau de mauvais augure, la vieille fille folle et incestueuse, communiquent donc bien ici dans le sacré gauche de l'érotisme, à l'écart d'un conflit, la deuxième guerre mondiale, qui s'apprête à opposer laïque à sacré droit. Cet érotisme devient ici une expérience contagieuse, qui, si elle commence à deux, peut s'étendre même à ceux qui y sont les plus rétifs (comme Suzanne, donc, qui ne semble à première vue qu'une bigote vierge et bien-pensante.) C'est en cela que l'érotisme de Bataille est une stratégie (mal)proprement avant-garde: elle innove -qui d'autre imagine des communautés érotiques?⁵⁴ Puisqu'elle innove, elle choque -et comme chacun sait, le scandale est consubstantiel à une avant-garde (qui se veut) blasphématoire, et s'entête dans le sacré gauche. Enfin, et surtout, si une communauté érotique est avant-garde, elle a plus de chances que d'autres

⁵⁰ Comme le souligne Maurice Blanchot, dans *L'Espace littéraire*, le suicide ne dérobe finalement qu'un autre, et jamais le je qui désire tant mourir. Voir Maurice Blanchot. *L'Espace Littéraire*. Gallimard. 1962.

⁵¹ Sigmund Freud. *Essais de psychanalyse*. trad. S. Jankélévitch. Petite bibliothèque Payot. 1977. P. 46. je souligne.

⁵² Georges Bataille, *Œuvres Complètes, tome IX, La littérature et le mal*, Gallimard, 1979, p. 174.

⁵³ Georges Bataille, *Georges Bataille, Romans et Récits, Julie*, op.cit., p. 451.

⁵⁴ Avant lui, dans *La Philosophie dans le boudoir*, Sade se prête au même jeu, mais ses communautés érotiques ont une nette tendance totalitaire: c'est le viol, l'avilissement subi, et non l'avilissement voulu, qui se fait loi et non pas choix.

de le rester: inassimilable, elle esquivait l'exemplarité consubstantielle au sacré droit.

Il n'est pas anodin que Bataille situe *Julie* en 1939, durant l'invasion de la Pologne, juste avant l'occupation allemande et la collaboration, alors que lui-même écrit ce texte en 1944, pendant, ou juste après, le régime de Vichy.⁵⁵ Quasi coïncidence, donc, entre histoire et Histoire, mais aussi intervalle rétrospectif -et considérable- de 5 ans: les indices du drame à venir parsèment le texte, comme ceux aussi de l'angoisse non feinte de l'auteur qui, en 1944, ne sait sans doute pas encore comment va se jouer le dernier acte. *Julie* est inextricable de son contexte historique, les débuts de la seconde guerre mondiale, qui, plus qu'une toile de fond, représente toute une atmosphère apocalyptique de fin du monde: en route vers son amant alité, Julie lit ainsi un discours d'Hitler, avant qu'elle et Henri n'évoquent l'invasion de la Pologne par l'Allemagne nazie. Malgré cela, les allusions au conflit demeurent marginales, toile de fond pour l'"intrigue" principale, l'histoire d'amour tumultueuse d'un fils de famille et d'une danseuse de cabaret. Qui plus est, loin d'être engagés, les personnages du récit ne font aucun commentaire, négatif ou positif, sur la situation politique. Si *Julie* se déroule à la même époque que d'autres textes de Bataille comme *Le Bleu du ciel* (qui met en scène le début de la guerre civile espagnole, l'attentat de Dolfuss et une fanfare de jeunesse hitlérienne), il est loin d'être aussi explicitement politique que lui. Dans *Julie*, huis-clos où coexistent temporairement un invalide, une demi-mondaine, et une démente, les seules remarques directes faites sur la guerre qui s'annonce sont alors celles, a priori choquantes de futilité et d'égoïsme, sur le changement de décor pour les deux amants. Ainsi ces derniers se contentent-ils de dire: "Ce que nous avons connu, toi et moi, ce que nous aimons, c'est fini... -Peut-être. On n'a plus besoin de nous."⁵⁶

Pourtant, avec l'érotisme, *Julie* de Bataille part clairement à l'assaut d'une société vaguement catholique qui n'a pas compris que la mort de Dieu, la vacance du sacré et la nostalgie de la communauté, étaient directement chevillées à l'avènement du Führer. Dès les années 30, Bataille insiste ainsi sur le fait que la modernité bourgeoise, à son apogée dans la Troisième République, a une part de responsabilité considérable dans l'attrait du fascisme sur les masses. Selon lui, c'est dans le monde moderne la méconnaissance profonde, et le mépris arrogant du cœur humain, qui laisse la place à une imposture pire encore que les précédentes: "l'opium du peuple dans le monde actuel n'est peut-être pas tant la religion que l'ennui accepté. Un tel monde est à la merci, il faut le savoir, de ceux qui fournissent au moins un semblant d'issue à l'ennui."⁵⁷ *Semblant* de solution, donc, offert par un nationalisme belliqueux qui cherche à redonner un sens à l'histoire, auquel certains s'accrochent comme à un radeau de survie. La dérive totalitaire découle donc en droite ligne de l'aveuglement d'une société bourgeoise qui n'a pas su reconnaître à l'homme moderne le besoin du sacré, besoin considéré comme peu sérieux, puisque non quantifiable. Ainsi que le rappelle Caillois, dans une modernité individualiste, le sacrifice ou la fête, dépense du monde traditionnel, ne peuvent plus s'épanouir que dans le conflit militaire :

L'antique alternance de la frairie et du labeur, de l'extase et de la maîtrise de soi, qui faisait renaitre périodiquement l'ordre du chaos, la richesse de la prodigalité, la stabilité du déchaînement, s'est trouvée remplacée par une alternance d'un tout autre ordre...: celle de la paix et de la guerre, celle de la prospérité et de la destruction des résultants

⁵⁵ Il est difficile de replacer précisément dans le temps un texte recomposé de façon posthume d'après des notes éparses. L'on sait simplement que *Julie* fut rédigé au cours de l'année 44- mais l'on ne sait pas si ce texte voit le jour au début ou à la fin de l'année 44, pendant l'occupation ou après la libération....

⁵⁶ Georges Bataille, *Julie, Georges Bataille, Romans et Récits, op.cit.*, p. 460.

⁵⁷ Georges Bataille, *Contre-Attaque, Articles, Œuvres complètes I*, Gallimard, NRF, 1970, p. 410.

de la prospérité, *celle de la tranquillité réglée et de la violence obligatoire*.⁵⁸

Délirant dans un accès de fièvre suite à l'invasion subite de la Pologne par l'Allemagne nazie, Henri, pourtant apolitique, cède lui-même à la tentation, c'est-à-dire, qu'il ne peut réprimer un sursaut de joie devant la contagion probable du conflit à la France, et le passage d'une démocratie parlementaire -servile- à une guerre ouverte -souveraine: "C'est un *soulagement* malgré tout de passer, en un temps, d'un *monde policé* -où toute activité connaît sa fin- à des *convulsions* ou chaque fin, chaque activité mise en cause, il n'est plus rien qui ne puisse sombrer."⁵⁹ Désormais, le besoin de dépense et le besoin de communauté ne trouveraient plus leur accomplissement que dans la violence organisée à grande échelle et la diabolisation de l'Autre. Si le monde traditionnel du sacré droit était polarisé et encourageait la violence entre le moi et l'autre, il était intense ; pour sa part, si le monde moderne est nivellé -relativement plus égalitaire-, il est aussi indifférent. Le premier était autoritaire, mais plein de vitalité; le second est "démocratique", mais moribond, laissant la place à la communauté la plus traditionnelle, la plus exclusive et la plus violente qui soit, la communauté fasciste. *Julie* s'achève d'ailleurs sur une allusion à la situation politique dans laquelle l'histoire est censée se dérouler, et rapproche le fanatisme nazi d'une érection, accumulation frénétique qui localise ici la dépense dans la conflagration militaire : " Cette *érection inouïe des foules de mobilisés* vers un dessèchement dans l'angoisse, cette ruée, pour un si grand nombre sans retour, vers les mornes étendues de l'impossible, étaient d'autant plus lourdes pour Henri qu'elles lui semblaient, *comme les convulsions physiques de la mer, inexorables*. "⁶⁰ Si la guerre est bien une "érection", tension donc érotique, c'est aussi une érection anti-érotique, puisqu'elle n'a ici plus rien d'humain "comme les convulsions physiques de la mer, inexorables." Surtout, lorsque l'érotisme a partie liée avec le sacré gauche, qui fait communiquer en mettant en danger personnellement, la guerre, régulée et formatée, s'épanche en violence contre autrui, et participe toujours du sacré droit. Comme le suggère Troppman, le narrateur de *Bleu du ciel*, fasciné par les fanfares des jeunes nazillons, et se raidissant dans un spasme contre la tentation fasciste, si la guerre est une dépense, et en tant que telle, séduit ceux qui réprouvent la société bourgeoise, c'est une dépense mensongère, aussitôt récupérée par les partis qui exploitent cette fièvre pour mieux conforter leur pouvoir.⁶¹ Il n'est en effet que trop clair que les "convulsions" de la guerre sont presque toujours subsumées en vue d'une domination militaire, et réduites à une formalité- comme le souligne la minutieuse stratégie de la *Blitzkrieg* nazie. Si le nazisme paraît à priori se confondre avec une dépense, il en est loin: il reste avant tout une machine parfaitement huilée qui vise à la conquête militaire et la domination globale. Puisant ses forces dans l'effervescence héritée du sacré traditionnel, mais sans plus aucune inhibition religieuse et éthique, le nazisme copie point par point la superstructure capitaliste, cherchant à éliminer tout superflu et et à faire "rendre" au maximum. Vouant aux gémonies le capitalisme bourgeois, le nazisme célèbre la dépense d'une main, mais la récupère de l'autre, dans la suprématie et l'extermination *productive* des

⁵⁸ Roger Caillois. *L'homme et le sacré. op.cit.* (162) Je souligne.

⁵⁹ Georges Bataille, *Georges Bataille, Romans et Récits, Julie, op.cit.*, p. 447.

⁶⁰ Georges Bataille, *Georges Bataille, Romans et Récits, Julie, op.cit.*, p. 482, je souligne.

⁶¹ Si Troppman se raidit à son tour devant la raideur nazie, il ne se prononce pas pour autant explicitement contre, mais c'est selon Leo Bersani cette ambiguïté même qui donne un prix à ce qu'il appelle son éthique du spasme : "*His irony partially annuls his mad jouissance, and its blackness is the assertion of a normalizing light, one that dims the blood-red light of the sun... it has, that is, the courage to leave us with the wholly undeveloped- but possibly precious- suggestion that spasmodic irony may be the beginning of political and cultural realism.*" Leo Bersani, *The Culture of Redemption*, Harvard University Press, 1990, p. 123, je souligne.

indésirables : “ d’un bout à l’autre *le déchainement des passions* qui a sévi dans Buchenwald ou dans Auschwitz était un déchainement qui était sous *le gouvernement de la raison*. ”⁶² Rien de souverain, donc, dans les camps de concentration qui rentabilisaient jusqu’à la dépouille des prisonniers.

Ecrire l’érotisme, et donc écrire contre les bonnes mœurs, en 1944, cela revient alors chez un Bataille qui n’est pas (ou plus) engagé au sens sartrien du terme, à un double rejet.⁶³ De façon très évidente, avec l’érotisme, *Julie* rejette les valeurs dites chrétiennes (les “bonnes” mœurs et leur puritanisme), et donc le sacré droit du christianisme, sans encourir grand danger, puisque le christianisme est désormais -relativement- inopérant (le temps n’est plus aux autodafés ou excommunications d’écrivains.) De façon bien plus fuyante, le texte rejette aussi obliquement le sacré droit du nazisme, ce qui, même à la fin de la guerre, représente un bien plus grand risque, puisque ce dernier vient de prouver son efficacité. Généralement considéré comme apolitique, *Julie*, qui imagine ici une communauté érotique, peut donc aussi se lire comme un texte antifasciste. Peut-on cependant, sans contresens, ni révisionnisme bien intentionné, considérer *Julie*, qui n’est rendu public que longtemps après la mort de son auteur, comme une forme d’“engagement” antifasciste de la part d’un Bataille farouchement désengagé? Enfin, cette communauté érotique que l’auteur imagine est-elle une communauté viable, c’est-à-dire une communauté faisant le poids devant les fascismes en activité?

Il est frappant qu’au contraire de Sartre, avec lequel les malentendus abondèrent, Bataille ne considère en aucune façon qu’une quelconque participation concrète à la vie politique puisse légitimer, voire rédimmer, un écrivain- en d’autres termes, il ne considère aucunement qu’un écrivain ait comme devoir d’être engagé.⁶⁴ Au contraire de Sartre, encore, Bataille passe de l’engagement au désengagement: officiellement membre du PCF, un temps aux côtés de Boris Souvarine,⁶⁵ Bataille perd rapidement ses illusions, et garde ses distances. Pendant sa courte période militante, dans le tract *Contre-Attaque*, Bataille encourageait déjà finement -peut-être trop finement pour que cela ait un impact véritable ou que cela corresponde à une quelconque ligne de Parti- ses contemporains à refuser l’alternative individualisme-fascisme, et à imaginer d’autres communautés: ”le refus devant l’*autorité* et la *contrainte* peut-il, oui ou non, devenir beaucoup plus que le principe de l’*isolement individuel*, le fondement du lien social, *le fondement de la communauté humaine* ? ”⁶⁶ L’érotisme éviterait ainsi à la fois l’individualisme

⁶² Georges Bataille. *Le mal dans le platonisme et dans le sadisme. Œuvres complètes, tome VII*. Gallimard. 1976. (376) Je souligne.

⁶³ L’on pourrait dire triple rejet, puisque, comme nous allons le voir, Bataille refuse aussi le sacré droit du communisme et s’identifie bien plutôt au *Lumpenproletariat*, c’est-à-dire à ceux que Marx lui-même considère comme irrécupérables. Voir au sujet de la relation entre Bataille et marxisme, Gavin Grindon, “Alchemist of the Revolution: The Affective Materialism of Georges Bataille”, *Third Text*, 2010, Routledge.

⁶⁴ Selon Hollier, l’engagement politique absolu comme le conçoit Sartre permet paradoxalement de totalement libérer la personne : ” derrière l’écran militant de la transcendance de l’ego, la conscience accède à l’impersonnalité transcendante. “ *Les dépossédés* (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre), Denis Hollier *op.cit.* (64) L’on pourrait ici souligner l’intéressante symétrie entre les positions a priori diamétralement opposées des deux penseurs. Ainsi, pour Bataille, l’engagement politique doit être nul, quand c’est l’engagement humain, par diverses formes de dépense, qui met la personne toute entière en danger. Dans les deux cas, il s’agit en tous les cas, par des voies différentes, de perdre le moi.

⁶⁵ Symptomatiquement, si Souvarine initie bien Bataille au possible de la révolution prolétarienne, il lui servira surtout d’intermédiaire avec Colette Peignot, bonne amie de Souvarine, rapidement devenue amante de Bataille. Peignot sera l’une de ses relations les plus passionnelles, et celle se rapprochant le plus de l’érotisme tel qu’il l’imagine dans tous ses débordements.

⁶⁶ Georges Bataille. *Contre-Attaque. Œuvres complètes I*. Gallimard, NRF. 1970. (390) Je souligne.

laïc et la communauté. Se plaçant du point de vue de Sartre, l'on peut se demander en quoi consista la prise de risques pour Bataille pendant l'occupation. Sans doute prit-il des risques avec *L'expérience intérieure*, publié en 1943, et qui lui fit frôler la psychose, certainement aussi dans sa relation tumultueuse avec Colette Peignot qui mit en acte ses théories sur l'érotisme. Peut-être pas, si l'on prend comme mètre étalon les actes de bravoure des résistants et leurs conséquences fort peu romanesques -la torture, la déportation, la mort. Cependant, loin de renouer ici avec la dynamique binaire instaurée par Sartre (dynamique qu'il fut d'ailleurs le premier, malgré lui, à déstabiliser), donc sans renverser la vapeur et transformer Bataille en Jean Moulin des Lettres françaises, *Julie* subvertit bien un discours fasciste. En effet, il est indéniable que les personnages de *Julie* sont des êtres apolitiques et oisifs, doublés de pervers. Inutiles et immoraux, de tels individus souverains sont indésirables dans un univers fasciste, puritain et axé sur le rendement. En 1944, être ensemble dans une communauté érotique, et, donc, dans une communauté dégénérée - malade ici aux sens figuré et littéral- c'est bel et bien refuser les discours hygiénistes et moraux du pétainisme, et donc, incidemment, aller à rebours de la philosophie du IIIème Reich et de la collaboration.⁶⁷ Pour éviter à la fois le devenir-machine de l'homme dans une modernité laïque ("le monde policé -où toute activité connaît sa fin"), et un sacrifice relevant du sacré droit ne pouvant s'épancher que dans la violence canalisée contre un tiers, Bataille imagine l'érotisme comme la seule dépense qui puisse faire communiquer dans un sacré gauche inassimilable par le parti au pouvoir.

Grâce à l'introduction intempestive d'une danseuse de music-hall dans une famille bien rangée, *Julie* imagine une communauté érotique, de sacré gauche, et d'avant-garde, communauté éclos au moment le moins propice, à l'orée d'une seconde guerre mondiale qui va faire le ménage par le vide et évacuer les "dégénérés." Les personnages à la dérive de *Julie*, égoïstement obnubilés par leurs amours dissolus et un mal être qu'on pourrait trop aisément qualifier de bourgeois, sont peut-être en fait éminemment éthiques : leur désir de perte n'est récupéré par aucun parti, ni pétainisme ni PCF, et il finit dispersé aux quatre vents dans l'amour qui les fait communiquer.

Julie donne aux lecteurs une recette paradoxale -paradoxale, puisque simultanément reproductible par tous et intensément subjective: la possibilité d'intensifier la vie non à l'aide du parti politique qui fédère, mais avec un érotisme qui ne galvanise jamais que pour mieux pulvériser. S'il est indéniable qu'une communauté avant-garde et érotique ne peut jamais "compter" qu'un nombre relativement limité de participants, et si elle est destinée à être intermittente, elle permet à ceux qu'y s'y prêtent de trouver l'intensité dans le corps aimé -corps arbitraire et néanmoins irremplaçable-, et non dans le corps sanctifié et abstrait du chef de parti, ou le corps haï et fantasmatique de l'ennemi. De surcroît, l'érotisme aurait pour lui deux avantages capitaux: pour peu qu'on soit homme ou femme, pour peu qu'on désire et éprouve de la honte, chacun en fait l'expérience. En pleine idéologie raciale et après un génocide, il fait fi de l'origine et du nationalisme, et "transcende" -en s'abaissant- toutes affiliations préalables et toutes appartenances ethniques et religieuses. Voilà donc une version possible, si jamais accomplie, de la "communauté universelle" dont rêvait Bataille, communauté souveraine basée sur la chose du monde la mieux partagée: non pas le proverbial bon sens, mais un érotisme que nous subissons tous à notre corps défendant. Pour un écrivain revenu de la politique et de promesses jamais tenues car intenables, l'érotisme semble même être plus efficace que l'engagement dans un parti quelconque qui tend, quelles que soient ses bonnes intentions, à se

⁶⁷ N'oublions pas non plus que Bataille épouse en premières noces Sylvia Maklès, juive parisienne d'origine roumaine, avec laquelle il a une fille, Laurence Bataille, et avec laquelle il est officiellement marié pendant l'Occupation.

figer en sacré droit, et qui, bien loin de réunir les hommes, les sépare plus avant: “ le monde des amants *n’est pas moins vrai* que celui de la politique. Il absorbe même *la totalité de l’existence*, ce que *la politique ne peut pas faire*. ”⁶⁸ Toujours partiel, toujours honteux, l’érotisme serait la seule révolution digne de ce nom.

Sarraute à la recherche des tropismes perdus? Communauté de névropathes

“ Pour que ceux de la surface, ceux qui vivent dans l’apparence, puissent dire aux autres, aux sourciers, aux voyants, aux hypersensibles, aux délirants, aux déments : Mais qu’est-ce qui vous a pris ? ”

Nathalie Sarraute, *Le gant retourné*

Née presque en même temps que Bataille⁶⁹, Nathalie Sarraute vient à l’écriture près de vingt ans après lui, en 1939, avec *Tropismes*. Ces deux décennies qui les séparent suffisent amplement à changer en profondeur le paysage littéraire: elles portent témoignage de l’essoufflement du surréalisme comme de l’existentialisme, et de l’insensible ascension du Nouveau Roman.⁷⁰ Il est en effet caractéristique -et ironique- que chaque génération successive d’auteurs avant-garde est persuadée de dépasser, et de rendre rétrospectivement obsolètes, les mouvements qui l’ont précédée- et sans lesquels elle ne serait sans doute pas (comme, ici, la violence des critiques du Nouveau Roman envers l’existentialisme et le surréalisme). Dans son fameux essai de 1956, *L’Ere du Soupçon*, Sarraute exprime ainsi avant la lettre des préoccupations qui réapparaîtront presque *verbatim* en 1963 dans *Pour un nouveau roman*, le manifeste officiel du Nouveau Roman par Alain Robbe-Grillet, son chef-de-file officiel.⁷¹ Pourtant, même si elle l’annonce, Sarraute ne fait jamais explicitement partie du Nouveau Roman. Malgré cela, elle s’inscrit indéniablement dans la tradition moderne de l’avant-garde et se retrouve sur beaucoup de points avec Claude Simon ou Michel Butor, entre autres: l’hermétisme supposé de ses textes, ou plutôt, leur complexité, ses expérimentations avec le langage, et sa réflexion sur la difficulté de vivre ensemble aujourd’hui, en attestent avec assez de clarté. Comme Bataille, Sarraute esquivait toutes affiliations, maintenant un dialogue étroit, parfois en accord, plus souvent en désaccord, avec les avant-gardes qui lui sont contemporaines.

Paru en 1953, *Martereau* se présente au premier abord comme un roman “traditionnel”, mettant en scène des personnages à mi-chemin de la Comédie Humaine de Balzac et de la

⁶⁸ Interview avec Pierre Dumayet, cité dans Michel Surya (édition établie et présentée par). *Georges Bataille, une liberté souveraine*. Fourbis. 1997, p. 85, je souligne.

⁶⁹ Il n’est pas inutile de souligner quelques données biographiques qui nous aideront à mieux resituer ces écrivains dans leur contexte. Ces auteurs qui semblent a priori si différents sont des quasi-contemporains. En effet, Bataille voit le jour en 1897 en Auvergne, quand Sarraute naît avec le siècle, à peine trois ans plus tard, en Russie. Par contre, Sarraute s’éteindra presque centenaire, en 1999, quand Bataille meurt en 1962. L’œuvre de Sarraute sera donc marquée par des événements politiques que Bataille a quelquefois préfiguré mais qui ont sans doute dépassé même une imagination aussi débordante que la sienne (comme, entre autres, mai 68 ou la chute du communisme.)

⁷⁰ Ascension et succès, certes, même si surtout dans un milieu intellectuel, et donc relativement confidentiel.

⁷¹ A la fin de la préface rajoutée ultérieurement dans *L’Ere du soupçon*, Sarraute conclut effectivement: “Est-il besoin d’ajouter que la plupart des idées exprimées dans ces articles constituent certaines bases essentielles de ce qu’on nomme aujourd’hui le “Nouveau Roman.” Nathalie Sarraute, *L’Ere du soupçon, Œuvres complètes*, Gallimard NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. 1556.

Recherche de Proust, personnages qui correspondent tous à un “archétype”: le chef d’entreprise énergique, son épouse oisive et capricieuse, leur fille étourdie, le neveu oisif (et narrateur du texte) et enfin, Martereau, l’homme à tout faire sans malice. Cependant, ce roman traditionnel est vite revu, voire saboté, par une réflexion avant-garde, qui défait efficacement ces archétypes. Le dénommé Martereau commence ainsi par être le soleil autour duquel tous ces personnages affolés orbitent, l’immuable zéro à partir duquel ils se définissent: il est d’ailleurs le seul à porter un nom, et possède donc contrairement aux autres “personnages” du roman une identité stable. Cependant, l’univers de cette famille vacillera quand Martereau, bonhomme apparemment imperturbable, se transformera *peut-être* en escroc sous le coup de l’affront pressenti par employeur, l’oncle du narrateur.⁷² Selon l’expression de Sarraute, il demeure une “enveloppe vide” que chacun peut remplir et vider à plaisir de ses propres névroses.⁷³ Sur le plan légal, sa malhonnêteté hypothétique pourrait être définie comme un abus de confiance, une spoliation de propriété, et, enfin, un adultère. Au cœur de ce foyer de la haute bourgeoisie, aux côtés d’un couple qui ne se comprend pas et d’une adolescente boudeuse, le jeune narrateur va vibrer au gré du cataclysme provoqué par les métamorphoses de Martereau, personnage éminemment insignifiant et pour cela même éminemment insaisissable.⁷⁴ C’est notamment grâce à ce que sarraute les *tropismes* que la perspective du narrateur sur ses proches en général, et sur Martereau en particulier, évolue -toutes les nuances d’une voix et d’un geste, d’un mot et d’un haussement de sourcils, mais aussi tous les fluides et sécrétions qui accompagnent ces mêmes mots et gestes, et qui semblent tous ressortir du sacré gauche (notons que si ces tropismes n’apparaissent jamais nommément dans les romans de Sarraute, ils donnent le titre à son premier récit, puis sont longuement évoqués, et explicités par elle, dans *L’Ere du Soupçon*.)

Dans un premier temps, nous nous attèlerons à démontrer ici que les tropismes fonctionnent comme des *révélateurs*: avec eux, le narrateur de *Martereau* est confronté, et confronte le lecteur, à la violence physique inhérente à tout échange verbal, violence que la bourgeoisie moderne et laïque, “civilisée”, refoule sous une politesse factice. Enfin, dans un second temps, nous verrons comment les tropismes court-circuitent la haine envers l’Autre, qui trop souvent sert de fondement à la communauté. En effet, si la communication, et la communauté qui en résulte, se forment généralement aux dépens des Autres, les tropismes, qui mettent en danger l’identité, sapent la violence envers ceux dont l’altérité est ici significativement problématisée. Ces tropismes permettent alors la communication de tous “les hypersensibles, les délirants, les déments”, autrement dit, selon Sarraute, de tous à tous.

Commençons tout d’abord par définir ces énigmatiques tropismes qui refont surface dès que Sarraute se met à l’écriture, et qui reviennent de façon obsessionnelle sous sa plume. Un tropisme est un terme originellement issu de la biologie, utilisé surtout en botanique: il désigne les mouvements infimes des végétaux en réaction à un stimulus extérieur. Dans son œuvre, il est

⁷² Comme le souligne Judith Miller, ce mouvement de balancier caractéristique de l’écriture de Sarraute qui refuse de donner une valeur à ses personnages, va à rebours des normes narratives, et finit par cela même par donner le vertige: “She (Sarraute) creates a feeling of claustrophobia because there is no release from vacillation and no concept of ending, but rather an ongoing suffocation of what has traditionally been thought of as a “life (willpower, choice, definition.)” Judith Miller, “How to do mean things with words”, *Modern Drama*, Volume 34, 1, 1991, p. 121, je souligne.

⁷³ Dans une interview, Sarraute précise ainsi: “Dans [...] *Martereau*, je parlais [...] de ce même personnage de roman traditionnel- il s’appelait Martereau, il avait une raison sociale, un aspect physique-et j’essayai de le désintégrer et de l’animer de tropismes ainsi que tous ceux qui l’entourent.” Par Monique Wittig. “Le déambulatoire: entretien avec Nathalie Sarraute”, *L’Esprit créateur*, volume 36, The John Hopkins University Press, 1996, p. 4.

⁷⁴ L’on pourrait dire “Martereau?” comme Henri Hacque dit “Julie?”

vrai que Sarraute écrit, et s'écrit, non pas seulement en botaniste, mais en scientifique; si comme Proust, un de ses écrivains fétiches, elle observe au microscope de minuscules mouvements d'humeur, c'est en fait, comme lui, pour en revenir au télescope, et dessiner les vastes constellations d'un cœur et d'un corps humain en perpétuelle transformation.⁷⁵ Dérangeant au passage l'anthropocentrisme commun aux sciences humaines puisqu'utilisant un terme relevant du règne végétal pour traiter d'êtres humains, les tropismes de Sarraute révèlent alors la matérialité -mais et la violence- de toute conversation:

Ces drames intérieurs faits d'attaques, de triomphes, de reculs, de défaites, *de caresses, de morsures, de viols, de meurtres, d'abandons généreux ou d'humbles soumissions, ont ceci de commun qu'ils ne peuvent se passer de partenaire* [...] les paroles [...] sont souvent [...] l'arme quotidienne, insidieuse et efficace d'innombrables *petits crimes* [...] donnant une sensation de *chatouillement désagréable ou de légère brûlure*.⁷⁶

Ces tropismes ne sont pas sans rappeler l'effervescence évoquée par Durkheim lors de rassemblements d'hommes: il s'agit dans les deux cas d'une réaction chimique ou électrique - c'est-à-dire toujours déjà physique- "chatouillement, brûlure"- créée par la proximité d'hommes entre eux et par des échanges toujours déjà langagiers: les mots touchent tout autant que les gestes, et les gestes eux-mêmes, auxquels Sarraute ne s'intéresse presque pas, ne touchent que par la grâce des mots. Bien qu'allant bien à rebours de bonnes mœurs qui refusent de voir le mal, les tropismes ne se laissent pas si facilement épingler par le lexique, et réduire à de la jalousie, de la rancœur, du sadisme ou de l'égoïsme- il s'agit, comme nous le verrons, de tout autre chose. Vacant, toutes antennes aux aguets, le narrateur de *Martereau*, se confond alors parfois avec un médium qui percevrait des tropismes qui sont sous notre nez mais que nous sommes trop distraits pour percevoir -ou que nous percevons mais sur lesquels nous ne nous arrêtons pas par peur de trop en savoir. Ainsi bien, le jeune homme ne sent que trop bien les ondes gloutonnes émises par ces interlocuteurs/prédateurs devant son apparente vulnérabilité: " C'est cela sans doute, *cette étrange passivité*...qui les excite, qui leur fait irrésistiblement *secréter* à mon contact une substance pareille au *liquide* que projettent certains *animaux* pour aveugler leur proie..."⁷⁷ Des interactions humaines généralement conçues comme abstraites deviennent chez Sarraute étonnamment concrètes, accompagnées de fluides, vapeurs, et gaz, et étonnamment dégoûtantes, visqueuses, gluantes, et molles.⁷⁸ Relevant du sacré gauche, les tropismes seraient donc des vérités universelles, mais aussi des vérités sales, pour cela non-dites par la littérature qui veut ériger des vérités propres.

Si *Martereau*, paru en 1953, pose la question du vivre ensemble, ici dans le microcosme d'une famille de la haute-bourgeoise, il semble également avoir pour enjeu la question du vivre ensemble dans le macrocosme du monde moderne -notamment après les "leçons" de la seconde guerre mondiale. Il n'est pas anecdotique que Sarraute, d'origine juive, ait fait l'expérience très

⁷⁵ Il n'empêche que Sarraute s'insurge aussi contre l'idée du Nouveau Roman comme une littérature de laboratoire: en effet, elle veut toujours être en prise directe avec la sensation, et donc "sur le terrain."

⁷⁶ Nathalie Sarraute, *Conversation et sous-conversation, Œuvres complètes*, Bibliothèque de la pléiade, Gallimard, 1996, p. 1595-97, je souligne.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 179, je souligne.

⁷⁸ Il y aurait ici plus d'un parallèle à établir entre Sarraute et Sartre qui eurent par ailleurs un rapport amical: la première se passionnant pour la saleté des interactions humaines, le second luttant contre cette nausée par l'action politique.

directe de la violence dans les années 40, et que ses filles et elle, dénoncées, n'aient échappé à la déportation que de justesse. *Martereau* se penche donc ici sur les flux et reflux, qui tour à tour rapprochent et éloignent les hommes entre eux, créant des champs magnétiques où la violence, toujours présente, se masque ou se déploie. Le narrateur de *Martereau* distingue bien deux alternatives antithétiques quant au contact entre les hommes, alternatives qui lui sont aussi odieuses l'une que l'autre mais entre lesquelles il est en permanence sommé de choisir. Si l'on refuse de se mêler aux autres, on risque un *isolement* qui, vous rendant *vulnérable*, fait de vous une *victime* et a tôt fait de vous ramener pieds et poings liés au cœur de la mêlée; à contrario, si l'on participe en se liguant avec le groupe contre l'autre, on baigne dans une *promiscuité* qui vous *protège*, mais qui vous transforme aussitôt si ce n'est en instigateur, du moins, en *complice* du sacrifice d'une victime toujours arbitraire. Alors que l'isolement effraie le narrateur et lui pèse, avide qu'il est, malgré tout, de contact, la promiscuité l'écœure. Il est notable que ces deux états opposés -isolement et promiscuité- culminent pareillement dans la violence, qu'elle soit subie ou faite à un tiers. Le narrateur de *Martereau* fait ainsi allusion à une altercation, somme toute assez banale, entre sa tante et la fille de cette dernière, sa cousine. Dans un premier temps, sa tante et lui-même sympathisent "sur le dos" de la jeune adolescente, qu'ils considèrent comme gâtée et capricieuse, et lui, le mouton noir de la famille, -parent éloigné, vaguement traité comme un pique-assiette- peut enfin avoir la sensation de faire partie du clan:

Toutes mes faiblesses à moi, qu'elle connaît si bien, tous les dépeçages féroces auxquels sur moi également à d'autres moments elle s'est livrée, sont effacés, oubliés-, *nous sommes des gens du même côté*, entre gens de bien, énergiques et raffinés, nous nous comprenons à demi-mot, nous parlons la même langue, *sus à l'ennemi commun...* Ce qui s'est levé soudain en *nous*, sans que nous sachions bien pourquoi, est comparable plutôt à la fureur gloutonne du *tigre* qui sent palpiter sous sa patte, toute molle et déjà résignée, sa *proie*, ou bien on pourrait mieux comparer sur nous l'effet de ces effluves qu'elles dégagent à celui que fait *la puanteur sucrée de la charogne sur le vautour*, nous avons piqué tout droit sur elle.⁷⁹

Le commérage/sacrifice de la victime/personne critiquée et exclue (la cousine du narrateur) peut donc donner lieu à la communauté (le narrateur et la tante). Dans *Martereau*, la médisance devient alors bien plus qu'une simple médisance: elle est élevée au rang de sacrifice ou dépense. Elle rend en effet possible la communion et une communauté de sacré droit, ici composée de deux membres et fondée sur l'excommunication de la jeune fille. Il est ironique que même dans une modernité individualiste et laïque, la communauté, et le désir de communauté, perdure, mais ne peut plus s'accomplir qu'à travers une médisance servile au sein du cercle familial. Elargie au niveau national, cependant, une telle fureur contre autrui pourrait déboucher sur la violence canalisée contre l'autre, légitimant en retour la communauté initiale. Notons cependant bien que ce "sacrifice" est ici précédé d'une poussée d'adrénaline quasi érotique, "fureur du tigre, palpiter sous sa patte", ainsi que d'un écœurement diffus, "puanteur sucrée de la charogne." Incontestablement, cette communauté de sacré droit, moralement supérieure - se positionnant en arbitre de la moralité, s'arrogeant le droit, voire le devoir, de condamner cette jeune femme-charrie, à son corps défendant, maints et maints remugles douteux, qui relèvent indéniablement du sacré gauche. Et pourtant, cette communication qui prend sa source dans le sacré gauche

⁷⁹ Nathalie Sarraute, *Martereau*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 214, je souligne.

débouche vite sur une communauté de sacré droit; l'on a vite fait d'évacuer -d'excréter- les vestiges du sacré gauche, ces tropismes que Sarraute prend ici un soin maniaque à déterrer et à examiner. Sarraute semble aloes suggérer ici quelque chose de capital que l'on pourrait "poser" en ces termes: *il n'y a pas de communauté de sacré droit, il n'y a que des communautés de sacré gauche qui se disent, et se croient, du côté du sacré droit.*

Comme toujours dans l'œuvre de Sarraute, si la violence ne disparaît jamais, ses paramètres changent en permanence. Mère et fille ont ainsi vite fait de se réconcilier, et le narrateur sent bien que c'est cette fois contre lui. De bourreau et complice, il est devenu victime: "je suis prêt à parier- je ne risque guère de perdre- que c'est à mes dépens que *l'alliance entre elles* s'est reformée. C'est moi, bien sûr, cette fois, *la proie* toute désignée que la mère pour apaiser sa propre rancune ou ses remords a offert *en pâture* à son enfant."⁸⁰ Nouvelle reconfiguration d'une communauté du sacré droit, où c'est le narrateur qui se retrouve, de nouveau, sur la sellette - exclusion qui permet de reformer et refermer le cercle de la famille nucléaire. Ailleurs, presque le même scénario, et la même tentation, se répètent, lorsque le narrateur, d'abord mortifié par le volte-face de Martereau, finit par se réjouir de cette nouvelle reconfiguration des événements. En effet, la trahison de Martereau lui permet de communier avec son oncle, qui ne le prend en général pas au sérieux, dans leur haine de l'intrus :

*L'ennemi commun qu'il nous faut combattre, la menace qu'il nous faut écarter, l'obstacle précis qui surgit devant nous et que nous devons vaincre, font sur nous un effet que je pourrais comparer à celui que produit la galvanoplastie...Nous sommes de beaux objets bien polis, aux formes harmonieuses et nettes.*⁸¹

L'hostilité envers un tiers resserre efficacement des liens de famille distendus : " Martereau a donc accompli ce tour de force : il nous a saisis de sa poigne solide et nous a tirés au grand air, hors de notre mare stagnante. "⁸² Dès que la menace se dissipe, cependant, l'union sacrée entre oncle et neveu se désagrège: " Alors ? Qu'est-ce que tu en dis ? Te voilà calmé à présent.... C'est extraordinaire tout de même cette faculté que tu as de faire des montagnes de tout. "⁸³ La fusion, provenant toujours d'une violence dirigée contre autrui, ne peut se cristalliser dans un texte qui refuse d'enfermer ses personnages dans un rôle défini.⁸⁴

Grâce ou à cause du langage, il y aurait donc friction permanente entre des hommes qui ne sont distants (Bataille dirait discontinus) qu'en apparence: il y aurait donc aussi en permanence rapports de forces cherchant à distinguer dominant de dominé, et maître d'esclave. Plaçant toute communication, toujours, sous le sceau de la violence, certains passages de Sarraute se lisent comme du Nietzsche :

Vivre, c'est essentiellement dépouiller, blesser, dominer ce qui est étranger et plus faible, l'opprimer, lui imposer durement sa propre forme, l'englober et au moins, au

⁸⁰ *Ibid.*, p. 217, je souligne.

⁸¹ *Ibid.*, p. 282-83, je souligne.

⁸² *Ibid.*, p. 316.

⁸³ *Ibid.*, p. 330.

⁸⁴ Françoise Asso épingle très bien le mouvement d'auto-combustion de l'"intrigue " de *Martereau* : " l'histoire " de cette tentation contre laquelle l'œuvre s'écrit, et qui subsiste paradoxalement à côté de la jouissance que procure son vacillement, sa désintégration. " Françoise Asso. *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction*. Presses universitaires de France. 1995. (38)

mieux, l'exploiter... "L'exploitation " n'est pas le propre d'une société vicieuse ou d'une société imparfaite et primitive : *elle est inhérente à la vie* dont elle constitue une fonction primordiale, *elle découle très exactement de la volonté de puissance, qui est la volonté de la vie.*⁸⁵

Pour Nietzsche, vivre serait donc défaire le donné pour mieux le refaire selon ses besoins propres, la violence devenant l'attribut majeur du vivant. Pour Sarraute, cette violence est aussi une évidence, chaque tentative pour tirer son épingle du jeu dégénérant toujours en lutte mortellement érotique entre un maître et un esclave qui intervertissent leurs positions jusqu'à la nausée: "Un seul mouvement pour me dégager, pour le repousser, un seul mouvement un peu trop brutal, et quelque chose d'atroce, d'insoutenable se produirait, une explosion, une affreuse déflagration, *nos vêtements arrachés, miasmes, mortelles émanations, toute sa détresse sur moi, son impuissance, son abandon...nos deux corps nus roulant ensemble enlacés...*"⁸⁶ Chez Sarraute, qui ne parle pourtant jamais explicitement de politique, le langage n'est *rien* si ce n'est une manière de se défendre ou d'attaquer, rien si ce n'est un *outil* pour canaliser et cristalliser la violence. Il s'agit donc de dévoiler/dénoncer cet outil comme tel, ainsi que de ruser avec lui en permanence. En effet, les mots, toujours à caractère disciplinaire, serviraient donc avant toutes choses à distinguer cet autre élitif de moi-même, et donc à l'"identifier", pour donner libre cours à une violence à sens unique: "vous...et nous nous redressons devant lui au garde-à-vous, *nos visages anonymes, pétrifiés...forçats à la tête rasée, à la camisole rayée, alignés pour l'appel.*"⁸⁷ Figurer l'autre par les mots, fût-ce à l'aide de pronoms personnels anonymes, "vous", rapproche celui qui parle d'un gardien de camp et celui dont on parle d'un détenu : "nos visages anonymes, appel, forçats à la tête rasée, camisole rayée." Sarraute semble souligner que la violence physique dépend d'une indépassable violence verbale qui identifie comme elle respire, et qu'il faut donc saper la dernière pour mettre en déroute la première. Ainsi bien, même s'il serait facile pour le narrateur de *Martereau* de se venger dans son for intérieur, en renversant la dynamique fort-faible, identifiant l'oncle comme un vulgaire homme d'affaires, la tante comme une belle désœuvrée, ou la cousine comme une enfant gâtée, il se refuse à perpétuer le cercle vicieux et s'entête dans des tropismes qui donnent la nausée : "C'est là pour moi, avec eux, le pire : cette impossibilité de prendre *parti* en face d'eux. De les aimer pour de bon ou de les haïr. *De leur passer un carcan autour du cou, de leur coller un numéro sur la poitrine pour bien savoir à quoi m'en tenir.*"⁸⁸ De nouveau, l'identité est chevillée à la violence, notamment la violence toute récente de l'univers concentrationnaire: "carcan, numéro sur la poitrine." S'il est pénible pour le narrateur, "le pire", de vivre dans les tropismes, "cette *impossibilité* de prendre *parti* en face d'eux", cette incertitude constitutive est aussi le plus sûr moyen d'éviter qu'une violence inévitable ne se fige en "partis" et ne s'attaque systématiquement aux mêmes. Autrement dit, prendre conscience des tropismes permettrait de saper la communauté servile et d'initier une communauté souveraine.

Cette violence, donc advient, non seulement dans les grands moments de colère, de jalousie, ou de rivalité, mais aussi, et surtout, dans les conversations les plus anodines. En effet, si les romans d'aventure et d'amour dévident une narration pleine de rebondissements et de pathos, chez Sarraute, ces narrations sont des écrans qui nous masquent l'essentiel; les tropismes, qui

⁸⁵ Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, Flammarion, 1997, p. 182, je souligne.

⁸⁶ Nathalie Sarraute, *Martereau, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 337, je souligne.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 191, je souligne.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 203.

émergent justement dans les moments les plus insignifiants: “les personnages, tels que les concevaient le vieux roman [...] ne parviennent plus à contenir la *réalité psychologique actuelle*. Au lieu, comme autrefois, de la *révéler*, ils l'*escamotent*. [...] L'élément psychologique [...] tend à se suffire à lui-même et à se passer le plus possible de support.”⁸⁹ S'il y a donc toujours deux conversations pour le prix d'une -une “surconversation”, prise en charge par un Surmoi rationnel, et une “sous-conversation”, hantée par un Ca obsédé par des sujets qui n'en sont pas- il s'agit d'ignorer la première, assourdissante dans les romans, pour mieux laisser se décanter la seconde, où rien ne se passe, et tout se joue. Le langage chez Sarraute n'est en aucun cas jamais une cure ou une catharsis qui pourrait, avec un peu de bonne volonté, venir à bout de la violence. Il n'est en général que la manière la plus retorse, mais aussi la plus efficace, de la canaliser: “ Il n'y a plus de mots anodins, les mots sont des soupapes de sûreté minuscules par où des gaz lourds, des émanations malsaines s'échappent, m'entourent. ”⁹⁰ Les tropismes donc n'abolissent pas une violence que rien ne pourrait abolir, mais la font permuter en permanence pour qu'elle n'ait le temps de se coaguler sur une victime.

C'est donc le désir, mêlé de crainte et de dégoût, d'être-en-commun, qui domine les rapports humains, ainsi que la pure “*impossibilité de se tenir sur son “ quant-à-soi ”*”, dans un écart d'opposition ou même de simple indifférence. “ Dans un monde de mots, il n'y a ni cordon de sécurité entre soi et autrui, ni, surtout, “quant-à-soi” respectueux de l'intimité d'autrui. Le laïc, dans le sens de l'individualisme absolu, n'existe pas dans *Martereau*, comme d'ailleurs dans presque toute l'œuvre de Sarraute: même lorsque ses personnages se réclament de leur indépendance, et de leur bon sens, ils mentent et cherchent à asseoir leur pouvoir ou à s'attirer les bonnes grâces d'autrui. A son grand désarroi, le narrateur ne comprend que trop bien que la bonne conscience caractéristique de l'individu bourgeois, se croyant en sécurité dans un Moi forteresse n'est qu'une fable:

Ils entrent sans vergogne, s'installent partout, se vautrent, *jettent leurs détrit*us, déballent leurs provisions ; *il n'y a rien à respecter, pas de pelouses interdites*, on peut aller et venir partout, amener ses enfants, ses chiens, l'entrée est libre, je suis un jardin public livré à la foule le dimanche, le bois un jour férié. Pas de pancartes. *Aucun gardien*. Rien avec quoi on doit compter.⁹¹

Promiscuité odieuse, mais inévitable. Sarraute suggère d'ailleurs que ce quant-à-soi est illusoire non seulement entre les personnages d'un roman, mais entre un roman et son lecteur, ce dernier se croyant protégé par un recul douillet et une vue panoramique, confortablement établi dans cette position de supériorité que les romans du dix-neuvième siècle aimaient à conforter. C'est cette -fausse- distance que Sarraute affirme vouloir saper dans ses romans, pour atteindre le lecteur au plus près, et lui faire perdre pied: “ J'ai voulu éviter cela *en empêchant le lecteur de se tenir à distance*, en l'obligeant à plonger au cœur des drames invisibles, avant de savoir où il est.”⁹²

Si dans l'univers de Sarraute, le contact avec autrui est essentiellement violent -puisque le singulier risque à tout moment d'être assimilé par le pluriel, ou expulsé du groupe- il représente l'alternative la plus efficace à la démarche hygiénique d'un nazisme (une fois n'est pas coutume,

⁸⁹ Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1584, je souligne.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 333.

⁹¹ *Ibid.*, p.191, Je souligne.

⁹² Nathalie Sarraute, *Roman et réalité, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1654, je souligne.

Sarraute l'évoque ici sans périphrases) qui évacue les tropismes en exécutant "proprement" les indésirables. Selon Sarraute, ce "nettoyage" systématique est préfiguré dans *Le Procès* de Kafka:

Ici, où des *distances infinies* comme les espaces interplanétaires séparent les êtres les uns des autres [...] Toutes ces *tentacules infimes* qui à chaque instant se tendent vers le partenaire tout proche, se collent à lui, se décrochent, se redressent, se détendent, se rencontrent, se renouent, ici, tels des organes devenus inutiles, *s'atrophient et disparaissent* [...] Kafka qui était juif et vivait dans l'ombre de la nation allemande [...] a préfiguré le sort prochain de son peuple et [...] une expérience unique : [...] celle [...] des chambres à gaz où deux mille corps nus [...] se tordaient sous l'œil de messieurs bien sanglés, bottés et décorés [...] qui les observaient par un *orifice vitré* dont ils s'approchaient tour à tour en respectant les préséances et en échangeant des *politesses*.⁹³

Un monde sans tropismes (ou qui voudrait se croire sans tropismes), ne pourrait se construire que sur les dépouilles des exclus, donnant le droit et le devoir à des *Übermensch* propres sur eux, "bien sanglés, bottés et décorés", d'éliminer sans atermoiements les *Untermensch*, "corps nus" incurablement rongés par les tropismes. Ironiquement, la haine des tropismes n'est elle-même qu'un symptôme de tropismes, comme la haine de la saleté n'est en aucun cas la propreté, mais la saleté refoulée, et par cela même servile. Le nazisme serait donc une communauté se voulant souveraine, mais immensément servile, puisqu'obsédée par la productivité, hostile à tout étranger et croyant en un univers monstrueusement hiérarchisé et amovible. L'extermination des juifs d'Europe, comme l'évoque ici Sarraute, n'est donc en aucun cas une dépense souveraine, -ce que certains appellèrent de façon problématique l'holocauste- mais une récupération servile. En effet, cette extermination avait avant tout pour but de dégager le marginal -les juifs, bien sûr, mais aussi les tziganes, les homosexuels et les handicapés mentaux- et de lui faire rendre dans le travail forcé, pour mieux resserrer les rangs d'une société assainie, récupérant donc au maximum sur les plans idéologique et monétaire. La violence fulgurante et ponctuelle, le sacré qui n'est que parce qu'il fait trépider, n'a rien de commun avec l'extermination moderne et impersonnelle visant un groupe d'individus, le sacré droit poussé par-delà ses limites (la bonne conscience absolue, le narcissisme qui ne laisse la vie qu'au même) mêlé à un laïc industriel permettant de massacrer toujours plus efficacement. Loin de chercher à évacuer la violence -cette dernière ne disparaissant de toute manière jamais-, Sarraute cherche bien plutôt à la voir, et à la faire voir, pour éviter qu'elle ne se déchaîne toujours contre les mêmes.

Que traduirait/trahirait donc non seulement l'hostilité, mais le scandale, causés par l'étude des tropismes -leur découverte, leur recherche, mais aussi leur mise en roman? Examinons donc deux pièces à conviction qui, dans *Martereau*, mettent en scène ce rejet systématique de tout ce qui s'apparente de près ou de loin aux tropismes. Prenant ses interlocuteurs, membres de la famille ou simples connaissances, sur le fait - "secrétant" des tropismes- le narrateur tente à multiples reprises de leur expliquer. Cependant, il soupçonne, à juste titre, qu'en "parler" serait sacrilège, et que son châtement serait d'être mis au ban de la société, devenant catalyste de la violence même qu'il aurait dénoncé:

Mais *je n'oserai jamais*. Personne n'ose jamais cela. Ils le savent et sont bien tranquilles. Ils ne courent pas le moindre risque. Si jamais un insensé osait ainsi [...] se

⁹³ Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, *Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 1575-76, je souligne.

permettre une aussi indécente sortie, on sait bien ce qui lui arriverait. Il les verrait *s'éloigner* d'un seul coup, se retirer, comme ils savent le faire, très loin, *à des distances immenses, mettant entre eux et lui* toute leur stupeur attristée, leur incompréhension, leur innocence, leur inconscience ; il serait seul, *abandonné de tous dans le désert*, sans autre partenaire, sans autre adversaire que lui-même.⁹⁴

Le châtement serait donc l'exil "à des distances immenses", exil donc qui soit cristallise l'animosité de tous sur un, soit provoqué plus sournoisement encore la mort puisqu'il n'est pas d'homme sans tropismes, et que les tropismes "ne peuvent se passer de partenaire." De la même façon, donc, que parler de tropismes pour le narrateur est risqué, -on passe pour hypersensible- parler de tropismes pour un écrivain est dangereux -on passe pour maniaque. Les craintes du narrateur sont d'ailleurs confirmées par les déclarations de son oncle. Ce dernier met le doigt sur ce qui le révolte tant dans la fascination de son neveu pour ces insaisissables tropismes. Il accuse alors le jeune homme, apprenti décorateur sans "ambition", de perdre son temps et le faire perdre aux autres avec ses tropismes, se rendant coupable d'un péché capital dans une modernité qui pose la rentabilité comme valeur ultime :

Les rêveurs, les ratés qui marchent dans les prairies humant l'odeur des fleurs, composant des herbiers, attrapant des papillons...les imbéciles, *les bons à rien* à la place de qui les gens comme lui doivent réfléchir, lutter, et qui se permettent de dédaigner –pensez donc, *c'est si salissant- l'univers solide et dur où de vrais hommes* se battent pour eux, pour les incapables, les paresseux, les petits énervés, les dégoûtés, les "esthètes" ...⁹⁵

Notons que l'oncle rapproche les tropismes d'une sensibilité "féminine" (les "faux" hommes s'opposant aux "vrais hommes"), sensibilité féminine qui elle-même irait de pair avec une oisiveté infantile, "marchent dans les prairies humant l'odeur des fleurs, attrapant les papillons." Selon cet entrepreneur, le monde serait alors divisible en deux catégories distinctes et antagoniques: les "rêveurs, [...] ratés, incapables, paresseux, petits énervés, dégoûtés, esthètes", c'est-à-dire ceux qui n'ont rien de mieux à faire que traquer les tropismes (le sacré gauche), et "les vrais hommes", donc, autrement dit les hommes d'action qui se désintéressent fondamentalement de ces mêmes tropismes et qui ont les mains dans le cambouis "si salissant" de l'existence réelle (le laïc.)

L'animosité bien réelle professée par ces "vrais hommes" envers toute remise en question par les "rêveurs" d'un univers solide et dur, et leur irritation devant une bien coupable oisiveté, semble cependant trahir leur anxiété, et sans doute, leur soupçon, qu'il n'en faudrait pas tant que ça pour que leur univers solide et dur s'effondre comme un château de cartes. Les rêveurs, mais aussi les soupçonneux et les hypersensibles, seraient donc ces êtres "exaspérants" qui forcent à voir et comme à toucher les tropismes qui révèlent la maladie couvant sous la santé, l'informe latent dans la forme, ou le sale guettant sous le propre :

Comme vous étiez exaspérants quand vous nous forciez à remarquer des ventres enflés, des moignons suppurants, des yeux cachés par des taies blanches...elle se glisse

⁹⁴ Nathalie Sarraute, *Martereau, Œuvres complètes, op.cit.*, p. 189, je souligne.

⁹⁵ Nathalie Sarraute, *Martereau, Œuvres complètes, op.cit.*, p. 198-99, je souligne.

subrepticement dans ce qu'il y a de plus anodin, dans ce qui éveille le moins la méfiance...un de ces objet quelconques, inoffensifs, plutôt propices, que le Bonheur contient...*cet objet, elle s'amuse à le faire disparaître, ou bien à le tacher, à le fêler...*et dans le vide qu'il a laissé, à travers la tache, la fêlure elle s'introduit...elle...le désordre même, l'irréparable rupture, l'anéantissement...⁹⁶

Image récurrente dans l'œuvre de Sarraute, et image difficile à “imager”, cette faille préfigure chez tous ses “personnages” la liquidation si ce n'est imminente, du moins inéluctable de leur moi chéri.⁹⁷ Le Martereau de *Martereau* fêlé en effet bien l'univers solide et dur habité par les “vrais hommes”, univers ayant pour centre de gravité le moi et l'identité. Mettant en doute l'identité des personnages, et l'identité tout court, les tropismes procèderaient donc à un micro-attentat qui deviendrait macro-sabotage, grain de sable pouvant enrayer la gigantesque machine. Pour Sarraute, (comme pour Bataille), une des sources principales de l'hostilité face aux recherches de l'avant-garde proviendrait donc de cette peur panique de la liquidation d'une forme “solide et dure.” L'oncle de *Martereau* évoque donc deux univers antithétiques: l'univers stable des vrais hommes qui évoluent dans *le dur et le propre* (un sacré gauche refoulé qui se prétend laïc mais renvoie au sacré droit) et le monde *mou et sale* des rêveurs (le sacré gauche).⁹⁸ L'univers stable, se rattachant au sacré droit, serait servile, quand le monde mou, inséparable du sacré gauche, serait souverain.

Aux yeux d'un narrateur hypersensible, Martereau, qui “passe” pour un homme “normal”, représente tout d'abord l'idéal d'un être humain épargné par les tropismes, un innocent, voire un élu. En effet, fatigué de ces tropismes toujours en flux, le jeune homme s'imagine que certains rares privilégiés, faits tout d'une pièce, ne seraient pas soumis à leur loi. Le narrateur et les siens relèveraient donc du mou et du sale (malgré les dénégations de l'oncle qui se veut et se croit un vrai homme) quand Martereau évoluerait vraiment dans le dur et le propre. L'album de famille de Martereau, que le narrateur feuillette au début du récit, est ainsi comparé à un bijou, puisqu'il met en scène ces êtres d'exception, et qu'il a le pouvoir d'immobiliser ceux qui ont l'honneur d'y figurer :

Coffret précieux, *luxueux écrin tapissé de satin immaculé –pas un froissement, pas un pli disgracieux, où la moindre poussière pourrait se nicher-* dans lequel sont exposés pour la joie de tous les yeux, s'encastant exactement dans les compartiments qui leur sont préparés, d'énormes pierres précieuses, *des diamants de la plus belle eau, admirablement taillés et polis, durs, purs, inaltérables.*⁹⁹

“Durs, inaltérables”: les photos permettent de conserver la forme “pas un froissement, pas un pli”, mais aussi d'identifier, et donc de séparer et d'emprisonner, “dans les compartiments qui leur sont préparés”, ceux qui nous entourent. C'est dire que les images, mais aussi les mots,

⁹⁶ Nathalie Sarraute, *Tu ne t'aimes pas, Œuvres complètes, op.cit.*, p. 1182, je souligne.

⁹⁷ L'hallucination apocalyptique de Roquentin dans *La nausée*, où le monde semble s'amollir et devenir un enfer visqueux, et la tentative de ce dernier de se durcir pour résister à cet écoulement général est révélateur. Voir à ce sujet l'analyse de Vivian Sobchack. Vivian Sobchack. *The Address of the Eye*. Princeton University Press. 1992.

⁹⁸ Voir les remarques éclairantes d'Yves-Alain Bois et Rosalind Krauss sur le mou et le dur dans l'art moderne, vu à travers le prisme de l'analyse de Manet par Bataille. Yves-Alain Bois, Rosalind Krauss, *L'informe, mode d'emploi*. Centre Georges Pompidou. 1996.

⁹⁹ Nathalie Sarraute, *Martereau, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 226, je souligne.

enferment les hommes dans leurs identités- enfermement non-dit puisque la plupart le vivent comme une évidence, voire comme un soulagement, mais que certains, comme le narrateur, perçoivent comme une violence et une servitude. Cependant, le narrateur se rend compte que Martereau, comme tout le monde, est (sans doute) coupable, c'est-à-dire sujet aux tropismes. L'hostilité de la forme envers l'informe, des hommes d'action envers les hypersensibles, mais aussi de la tradition envers une avant-garde qui se passionne pour la liquidation et la déformation, traduirait en fait la peur panique de la mort: en effet, perdre son identité, c'est mourir. Paradoxalement, il semble pourtant que ceux qui ont peur de la mort sont ceux qui l'imitent avec le plus de fidélité, c'est-à-dire ceux qui sont déjà à moitié morts. Il est en effet indéniable que la forme chérie par les " vrais " hommes imite trait pour trait la *rigor mortis* : " Le monde prendra un aspect lisse et net, purifié. Tout juste cet air de *sereine pureté* que prennent toujours, dit-on, les visages des *gens morts*. "¹⁰⁰ Il y aurait donc mort et Mort: la première, imaginée pour se rassurer, serait une imposture, puisqu'élevée au rang de sacré droit (propre, bénie); la seconde, vécue par les hommes, est "réelle" et évolue dans le sacré gauche (violente, sale, en perpétuelle décomposition.)¹⁰¹

Il paraît alors que les tropismes démasquent un culte de l'identité qui mène inmanquablement à la communauté servile. Mais que se cache-t-il donc "derrière" ces masques, et, dans une modernité laïque, qu'est-ce qui pourrait bien rassembler des hommes dépossédés de leur identité même et que plus rien ne rapproche? En d'autres termes, comment les tropismes pourraient-ils bien " aboutir " à la communauté souveraine ?

La fente, la petite fissure, ce coin fragile, comme la fontanelle des petits enfants, où il me semble que quelque chose, comme une *pulsation à peine perceptible*, affleure et bat doucement. Là, je m'accroche, j'appuie. Et je sens alors sourdre d'eux et s'écouler en un *jet sans fin une matière étrange, anonyme comme la lymphe, comme le sang, fluide qui coule entre mes mains, qui se répand...* et il ne reste plus, de leur chair si ferme, colorée, veloutée, de gens vivants, qu'*une enveloppe exsangue, informe et grise*.¹⁰²

L'identité d'un personnage démentie par ces tropismes qui en outrepassent ces limites, "j'appuie", la révèlent pour ce qu'elle est : une simple "enveloppe" qui laisse s'écouler un "jet sans fin une matière étrange, anonyme comme la lymphe." Derrière l'identité défaite, il n'y aurait que cette lymphe anonyme et doucement écœurante. Si Sarraute critique bien le monde des copies, elle n'instaure aucun Monde des Idées, et si elle critique la vie terrestre, elle ne propose aucun paradis. Il n'y a rien, donc, si ce n'est cette matière étrange, mais qui nous est commune à tous, et qui se prête aux incarnations les plus fantaisistes. La fascination de Sarraute pour cette matière commune révélée par les tropismes rappelle clairement l'obsession de Dostoïevski pour un "fond commun" révélé par les atermoiements de ses personnages- parallèle que Sarraute, grande admiratrice de l'écrivain, est la première à souligner:

¹⁰⁰ Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 175, je souligne.

¹⁰¹ Dennis Hollier souligne ainsi une distinction majeure entre la mort en philosophie et la mort dans l'expérience bataillienne, "mort à l'œuvre": " l'entendement, c'est la mort passée, ce n'est jamais la mort à l'œuvre. Au lieu de " supporter la mort et se conserver en elle ", selon les mots de Hegel, il la fuit en la devançant... la mort fluidifie, elle liquéfie ; les mathématiques paralysent. " Denis Hollier, *La prise de la concorde*, Essai sur Georges Bataille, *op.cit.*, p. 99.

¹⁰² Nathalie Sarraute, *Martereau, op.cit.*, p. 76-77, je souligne.

C'est sans doute à ce mouvement initial, qui donne l'impulsion à tous les autres, à ce lieu où toutes les lignes de force qui parcourent l'immense masse tumultueuse convergent, que Dostoïevski faisait allusion quand il parlait de ce "fond", "mon éternel fond", d'où il tirait, disait-il, "la matière de chacun de ses ouvrages. [...] Ce lieu de rencontre, ce "fond", il est assez difficile de le définir. Peut-être pourrait-on en donner une idée en disant qu'il n'est pas autre chose, en définitive, que ce que Katherine Mansfield nommait avec une sorte de crainte et peut-être un léger dégoût : "this terrible desire to establish contact."¹⁰³

Il n'y a rien derrière l'identité, il n'y a pas de lieu de rencontre, il n'y a que le soupçon de notre lympe commune –notre dégoûtante humanité, notre visqueuse mortalité– et le désir mêlé de dégoût d'être ensemble.

Ainsi bien, à une époque où l'identité, à l'échelle de l'individu ou d'une communauté plus ou moins étendue, qu'elle soit religieuse, ethnique, sexuelle, ou nationale, est devenue la pierre angulaire de la vie en société, les tropismes de Sarraute, continuent à troubler. L'écrivain enfonce d'ailleurs le clou : "je n'ai pas de sentiment d'identité. Je pense qu'à l'intérieur de chacun de nous, très profondément, nous sommes pareils [...] à l'extérieur [...] on a plusieurs "je" sociaux qui vous représentent, mais à l'intérieur [...] il n'y a plus de "je". "Il y a en nous toutes les virtualités."¹⁰⁴ D'où sans doute la réticence de Sarraute à appartenir à aucun mouvement spécifique, comme sa résistance à être réduite à quoi que ce soit, fût-ce ce qu'elle "est", une femme écrivain: "moi, j'ai l'impression, que là où je suis, il y a comme une place vide [...] je n'imagine pas une vieille femme, rien du tout, rien, ni un homme, ni un chien [...] rien."¹⁰⁵ Les tropismes révèlent alors l'identité pour l'imposture qu'elle est, et explorent l'écart entre un rien qui esquive toutes qualifications nécessairement réductrices, et un tout qui donne une liberté vertigineuse: "l'identité n'est pas vraie et vue du dedans il y a tout. Il y a l'univers entier. Je suis tout."¹⁰⁶

Les deux moments mis en scène par Martereau -le personnage figé dans sa forme et sa destruction de ce même personnage- ne sont pas sans faire écho à un autre motif nietzschéen, et nuancent le radicalisme de Sarraute qui, niant ici l'identité, pourrait être accusée de relativisme facile. Dans *La naissance de la tragédie*,¹⁰⁷ Nietzsche affirme ainsi qu'Apollon et Dionysos sont les deux dieux avec lesquels le tragédien, mais également l'artiste, se doit de négocier. Si Dionysos, continu et informe, est la Vie même, Apollon, discontinu et fini, donne subséquemment jour à l'individu, que Dionysos rappelle ensuite, par la musique puis par la mort, à la Vie. Le bouillonnement dionysiaque aspire donc à se cristalliser dans l'individuation apollinienne, qui aspire elle-même à être pulvérisée pour communiquer avec d'autres -et ainsi de suite. Curieusement, la dissolution du moi et donc la perte de l'identité ne provoquent pas l'horreur, mais l'extase, et révèlent plus avant que la mort elle-même, perte d'identité absolue et

¹⁰³ Nathalie Sarraute, *L'Ere du soupçon*, Œuvres complètes, op. cit., p. 1567-68.

¹⁰⁴ Nathalie Sarraute, *Qui êtes-vous ? Conversations avec Simone Benmussa*, entrevue avec Simone Benmussa, La manufacture, 1987, p. 81.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 75-76, je souligne.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 114, je souligne.

¹⁰⁷ Sur la dimension nietzschéenne de l'œuvre de Sarraute, et plus précisément sur *Naissance de la tragédie*, voir Arnaud Rykner, "Théâtre et cruauté : les écorchés de la parole", *Autour de Nathalie Sarraute. Actes du Colloque International de Cerisy-la-Salle des 9 au 19 juillet 1989*, sous la direction de Valérie Minogue et Sabine Raffy, Les Belles Lettres, Paris, 1995.

hantise primale des hommes, peut devenir source de joie:

*Que de la joie puisse naître à l'anéantissement de l'individu, cela n'est compréhensible qu'à partir de l'esprit de la musique [...] Ce que nous révèlent les exemples particuliers d'un tel anéantissement, c'est tout simplement le phénomène éternel de l'art dionysiaque qui exprime la toute-puissance de la volonté en quelque sorte derrière le principium individuationis, l'éternité de la vie par-delà tous les phénomènes et en dépit de tous les anéantisements.*¹⁰⁸

Selon Leo Bersani, la peinture moderne met en scène cette tension entre le culte du Moi (Apollon) et la liquidation définitive durant laquelle le je disparaîtrait (Dionysos) : “ The individual figure in art is, then, menaced both by the principium individuationis that reduces it to the possibility of appearance itself and by a Dionysian yearning for ever mobile fusions.”¹⁰⁹ Il semble que le *Martereau* de Sarraute (et son œuvre en général) mette en place le même va-et-vient relevé par Nietzsche dans les tragédies antiques et par Bersani dans l'art moderne: l'établissement d'un personnage confit dans ses clichés, englué dans une individualité et une identité serviles, “*principum in dividuationis*”, puis sa lente mais inéluctable destruction, “ever mobile fusions”, en d'autres termes, sa libération, et son accession à la souveraineté- avant son retour, inévitable, mais temporaire, à la servilité. S'attaquer au je consubstantiel à tout roman, c'est aussi s'attaquer au je consubstantiel à tout lecteur, et donc touche au sabotage voire à l'attentat. Sarraute semble pourtant nuancer : il ne faut pas appeler de ses vœux une souveraineté permanente, un informe définitif, un Dyonisos absolu- cela serait l'indifférenciation sans retour, c'est-à-dire la mort. Il ne faut pas non plus aspirer à une servilité permanente (que d'aucuns appelleraient, bien sûr, souveraineté), une forme indépassable, un Apollon une fois pour toutes- cela serait l'immobilité totale, et reviendrait aussi à la mort. Rappelons ainsi bien que Sarraute, écrivain d'avant-garde, conserve malgré tout des “personnages”: avec ou sans nom, avec ou sans parcours, et même réduits à des consciences indistinctes, ils commencent bien par “être” quelque chose, aussi schématique que soit ce quelque chose: artistes, vieilles femmes, enfants, ou écrivains. Si Sarraute écrit des textes expérimentaux, elle ne veut pas, comme d'autres, défigurer définitivement ses “personnages”, ce qui rendrait par contrecoup toute communication, et donc toute communauté, impossibles- seulement déterrer la sensation pour mettre ces masques sous pression maximale et faire toucher “au plus près” :

Ainsi est-il naturel que dans le feu des polémiques, *certaines défenseurs du Nouveau Roman, et surtout de la nouvelle avant-garde qui prend la relève*, aient durci leur attitude et se soient portés à des positions extrêmes. [...] Ils sont allés jusqu'à dire que *seul compte le langage* ; qu'il se suffit à lui-même ; qu'il ne renvoie à rien [...] (Et pourtant) Il n'y a pas, en effet, d'œuvre littéraire [...] dans lequel le langage se soutienne par lui-même [...] *le langage et la signification sont inséparables*. Ils ne font qu'un.¹¹⁰

Il ne s'agirait donc de privilégier ni identité ni forme, ce qui reviendrait à une fixité morbide-digne roideur post-mortem d'un Apollon érigé en seul dieu- ni de l'imploser complètement, en

¹⁰⁸ Friedrich Nietzsche. *La naissance de la tragédie*. Gallimard. 2010. (100) Je souligne.

¹⁰⁹ Leo Bersani. *The Culture of Redemption*. Harvard University Press. 1990. (100)

¹¹⁰ Nathalie Sarraute, “Le langage dans l'art du roman”, *Œuvres complètes, op.cit.*, p. 1684-85-86.

langage qui ne renvoie à rien, ce qui ramènerait à la décomposition d'un cadavre -Dionysos pour le coup méconnaissable. La gageure avec le "personnage" romanesque est que, laissé tel quel, il est trop immobile, "*deathlike stillness*", mais complètement "dissous", il est trop mobile, "*life-defeating fusions*": ces deux configurations pourtant opposées finissent pareillement par court-circuiter la communication avec le public et se confondent avec la mort, qu'elle soit représentée du côté du sacré gauche (Dyonisos) ou du sacré droit (Apollon.) Toute communication présuppose donc l'identité- comme toute communauté présuppose l'individu, et il s'agit donc d'opérer un va-et-vient, aussi nauséeux qu'il soit. Ainsi que le rappelle encore Bersani:

*The peace of the undifferentiated is also a deathlike stillness, and what we have perhaps too hastily called the superstition of difference could be reformulated as a wish to preserve those frictions that preserve all relations from life-defeating fusions... (in Rothko's works) for what it represents is not the end of difference –the unrepresentable, in any case- but rather the drama of individuation, the tracing and erasing of those boundaries without which there would be no phenomenal world, no individual life.*¹¹¹

Sarraute ne "milite" donc pas contre la forme et l'identité, contre cet univers dur et solide. Sans lui, l'univers mou et friable ne serait pas, pas plus que le roman, toujours né d'un intervalle. Pareillement, la communauté vit et vibre de ce paradoxe qui fait qu'elle ne peut être que par l'individu. Le "roman" tirait un trait sur l'individu tirerait aussi un trait sur le lecteur, et court-circuiterait toute possibilité de communication. Le roman doit alors plutôt mettre en scène ce mouvement de balancier, caractéristique de la conscience humaine, et intolérable pour ceux qui veulent comprendre une fois pour toutes. Comme le dit encore Sarraute, les hypersensibles et les soupçonneux doivent eux aussi, comme les autres, vivre, donc, par moments, se désintéresser des tropismes, et croire, par à-coups, en l'identité: "*on ne pourrait pas vivre au niveau de mes livres, ni des tropismes. On ne pourrait pas vivre sous le microscope et au ralenti.*"¹¹² Vivre, donc, avec l'identité, ne serait-ce que, par à coups, pour la mieux détruire.

Si les tropismes de Sarraute remettent bien en question les communautés soi-disant fondées sur du sacré droit ou du laïc, communautés toutes imprégnées, malgré elles, de sacré gauche, quelles nouvelles communautés se revendiquant du sacré gauche proposent-ils? Il semble que si les tropismes permettent bien ici de sortir du carcan de l'identité et de communiquer avec autrui - dans le "bas matérialisme" tel que le définit Bataille traduit ici par une nausée permanente-, il n'est pas précisé de qui est faite cette communauté, ni quels seraient ses modes de fonctionnement. L'oncle du neveu de *Martereau* semble pourtant avoir répondu à cette question en dressant, sous forme de procès-verbal, la liste de ses membres: les "rêveurs, ratés, esthètes", que Sarraute appelle ailleurs les "sourciers, les voyants, les hypersensibles, les déments." Traquant les tropismes, ces sourciers perdent leur temps quand d'autres le gagnent, procédant par là à une véritable dépense, souveraine comme toutes les dépenses, qui leur permet de communiquer avec tout le monde, hypersensibles déclarés comme hypersensibles refoulés. Ainsi que le personnage de *Martereau* le prouve -tant est qu'il prouve quoique ce soit- dès qu'un être est doué de parole, il est sujet aux tropismes. Le laïc, l'individualisme rationnel, est une blague, comme le sacré droit, la communauté pure et supérieure, une illusion. Ces hypersensibles suggèrent donc la possibilité de communautés de sacré gauche, et en tant que telles, de

¹¹¹ Leo Bersani & Ulysse Dutoit. *Arts of Impoverishment, Beckett, Rothko, Resnais*. Harvard University Press. 1993. (144), je souligne.

¹¹² Nathalie Sarraute, *Qui êtes-vous? Conversations avec Simone Benmussa, op.cit.*, 1987, p. 71.

communautés inavouables.¹¹³ Ce sont des communautés triplement dérisoires, sans doute par là même triplement souveraines, mais aussi des communautés aussi irréalisables, incapables de fédérer les masses ni de se résumer en slogan. Communautés futiles, tout d'abord, en tant qu'elles ne reposent sur presque rien, communautés inefficaces ensuite, en tant qu'elles ne suivent aucun programme, et communautés donc impuissantes, enfin, en tant qu'elles n'aspirent même pas à prendre le pouvoir. Pourtant, ces tropismes, aussi inoffensifs qu'ils paraissent, semblent les plus aptes à déjouer la communauté du sacré droit, qui repose sur l'identité sacrosainte du chef et la vénération d'ouailles s'identifiant à lui. Qui plus est, ils sont universels, et révèlent le "fonds commun" que nos sociétés individualistes et athées s'entêtent à ignorer. Sarraute ne cherche pas à endiguer la violence -autant faudrait-il vider l'océan de son eau- mais à la reconfigurer en permanence pour empêcher qu'elle se fasse acte en communauté de sacré droit, servile et unie dans sa haine de l'étranger.

Martereau pourrait fort bien être conçu comme un anti-*Bildungsroman*, puisque son narrateur y désapprend à vivre en société au fur et à mesure qu'il apprend à détecter les tropismes chez tout le monde.¹¹⁴ D'un même geste, le roman lui-même ne cherche à "apprendre" aux lecteurs qu'une seule chose : à se montrer soupçonneux- y compris envers le texte lui-même. Bataille dans *Julie*, et Sarraute dans *Martereau*, proposent dans leurs textes d'avant-garde, deux recettes très différentes pour donner jour à de nouvelles communautés: l'érotisme pour le premier, et les tropismes pour la seconde. Comme Bataille choque avec l'érotisme, Sarraute provoque elle aussi le scandale, en s'appesantissant de façon maladroite sur les tropismes -ce que tout le monde entr'aperçoit mais que personne ne juge digne de figurer dans un document écrit ou même dans une simple conversation: non seulement, donc, en montrant la violence chevillée à la moindre conversation, mais en parlant de presque rien. Et si évoquer les tropismes consiste à briser un tabou, il peut déboucher sur l'exil du réfractaire: or, l'auteur qui n'est pas lu n'existe pas, et Sarraute, s'entêtant, risque, elle aussi, gros. Auteurs d'avant-garde en marge de l'avant-garde, Bataille comme Sarraute enjoignent, mais très différemment, à saboter les bonnes mœurs. Si la recette de Bataille pour une communauté souveraine est le *passage à l'acte* érotique, celle de Sarraute est une *attention aux tropismes* qui ne demande aucune transgression explicite mais qui suffit pour entraîner les foudres des individus "dits" normaux: et pour détecter ces tropismes, il suffit d'être réceptif, "sourcier", en se laissant aller au soupçon.

Michon, ou le salut par l'émoi: Communautés minuscules

J'aurais voulu...écrire comme un enfant sans parole meurt, se dilue dans l'été : dans un très

¹¹³La communauté d'hypersensibles imaginée par Sarraute ressemble fort à la communauté du philosophe Jean-Luc Nancy: "La communauté est la transcendance [...] la " transcendance "[...] ne signifie rien d'autre, précisément, que la *résistance à l'immanence* (à la communion de tous ou à la passion exclusive d'un ou de quelques-uns : à toutes les formes et à toutes les violences de la subjectivité.)" Jean-Luc Nancy. *La communauté désœuvrée*. Christian Bourgeois. 1986, p. 88. Transcendance qui résiste à l'immanence, donc, communication qui déjoue la communion, comme les doutes et soupçons permanents dans l'œuvre de Sarraute empêchent les définitions du *nous* et du *vous*.

¹¹⁴ Comme le souligne Ann Jefferson, Sarraute, pourtant critiquée pour l'hermétisme supposé de son œuvre, donne dans *L'ère du soupçon* toutes les clés nécessaires aux lecteurs pour "comprendre" sa recherche et les possibilités de communication en évitant que la violence ne s'ossifie. Qui plus est, elle essaie, elle aussi, performativement, de communiquer avec ces mêmes lecteurs: "he (the reader) is the object of the author's desire for *contact through the text*, and he is imagined as the subject of *reciprocal desire* [...] the essays are thus both *precept and example*, both a saying and a doing." Ann Jefferson, "Nathalie Sarraute- Criticism and "the Terrible Desire to Establish Contact"", *L'Esprit créateur*, volume 36, The John Hopkins University, 1996, p. 60, je souligne.

grand émoi peu dicible.

Pierre Michon,
Vies minuscules

Il est indispensable de situer Michon dans son contexte historique et artistique, étant donné que toute son œuvre, explicitement et implicitement, se construit avec ou contre les avant-gardes qui l'ont précédé- notamment Bataille, qu'il cite fréquemment et avec admiration, mais également le Nouveau Roman, qu'il évoque aussi, de façon plus mitigée.¹¹⁵ Le regard de Michon sur le parcours des générations d'avant-gardes auxquelles il succède éclairent en effet considérablement et son écriture, et le paysage littéraire contemporain. En effet, c'est au milieu des années quatre-vingt, après la grande déferlante des avant-gardes, que Michon vient à l'écriture avec *Vies minuscules*. Avant de se mettre à écrire, Michon, de son propre fait, a beaucoup lu, notamment de la théorie et des auteurs avant-gardes. Selon lui, ce sont d'ailleurs ses connaissances approfondies des expérimentations multiples de l'avant-garde qui ont structuré, et continuent à structurer, sa pensée et son écriture, fonctionnant simultanément comme garde-fou et garde-chiourme: “*Tel Quel*, je l'ai énormément lu, d'une façon terrorisée. Ils m'ont introduit à *Bataille*, à Artaud, à combien d'autres, ils sont venus au moment où il devait y avoir une poignée de jeunes gens qui dispensaient pour d'autres jeunes gens *ce qui était nécessaire pour cette génération-là*.”¹¹⁶ La connaissance de l'avant-garde s'est donc révélée pour Michon à double-tranchant: d'un côté, elle semble avoir permis la transmission de “ce qui était nécessaire” et a donc enrichi son œuvre, de l'autre, elle a servi de garde-frontière, marchant par intimidation, et rendant sa venue à l'écriture extrêmement problématique, “terrorisée.”¹¹⁷

Dès ses premières armes, Michon est conscient que ses avant-gardes craintes et admirées sont désormais hors concours. Selon lui, le paysage littéraire contemporain n'est plus un espace où se forment et se déforment des champs de forces, mais une morne plaine où nulle communauté ne se retrouve plus autour d'une croyance commune. Si Bataille peut en effet être lu à la lumière d'un surréalisme qu'il rejette, et Sarraute peut être comprise par rapport à un Nouveau Roman au rang desquels elle ne se range pas, Michon fait cavalier seul, non pas tant par choix idéologique - comme ses illustres prédécesseurs- que par manque de mouvements en activité: “Il me semble que chacun ne se réclame plus que de *lui-même*, personne ne se réclame plus d'une certaine vision de la littérature *contre* d'aucuns qui se réclameraient d'une autre. *Il n'y a plus de polémique dans les lettres, sinon des attrapades entre untel et untel*.”¹¹⁸ Héritier mitigé d'un passé riche d'expérimentations formelles, Michon est donc aussi le contemporain d'un présent azimuté sur le plan créatif. Enfin, la “marque de fabrique” de l'avant-garde -le scandale qui,

¹¹⁵ Si Michon n'évoque pas Sarraute nommément, il connaît bien le Nouveau Roman, et nous verrons qu'il est aux prises avec les mêmes recherches qu'elle: “Le nouveau roman, c'est Robbe-Grillet, or je n'aime pas Robbe-Grillet. Le ton de Duras, par contre, est une petite musique unique.” Interview de Pierre Michon par Maia Beyler-Noily dans *BSCN News*, mis en ligne le 22 juin 2012. <http://www.bscnews.fr/201206222312/Les-Grandes-Interviews/pierre-michon-la-litterature-a-aide-l-homme-a-devenir-plus-humain.htm>

¹¹⁶ Interview de Pierre Michon par Maia Beyler-Noily dans *BSCN News*, mis en ligne le 22 juin 2012. Je souligne: <http://www.bscnews.fr/201206222312/Les-Grandes-Interviews/pierre-michon-la-litterature-a-aide-l-homme-a-devenir-plus-humain.htm>

¹¹⁷ Selon David J. Bon, c'est paradoxalement cette paralysie devant les avant-gardes et leurs demandes qui vont devenir matière à écriture. Voir David J. Bon, “Autobiographical Fiction and the Creation of Identity”, *L'Esprit créateur*, volume 42, n 4, 2002, John Hopkins University Press.

¹¹⁸ <http://www.bscnews.fr/201206222312/Les-Grandes-Interviews/pierre-michon-la-litterature-a-aide-l-homme-a-devenir-plus-humain.htm> Je souligne.

provoquant des ondes de choc électrifiantes, pouvait à un certain moment rassembler- a aujourd'hui perdu presque tout sens, faute de surenchères. Il fait dorénavant plus figure d'une judicieuse stratégie de marketing que d'un attentat aux bonnes mœurs mettant en danger celui qui s'y risque.

Michon, qui évoque souvent la (belle) mort de l'avant-garde, conserve cependant intact le même souci de la communauté qu'elle. C'est d'ailleurs là où le bât blesse: outre avoir compliqué la venue à l'écriture pour l'écrivain, l'avant-garde a aussi compliqué la venue à la lecture pour des lecteurs sciemment déboussolés, et qui trop souvent finirent par abandonner des œuvres qui ne savaient plus les toucher (notons que Sarraute leur fait le même reproche.) Selon Michon, qui qualifie systématiquement Bataille, Artaud et même *Tel Quel* de "nécessaires", la littérature, sous peine de se trahir, ne peut qu'avoir à faire avec la communauté, et l'avant-garde, notamment la poésie, a parfois sous-estimé ce "détail": " L'œuvre doit être *partageable*...dans sa volonté de rupture, la poésie de notre siècle est trop souvent *un émiettement d'idiosyncrasies, un oubli de ce que le langage a de partageable*...non, les arts doivent viser à une sorte de conciliation, de *tractation avec le monde* – et avec les autres. "¹¹⁹ Ce serait donc l'une des raisons pour lesquelles l'avant-garde, cherchant toujours à se démarquer et refusant tout compromis, ne fonctionne pas, ou ne fonctionne plus, comme générateur de communautés.¹²⁰ Pourtant, il est vrai que les textes de Michon, éminemment poétiques, remplis de références érudites et de mots savants, aux phrases très longues, ne sont pas nécessairement "lisibles" par le premier venu- même s'ils ne parlent, presque, que de lui. Il s'agit donc simultanément d'être accessible en refusant la facilité, gageure difficile. Michon ne semble alors épingleur ici ni matière, ni forme, ni signification, ni langage -tout est potentiel d'écriture et de communication, mais un non-désir de partage de la part de l'artiste que le public conçoit confusément. L'écrivain rejette tout autant l'hermétisme de certaines avant-gardes (sacré gauche figé en sacré droit, c'est-à-dire énergie débridée se figeant vite en nouveau dogme, comme tout dogme, exclusif) que la facilité oubliable des best-sellers (le laïc qui ne sait pas fédérer les passions, et emmure chacun plus avant dans sa solitude.)

Comme Bataille et Sarraute, donc, Michon s'intéresse aux liens secrets entre art et sacré, donc entre art et communauté, et les examine à la lumière des expérimentations artistiques du vingtième siècle. Certainement influencé par ses lectures d'auteurs d'avant-garde, eux-mêmes très influencés par les réflexions des premiers sociologues et anthropologues, Michon souligne que l'art a fonctionné pendant plusieurs millénaires par imitation religieuse.¹²¹ Ce n'est nullement un hasard si c'est à la fin du dix-neuvième siècle, après les "chocs" de la révolution, de la vie urbaine et du capitalisme, que l'avant-garde naît, du rejet fondateur de cette imitation. Accélérée et amplifiée par deux guerres mondiales, l'avant-garde, sous ses avatars multiples, ne peut donc s'accomplir que dans un geste de création toujours négateur et toujours blasphématoire: "Avant, il y avait une littérature d'héritage qui se passait sans problème de génération en génération, de père sain en fils sain. *Le prométhéisme maladif du postromantisme a fait dérapier ce dispositif*: la littérature est maintenant le *champ de bataille des fils sans pères*,

¹¹⁹ Pierre Michon. *Le roi vient quand il veut*. Albin Michel. 2007, p. 56.

¹²⁰ Michon ne cite pas nommément des artistes d'avant-garde qui selon lui dépassent les bornes et rendent sciemment la communication avec le public difficile, mais il est évident qu'il ne comprend PAS parmi ceux, pourtant considérés comme difficiles d'accès, voire comme hermétiques, qu'il aime et cite régulièrement comme ses saints patrons, tels, aussi, Beckett, Faulkner, Duras, ou même Mallarmé.

¹²¹ Ainsi, même si cet art évoluait, passant, par exemple, du classicisme au baroque, ces "évolutions" n'étaient que formelles, et liées au contexte sociohistorique. Le "fonds" religieux et idéaliste de l'art perdurait.

des fils éternels.¹²² Bien que Michon se revendique bien comme le fils de ces grandes figures de l'avant-garde qui chacune s'est construite *contre* ses prédécesseurs, contre les "classiques", bien sûr, mais aussi, et surtout, contre les mouvements d'avant-garde qui l'ont précédée, (le romantisme¹²³ contre le classicisme, le surréalisme contre le romantisme, le Nouveau Roman contre le surréalisme et l'existentialisme, etc.), les écrivains contemporains, "fils sans pères", doivent grandir seuls.¹²⁴ Contrairement à ses modèles, Hugo, Faulkner ou Beckett, Michon n'a donc plus de représentant de l'autorité à se mettre sous la dent: Dieu est mort depuis belle lurette, et la littérature, malmenée depuis un siècle, est désormais un bien piètre adversaire. Plus d'écoles traditionnelles ni de communautés de sacré droit contre lesquelles lutter et se construire, donc, plus même de mouvements avant-gardes, communautés de sacré gauche trop vite figées en communautés de sacré droit, à dénoncer et grâce auxquels exister. Ni dieu ni maître, peut-être, mais ne restent que des rixes mesquines entre individus, "attrapades entre untel et untel." Michon souligne que cette absence de figures paternelle, loin de libérer les artistes, peut déboucher sur une immaturité permanente, "fils éternels", voire une stérilité sur le plan créatif: en effet, que faire, quand on ne peut plus ni imiter les ancêtres (refaire ce qui a été fait), ni se rebeller contre eux puisqu'il n'en reste pas grand-chose (défaire ce qui a déjà été défait)?¹²⁵

Dans *La Grande Beune*, roman paru en 1995, il s'agira alors de voir comment Michon paie son "dû" à Bataille, "maître" incontournable autant qu'involontaire de l'avant-garde, c'est-à-dire, comment il lui rend hommage en mettant en scène une relation érotique, mais aussi comment il se distingue de lui.¹²⁶ Et si écrire, c'est avant tout communiquer avec autrui et rendre possible la communauté, "l'œuvre doit être partageable", nous verrons quelle fonction remplit l'émoi qui hante *La Grande Beune* en particulier, et l'œuvre de Michon en général. Enfin, tandis que Bataille et Sarraute non seulement refusent un sacré religieux pour eux toujours servile, et font dépendre leur nouvelle communauté souveraine de ce rejet originel, il sera nécessaire de comprendre l'ambiguïté de Michon sur la "question."

Commençons par résumer ce texte très court. *La Grande Beune* est l'unique fiction de Michon, faite de personnages et de lieux inventés de toutes pièces. Michon avait d'ailleurs pour projet initial tout un cycle devant suivre *La Grande Beune*, cycle qui se serait intitulé, de façon révélatrice, *L'Origine du monde* - cycle qui restera, symptomatiquement, à l'état de rêve. Le récit

¹²² Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut*, op. cit., p.111.

¹²³ Selon Poggioli, le romantisme, forme d'aristocratie intellectuelle qui prit le pouvoir par la violence et causa la consternation des "anciens", était déjà une avant-garde, même si elle était bien plus accessible que celles qui lui succéderont, et bien plus rentable sur le plan commercial. Voir Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, op.cit.

¹²⁴ Sans se livrer ici à une psychanalyse facile, notons néanmoins que le père de Michon, alcoolique, abandonne le domicile familial et que l'écrivain, élevé par sa mère institutrice, n'a presque aucun souvenir de son géniteur. Michon fût donc d'office fils sans père.

¹²⁵ Laurent Demanze indique que l'obsession mémorielle de la modernité n'est que le symptôme d'une rupture qu'elle n'arrive pas à assimiler et le signe d'une non-adéquation (fantasmée) à soi: "Le sujet moderne se voit dès lors dépossédé de sa mémoire collective, exilé d'une communauté défaite, privé d'une tradition organique par lesquelles le passé adhère au présent, et l'individu à une communauté fondatrice. Si le XIXe siècle est le siècle de l'Histoire, qui tient d'autant plus à distance le passé qu'il veut se l'approprier, il est également celui de la mémoire fracturée d'un individu soumis aux chocs du présent." Laurent Demanze, *Encres orphelines, Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon, José Corti*, 2008, p. 63, je souligne.

¹²⁶ Yvan Farron souligne déjà cette parentèle entre Bataille et Michon en parlant du "ratage apparent du désir" dans *La Grande Beune*: "la théologie michonienne comporte une bonne part de négativité, ce qui la rapproche par endroits du mysticisme dévoyé d'un Georges Bataille." Yvan Farron, "Terre(s) du désir ou l'écriture absolue", *L'Esprit créateur*, volume 42, n 2, 2002, John Hopkins University Press, p. 63.

est censé se dérouler dans les années soixante, dans la France dite “profonde”¹²⁷, non loin de Lascaux dans le Périgord. Le narrateur, instituteur de classes primaires, est propulsé par hasard et malgré lui dans Castelnau, village imaginaire. Sous une pluie incessante qui transforme toute terre ferme en vase louche, et dans un décor qui rappelle l’origine du monde, le narrateur, qui désire Yvonne, la buraliste, assiste, impuissant et ébloui, à la passion débordante qui lie cette dernière à Jean Lavillate, petit propriétaire terrien.

La Grande Beune se déroule sous le signe d’un érotisme qui n’est jamais expressément nommé comme tel, mais qui correspond point par point à l’érotisme bataillien (rappelons d’ailleurs que l’érotisme bataillien permet d’amener une communauté souveraine). Revenons, brièvement, sur la métaphysique bataillienne, et le rôle qu’y joue l’érotisme. Bataille définit l’homme comme la seule créature qui, issue d’une immanence animale confondant tout, transforme ce qui l’entoure en objets distincts les uns des autres, et parvient par là à accéder à la transcendance humaine. Cependant, pour éviter de se confondre lui-même avec un objet par définition utilitaire, il doit ponctuellement se replonger dans l’immanence originelle. Autrement dit, c’est par l’érotisme, et non la sexualité purement bestiale, que l’homme devient pleinement homme, c’est-à-dire souverain. Ainsi bien, les sacrifices d’animaux par les premiers hommes - que Michon évoque aussi dans *La Grande Beune* avec la curée des rennes- ne révèlent en aucun cas pour Bataille du mépris pour la bête, mais sont au contraire causés par la vénération sacrée que l’homme éprouve envers la vie, et le désir qu’il a de renouer avec elle :

C’est la chose –*seulement la chose*- que le sacrifice veut détruire dans la victime. Le sacrifice détruit les liens de subordination réels d’un objet, il arrache la victime au monde de l’utilité et la rend à celui du caprice inintelligible...la séparation préalable du sacrificateur et du monde des choses est nécessaire au retour de l’*intimité*, de l’immanence entre l’homme et le monde, entre le sujet et l’objet.¹²⁸

Sur le plan politique, l’érotisme est une dépense irrécupérable qui s’entête donc dans le sacré gauche, et ne peut jamais se fourvoyer dans un sacré droit sûr de son bon droit et donneur de leçons. Sans *tricher*, et sans attendre aucune contrepartie, l’érotisme met ceux qui s’y aventurent en danger et ne leur rapporte rien, au contraire donc d’un sacrifice qui protège en faisant diversion et sert discrètement les intérêts du sacré droit.

La géographie même de *La Grande Beune* est éminemment érotique, par là effarante, et se confond souvent avec les organes génitaux féminins. Evoquant la nudité de la mère et le désir tabou du fils, la citation d’Andrei Platonov à l’en-tête du récit donne le ton: “ *La terre* dormait nue et tourmentée comme une *mère* dont la couverture aurait glissé. “ Le narrateur de Michon - anonyme comme celui de la *Recherche* proustienne et du *Martereau* de Sarraute- réside quant à lui dans un “ trou”, situé sur la “lèvre “ d’une falaise, au bord d’un fleuve déchainé, La Grande Beune.

Elle-même mère d’un petit Bernard dont le narrateur devine le désir invouable et avec lequel il se sent en compétition, minuscule autochtone d’un minuscule village où les mauvaises langues vont bon train, Yvonne est la “chose” de Jeanjean, son amant brutal. La perversité de cette femme à priori convenable mais que les villageois, dans leur malveillance perspicace, ont percée à jour, est révélée au narrateur lors d’une scène médiévale, un “fabliau obscène”, auquel il

¹²⁷ Michon lui-même a grandi dans la Creuse, Châtelus-le-Marcheix, un village comprenant moins de 500 habitants.

¹²⁸ Georges Bataille, *Théorie de la religion, Œuvres complètes, tome VII*, Gallimard, 1979., p. 307, je souligne.

assiste un peu par hasard. Le narrateur a pris l'habitude de guetter celle qu'il admire dans la forêt lorsqu'elle rentre fourbue de chez son amant- bien qu'il soit frustré par des caresses qui ne viennent jamais, l'instituteur, loin d'être jaloux de Jeanjean, est bouleversé par cet amour duquel il est exclu. Juste avant l'apparition d'Yvonne, des " petits nains " – ici, des enfants coiffés de bonnets rouges (bonnets qui rappellent bien sûr le bonnet phrygien)-, portent à plusieurs un renard qui vient d'être tué par les chasseurs: "ce trophée d'un autre âge que des chasseurs nabots portaient vers moi, *l'offrande* qu'ils m'allaient en faire, cette fine bête carnassière livrée à des mouflets de l'arrière-campagne, *le bonnet rouge vif*."¹²⁹ Pendant ce rituel qui suit le sacrifice du renard, le narrateur aperçoit avec un effroi délicieux Yvonne, qui s'avance à sa rencontre, et a elle-même été sacrifiée, puisqu'elle porte sur le visage et la jambe la marque d'un fouet : " la marque épaisse, boursouflée de sang noir et plus meurtrie qu'un cerne, plus mâchée que ses lèvres, que laissent avec éclat les fouets."¹³⁰ Comme dans une hallucination à force de jouissance, le narrateur voit en surimpression du renard sacrifié au bout de son bâton, Yvonne, sur son trente et un, profanée/sanctifiée par Jeanjean: " j'y crus voir garrotté *sous des nylons froids que la posture troussait, au lieu du poil roux celui, tout noir et cru*, moussant aux cuisses épaisses la fièvre amoureuse de cette *garce*."¹³¹ Yvonne se confond ici avec plusieurs animaux, non seulement le renard, associé dans maints folklores à la femme et à la sorcière, mais le poisson et l'oiseau: " la *reine* était au bas du pré, haut talonnée comme une *grue*, nue sous son falbala comme un *poisson* qu'on écaille."¹³² S'il est vrai que dans *La Grande Beune*, l'homme est encore et toujours prédateur, et la terre, la bête, et la femme encore et toujours proie, la lutte à mort mêle leurs chairs confondues et trouble toute catégorie dans la communication qui les mêle. Notons bien qu'Yvonne n'est ni une victime ni une femme battue, mais un être qui jouit et se trouble de sentir sa chair martyrisée par l'homme qu'elle aime. Comme le rappelle Bataille, il n'y a que servilité dans la violence infligée ou subie, et que souveraineté dans la violence voulue, qu'elle soit reçue ou donnée, et qui, dans la jouissance réciproque qu'elle suscite, brouille toute dialectique: " *toute communication participe du suicide et du crime...* C'est en ruinant *en moi, en autrui l'intégrité de l'être* que je m'ouvre à la communion que j'accède au *sommet moral*. Et le sommet n'est pas *subir*, il est *vouloir* le mal."¹³³ Et devant le narrateur qui ne cache pas son émoi, la jeune femme éprouve une pudeur que l'érotisme peut, justement, mettre à mal: " *l'arrogance et la honte* se la disputaient, comme un morceau de viande deux chiens de même force."¹³⁴ Yvonne n'est plus une buraliste de province ou une respectable mère de famille, mais un être humain qui communique de façon oblique avec le narrateur, et par là lecteur, dans la violence du désir qu'elle lui inspire. Comme dans l'athéologie bataillienne, la dépravation est ici l'étape obligée de la souveraineté, la femme servile ne devenant reine que parce qu'elle a désiré se faire grue. Pourtant, après avoir été sacrifié et avoir permis la communication ou l'immanence, le renard redevient vite chose, et finit aux ordures, comme Yvonne, femme souveraine car bestiale, redevient trop vite servile, nantie d'une identité mesquine et d'une piètre raison sociale:

Au-delà de toute rougeur, ses mots étaient une *honte pure*, comme la marque fraîche qui

¹²⁹ Pierre Michon, *La Grande Beune*, p. 39, Gallimard, 2006, je souligne.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 41.

¹³¹ *Ibid.*, p. 40, je souligne.

¹³² *Ibid.*, P. 44, je souligne.

¹³³ *Ibid.*, p. 318.

¹³⁴ *Ibid.*, p.43, je souligne.

brulait dans le froid. “Que font-ils du corps (du renard)?” repris-je dans la même exaltation. [...] dans un souffle, baissant enfin les yeux: “Je suppose qu’ils le donnent aux chiens” [...] Elle redevint la femme qui vendait des Marlboro au jeune instituteur et faisait comme elle pouvait passer sa vie à Castelnau. *Elle existait. La grande callipyge est une pauvre femme.*¹³⁵

L’erotisme sacré ne peut qu’être passager: bref moment de tension, plus bref encore moment de détente, il retombe vite dans un univers laïc. Une fois passé l’ouragan du plaisir, Yvonne n’est bientôt plus qu’une femme fouettée grotesquement parée de ses plus beaux atours dans une forêt de province. Mais cette misère elle-même -cette servilité- conserve sa souveraineté pour qui sait la voir, ici un narrateur qui ne peut manquer de reconnaître une certaine forme de réussite dans ce que d’autres considéreraient comme un cuisant échec: “ moi, je le rapportai toujours à la *chair vaincue et dévastée* d’Yvonne, à son *âme dépouillée* un soir de grand froid.”¹³⁶

Il est notable que *La Grande Beune* de Michon ait choisi de mettre en scène un erotisme médiatisé, radicalement différent de l’erotisme que Bataille enjoignait à expérimenter dans sa propre chair. De surcroit, si *La Grande Beune* est remplie d’allusions et de métaphores érotiques, il n’en reste pas moins éminemment chaste, aux antipodes donc de *Madame Edwarda* ou du *Mort*. Ce qui fait ici communiquer le narrateur avec Yvonne, dont il imagine les contours mais qu’il n’effleure même pas, ce qui par là le fait aussi communiquer avec le lecteur, c’est leur émoi partagé: “elle en avait l’ivresse”, “son menton tremblait”, “ses narines frémissaient”, “l’air à mes oreilles m’étourdissait”, “j’essayais en vain de reprendre mon souffle.” Ainsi, si dans une société inhibée et répressive, Bataille “prêche” l’erotisme direct, dans une société désinhibée, où l’erotisme ne fait plus *scandale* mais *recette*, *La Grande Beune* choisit de ne pas représenter directement de scène d’amour. Ce qui réunit ici le narrateur et Yvonne, et par là, les lecteurs, c’est l’émoi de ce jeune homme devant ce qu’il devine mais auquel il n’a pas accès- et peut-être la nostalgie de Michon pour une époque où l’erotisme, non encore galvaudé à tort et à travers, pouvait provoquer le scandale, et susciter une émotion porteuse de communauté. Pour communiquer et parvenir au souverain, que Michon appelle, de façon contre-intuitive, le minuscule, il ne faut même pas avoir transgressé, il suffit d’avoir rêvé de transgresser, de toucher et d’avoir été touché par autrui.

Quels rapports entre l’émoi et le religieux transparaissent dans *La Grande Beune*? Si pour Bataille et pour Sarraute, l’avant-garde allait nécessairement de pair avec un rejet intransigeant du religieux, qu’en est-il chez Michon, lecteur attentif d’une avant-garde désormais considérée comme obsolète? Au premier abord, *La Grande Beune* semble le texte le plus areligieux de Michon: en effet, il évoque l’ère d’avant les religions -évoquant les hommes préhistoriques et leurs cérémonies magiques- et il se déroule pendant l’ère d’après la religion- la France longtemps après la révolution, où nul ne va plus à l’église, nul n’a plus la foi, et où le lexique judéo-chrétien a quasiment disparu. Quasiment disparu, certes, mais il refait surface de façon moins inopinée qu’il n’y paraît. Ainsi, enchaînée à son kiosque, Yvonne vend des cigarettes mais aussi des cartes postales, dont l’une représente le saint local:

Une image insolite m’arrêta un moment: c’était une reproduction de statuette polychrome, sans doute de plâtre, *de pauvre facture*, qui montrait un moine froqué,

¹³⁵ *Ibid.*, p. 43, je souligne.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 45, je souligne.

écroulé contre une souche d'arbre où de longues flèches le clouaient de part en part; la tête tonsurée retombée, *l'homme était mort*. Retournant la carte, je lus que c'était le bienheureux Jean-Gabriel Perboyre, un jésuite que les Chinois avaient supplicié vers 1650, et natif de Castelnaud. *Quoiqu'il fût un peu ridicule, le port abandonné de la tête le faisait touchant, avec une résignation, peut-être un accablement, qui seyaient mal à un saint, tout mort qu'il fût.*¹³⁷

Martyr, Perboyre est ici doublement mort: mort de la main des Chinois, certes, mais surtout mort de par l'oubli des siens, qui l'ont réduit à une vague gravure et qui ne communiquent plus dans son sacrifice. Dans une société laïque, le Christ ne meurt pas à Eboli, ou en Chine, mais à Castelnaud, non par haine, mais par indifférence. Résigné à son sort, "résignation, accablement", le saint semble peu religieux, si l'esprit de conquête, la bonne foi, le désir d'être légitime et acclamé par la postérité, sont inséparables du religieux. Qui plus est, de façon provocante, Michon souligne l'humanité -la capacité à désirer, et donc à s'émouvoir- commune aux hommes de robe et aux pauvres pécheurs: "Jean-Gabriel qui avait *désiré* qu'on le suppliciât sur le Fleuve Jaune, l'avait obtenu et était mort *bienheureux*."¹³⁸ Comme Bataille, Michon traque lui aussi le désir partout, et comme Sarraute, il montre le "sale" au cœur du "propre", c'est-à-dire, ici la délectation dans la torture au cœur de la foi la plus désincarnée. Mais Michon n'est pas là pour dénoncer et s'indigner, et sa relation au religieux et aux religieux n'est pas du tout la même que ses prédécesseurs. Pour Bataille, comme pour la plupart des artistes d'avant-garde, Sarraute y compris, la religion était l'ennemie à abattre.¹³⁹ Cette dernière était déclarée coupable, coupable d'avoir égrené des certitudes, coupable d'avoir claquemuré la communauté, coupable d'avoir vilipendé le corps, coupable d'avoir encouragé une violence insidieuse et peureuse, et donc aussi obliquement coupable des deux guerres mondiales. La religion traditionnelle semble alors donc inextricable de la servilité et de la communauté fermée. Pourtant, Michon ne veut pas renier la religion en général, et la chrétienté en particulier, même si cela agace ceux qui regardent d'un mauvais œil toute allusion à elle: "une fois, j'ai [...] lu qu'un écrivain disait que Michon, c'est " un peu *cureton*."¹⁴⁰ Effectivement, dans l'œuvre de Michon, un terme clé surnage: celui de *salut*, ce même salut contre lequel Bataille et Sarraute se sont tant battus. En effet, pour Bataille et Sarraute, comme pour beaucoup d'artistes d'avant-garde, le salut allait toujours de pair avec la rédemption, en d'autres termes la récupération -ou le détournement- d'une énergie anonyme à des fins utilitaires (chez Bataille, l'érotisme transformé en nationalisme belliqueux, et chez Sarraute, les tropismes refoulés et transmués en aversion pour l'ennemi). Nietzsche, un des philosophes les plus par l'avant-garde, que ce soient Bataille, les surréalistes, ou les écrivains du Nouveau Roman, met ainsi bien en garde ses lecteurs contre la tentation de croire à un salut qui rejette le corps au profit de l'âme et qui pousse à la résignation et non à la révolte: " je vous en conjure, mes frères, *restez fidèles à la terre* et ne croyez pas ceux qui vous parlent d'espérance supraterrrestre ! Ce sont des *empoisonneurs* qu'ils le sachent ou non."¹⁴¹ Pourquoi le

¹³⁷ *Ibid.*, p. 20, je souligne.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 28, je souligne.

¹³⁹ Sarraute critique durement la religion et ceux qui choisissent par facilité, par peur, de se réfugier en elle: " les gens n'ont qu'une idée, c'est qu'on leur impose un dieu, un personnage, une religion, qu'on représente quelque chose qui répond à leur besoin d'adoration ou de respect ou d'humilité. " Nathalie Sarraute, *Qui êtes-vous ? Conversations avec Simone Benmussa*, *op.cit.*, p. 77.

¹⁴⁰ <http://www.bscnews.fr/201206222312/Les-Grandes-Interviews/pierre-michon-la-litterature-a-aide-l-homme-a-devenir-plus-humain.html>

¹⁴¹ Friedrich Nietzsche. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Le livre de poche. 1983, p. 22.

simple croyant accepterait-il alors de se soumettre à la gigantesque économie de la machine religieuse et donc de croire au salut? Bataille et Sarraute croyaient que c'était parce qu'il avait peur, parce qu'en récompense de son obéissance, on lui avait promis son dû, c'est-à-dire l'immortalité pour lui et les siens, et donc la survivance de son moi.

Pourtant, bien que Michon précise que si ce qui électrise les hommes aujourd'hui n'est plus "la foi religieuse et chrétienne", mais les "émotions partagées", cet "émoi" s'entête dans ses textes à emprunter les formes de l'iconographie chrétienne:

Je ne fais pas de la foi une valeur, mais j'aime me servir, ou plutôt j'aime faire passer, toutes ces émotions religieuses. Je ne peux pas faire sans, mais personne ne peut faire sans. Notre génération fait mine de se passer de la religion, mais la foi peut se porter sur n'importe quoi, et si désormais elle n'est plus de l'ordre du religieux, elle participe au politique et au social. Maintenant, il est vrai que cette problématique-là, celle de la foi religieuse et chrétienne, qui s'étend des années trente aux années soixante-dix, et qui a directement préoccupé les plus grands, Bataille, Malraux, je ne vois plus personne qui l'aborde. Il faut dire que les retours du religieux de nos jours sont des retours dignes d'avant les Lumières.¹⁴²

De par son intérêt pour la religion, "je ne vois plus personne qui l'aborde", Michon est conscient d'être -relativement- anachronique au début du troisième millénaire. Cependant, comme Bataille croyait chaque être humain périodiquement vaincu par l'érotisme et Sarraute soupçonnait chaque individu souffrant de "tropismes", Michon devine que le rejet du catholicisme dans la France républicaine n'est qu'une façade, et que la religion, sous de multiples appellations, a encore de beaux jours devant elle: "Je ne peux pas faire sans, mais personne ne peut faire sans. Notre génération fait mine de se passer de la religion, et si désormais elle n'est plus de l'ordre du religieux, elle participe au politique et au social." Michon évite pourtant le côté réactionnaire de communautés de sacré droit qui toujours se confondent avec UNE religion exemplaire, "les retours du religieux de nos jours sont des retours dignes d'avant les Lumières." Si le sacré hante ses textes, ce n'est qu'accessoirement comme le sacre chrétien, mais d'abord comme l'ont défini les avant-gardes via Durkheim et Mauss, comme une intensité partagée, autrement dit comme un émoi: "toutes ces émotions religieuses", qui peuvent "se porter sur n'importe quoi", et donc déboucher sur la communauté. Ne recyclant pas tel quel le christianisme de ses ancêtres "je ne fais pas de la foi une valeur", et sans sombrer dans le prosélytisme, la religion chez Michon devient vecteur d'intensités.

Loin donc de vouloir annihiler les croyants et leurs guides, comme Bataille qui faillit lui-même entrer en religion, loin de vouloir saper toutes les croyances, notamment la croyance en un moi impérissable, comme Sarraute, Michon "avoue" ses affinités électives avec les religieux et le religieux, et donc son antagonisme avec ces auteurs aimés et admirés. Ainsi, si *La Grande Beune* se déploie bien comme un hommage voilé à Bataille, certains peuvent légitimement se demander si l'œuvre de Michon ne tente pas malgré tout de défaire ce que le poète athéologien fit avec un courage aussi obstiné. Pourquoi Michon, ouvertement admiratif de l'intransigeance de ses aînés, refuse-t-il quant à lui, de rejeter la religion en bloc, et donc de tirer à boulets rouges sur son saint des saints, la promesse de salut et l'immortalité d'un moi spiritualisé en âme?

¹⁴² <http://www.bscnews.fr/201206222312/Les-Grandes-Interviews/pierre-michon-la-litterature-a-aide-l-homme-a-devenir-plus-humain.htm>

La souveraineté bataillienne, son concept central, m'est totalement étranger. Bataille est totalement nietzschéen, alors que moi je suis cet oxymoron qu'est un *nietzschéen chrétien*, ça ne peut pas exister. Cela veut dire que *Bataille m'aurait détesté*, j'en suis sûr, comme un homme qui est dans la recherche d'une *conciliation impossible*. Et pourtant *ce n'est pas une réconciliation, je porte en moi cette dichotomie*.¹⁴³

Michon présente alors un sacré chrétien, comme une façon parmi d'autres, ou, tout du moins, *sa* façon, "je porte en moi", pas plus légitime que les autres, mais pas *moins*, de vibrer ensemble, tout en restant fidèle aux luttes de l'avant-garde, et aux luttes troubles d'une avant-garde marginale. Il ne s'agit alors pas de concocter un tiède juste milieu essayant de concilier la chèvre et le chou "ce n'est pas une réconciliation", mais d'une "dichotomie" vivante, et donc un déchirement bien dans l'esprit de Bataille, qui permet de donner lieu au texte sans trahir ses ancêtres ni se trahir soi-même. "Sa" façon, dont Michon parle presque comme une malédiction, évite l'intégrisme qui guette tout sacré en se pénétrant toute entière de doute, se confond par là, comme le souligne Michel Beaujour, avec un pari: "*le poète ne peut trancher la question du salut...la question reste indécidable. La réponse ne peut être qu'un pari.*"¹⁴⁴ La souveraineté n'est pas une affirmation agressive, comme l'enjoignait Nietzsche, mais un pari, balbutiant et peu sûr de lui.

Michon marque encore son indépendance intellectuelle d'avec les avant-gardes en s'intéressant à des personnages fort méprisés par elles et à une ère qui lui fait horreur, dont elle dit pis que pendre et tous deux considérés comme irrémissiblement serviles. Dans *La Grande Beune*, Michon illustre une fascination qui peut paraître paradoxale à la fois pour les républicains farouchement laïcs et les curés militants- et va jusqu'à rapprocher ces frères ennemis, qui n'ont en commun que d'être désormais relégués aux livres d'histoire. Chemin faisant, il est clair que Michon n'établit pas de hiérarchie ou d'antinomie entre croyants et ces prétendus laïcs, mais qu'il s'attendrit sur tous ces êtres *religieux* dans leurs certitudes, convaincus de savoir départager le bien du mal, convaincus également de se trouver du bon côté de la barrière. Certes, ces êtres croyaient être souverains quand ils étaient serviles, mais leurs croyances, de façon rétrospective, croyances dérisoires et aujourd'hui presque incompréhensibles, nous touchent, et malgré toutes leurs tragiques erreurs, peut nous faire communiquer. Dans son école, le narrateur s'attarde ainsi fréquemment sur une vitrine ayant pour étalage des silex (nous le verrons plus tard, ce n'est pas la seule fois où Michon s'intéresse à la spéléologie ni aux fouilles, vestiges d'un passé désormais révolu.) Mais ce qui fascine ici l'instituteur, dans cette vitrine savamment arrangée, c'est moins l'inanité d'une époque où la calligraphie était enseignée aux petits paysans, que la preuve physique de l'existence pas si lointaine d'une époque de foi, où curés et instituteurs communiaient malgré eux dans leur amour de la science et leur candide croyance dans le progrès. Cette *bonne conscience* éminemment religieuse sera subséquentement ravagée par les deux guerres mondiales, et par des avant-gardes qui ne leur pardonneront jamais leur coupable naïveté:

Des noms savants avaient été calligraphiés de *la belle main qui caractérise ces temps*, la belle écriture vaine, ronde, encombrée, fervente, qu'ils partageaient alors, *les naïfs, les*

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Michel Beaujour, "Poétologies de Michon", *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Textes rassemblés par Agnès Castiglione, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2002, p. 259, je souligne.

modestes des deux bords, ceux qui croyaient aux Ecritures et ceux qui croyaient aux lendemains de l'homme; mais ça venait aussi, quoique plus parcimonieusement, de notre siècle, de 1920 et alors la calligraphie avait déjà laissé de belles plumes à Verdun, de 1950 et la calligraphie s'était à jamais brûlé les ailes et était retombée en cendre, en pattes de mouches, dans les enfers de la Pologne et de la Slovaquie.¹⁴⁵

Michon ne relance certes pas ici le sempiternel débat mettant en doute la possibilité de l'art après la Shoah.¹⁴⁶ Dans *La Grande Beune*, comme dans nombre de ses textes, Michon se penche surtout sur l'époque, naïve et arrogante, coupable et touchante, d'après la Révolution et d'avant Verdun, époque puritaine et optimiste si fort conspuée par les avant-gardes successives -une fois n'est pas coutume- toutes d'accord contre le positivisme et la foi. Quant à lui, Michon éprouve d'ailleurs clairement de l'affection pour les savants du dix-neuvième siècle qu'il nomme les "barbichus", et remet, aussi, par là en question le rejet systématique dont ils font aujourd'hui l'objet et qui est, aussi, un héritage de l'avant-garde:

Je les appelle les "barbichus", et j'ai effectivement beaucoup d'affection pour eux. Ce que j'aime, c'est leur courageux "on va continuer sans Dieu, on va quand même continuer sans Dieu", en n'imaginant pas les catastrophes que ça allait donner au vingtième siècle, *catastrophes dont ils sont en partie responsables*. J'aime aussi leur courage physique : ils étaient spéléologues, paléontologues, et explorateurs, ce qui a d'ailleurs donné directement sur le colonialisme. *Le bon, le mauvais, tout cela est inextricable, mais je pense que le rejet dont ces gens sont l'objet est exagéré*. C'est comme ceux qui disent "Staline, c'est de la faute à Marx." "Je ne suis pas d'accord : Marx est un bon barbichu, Freud est un bon barbichu. J'aime cette croyance selon laquelle l'humanité ce n'est pas forcément le pire. Or, nous sommes installés dans l'idée que l'humanité c'est le pire. Le pire a été sûr, au dix-neuvième et au vingtième, mais est-ce que cela malgré tout est vrai ?"¹⁴⁷

Michon souligne bien que les républicains laïcs, naïvement persuadés de s'être débarrassés une fois pour toutes du vieux plumage, le replacèrent immédiatement ailleurs, notamment dans la fièvre coloniale- mais là n'est pas son propos. Sans révisionnisme - le positivisme et la certitude de sa supériorité conduisirent bien l'Europe à la "mission civilisatrice" du colonialisme- mais sans non plus tirer un trait sur toute une époque, Michon s'avoue touché par la foi de ces barbichus, leur curiosité, et un optimisme qui nous fait aujourd'hui, pour de trop bonnes raisons, défaut.

La Grande Beune s'achève sur la gloire de Jean le pêcheur, fils d'Helene l'aubergiste, qui pêche, à la grande joie de sa mère éblouie, un poisson monumental, une superbe carpe-cuir.

¹⁴⁵ Pierre Michon, *La Grande Beune*, op. cit., p.16, je souligne.

¹⁴⁶ Comme l'a fameusement dit Theodor Adorno, dans une formule bien plus nuancée mais souvent tronquée par ceux qui la citent. Voilà la citation complète du philosophe de l'école de Francfort: "To write poetry after Auschwitz is barbaric. And this corrodes even the knowledge of why it has become impossible to write poetry today. Absolute reification, which presupposed intellectual progress as one of its elements, is now preparing to absorb the mind entirely. Critical intelligence cannot be equal to this challenge as long as it confines itself to self-satisfied contemplation." Adorno, Theodor, "Cultural Criticism and Society", *Prisms*, trad. Samuel Weber, 1983, p. 34. Tant qu'il y aura des hommes, il y aura de l'art- mais les artistes à venir ne pourront faire abstraction de l'holocauste.

¹⁴⁷ <http://www.bscnews.fr/201206222312/Les-Grandes-Interviews/pierre-michon-la-litterature-a-aide-l-homme-a-devenir-plus-humain.htm>

Paradoxaire alliance de grâce et d'immondice, d'âme et de corps, " les carpes-cuir...se gorgent de boue et de cela font la chair suave, *impondérable*, qui vous passe à peine sur la langue."¹⁴⁸ Comme cette carpe qu'il traque, qui se vautre dans la glaise mais reste impondérable, l'homme est déchiré entre un monde qui le constitue à son corps défendant et ses idéaux sublimes et désincarnés. Avec cet oxymore éminemment chrétien, Michon évoque encore une conciliation impossible, celle d'une chair lourde et périssable et d'un impondérable insaisissable et donc immortel. Bataille a toujours refusé cette nostalgie de l'impondérable, et l'a bafouée autant que faire se peut avec l'érotisme; quant à Sarraute, pour mieux saper cet impondérable, elle s'est appesantie jusqu'à la nausée sur des tropismes gluants et visqueux, indépassables. Après ces avant-gardes qu'il a tant aimées et qui l'ont tant intimidé, Michon s'excuse presque de ne pouvoir évacuer définitivement l'impondérable, qui va de pair avec l'espoir confus, mais increvable, du salut: " je ne peux pas me défaire de l'idée de *salut*. *Je ne peux pas*. C'est comme un fond d'optimisme, quelque chose qui m'empêche de sombrer dans le rien, dans le *désespoir absolu*. L'idée du salut, c'est *peut-être* la foi, *je ne sais pas*."¹⁴⁹ Peut-être que si Michon ne veut pas abandonner l'idée du salut, ce n'est pas par couardise ou par calcul, comme le soutinrent maints chantres de l'avant-garde, intraitables sur la chose religieuse, mais, comme dans *Vies minuscules*, par *amour*. Amour pour ses grands-parents maladroits et sa sœur morte bébé, amour pour un cure alcoolique et une enfant idiote, amour pour ceux sur lesquels on ne veut pas tourner la page: "Que dans mes étés fictifs *leur hiver hésite*." Si la littérature prend bien chez Michon le relais de la religion en faisant miroiter le salut, c'est timidement, consciente de son inconsistance- "qui hésite", "qui croit", "peut-être." La littérature n'a pas pour fonction de réinstaurer le génie du christianisme comme l'entreprit un Chateaubriand, ni de l'effacer comme le tenta un Sade, grand modèle de l'avant-garde. Elle est là pour faire *hésiter*, et dans cette hésitation même, mettre en branle un émoi potentiellement porteur d'une communauté souveraine, d'émotifs tour à tour crédules et incrédules. Michon ne cherche donc ni à détruire le peu de sacré qu'il reste- s'il en reste- ni à redorer son blason, mais seulement à le faire *vaciller*, permettant un émoi partagé, qui se manifeste, cahin-caha, comme le religieux chrétien: " Ce qui demeure...c'est un sentiment très *vacillant* du sacré, *balbutiant*, *timide ou désespéré*, un sacré dont nul Dieu n'est plus garant."¹⁵⁰ Si l'émoi est notre dernier salut, ce salut n'est plus une garantie pour le fidèle suivant les commandements ni un anathème pour l'hérétique: c'est un espoir, vacillant et contrit, et qui mène n'importe qui on ne sait où.

¹⁴⁸ Pierre Michon, *La Grande Beune*, op. cit. p. 76.

¹⁴⁹ "Héritage et filiation, entretien avec Pierre Michon et Dominique Viart", Roman 20-50, revue d'étude du roman du vingtième siècle, *Pierre Michon, La Grande Beune, Trois Auteurs et Abbés, Italo Calvino, Maryline Desbiolles, Jean Forton, André Gide, Valery Larbaud, Jean-Paul Sartre*, Septentrion, n 48, 2009. p. 18, je souligne.

¹⁵⁰ Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut*, op. cit., p. 22.

Chapitre 2 : Contre l'image

“ Le credo de l'artiste d'hier [...] consistait en une découverte ardue [...] de l'apparence sous ses formes les plus diverses. [...] La seule voie optique ne convient plus à nos besoins actuels [...] L'artiste d'aujourd'hui [...] est une créature sur la terre et une créature dans l'univers, c'est-à-dire une créature sur un astre parmi les astres. ”

Paul Klee, *La Pensée créatrice*

Bataille: communauté de malfaiteurs

“Un musée est comme le poumon d'une grande ville : la foule afflue chaque dimanche dans le musée comme le sang et elle en ressort purifiée et fraîche. Les tableaux ne sont que des surfaces mortes et c'est dans la foule que se produisent les jeux, les éclats, les ruissellements de lumière décrits techniquement par les critiques autorisés. ”

Georges Bataille, *Musée*

En suivant les tribulations de deux jeunes débauchés en marge de la bonne société, *Histoire de l'œil* opère le rejet radical de l'image, et du visible, pour mieux laisser advenir la voyance. Indissociable de la raison, de l'individualisme, et donc d'un sacré droit par définition servile, le visible est rejeté au profit d'une voyance gravitant dans le dérèglement, la communication et le sacré gauche par excellence souverain. Pour passer du visible à la voyance, il semble alors nécessaire de mettre en oeuvre un sacrifice analogue à un sacrilège qu'une avant-garde, qui n'a pas froid aux yeux, ici itérée par *Histoire de l'œil* de Bataille, perpètre avec délectation.¹⁵¹ Dans un premier temps, il s'agira ici de s'intéresser aux méthodes radicales que Bataille met en place pour interrompre l'image, et donc le régime du visible, pour parvenir à la voyance. Dans un second temps, nous nous intéresserons à la relation, plus virtuelle que factuelle, entre Bataille et Dali, et surtout aux raisons éclairantes pour lesquelles le premier se prit de passion, puis se désintéressa, du second.

Paru dans sa première version en 1928, *Histoire de l'œil* est le premier “ roman ” de Georges Bataille, et sans doute, grâce à son érotisme débridé, l'un de ses plus connus. Raconté dans une

¹⁵¹ En effet, le sacrilège seul permet de sortir du carcan de l'individu et d'accéder à la communauté. Voir Roger Caillois, *L'Homme et le Sacré*, Roger Caillois, Gallimard, collection Idées, 1950.

première partie par un narrateur anonyme et le principal protagoniste de l'histoire, il use d'un "je" qui ne correspond pas plus à Bataille qu'à l'auteur fictif du texte, Lord Auch. En effet, la curieuse deuxième partie du texte censément rapportée par ce même Lord Auch, "Coïncidences", établit une distinction entre le "fantasmatique" et l'"historique" du récit qui la précède, enchâssant ainsi une fiction dans une autre fiction et créant un vertigineux jeu de miroirs.¹⁵² Nom transgressif s'il en fut, de par sa vulgarité et son hybridité linguistique, Lord Auch signifie simultanément : Dieu (en anglais) aux ch(iottes), Dieu se soulageant, jeu de mots donc blasphématoire puisqu'il met en scène le spirituel dans une position plus que temporelle, mais aussi, si l'on traduit de l'allemand, "moi aussi je suis dieu", ce qui installe l'auteur dans une position prométhéenne traitant d'égal à égal avec le démiurge. *Histoire de l'œil* est en tous cas un enfant illégitime, dont Bataille s'obstine à nier la paternité - quand bien même il s'agit là d'un secret de polichinelle. Plus qu'une façon de se protéger des inévitables retombées d'un écrit aussi violemment immoral et anticlérical, Bataille a sans doute préféré laisser le texte à son anonymat pour mieux détraquer le "je" autoritaire fondateur de tout discours, et pour que le récit puisse errer sans que nulle autorité ne cautionne -ou ne s'approprie- sa brûlante subversion.

Course folle de deux jeunes amants à travers la France et l'Espagne, *Histoire de l'œil* met donc en scène les expériences érotiques d'un narrateur anonyme, et de son amante, Simone, qui rejettent tous deux avec horreur leurs origines bourgeoises et provinciales. En ce début de siècle transitoire,¹⁵³ le couple de débauchés prend pour complice involontaire Marcelle, jeune fille de bonne famille à qui le désir fait d'abord perdre le "bon usage" de sa vessie puis de sa tête, et qui finit par se pendre, puis Lord Edward, aristocrate anglais flegmatique séduit par la fougue de ces jeunes gens qui ne reculent devant rien pour irriter leur plaisir. La première partie de la narration culmine dans une corrida à Madrid durant laquelle un toréador meurt l'œil crevé par un taureau, puis, enfin, durant la fameuse scène à l'église de Séville où le trio séduit, puis énuclée, un jeune prêtre à l'aspect mélancolique. Le fil conducteur entre ces scènes érotiques éparpillées à travers l'Europe, semble être, comme le titre l'indique, les péripéties de l'œil, qui mute et se transforme par métonymie au fil du récit, sans apparemment d'autre lien entre un objet et un autre que leur commune circularité et leur propension à s'épancher en humeurs diverses : œil, œuf, soleil et anus rythment en effet le texte, et sont inlassablement attaqués dans leur intégrité, tour à tour broyés, noyés, pulvérisés ou encastrés dans divers orifices corporels. Comme le rappelle Barthes, le texte oscille entre deux axes a priori antithétiques, le solide, le rond et le fermé (œuf, œil et testicule) et le coulant, le fluide et l'ouvert (jaune d'œuf, larmes et sperme) axes qui finissent eux-mêmes par perdre leur centre de gravité et par se confondre.¹⁵⁴ Le visible, différencié en

¹⁵² Gilles Ernst remarque à ce propos: " Dans *Histoire de l'œil* [...] il y a un auteur masqué et deux narrateurs (Lord Auch et le "Je" de "Récit"), et Bataille se cache ici deux fois : derrière l'auteur de "Réminiscences", qui lui-même se tient derrière le narrateur de "Récit", ce qui correspond à ce que la critique appelle le "système des trois noms". [...] On peut expliquer le double effacement du patronyme par la nécessité d'occulter deux fois l'œil du père, symbole à la fois du remords et de la peur de mourir. " Gilles Ernst, " Histoire de l'œil ", Notice, *Georges Bataille, Romans et récits*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2004, p. 1024.

¹⁵³ Il s'agit là de la période d'entre-deux guerres, mais aussi d'un début du siècle caractérisé simultanément par sa molle incroyance et son inflexible bigoterie. Comme le dit à ce propos Michel Fardoulis-Lagrange : " L'œil de Dieu avait crevé entre-temps, d'où cette *situation gluante* dans laquelle on s'étirait sans pouvoir se dégager. " Michel Fardoulis-Lagrange, *G.B. ou un ami présomptueux*, José Corti, Paris, 1996, p.70, je souligne.

¹⁵⁴ *Histoire de l'œil*, comme par ailleurs l'œuvre toute entière de Bataille, est tissée d'échos et de répétitions liquéfiant toute forme d'ordre, rendant possible, comme la miction érotique, la communication et mettant en déroute la catégorisation que demande le sens : " *une métaphore parfaitement sphérique* : chacun des termes y est toujours le signifiant d'un autre terme (aucune terme n'y est un simple signifié), *sans qu'on puisse jamais arrêter la chaîne*. " Roland Barthes, " La métaphore de l'œil ", *Essais critiques*, Editions du Seuil, Paris, 1964, p. 241.

images et symbolisé par la circularité, renvoie à la maîtrise, et surtout à l'individu discontinue et servile; la voyance, qui se manifeste de façon liquide, participe de la dépense, et permet à une communauté, par définition continue et souveraine, d'affleurer ponctuellement. Enfin, et peut-être surtout, s'attaquer à l'image de l'homme, c'est s'attaquer au divin, puisque l'homme est fait à l'image de Dieu.¹⁵⁵ C'est ainsi saper la laborieuse hiérarchie qui mène des simples mortels, de la chair, à l'âme, au Saint Esprit. A ce propos, Hegel, avec qui Bataille entretient une relation ambivalente d'admiration et de rancune, émet d'ailleurs ce paradoxe: " *L'œil et l'oreille* sont justement faits pour les manifestations *pures et abstraites*."¹⁵⁶ Cet œil hégélien relégué au service de la pureté et de l'abstraction, valeurs qui vont de pair avec l'autorité et la raison, refait surface chez Bataille sous la forme d'une " friandise cannibale " à la Robert Louis Stevenson ou de l'œil tranché par Luis Buñuel et Dalí dans *Un chien andalou*.

L'initiation sexuelle du narrateur et de Simone, vaguement cousins, ce qui place déjà leur relation sous le sceau de la transgression de l'inceste,¹⁵⁷ débute lorsque la jeune délurée, comme par jeu innocent bien que les deux personnages en tremblent, pose " ses fesses brûlantes dans le lait frais."¹⁵⁸ Le lait dans l'assiette rappelle bien évidemment la substance spermatozoïde de l'homme, mais il semble aussi que le narrateur se trouble déjà de voir du liquide entrer en contact avec un corps solide, surtout qu'il s'agit ici d'une partie innommable du corps humain, elle-même éminemment liquéfiable, ici le sexe féminin.

Demoiselle bien rangée et fréquentation du couple, le personnage de Marcelle illustre bien la hantise de liquéfaction portée à son plus haut point, le plaisir qui ne s'assume pas, ne parvient pas à se refouler, et bascule dans l'autodestruction. C'est lors d'une fête apparemment innocente entre jeunes gens de bonne famille que l'irréversible se produit. Le narrateur et Simone font boire leurs camarades, et l'orgie commence, bientôt maculée de sang, d'urine et de sperme. Troublée par leurs attouchements réciproques mais ne se mêlant pas à leurs ébats, Marcelle s'enferme dans une armoire normande où " la malheureuse [...] pissait dans son armoire en se branlant [...] bientôt, on entendit Marcelle sangloter seule dans la pissotière de fortune qui lui servait maintenant de prison."¹⁵⁹ Couvert de sang après l'orgie chez Simone, le narrateur, portant par jeu un bonnet phrygien, devient, dans l'esprit dérangé de la jeune pucelle, le " curé de la guillotine ", étrange amalgame de religieux et de politique, réminiscent du roi et du bourreau dont parle Caillois, sacré droit mâtiné de sacré gauche: " Ainsi, un cardinal curé de la guillotine se confondait dans l'épouvante de Marcelle avec le bourreau barbouillé de sang et coiffé du bonnet phrygien : *une étrange coïncidence de piété et d'abomination pour les prêtres expliquaient cette confusion*."¹⁶⁰ Marcelle semble terrorisée par la miction érotique, cette petite mort aux affinités trop évidentes avec la grande -ainsi que ne manquera pas de le souligner le texte lors d'une scène ultérieure durant laquelle des chevaux éventrés par les taureaux urinent pendant une corrida. A la fin de la fête, les parents font irruption dans la pièce, et sont horrifiés par le spectacle scabreux qui s'étale sous leurs yeux, épisode qui marque la sortie définitive des

¹⁵⁵ Jean-François Louette souligne ainsi qu'il s'agit de " défaire l'image de l'homme pour défaire l'image de Dieu. " *Portraits de l'écrivain contemporain*, Textes réunis et présentés par Jean-François Louette et Roger-Yves Roche, Essais aux éditions Champ Vallon, 2003, p. 96, je souligne.

¹⁵⁶ G. W. F. Hegel, *Introduction à l'esthétique, le beau*, Champs classiques, 1979, p. 128, je souligne.

¹⁵⁷ " Nos familles se trouvant une parenté lointaine, nos relations en furent précipitées. " Georges Bataille, *Histoire de l'œil, Romans et récits*, Bibliothèque de la pléiade, Gallimard, 2004, p. 51.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.51.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 59.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 79, je souligne.

personnages de la bien-pensance bourgeoise et du cercle familial.¹⁶¹

Comme Sade enfermé à triple tour dans les asiles de Bicêtre, Sainte-Pélagie et Charenton, ou comme la fantasque Nadja du roman éponyme de Breton paru la même année qu'*Histoire de l'œil*, Marcelle échoue dans une maison de santé. Si Marcelle est mise à l'écart dans un hôpital psychiatrique, c'est que non seulement elle n'a pu retourner à la "normale", mais qu'il s'agit maintenant pour la société d'endiguer l'épidémie.¹⁶² Le sacré gauche, toujours déjà contagieux, doit être mis en quarantaine. Le narrateur et Simone se mettent alors en tête une nuit de sauver la jeune fille, pour la libérer de sa prison mais aussi pour mieux jouir avec elle. Le comble de l'incongruité et de la transgression semble être atteint quand le narrateur et Simone, entrés par effraction dans l'asile, et s'y sentant étrangement chez eux, se devêtissent et finissent par se caresser sauvagement, sans même se reconnaître, dans un indéfini plein de désir : "une main ensalivée avait saisi ma verge et la branlait, un baiser baveux et brulant 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."¹⁶³ L'amour selon Bataille est à mille lieux de l'amour selon Breton: pour le second, il s'agit d'une passion idéaliste cristallisée autour d'un individu élu qui seul apportera le salut¹⁶⁴; pour le premier, c'est la mêlée des corps sans figures, qui défait le principe même de sujet, précipitant Icare dans la mer Adriatique de l'indéterminé, explosant le discontinu familial des êtres dans une continuité terrible et généreuse.

La pieuse et fragile Marcelle n'est pas sans faire écho au personnage de Charlotte dans *Charlotte d'Ingerville*, la deuxième partie de *Ma mère*, texte de Bataille publié de façon posthume. "Charlotte d'Ingerville", raconte ainsi l'initiation perverse d'une nièce éthérée par sa tante déchainée, Hélène, la mère de Pierre Angélique, auteur supposé du texte. Surnommée "panier pourri" par les villageois à qui elle se donne sans conditions et qui pour cela même la méprisent, couverte par eux dans une méchante embuscade de pommes blettes et d'œufs gâtés, Charlotte commence sa "carrière" en imitant l'exemple de sa tante chérie qui pisse et jouit nue dans les bois : "je m'étendis à plat ventre sur les feuilles mortes et je me laissai aller à mon tour à faire de l'eau sous moi *comme si la vie m'abandonnait*, comme si je n'étais plus qu'un ruisseau tremblant de tout le désordre des eaux, de tous les frémissements des eaux."¹⁶⁵ Pour Bataille, l'urine semble avoir un caractère à double tranchant: corrompant l'autre comme un acide, elle assure dialectiquement la domination du sujet urinant sur l'objet uriné, mais au passage, elle sape aussi le moi.¹⁶⁶ En effet, ce liquide charriant les déchets du corps humain ne permet pas seulement d'assurer la suprématie du maître sur l'esclave, et d'accomplir la reconnaissance du pouvoir du premier sur le second: il a aussi le rôle d'agent dissolvant, qui, s'il attaque le destinataire, défait le destinataire. Autrement dit, la miction érotique permet de révéler la

¹⁶¹ Notons cependant bien que le narrateur, même si farouchement critique de la bienséance bourgeoise, n'évoque jamais la possibilité, ni même le désir, d'une société alternative, dans laquelle ses mœurs seraient acceptés, étant donné que cette société, comme toutes ses pareilles, deviendrait inévitablement normative. Et le principe même de contrainte, inhérent à l'érotisme, semble indiquer que pour jouir, il faut d'abord avoir la conscience aigüe d'un interdit transgressé. Il est donc fort possible que Bataille, mort en 1962, eut émis des réserves devant l'amour libre et décomplexé prôné par mai 68.

¹⁶² Voir à ce sujet Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Tel Gallimard, 1979.

¹⁶³ Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, *op.cit.*, p.68.

¹⁶⁴ Voir les scrupules d'André Breton à qui le bordel déplaît. André Breton, *Nadja* [1928], Gallimard, 1972.

¹⁶⁵ Georges Bataille, *Ma mère*, *Georges Bataille, Romans et récits*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004, p. 892, je souligne.

¹⁶⁶ Comme Freud le souligne dans *La Conquête du feu*. Voir aussi à ce sujet les commentaires éclairants de Gilles Ernst sur le sujet, "Histoire de l'œil", *op. cit.*

continuité dans la discontinuité, et donc met en place la communication. C'est cette liquéfaction du corps humain - qu'il faut vivre dans l'angoisse pour atteindre la souveraineté, mais sans sombrer dans la folie - qui fait dans *Histoire de l'œil* définitivement perdre la tête à Marcelle. En effet, la miction érotique de Marcelle est subie, et non glorieusement assumée, contrairement donc à celles d'Hélène qui urine avec rage, ou de Charlotte qui l'imité avec une fiévreuse joie.

Comment donc attaquer le visible et rendre possible la voyance? Un épisode d'*Histoire de l'œil* évoque certaines méthodes possibles. Suite à un accident de vélo dû à des ébats trop acrobatiques, Simone est durant sa convalescence obsédée par les œufs, qu'elle aime violenter et détruire de mille et une façons: en urinant sur eux, en les enfonçant en divers endroits de son anatomie, ou en rêvant de les faire exploser à coups de revolver. Tout d'abord, il n'est pas anodin que l'épisode clé durant lequel Simone se prend de passion pour les œufs se passe aux toilettes, lieu généralement absent de la grande littérature pour laquelle le cabinet d'aisances est incompatible avec l'exercice des belles-lettres.¹⁶⁷ *Histoire de l'œil* joue ainsi sur l'homophonie entre œufs et yeux, et prend la peine de la souligner graphiquement par l'usage des italiques, pour qu'elle ne passe pas inaperçue même aux yeux d'un lecteur distrait : " elle penchait son visage... afin de fixer sur les œufs des yeux grands ouverts. "¹⁶⁸

Quelles sont donc les connotations du mot " uriner " pour Simone, et pourquoi la miction lui procure-t-elle une si intense satisfaction ? Simone se prête alors avec une grande complaisance aux associations libres inspirées par ces jeux étranges : " *buriner, les yeux, avec un rasoir, quelque chose de rouge, le soleil. Et un œuf ? un œil de veau... et aussi le fait que le blanc d'œuf est du blanc d'œil, le jaune d'œuf la prune.* "¹⁶⁹ Si œufs et yeux se confondent, c'est aussi que s'acharner sur les uns revient à s'acharner sur les autres. Comme le rappelle Vincent Teixeira, si une telle violence est déployée d'abord symboliquement envers l'œuf, puis sans plus de transpositions envers l'œil, c'est parce que le texte s'attaque de plein fouet à une image qui est aussi icône et qui assure le règne d'une communauté servile faite d'individus discontinus:

Trop souvent le regard s'arrête à la surface des choses ; maltraitant l'anatomie, *Bataille fait pénétrer l'œil dans l'intériorité des corps*, le rapproche des orifices dévoreurs de la bouche, du vagin et de l'anus. *La vision devient contact charnel, jouissance et souffrance, viol des intimités, désir de percer le secret des images et des êtres.*¹⁷⁰

Pour parvenir à la communication, ici pour passer du visible à la voyance, le sacrifice - l'attentat contre les œufs/yeux- consiste alors à transformer des solides ronds et finis, ou pour utiliser des termes chers à Bataille, discontinus et profanes, en un liquide continu et sacré, notamment par une violence toujours érotique, "un rasoir, quelque chose de rouge." Propulser l'œil, abstrait et pur comme le soutient Hegel, dans la concrétude et l'impureté des organes génitaux, autrement dit plonger l'œuf/œil qui est maîtrise et contrôle dans un vagin ou un anus qui est perte et dépense, comme le fait Bataille dans *Histoire de l'œil*, permet d'ouvrir toute

¹⁶⁷ En porte témoignage, *in absentia*, le sort échu à W.C., texte écrit par Bataille en 1927, qui fut par lui réduit en cendres. Selon Leiris, le seul vestige de W.C. est l'introduction de *Bleu du ciel*, dans laquelle Troppmann et Dirty boivent jusqu'à la nausée au Savoy de Londres. Voir Michel Surya, *Georges Bataille, La mort à l'oeuvre*, Librairie Séguier, 1987.

¹⁶⁸ Georges Bataille, *Histoire de l'oeil, Romans et Recits. op. cit.*, p. 74.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 75, je souligne.

¹⁷⁰ Vincent Teixeira, *Georges Bataille, la part de l'art, la peinture du non-savoir*, L'Harmattan, 1997, p. 55, je souligne.

grande une faille et de déclencher la communauté souveraine.

Ainsi que le relève Brian T. Fitch, l'œil est considéré tour à tour comme un cadre laissant voir le monde extérieur, ou comme un interstice divulguant de précieuses informations sur l'intériorité de son propriétaire. Dans les deux cas, il délimite une claire séparation entre le moi/sujet et l'autre/objet, soulignant la discontinuité entre les êtres et ne rendant possible qu'une communauté de sacré droit, autrement dit, une imposture de communauté:

Les yeux sont souvent considérés comme constituant *une sorte de fenêtre* qui donne sur la conscience d'autrui, un indice précieux de ce que pense ou ressent leur propriétaire, même si cet indice est loin de se prêter à une seule et unique interprétation. Qui plus est, ils marquent *la frontière*, la ligne de démarcation entre deux dimensions ontologiques : *celle du monde matériel et celle de la conscience humaine*.¹⁷¹

Pourtant, comme Maurice Merleau-Ponty le suggère, même quand le visible croit maintenir à distance, il demeure, à son corps défendant, tout entier empreint du monde : “ *il faut prendre à la lettre ce que nous enseigne la vision : que par elle, nous touchons le soleil, les étoiles, nous sommes en même temps partout, aussi près des lointains que des choses proches.* ”¹⁷² Selon Merleau-Ponty, la vision tend nécessairement et toujours déjà vers le sacré, puisqu'elle fait communiquer entre elles, par contact, des instances préalablement séparées. Couper l'œuf, ou couper l'œil, c'est alors transgresser/profaner la ligne de démarcation entre le moi et le monde, le sacré droit et le sacré gauche, donner lieu à la continuité dans un univers discontinu et permettre une communauté de sacré gauche, communauté inavouable, ici communauté de malfaiteurs, faite de mauvais garçons et filles de petite vertu.

Si le visible et la vue établissent bien l'illusion d'un certain quant-à-soi, la maîtrise du sujet sur l'objet, un recul neutre et une communauté servile, pour Bataille, c'est alors l'aveuglement qui deviant la clé d'une communauté souveraine. Et s'il s'agit d'aveuglement, c'est d'un aveuglement paradoxal qui mène à la voyance, dans un sens qui n'est pas sans rappeler la lettre véritablement visionnaire d'Arthur Rimbaud à Georges Izambard, Rimbaud qui préfigure l'avant-garde et la nécessité de fuir en avant pour atteindre cette voyance, aussi pénible ce cheminement soit-il: “ Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire voyant. [...] Il (le poète) arrive à l'*inconnu*, et quand, *affolé*, il finirait par perdre l'*intelligence de ses visions*, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables : viendront d'autres horribles travailleurs; ils commenceront par les horizons ou l'autre s'est affaissé! ”¹⁷³ Il faut donc voir, mais pas ce que l'on a déjà vu, voir des choses “innommables et inouïes” qui ne seront pas comprises et mèneront à l'isolement et à la mort. A propos de cette voyance, sorte de dépossession de soi ou de possession par des forces étrangères, Bataille décrit avec admiration son ami et beau-frère le peintre André Masson. Masson, qui a illustré la première édition de l'*Histoire de l'œil*, a ainsi des “ yeux fixes ” qui le rendent semblable à un médium possédé par le désir de dépense:

Lorsqu'il y a quelques jours, j'étais avec André Masson dans cette cuisine, assis, un

¹⁷¹ Brian T. Fitch, *Monde à l'envers, texte réversible, La fiction de Georges Bataille*, Lettres Modernes, 1982, p. 39-40, je souligne.

¹⁷² Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, 2007, p. 83, je souligne.

¹⁷³ Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes*, La Pléiade, édition d'Andre Guyaux avec la collaboration d'Aurelia Cervoni, 2009.

verre de vin dans la main, alors que lui, se représentant tout à coup sa propre mort et la mort des siens, *les yeux fixes*, souffrant, criait presque qu'il fallait que la mort devienne une mort affectueuse et passionnée, criant sa haine pour un monde qui fait peser jusque sur la mort sa patte d'employé, *je ne pouvais déjà plus douter que le sort et le tumulte infini de la vie humaine ne soient ouverts à ceux qui ne pouvaient plus exister comme des yeux crevés mais comme des voyants emportés par un rêve bouleversant qui ne peut pas leur appartenir.*¹⁷⁴

La vue ne peut devenir voyance, l'image ne peut se faire hallucination, les "yeux châtrés" ou "crevés" ne peuvent se transformer en "yeux fixes", la communauté servile ou l'absence de communauté devenir communauté souveraine, qu'en n'y voyant littéralement plus rien, permettant un sacré gauche qui, hors-la-loi, inlassablement esquive la norme.¹⁷⁵

Pourtant, chez Bataille, si l'œil est écran, c'est pour le meilleur et pour le pire: il permet la conscience et donc l'humain, mais il fait aussi barrage entre le je et le monde. Pour alors éviter une vue servile et parvenir à une voyance souveraine, il est nécessaire non seulement de crever les yeux à autrui, mais de se les crever soi-même comme Œdipe.¹⁷⁶ Il n'est certainement pas anodin que le père de Bataille ait été aveugle et fou *parce que* syphilitique, et que Bataille, comme le rapporte Madeleine Chapsal dans sa célèbre entrevue accordée à *L'Express*, fut sans doute conçu dans une double obscurité, par un homme aux moeurs dissolues qui non seulement n'y voyait goutte mais avait sans doute aussi perdu les lumières de la raison. La curieuse deuxième partie d'*Histoire de l'œil*, "Coïncidences", semble alors tout à la fois mettre Lord Auch, et donc, par ricochet, Bataille, en danger en divulguant des informations extrêmement personnelles qui coïncident toutes avec la biographie de Bataille,¹⁷⁷ et simultanément, l'immuniser contre toute curiosité déplacée et psychologisante de la part du lecteur. En effet, étant donné que le producteur du texte donne les clés freudiennes du récit, il ne reste plus aux lecteurs qu'à acquiescer- et à passer à autre chose. Ainsi, *Coïncidences*, plus tard donc rebaptisé plus explicitement (mais pas forcément plus justement) par l'éditeur Alain Gheerbrant *Réminiscences*, rappelle que le père du narrateur était vérolé, fou et aveugle,¹⁷⁸ ce qui n'empêchât pas son fils, dans son enfance, d'être amoureux de lui, et non de sa mère (transgressant déjà le paradigme freudien du complexe d'Œdipe).

Dans *Coïncidences*, Bataille rapporte que son père, symbole de l'autorité mais aussi invalide qui répugne, "être nauséabond par excellence", urinait devant son fils, les *yeux révolusés* :

¹⁷⁴ Georges Bataille, "La conjuration sacrée", *Œuvres complètes I*, Gallimard, 1970, p. 446, je souligne.

¹⁷⁵ Rappelons encore qu'il ne faut pas prendre Bataille au pied de la lettre: il n'enjoint pas, bien sur, de se crever les yeux littéralement, puisque seul le visible permet d'accéder à la voyance, comme seule la norme permet de procéder à la transgression.

¹⁷⁶ Bataille s'identifie souvent à la figure défigurée d'Œdipe, d'autant plus qu'il s'est toujours senti partiellement complice de la mort de son père invalide, sa famille ayant évacué les lieux en l'abandonnant derrière eux pendant l'invasion allemande lors de la première guerre mondiale.

¹⁷⁷ Sans s'interroger sur l'ambiguïté de l'écriture bataillienne et la stratégie de ses noms de plume, Martial Bataille, le frère de Georges, s'insurge contre ce qu'il considère non seulement comme une fabrication, mais comme une offense faite à la mémoire familiale (bien qu'il sous-entende paradoxalement avoir lui aussi souffert d'une enfance profondément anormale). Voir Michel Surya, *La mort à l'œuvre*, *op.cit.*

¹⁷⁸ Selon Surya, "la cécité de son père...fut pour lui un commandement à voir. Mais un commandement paradoxal : c'est-à-dire qui gardât quelque chose de l'horreur qu'il y a à ne pas voir." Michel Surya (édition établie et présentée par.) *Georges Bataille, une liberté souveraine*, Fourbis, 1997.

Comme il ne voyait rien sa prunelle se dirigeait très souvent en haut dans le vide, sous la paupière, et cela arrivait en particulier dans les moments où il pissait [...] ses grands yeux toujours étaient donc presque entièrement blancs quand il pissait, avec une expression tout à fait abrutissante d'abandon et d'égarément [...] *en tous cas, c'est l'image de ces yeux blancs à ce moment-là qui est directement liée pour moi à celle des œufs et qui explique l'apparition presque régulière de l'urine chaque fois qu'apparaissent des yeux ou des œufs dans le récit.*¹⁷⁹

Le père perd donc de pair et les yeux et la tête, sa lubricité le faisant dérapier dans le sacré gauche de la voyance, et sa folie devenant contagieuse, et se transmettant à la mère¹⁸⁰ (et pendant un certain laps de temps à leur fils, Georges, jusqu'à ce qu'une thérapie très atypique avec le psychanalyste Adrien Borel ne parvienne à le rendre, selon ses propres termes, "relativement viable.") La communauté de sacré gauche de la famille Bataille, toute entière plongée dans la folie, n'est pas "tenable", et Georges Bataille ne s'en "tire" qu'en regagnant un certain équilibre psychologique. Pas plus donc que d'enjoindre à une folie définitive qui couperait court à toute communication, Bataille ne prône un aveuglement permanent qui replongerait l'homme dans l'animalité (la vue impliquant une distance au monde, quand les animaux adhèrent au réel "comme de l'eau dans de l'eau"). Il s'agirait bien plutôt de passer par la vue pour mieux la dépasser, et atteindre par là une éblouissante voyance. Ainsi que le dit Apollinaire au nom éminemment solaire, il faut trancher l'œil, "couper le cou au soleil", ou plus radicalement encore, la tête, comme le fait Masson avec le dessin *Acéphale* pour la revue du même nom fondée par Bataille.



André Masson. *Acéphale*. Illustration pour la revue *Acéphale*, 1936.

Une fois la tête évacuée et les yeux mis hors d'état de fonctionner, les hommes ne pourront plus se reposer sur quelque guide que ce soit leur intimant le chemin à suivre. Si les Évangiles

¹⁷⁹ Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, *op. cit.*, p. 104-105, je souligne.

¹⁸⁰ Après donc avoir abandonné Joseph Aristide Bataille, et l'avoir laissé mourir seul pendant la guerre, la mère de Bataille, à propos prénommée Marie-Antoinette, perd comme son homonyme, la tête, et essaie, sans succès, de se pendre, comme Marcelle, puis de se noyer. A cette occasion, Marie-Antoinette est retrouvée par son fils, délirante mais toujours vivante, la jupe trempée, et, comme Georges prend la peine de le souligner, "pissant l'eau de la rivière."

disent donc en forme de contre-exemple et contre-indication que les aveugles mènent les aveugles, ici, les aveugles se contentent de communiquer avec d'autres aveugles, sans plus savoir où ils mettent les pieds ni se soucier de persuader autrui de les suivre dans un sacré gauche qui échappe à toute récupération.

Enfin, la voyance semble pouvoir s'accomplir grâce au troisième œil, cet "œil pinéal"¹⁸¹ qui renvoie au texte du même nom par Bataille, et qui, loin de voir rationnellement devant soi comme ses deux comparses, se tend passionnément vers le soleil comme un sexe. Si le visible est soi-disant asexué et abstrait, la voyance selon Bataille est érotique et concrète. A mille lieues du troisième œil bouddhique, qui permet équilibre et sérénité, ce troisième œil déchire la tête, et défigure le visage, tirant violemment l'homme hors de lui-même. L'œil n'est plus ici détruit, mais démultiplié, déséquilibrant l'harmonie du visage et métamorphosant l'individu en monstre. En sus de déséquilibrer une logique binaire, cet œil mélange ce qui est perçu comme le siège de l'intellect et du spirituel, la tête, avec ce qu'il y a de plus de concret et de plus vil, le sperme, comme le ciel, résidence céleste, qui apparaît dans *Histoire de l'œil* maculé de semence et d'urine:

*Etrange trouée de sperme astral et d'urine céleste à travers la voûte crânienne formée par le cercle des constellations: cette fêlure ouverte au sommet du ciel [...] un œuf, un œil crevés ou mon propre crâne ébloui et pesamment collé à la pierre en renvoyaient à l'infini des images symétriques.*¹⁸²

Réfugiés en Espagne pour échapper à une enquête de police suite au suicide de Marcelle, la corrida à laquelle les protagonistes assistent joue un rôle déterminant dans *Histoire de l'œil*. Bataille, qui admire *Le Soleil se lève aussi* d'Hemingway et *L'Age d'homme* de son ami Michel Leiris, perçoit dans le combat de l'homme et de la bête le vestige d'une souveraineté trop souvent négligée par l'individu moderne. Simone vibre ainsi au gré de la lutte à mort qui oppose le taureau, "monstre solaire", bas matérialisme irréductible, au matador idéalisé, "prince charmant très viril", droit comme un I dans son habit d'or et de lumière et qui irradie un halo de pureté. Un événement historique auquel Bataille a bel et bien assisté, la mort du matador espagnol Manuel Granero énucléé par un taureau lors d'une corrida, figure donc dans ce texte fictif et y représente une sorte de "seuil." Une fois franchi, les personnages se précipitent dans un tourbillon de débauches de plus en plus effrénées – et de moins en moins réalistes, qui précipite *Histoire de l'œil* dans le gothique et le roman d'aventures. L'on pourrait tout d'abord croire que cette lutte entre homme et bête n'est que tricherie, que le taureau est condamné quand le matador ne craint rien. Comme la religion institutionnalisée, il servirait alors de soupape de sécurité, donnant libre cours aux passions de la foule, pour mieux les remettre dans le droit chemin. *Histoire de l'œil* assure qu'il n'en est rien, et qu'il s'agit bien d'un jeu, dans le sens où il met en jeu, autrement dit en danger, toutes les parties intéressées. Ainsi bien, le jeu se corse lorsque les testicules crus et écorchés du premier taureau mis à mort par Granero, sont apportés dans les gradins à Simone qui les a réclamés et, sans oser le faire, veut s'asseoir dessus. Dans sa

¹⁸¹ La croyance en l'œil pinéal, ou troisième œil, croyance omniprésente dans certaines religions orientales, renvoie également à la "glande pinéale" située entre les deux lobes du cerveau, censée posséder une sensibilité extrasensorielle, et considérée par certains philosophes, dont le plus illustre est Descartes, comme "le siège de l'âme." A ce propos, voir les commentaires de Denis Hollier, *La Prise de la Concorde, Essai sur Georges Bataille*, Le chemin, Gallimard, 1974.

¹⁸² Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, op. cit., p. 80, je souligne.

minutieuse chronologie des événements, le texte suggère alors une corrélation directe entre la transgression de Simone et la mort du matador, comme si les événements les plus variés, quant ayant trait au domaine du sacré, ici la sexualité et la mort, correspondaient mystérieusement, et comme si testicule et œil se confondaient dans l'érotisme. Ainsi, seulement *après* que la jeune fille ait croqué dans un testicule et s'en soit inséré un autre dans la vulve, l'on voit:

Granero renversé par le taureau et coïncé contre la balustrade [...] au troisième coup une corne *défonça l'œil* et toute la tête. *Un cri d'horreur immense coïncida avec un orgasme bref de Simone* [...] on se précipita pour transporter à bras d'homme le cadavre de Granero dont *l'œil droit* pendait hors de la tête.¹⁸³

Il est frappant que ce soit l'œil droit de Granero, côté, comme le remarque Hertz, de la suprématie et de la raison, qui pendouille lamentablement dans ce cadavre encore chaud et qui déclenche la jouissance perverse de Simone. L'énucléation de Granero peut être ici aisément rapprochée des commentaires de Georges Didi-Huberman sur *Le Chien andalou* de Dalí et Buñuel et l'importance de l'énucléation dans l'univers de Bataille:

L'œil était au centre de la " Figure humaine ", le site même et le refuge de sa beauté ; alors même qu'il occupe tout le cadre, le voilà *décentré*, hors de soi, hors visage, affreux pour cela, au-delà de toute laideur.[...] L'œil était la fenêtre de l'âme ; le voici objet, reste matériel d'une mutilation, *non seulement privé de toute l'animation et l'idéalisation dont il bénéficie en général, mais ayant précipité l'âme et l'idée dans la plus dégoutante des matières vitreuses.*¹⁸⁴

Comme dans le poème de Bataille, *La tombe de Louis XXX*, une fois l'œil tranché, le moi qui apparaît n'est pas celui de l'individu du cogito cartésien, mais le moi paradoxal de la continuité entre des êtres désirants et désirés : " La blessure est fraîche/elle défigure/le rouge ruisselle/la coupure bande/ il n'y a plus d'œil/c'est moi. "¹⁸⁵ L'accident, qui met à mort le torero, métaphore de l'acte sexuel pour une fois effective, passage à l'acte et non plus simulacre, petite mort devenue Mort majuscule, crée l'émoi du public qui communique dans l'horreur sacrée. La communauté servile –individus discontinus imbus de certitudes- fait place à la communauté souveraine, unie dans le même trouble bouleversement.

La première partie d'*Histoire de l'œil* s'achève enfin en Espagne, siège du catholicisme le plus puritain, dans la fameuse église dans laquelle est inhumé Don Juan repentant, qui " s'était fait enterrer sous le seuil pour que son cadavre fût foulé aux pieds par les fidèles ",¹⁸⁶ et sur la tombe duquel Simone urine de rire. Comme dans *Le Bleu du ciel*, où Troppmann, malgré sa peur et ses doutes, défie le Commandeur,¹⁸⁷ Simone rejette sans appel le sort des deux Don Juan bien connus de la scène: celui de Tirso de Molina, prêtre et homme de lettres, qui met en scène un

¹⁸³ *Ibid.*, je souligne.

¹⁸⁴ Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 75-76, je souligne.

¹⁸⁵ Georges Bataille, " La tombe de Louis XXX ", *Œuvres complètes I*, Gallimard, 1970, p. 154, je souligne.

¹⁸⁶ Georges Bataille, *Histoire de l'œil, Romans et Récits, op.cit.*, p. 90.

¹⁸⁷ " Au milieu de la nuit, le Commandeur entra dans ma chambre. Devant lui, je tremblais. Devant lui, j'étais une épave. [...] L'insolence qui, malgré tout, persiste de façon sournoise, grandit [...] elle m'aveugle et m'exalte dans un bonheur affirmé contre toute raison [...] JE TRIOMPHE ! " Georges Bataille, *Le Bleu du ciel, Romans et Récits, ibid.*, p. 121-122.

croyant libertin au repentir tardif, comme celui de Molière, qui présente le séducteur comme un athée jouisseur, mais, dans une fin moralisatrice, le condamne à être châtié.

Dans l'église de Séville où sévissent les trois malfaiteurs, l'on peut admirer un tableau de Valdès Leal où figure un rat se faufilant à l'intérieur de l'orbite d'un macchabée : “ A droite et à gauche de la porte d'entrée étaient accrochés deux célèbres tableaux du peintre Valdès Leal représentant *des cadavres en décomposition* : chose notable, dans *l'orbite oculaire* de l'un d'entre eux, on voyait entrer un rat.”¹⁸⁸ Ce tableau didactique met en effet en scène le thème chrétien de la *vanitas* : il s'agit pour le christianisme de réprimer un narcissisme hédoniste en humiliant un corps qui s'aime, pour mieux le préparer à un autre monde qui n'est qu'esprit. Malgré les apparences de ce tableau qui représente un crâne sans yeux dans lequel circule la vermine, et qui crée donc une horreur proche du sacré gauche, l'art académique et l'œil de la raison ont toujours partie liée. Si la religion se prétend ennemie de la vue, et si ce qu'elle recherche est aussi la voyance, c'est une voyance désincarnée et rédemptrice, sacré droit pour les élus, aux antipodes de la voyance d'*Histoire de l'œil*, qui se veut charnelle et irrémissible, sacré gauche pour les exclus qui osent le rester.¹⁸⁹

Dans cette église, une jolie femme — “ les yeux blancs révulsés ”, ici symptôme d'un trouble sexuel canalisé dans un transport mystique - se fait confesser par un beau prêtre à la pâleur romantique qui a “ le regard dirigé vers un point fixe du plafond comme si une apparition céleste allait l'élever au-delà du sol.”¹⁹⁰ Pécheresse et confesseur subliment tous deux la relation charnelle en amour divin, se gardant prudemment de tout excès de la chair. Pleine d'une vitalité agressive, Simone entreprend quant à elle de ramener sur terre le dénommé Don Aminado, qui la dirige tout d'abord “ d'un geste distant ” vers le confessionnal. Pétrifié d'horreur et de désir devant cette femelle démoniaque qui se caresse impudiquement, le prêtre est subséquemment séduit par la jeune dévergondée qui l'arrache de son confessionnal à l'aide de ses complices. Suivant une scène qui pioche abondamment dans le lexique sadien, et met en scène moult configurations érotiques, mêlant l'urine, la masturbation, la fellation, la pénétration, et expose le “ vit ” de Don Aminado sous toutes ses coutures, le trio force l'ecclésiastique à commettre le sacrilège ultime: uriner dans le calice consacré et boire l'infâme concoction. Comme le rappelle Caillois, si l'homme ne peut pénétrer du profane dans le sacré, de l'individuation dans la communication, que par le sacrilège, ce sacrilège est presque toujours expié, et donc désamorçée, avant sa réintégration dans le monde profane.¹⁹¹ Ici, grâce au sacrilège, le passage d'un domaine à un autre, du profane au sacré, du visible à la voyance, semble en effet avoir été accompli, mais le trio refuse catégoriquement la réinsertion dans le droit chemin via une expiation dans les règles; ce sacré gauche ne sera pas réversible en sacré droit et restera impardonnable. S'il y a bien eu transgression, il y a aussi refus catégorique de la rédemption. Ainsi, une fois la tension érotique évanouie, se rappelant ses vœux, Don Aminado a, comme le Don Juan de Tirso de Molina, des remords, et menace ses complices. De façon d'ailleurs fort peu chrétienne, il désire le châtement irrémissible pour eux, et le martyre rédempteur pour lui-même. Il espère donc que ces trois forcenés l'achèveront et le feront parvenir à la sainteté : “ ‘*Le martyre*’ [...] *un étrange*

¹⁸⁸ Georges Bataille, *Histoire de l'œil, Romans et Recits*, op. cit., p. 91, je souligne.

¹⁸⁹ Ainsi que le souligne Michel Foucault, si l'érotisme chrétien s'épanouissait et se purifiait en Dieu, l'érotisme moderne ne s'accomplit que dans un espace vacant, œil blanc où la pupille fait défaut : “ L'œil énuclée ou renversé, c'est l'espace du langage philosophique de Bataille, le vide où il s'épanche et se perd mais ne cesse de parler. ” Michel Foucault, “ Préface à la transgression ”, *Critique*, Editions de minuit, août-septembre 1963, p. 765.

¹⁹⁰ Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, op. cit., p. 91.

¹⁹¹ Voir Roger Caillois, *L'Homme et le Sacré*, op.cit.

espoir de purification était venu au misérable et ses *yeux* en étaient comme *illuminés*.¹⁹² Pourtant, si le prêtre a bien été terrorisé par cette scène diabolique, il y a pris un indéniable plaisir, trahi par une jouissance qui ne peut être jouée. Ses yeux vont cependant ici subir un tout autre sort que celui de l'illumination : il est ainsi dit que Simone, le narrateur et Lord Edmond l'empêcheront de parvenir à une quelconque transcendance. Il a joui, et cette jouissance ne doit ni être pardonnée, ni punie; ce qui doit être châtié, en revanche, est ce désir même de purification. Il est certes mis à mort, mais de la façon la plus sale qui soit, puisqu'on l'étrangle pour qu'il pénètre Simone en poussant son dernier soupir, ce qui met un terme une fois pour toutes à ses ambitions de future canonisation. La petite mort coïncide ici encore avec la grande Mort, la jouissance avec le dernier souffle. Contrairement au suicide de Marcelle qui meurt de désespoir, cet homicide est affirmatif et joyeux, car il met en scène " la mort de l'innommable. " Lorsqu'une mouche se pose alors sur l'œil du prêtre, comme la mouche sur le nez de l'orateur dont parle Breton, Simone affirme que " c'est un œuf " et exige alors de jouer avec. Ultime infamie, ultime blasphème, l'œil de Don Aminado est sorti de son orbite, roulé sur la peau de Simone, avec un " côté cri du coq horrible ", mis entre ses fesses, puis enfin plongé dans sa vulve. Eros et Thanatos sont de nouveau unis, provoquant par contagion une confusion entre le mort et le vivant. Comme lors de la corrida dans laquelle Granero se fait crever l'œil droit par le taureau, Marcelle apparaît mystérieusement devant les yeux ébahis, ou plutôt érectiles, du narrateur: " il me semblait 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*. "¹⁹³ La voyance est parvenu à rompre les digues du visible, comme *Histoire de l'œil* est parvenu à rompre les digues de la bienséance et à mettre en branle la communication.

Communauté scatologique? L'affaire Dalí

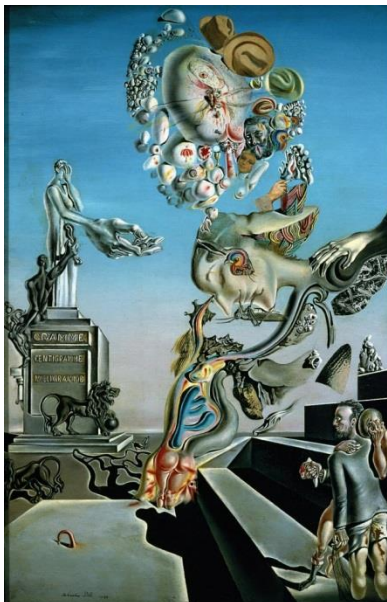
Toute sa vie durant, Bataille s'intéresse au potentiel communautaire de l'image et du visible, et notamment aux attentats commis contre les Beaux-Arts par l'avant-garde. Revue de " bas matérialisme ", sacré gahce potentiellement souverain, qui s'oppose frontalement au " haut matérialisme " surréaliste, sacré droit toujours servile, *Documents* est fondée par l'auteur d'*Histoire de l'œil* en 1929 et arrêtée faute de fonds dès 1930. Dans *Documents*, qui se penche beaucoup sur les arts plastiques, Bataille s'intéresse à des artistes aussi variés que Leonard de Vinci, Dürer, Manet, Van Gogh, et Goya, mais aussi à maints artistes contemporains d'avant-garde, tels Miró, Klee et Picasso.

L'"affaire" Salvador Dalí est révélatrice des possibilités de l'art plastique d'avant-garde pour atteindre la voyance, mais aussi de ces compromis qui, selon Bataille, la font trop souvent retomber dans le domaine du visible. Ce qui enthousiasme tout d'abord Bataille chez le peintre catalan surréaliste, comme l'illustrent ses commentaires dans " Dalí hurle avec Sade " et " Le 'Jeu lugubre' ", c'est son *rejet des transpositions*, et son matérialisme primaire, c'est-à-dire son indéniable fascination, scandaleuse selon Breton, souveraine selon Bataille, pour la matière fécale. Cette démarche caractérise pour Bataille une position matérialiste non idéaliste, par conséquent non surréaliste, qui préfère la perversion à la névrose, la valeur d'usage à la valeur d'échange et un fétichisme proche du totémisme au fétichisme chevillé à la société de

¹⁹² Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, *op. cit.*, p. 96, je souligne.

¹⁹³ Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, *op. cit.*, p. 99, je souligne.

consommation.



Dalí, *Le jeu lugubre*, 1929

Tandis que Bataille reste obstinément en marge du mouvement surréaliste,¹⁹⁴ Dalí, avant d'en être congédié, puis de se le réapproprier, ambitionne initialement d'en faire partie, même si, comme il l'indique dans *Journal d'un génie*, il se rend vite compte des limites du groupe

Lorsque les surréalistes découvrirent dans la maison de mon père, à Cadaquès, le tableau que je venais de peindre et que Paul Eluard baptisa : *Le Jeu lugubre*, ils furent scandalisés par les *éléments scatologiques et anaux* de l'image représentée. [...] Je me disposais à entrer dans le groupe surréaliste dont je venais d'étudier consciencieusement, en les décortiquant jusqu'au plus petit osselet, les mots d'ordre et les thèmes. *J'avais cru comprendre qu'il s'agissait de transcrire spontanément la pensée sans aucun contrôle rationnel, esthétique ou moral.* Or, avant même que j'entre effectivement dans le groupe avec la meilleure bonne foi du monde, *on allait exercer sur moi des contraintes semblables à celles de ma propre famille.* Gala fut la première à m'avertir [...] qu'au fond *ils étaient tous des bourgeois.*¹⁹⁵

Ce qui gêne les surréalistes dans *Le Jeu lugubre* est précisément ce qui y charme Bataille : la castration, “l'âne, symbole de la virilité grotesque et puissante, couché sur le côté et décomposé”¹⁹⁶ mais surtout la scatologie, “figuration du sujet souillé échappant (dans un premier temps) à l'émasculatation par une attitude ignominieuse et écoeurante.”¹⁹⁷ Ce tableau n'élève donc pas le spectateur sur le piédestal du sacré droit, il le paralyse d'horreur pour mieux

¹⁹⁴ Masson, qui crût pendant un temps à la viabilité du pari surréaliste, décrit Bataille en ses termes : “ Il est devant le surréalisme naissant ce qu'il restera ; mitoyen. Non inféodé. ” André Masson, “ Le soc de la charrue ”, *Critique*, Editions de minuit, août-septembre 1963, p. 704.

¹⁹⁵ Salvador Dalí, *Journal d'un génie*, Gallimard, 1964, p. 23, je souligne.

¹⁹⁶ Georges Bataille, “ Le ‘Jeu lugubre’ ”, *op.cit.*, p. 211.

¹⁹⁷ Georges Bataille, “ Le ‘Jeu lugubre’ ”, *op.cit.*, p. 210.

l'entraîner dans sa chute dans le sacré gauche.¹⁹⁸ Il ne s'agit pas dans *Le Jeu lugubre* d'utiliser la peinture pour accumuler des richesses, comme dans ces "terres de trésors" chantées par Breton, mais de dépenser; ainsi, la castration, forme d'amputation la plus violente possible, et la scatologie, sont des façons, infiniment viles, de salir et mettre en danger le corps, donc le sujet, terrifiant par-là l'individu bourgeois et le peintre moderne, qui cherchent à tout prix à se conserver. Pour Bataille, cependant, tout art aspire toujours, sciemment ou non, à la communication, au sacré et donc au sacrifice (qui va chez Van Gogh jusqu'à l'offrande insensée de sa propre oreille.) Ainsi que le rappelle Hollier, de là vient très sûrement l'intérêt de Bataille pour l'art pariétal, et notamment pour la théorie selon laquelle les hommes des cavernes se mutilaient avant de peindre leurs mains au pochoir sur les parois des grottes : "donc non seulement la peinture naît en refusant de reproduire le corps humain, non seulement elle le déforme dans les images qu'elle en donne, mais elle était même à l'origine, au sens le plus mécanique du terme, la reproduction de mutilations effectivement pratiquées sur lui."¹⁹⁹ Si Breton, que Bataille appelle peu amèment dans "Le Lion châtré", "gros abcès de phraséologie cléricale", et "faux révolutionnaire à tête de Christ"²⁰⁰, recherche le merveilleux, incarné dans un chaste idéal féminin aux connotations messianiques, Dalí se complait dans le répugnant, refusant obstinément de sublimer. Cette divergence de vues mène alors au sein du cénacle surréaliste à des raffinements jésuitiques véritablement cocasses, où l'anus seul devient interdit de représentation : "le sang m'était permis. Je pouvais y ajouter un peu de caca. Mais je n'avais pas droit au caca seul. On m'autorisait à représenter des sexes, mais pas de phantasmes anaux. *Tout anus était regardé d'un très mauvais œil!*"²⁰¹ Loin de renier le surréalisme, Dalí se désignera ultérieurement comme le seul "surréaliste intégral", c'est-à-dire l'unique de ses membres à oser prendre les indications surréalistes au pied de la lettre sans systématiquement les transposer par lâcheté ou pudibonderie.

Si les surréalistes acceptent une certaine transgression de la part de leurs coreligionnaires, c'est seulement quand elle va dans le "bon" sens, c'est-à-dire vers le haut, la dignité humaine, et seulement quand elle épouse, explicitement, la bonne cause, celle des victimes du fascisme et des prolétaires. Pour Bataille, ce parti pris mène inévitablement à la communauté servile, puisque servant une cause, quand Dalí se montre indomptable et imprévisible. Il est donc également interdit de représenter des hommes du peuple ou des personnages politiques sans prendre position, sous peine de se voir taxer de fasciste ou d'ennemi du prolétariat. Ainsi, Dalí raconte également qu'il a par deux autres fois irrité Breton et Aragon: la première fois, en peignant une monumentale fesse de Lénine, manquant ainsi de respect au père de la révolution russe, et la seconde, en peignant un Hitler potelé à la sensualité féminine. Avouant que ce qui l'avait séduit chez le Führer, qui, il en était bien conscient, aurait interdit son art comme dégénéré, était l'impression que ce dernier était en fait surréaliste (croyant tout d'abord que sa guerre était une forme de dépense souveraine vouée à l'échec, et non l'entreprise de conquête servile qu'elle allait se révéler être), Dalí souligne que son apolitisme fut reçu comme nul et non

¹⁹⁸ L'analyse de Hans Bellmer (qui illustre l'édition de *l'Histoire de l'œil* publié en 1979) par Roger Dadoun fait écho à celle de Dalí par Bataille. Dadoun perçoit en effet dans les poupées désarticulées de Bellmer la dénonciation de "l'image du Führer comme pantin heideggérien articulé raide qui tantôt tient ses deux mains croisées sur sa braguette tantôt projette son avant-bras semi-phallique dans un salut fasciste qui est *déni de castration.*" Roger Dadoun, *L'Erotisme, de l'obsène au sublime*, Quadrige/PUF, 2010, p. 61, je souligne.

¹⁹⁹ Denis Hollier, *La Prise de la concorde, Essai sur Georges Bataille, op. cit.*, p.148, je souligne.

²⁰⁰ Georges Bataille, "Le Lion châtré", *Œuvres complètes I*, Gallimard NRF, 1970, p. 218, je souligne.

²⁰¹ Salvador Dalí, *Journal d'un génie, op.cit.*, p. 25, je souligne.

avenu par la coterie surréaliste.²⁰² Bataille, qui refuse aussi les prémisses du problème de l'engagement tels qu'ils sont posés par Sartre, considère quant à lui l'art, ici la peinture, comme effective dans le monde. Dans "Le 'Jeu lugubre'", il évoque ainsi en ces mots l'entreprise de sape de Picasso, qu'il associe à celle de Dalí, entreprise qui selon lui est indéniablement révolutionnaire, *quel que soit le sujet d'une oeuvre*:

Si les formes réunies sur une toile n'avaient pas de répercussion [...] la peinture serait bonne tout au plus à distraire les gens de leur rage, au même titre que les bars ou les films américains. Mais pourquoi hésiter encore à écrire que quand Picasso peint, *la dislocation des formes entraîne celle de la pensée, c'est-à-dire que le mouvement intellectuel immédiat, qui dans d'autres cas aboutit à l'idée avorte.*²⁰³

Poussant plus loin encore, dans "Dalí hurle avec Sade", Bataille fait le rapprochement entre l'écrivain et le peintre, tous deux selon lui des artistes transgressifs mécompris par leur entourage. Ainsi, lors de la violente polémique qui oppose Bataille à Breton, Bataille affirme que Sade "n'est l'objet d'un transport d'exaltation que dans la mesure où ce transport en facilite l'excrétion (l'exclusion péremptoire.)"²⁰⁴ C'est seulement après qu'elle ait été transposée, toujours vers le haut, donc émoûsée, et aseptisée, que l'œuvre de Sade peut devenir objet d'adulation pour les surréalistes. Dalí, trop vivant pour être momifié et conséquemment neutralisé par l'idolâtrie, en refusant perversement de sublimer gêne le "parti" surréaliste. Alors que chez la plupart des autres surréalistes, "l'utilisation concrète du rêve revient à une consécration de la censure inconsciente, *c'est-à-dire de la honte et des lâchetés*"²⁰⁵, le peintre catalan, qui met en scène des images oniriques et romantiques, les parsème aussi de cadavres en putréfaction et d'excréments nauséabonds. A l'inverse de certains surréalistes qui souhaitent que la peinture humanise et ne veulent évoluer que dans l'azur le plus pur, Bataille, se complaisant dans les remugles sous-terrains, désire que la peinture "bestialise", abaisse et désire même devant les toiles de Dalí "pousser [...] des cris de porc."²⁰⁶

Cependant, l'intérêt de Bataille pour Dalí tourne court, et pas seulement parce que Breton, du temps de son influence sur le peintre espagnol, s'interpose, pressant Dalí d'interdire la reproduction de sa toile dans *Documents*, et forçant Bataille à en faire un croquis à la main levée. En 1961, dans *Les Larmes d'Eros*, Dalí se retrouve ainsi relégué par Bataille à une note en bas de page en ces termes pour le moins lapidaires : "Je parle de Salvador Dalí dont *la peinture* autrefois me parut *brûlante* et dont je ne vois guère aujourd'hui que l'*artifice*."²⁰⁷ Que s'est-il donc passé pour que Dalí passe de l'égal de Sade, artiste souverain, à un peintre servile qui n'a pas tenu ses promesses?

Devant le rejet du *Jeu Lugubre* par la coterie surréaliste, Dalí affirme avec son habituelle clairvoyance, et sa connaissance des théories psychanalytiques: "Puisqu'ils ne voulaient pas de la m... que je leur offrais si généreusement, je garderai ces trésors et cet or pour moi."²⁰⁸

²⁰² Voir à ce sujet Robert Descharnes, Gilles Néret, *Salvador Dalí*, Taschen, 2006.

²⁰³ Georges Bataille, "Le 'Jeu lugubre'", *Œuvres complètes I*, Gallimard, NRF, 1970, p. 212, je souligne.

²⁰⁴ Georges Bataille, "La valeur d'usage de D.A.F. de Sade", *Œuvres complètes II*, Gallimard NRF, 1970, p. 56, je souligne.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 113, je souligne.

²⁰⁶ Georges Bataille, "Le 'Jeu lugubre'", p. 215.

²⁰⁷ Georges Bataille, *Les Larmes d'Eros*, *Œuvres complètes X*, Gallimard NRF, 1987, p. 623, je souligne.

²⁰⁸ Salvador Dalí, *Journal d'un génie, op.cit.*, p. 25.

Comme il le souligne ailleurs de façon plus explicite encore: “*Aurifier est la seule façon de spiritualiser la matière.*”²⁰⁹ Avida Dollars, selon l’anagramme épigramme de Breton, canalise alors son énergie dans la vente lucrative de ses œuvres, et comme d’autres artistes avant et après lui, se façonne un personnage public, ici un excentrique s’adonnant à sa mystérieuse méthode paranoïaque-critique. Ce n’est cependant pas là où le bât blesse, Bataille étant loin d’être un puritain tenant rigueur à ses pairs de leur succès commercial ou de leurs extravagances. Ce qui semble le gêner est justement cette idée que la matière doive être spiritualisée, que les excréments se fassent or, et qu’il y ait transposition, donc récupération, au lieu de pure perte. En effet, Dalí finit par renier la représentation d’excréments dans sa peinture, voire dans son corps, et cherche à renouer avec le classicisme de maîtres admirés, tels Velazquez et Michel-Ange. Parallèlement, si les œuvres de Dalí gardent un côté onirique qui est maintenant devenu leur marque de fabrique, elles prennent de plus en plus un caractère religieux, et éliminent peu à peu de leur univers les excréments ou autres éléments pourrissants. Après son succès, il est vrai que Dalí revient dans le giron de la religion catholique, et, comme tous les repentants, met les bouchées doubles, voulant propager la bonne parole et publiant un texte au titre explicite, *Manifeste mystique*. Dalí s’acharne donc à défaire ce qu’il a fait, transmuant son intérêt pervers pour “la m...” en ascèse le rapprochant plus sûrement du divin:

C’est que Dalí en tant que rationaliste absolu voulait tout connaître de l’irrationnel, non pour en tirer un nouveau répertoire littéraire et humain, mais au contraire *pour réduire et soumettre cet irrationnel dont il faisait la conquête*. Le cyclotron des mâchoires philosophiques de Dalí avait faim de tout triturer, broyer et bombarder avec l’artillerie de ses neutrons intra-atomiques *pour que l’ignoble conglomérat viscéral et ammoniacal de la biologie auquel on avait accès par le rêve surréaliste, fût transformé en énergie mystique pure. Une fois ce grouillement en putréfaction totalement et définitivement spiritualisé, la mission et la raison d’être de l’homme sur terre seraient accomplis et tout serait trésor [...]* (contre l’absurde surréaliste, il s’agit de persévérer jusqu’à ce que) *chacune de nos terreurs libidineuses ait été ennoblie et sublimée par la beauté suprême de la mort, en suivant le chemin qui conduit à la perfection spirituelle et à l’ascétisme*²¹⁰

Si la fascination de Dalí pour la matière fécale, la sienne surtout, et tout ce qu’il qualifie “d’ignoble conglomérat viscéral et ammoniacal” demeure, il en renie désormais la saleté et recherche “la perfection spirituelle et l’ascétisme.” Après un passage dans un cabinet d’aisance qui embaume l’iris, il se réjouit ainsi:

La selle d’aujourd’hui est, de toutes, *la plus pure*, si cet adjectif est toutefois *propre* à être employé dans une telle occasion. Je l’attribue sans conteste à mon *ascétisme quasi absolu* et me souviens avec répugnance et presque horreur de mes selles à l’époque de mes débauches madrilènes avec Lorca et Buñuel quand j’avais vingt et un ans. *C’était de l’ignominie pestilentielle, discontinue, spasmodique, éclaboussante, convulsive, infernale, dithyrambique, existentialiste, cuisante et sanguinolente comparée à aujourd’hui.*²¹¹

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 38, je souligne.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 34, je souligne.

²¹¹ *Ibid.*, p. 49-50, je souligne.

Ce que Bataille reproche au peintre catalan, donc, c'est surtout d'être devenu un chrétien mystique, qui se tourne vers les cieux au lieu de regarder la terre, délaissant les opérations, et fasciné par les essences. Se comparant à Saint Jean de la Croix et Saint Augustin, Dalí présente en effet sa trajectoire artistique comme une véritable ascension, parcours platonicien l'ayant mené de la copie à l'Idée: " Avant que ma vie devienne ce qu'elle est aujourd'hui : *un exemple d'ascétisme et de vertu*, je voulais m'agripper à mon *surréalisme illusoire du pervers polymorphe*. ”²¹² De façon révélatrice, Dalí pense même un temps créer une religion surréaliste, ce qui choque un Breton certes tyrannique mais foncièrement irrégieux.²¹³ En tous points, en partant de la transgression pour aboutir à la réhabilitation religieuse, la trajectoire de Dalí semble aller à rebours de celle de Bataille. Pour Bataille, il s'agit donc d'une triple capitulation (à ne pas confondre avec une dépense): Dalí a fait étalage d'un individualisme outrancier, à mille lieues de la démarche communautaire de Bataille, il a remplacé la dépense souveraine par l'accumulation servile, voire l'avarice, enfin et surtout, il est finalement retourné dans le giron de la religion, transposition ultime entre toutes. La peinture dalinienne se consacre pour finir à la rédemption la plus traditionnelle qui soit, quand la peinture chère au cœur de Bataille ne vise à rien, et surtout pas au salut de celui qui tient le pinceau ni de ceux qui la contemplent.²¹⁴

Qui plus est, si Dalí refuse donc servilement l'entropie d'un corps pourrissable et veut revenir vers un salut qui purifie le corps pour mieux sauver âme, allant par là à rebours des enjeux au cœur même de la peinture contemporaine, il affirme aussi que ne pas croire en Dieu revient à la nullité sur le plan artistique:

Les conséquences de l'art moderne contemporain, c'est qu'on est arrivé au maximum de rationalisation et au maximum de scepticisme. Aujourd'hui les jeunes peintres modernes ne croient à RIEN. *Il est tout à fait naturel que quand on ne croit à rien, on finisse pas ne peindre à peu près rien [...]* (cependant) *un groupe de peintres américains de New York...est tout proche d'une nouvelle croyance prémystique qui prendra corps lorsque le monde aura enfin conscience des derniers progrès de la science nucléaire.*²¹⁵

Allant à rebours de l'avant-garde, qui déforme l'image traditionnelle attachée au sacré droit pour parvenir à la voyance et au sacré gauche, Dalí cherche à la réhabiliter. Pour Dalí, tous les chemins, ou plutôt tous ceux qui en valent la peine, (ra)mènent à Rome et dans le giron de la religion catholique. Il ne lui semble pas imaginable de créer sans plus croire en Dieu, et c'est cela que Bataille considère comme une impasse dans laquelle le peintre hystérique et mégalomane, en toute bonne foi, s'est fourvoyé. L'on peut enfin ici comparer Dalí à Masson, Masson dont l'intransigeante démarche répond à celle de Bataille. Dans " Les Mangeurs d'étoiles ", Masson est ainsi placé par Bataille loin au-dessus de Matisse et de Miró,²¹⁶

²¹² Salvador Dalí, *Journal d'un génie*, op.cit., p. 26.

²¹³ Ce qui tente d'ailleurs aussi un moment Bataille, avant qu'il ne se détourne de cette alléchante imposture.

²¹⁴ Voir Briony Fer, " Poussière/Peinture, Bataille on painting ", *Writing the sacred*, edited by Carolyn Bailey Gill, Routledge, New York, 1995.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 148, je souligne.

²¹⁶ Si Bataille admire tout d'abord la violence d'un Miró qui ambitionne à " assassiner la peinture " et cherche donc à se saboter lui-même, il regrette que ce dernier soit ultérieurement devenu plus consensuel- ce qui semble d'ailleurs avoir grandement contribué au succès commercial et critique du peintre. Voir Rosalind Krauss, " 'Michel, Bataille et moi' après tout ", *Georges Bataille après tout*, sous la direction de Denis Hollier, Paris, Belin, 1995.

notamment grâce à une agressivité qui le rapproche de Blake, Héraclite ou Nietzsche. En effet, les figures défigurées de Masson ne se rassemblent pas craintivement, mais s'éparpillent généreusement, dans une dépense qui ne "dit" rien: "s'il n'est pas possible d'accommoder un astre à la petitesse humaine, il est loisible à l'homme de s'en servir pour briser ses misérables limites [...] *il doit avoir l'intention de se grandir jusqu'à se perdre dans la profondeur éblouissante des cieux.*"²¹⁷



André Masson, *Le labyrinthe*, 1938

A contrario, cherchant la clé secrète de l'univers, refusant une ruine qu'il semble pourtant avoir entrevue, Dalí, s'enferrant dans son personnage d'excentrique milliardaire, se réfère à une autorité ultime, et cherche les liens secrets corroborant une totalité rassurante entre des éléments aussi arbitraires que la corne de rhinocéros, le chou-fleur et la dentellière de Vermeer.

Sarraute et la communauté sensible

"Ce monde en trompe-l'œil, ce monde d'apparences, c'est celui de chacun de nous. C'est celui de l'écrivain, dès qu'il s'abandonne, relâche son effort et se contente de vivre [...] cette vision commune du monde est constituée aussi par notre 'Culture.' Cette culture si souvent attaquée depuis par les dadaïstes. Combien de fois n'a-t-on pas dit qu'il fallait brûler les musées."

Nathalie Sarraute, *Roman et réalité*

"Roman" paru en 1972, *Vous les entendez ?* de Sarraute met en scène un conflit entre un père et sa progéniture, conflit trop facilement réduit à une de ses dimensions historiques, le conflit des générations dans la France d'après mai 68. Le cœur du drame de *Vous les entendez ?* semble pourtant bien plus symptomatique, partant bien plus toxique, qu'un désaccord entre vieux et jeunes, conservateurs et libéraux, anciens et modernes, désaccord vieux comme le monde et qui ne serait qu'amplifié par la modernité. Lu à la lumière du problème de la communauté dans le monde laïque, ce roman étrange paraît bien ici mettre le doigt, et appuyer, douloureusement, sur une rupture entre un "avant" et un "maintenant". Ici, "avant" représente la vénération de l'image transformée en icône, et donc la vénération de la *Kultur*, par les "vieux" d'un certain

²¹⁷ Georges Bataille, "Les Mangeurs d'étoiles", *Œuvres complètes I*, Gallimard NRF, 1970, p. 567, je souligne.

milieu; “ maintenant ” renvoie à la tiédeur générale des “ jeunes ”, non seulement envers la dite culture et son cortège d’images, mais envers toute forme de valeur, ou comme le dirait Bataille, leur tendance à “ la fade harmonisation de tout. ” Comme le fait l’avant-garde depuis Dada, ainsi que le souligne Sarraute -“cette culture si souvent attaquée depuis par les dadaïstes. Combien de fois n’a-t-on pas dit qu’il fallait brûler les musées”²¹⁸-, *Vous les entendez?* met lui aussi l’image sur la sellette, mais se garde bien de rendre un verdict quelconque. Le texte expose plutôt l’intolérable difficulté à vivre ensemble pour deux générations sans croyances communes, croyances communes qui toujours tendent à se cristalliser en images, et donc l’impossibilité pour le cercle familial à pouvoir désormais communiquer.

Dans *Vous les entendez?*, le personnage de père désemparé et ceux de ces adolescents rebelles laissent en effet miroiter au lecteur deux façon d’ “ entendre ” la communauté dans la vie moderne (la religion traditionnelle semblant d’office disqualifiée) : le père, collectionneur, aspire à *une communauté de sacré droit tournant autour de la sacralisation de l’art, c’est-à-dire de l’image, grands prêtres et fidèles à la clé*, tandis que ses enfants, étourdis, se plaisent dans *une société d’individus pour qui l’art, laïcisé de part en part, devient du divertissement, et entraîne donc l’élimination “ démocratique ” de pontifes culturels jugés élitistes*. Il semble que la jeunesse ici représentée ne troque pas une communauté pour une autre, elle ne rejette pas l’arrière-garde au profit de l’avant-garde, mais se désintéresse fondamentalement du principe même de communauté. Un des textes les plus “pessimistes” de Sarraute et semblant en cela contredire Martereau, *Vous les entendez?* semble suggérer que certains êtres sont immunisés contre les tropismes et donc hors d’atteinte, perdus pour toute communication. Mis à part le fait que le lecteur n’est jamais définitivement sûr que tout ce conflit ne se passe pas uniquement dans l’esprit surchauffé du père, *Vous les entendez?* ne “tranche” pas vraiment entre les deux parties, refusant de donner tort ou raison aux uns ou aux autres- d’où, sans doute, le choix de conserver dans le titre même du texte un point d’interrogation, marque typographique du doute. Enfin, si l’art d’avant-garde semble relativement absent du texte, le père paraissant plus sensible aux antiquités et à l’art classique qu’à “ce qui se fait” autour de lui, *Vous les entendez?* est écrit de “façon” avant-garde: dépourvu de marqueurs linguistiques, il n’octroie pas d’identité à ses personnages, et passe sans crier gare d’une conscience à une autre. Epingleant deux façons d’être par rapport au visible, l’idolâtrie pour l’ “ ancien ” qui adore certaines images triées sur le volet - l’image-icône- mais aussi la tiède indifférence de “ jeunes ” pour qui elles se valent toutes -les images-divertissement- et exposant leurs griefs respectifs, Sarraute s’interroge sur qui, de la génération montante ou descendante, relève de la souveraineté ou de la servilité. Elle suggère également une tierce façon de vivre ensemble qui puisse mettre en branle une communauté du sacré gauche, donc souveraine, et qui ne soit plus tributaire de l’image, mais de la sensation.

Image-Icône

Dans un texte où aucun personnage ne “ porte ” de nom, et où la narration se meut avec une fluidité déconcertante entre les consciences de différents protagonistes, tout commence par quelques éclats de rires (mal)entendus par accident. Dans une scène digne de Maupassant, deux bourgeois d’âge mûr, collectionneurs pour leur plaisir, causent tranquillement dans un salon cossu, lorsque l’hôte perçoit les rires de ses enfants à l’étage au-dessus. Comme dans un roman policier, la chronologie est patiemment remontée jusqu’à la scène du crime : les rires semblent

²¹⁸ Nathalie Sarraute, *Roman et Réalité, Œuvres complètes*, Gallimard NRF, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1646.

prendre leurs sources dans les commentaires innocemment faits par l'invité sur la dernière acquisition de son hôte, une étrange statue mi-chien, mi-puma, mi-rhinocéros, qui trône sur sa cheminée:

Quand avec son air d'*assurance paisible* le vieil ami s'est approché de la cheminée, a tendu la main et caressé...qui aurait pu percevoir la menace, le danger, le branle-bas, la fuite désordonnée, les appels [...] pas maintenant, pas devant eux, pas tant qu'ils sont là, *pas sous leurs yeux*...quand il a [...] contemplé, faisant claquer ses lèvres...cette bête...magnifique vraiment.²¹⁹

Pourquoi cette "bête" devient-elle le catalyste d'une crise dangereuse entre un père et ses enfants qui ne parlent plus la même langue, et se renvoient tour à tour hostilité, affection, et désespoir? Dans les rires anodins des jeunes, le père de famille décèle non seulement un mépris sacrilège envers ce qui fait pour lui le sel de la vie, l'Art, mais également un manque de respect fondamental pour lui et "les siens", mépris qui les transforme de fins connaisseurs en poseurs obséquieux. L'adulte oscillera alors en permanence de la colère qui veut anéantir l'infidèle, à l'humilité qui, pour se rapprocher de ses enfants, s'empresse de renier des idoles autrefois adorées.

Avec ce père de famille dans tous ses états, *Vous les entendez ?* met en scène une incarnation possible du sacré droit, et donc la communauté servile, se manifestant ici non dans la religion, mais dans une institution consanguine qui lui ressemble et qui a pris la relève, l'art. Chez les "adultes" (d'une certaine classe sociale, s'entend bien), le sacré s'est donc insensiblement déplacé de la religion vers l'art²²⁰, d'où l'émergence d'esthètes que Sarraute décrit dans ce texte comme des clercs ou des bigots. Nietzsche a lui aussi bien relevé cette affinité originelle entre artistes et clercs, tous deux rongés par le "dégoût de la vie", et considère la différence entre eux, comme une simple différence de degré, non de nature: "on pourrait mesurer leur dégoût de la vie au degré de fausseté qu'ils souhaitent conférer à cette image, à la manière dont ils l'épurent, la spiritualisent, la divinisent ; on pourrait ranger les *homines religiosi* parmi les artistes, dont ils constitueraient l'expression *suprême*."²²¹ Les enfants se plaignent ainsi d'être obligés de faire preuve d'une déférence extrême devant l'objet d'art nouvellement acquis, sous peine d'être soupçonnés de lèse-majesté par un père très pointilleux sur le sujet:

Ne s'est-on pas approché, comme si on le regardait pour la première fois, de *l'objet sacré*? N'ai-je pas été jusqu'à poser, moi aussi- vous m'avez vu?- ma main *pieusement*...Mais ça ne suffit pas. Il faut encore après ça probablement garder un *religieux* silence, aller se coucher tout pénétré de *dévotion*...Non, pas aller se coucher, à quoi a-t-on pensé ? Quelle brutalité! Quel *sacrilège*!²²²

Ce que le père comprend confusément, et ce qui provoque son courroux, c'est que le recueillement de ses enfants devant l'œuvre n'est plus qu'un réflexe vide de sens, voire une preuve d'affection pour un vieux maniaque- tout comme chez maints catholiques la foi a cédé la

²¹⁹ Nathalie Sarraute, *Vous les entendez?*, *Œuvres complètes*, op. cit., p.740.

²²⁰ Selon Peter Burger, l'art est par définition religieux, et ne s'émancipe que très superficiellement de son caractère idéaliste. Voir Peter Burger, *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, 1984.

²²¹ *Par-delà bien et mal*, Friedrich Nietzsche, Gallimard, 2009, p. 74.

²²² Nathalie Sarraute, *Vous les entendez?* [1972], *Œuvres complètes*, op.cit., p. 741-42, je souligne.

place aux simples bonnes manières ou à une loyauté aux tics de son milieu: “ une pure formalité, une brève génuflexion, un geste de la main plongeant dans le bénitier et esquissant rapidement un signe de croix...par habitude, par attachement aux traditions. *Même les incroyants le font quand on les a habitués depuis l'enfance...* ”²²³ La lettre est là, l'esprit est mort.

De père en fils, de patriarche en héritier, l'amour de l'Art se transmettait jusqu'à maintenant de façon rituelle, à travers la découverte-révélation d'une œuvre choc : la Joconde pour l'arrière-grand-père, la Vénus de Milo pour le grand-père, Fragonard ou Watteau pour le père. Cette tradition s'arrête net avec la jeune génération. Il semble pourtant que les enfants aient un temps essayé de faire partie du club, mais que les demandes déraisonnables de leur père aient fini par les dégoûter définitivement de toutes velléités artistiques. Dans ces cercles de connaisseurs, si le mauvais goût est perçu comme “ horreur, péché mortel, hérésie, excommunication ”, on ne badine pas non plus avec les connaissances savantes, et le châtement est lourd à porter pour ceux qui osent émettre une opinion contraire à celle tenue par les institutions en vigueur. Ainsi, le père rabroue vertement sa fille qui, par désir de faire partie des élus, mais sans avoir été préalablement initiée par les grands prêtres, et donc non habilitée à proférer son opinion, ose avancer que cette sculpture lui paraît crétoise, quand tous ceux qui “ savent ” l'affirment précolombienne: “ elle a, avec l'assurance des néophytes, avec l'arrogance des parvenus [...] eu l'insolence, savourant par avance sa rage impuissante, sa fureur rentrée...elle a, *singeant le ton des vieux connaisseurs*, osé dire: Ca fait plutôt penser à la sculpture crétoise. Alors il s'est jeté sur elle.”²²⁴ Si le bon goût ne s'acquiert qu'après une longue initiation sous forme d'ascèse qui n'est, comme on le voit, pas nécessairement héréditaire, et s'il s'agit donc d'une méritocratie et non d'une aristocratie, ce bon goût n'en demeure pas moins éminemment élitiste : il représente le fruit d'une éducation, et d'un milieu, souvent bourgeois, qui thésaurise le savoir, et cherche à protéger ses pupilles de tout “ contact salissant ” avec l'extérieur. La violence de la démarche de l'adulte qui prend ainsi soin “ d'aseptiser ” tout ce à quoi ces enfants ont accès, semble par contrecoup provoquer une intolérance de la part de sa progéniture, gavée de force des chefs d'œuvre depuis sa plus tendre enfance. Et, même dans les musées, les mauvais exemples rôdent, comme certains qui osent tourner en dérision le cubisme, au grand dam d'un père excédé en voyant ses enfants admirer l'audace rigolarde des hérétiques :

Non, mais regarde-moi ça...Là...cette tête...- La tête de femme ?- Tu appelles ça une femme ! [...] -mais dis donc, tu as vu ces regards meurtriers ? ils rigolent, ils lèvent le coude...Oh, j'ai peur...*On a profané le saint des saints...Attenté...C'est qu'on n'a pas le droit d'y toucher, c'est sacré...*²²⁵

Les enfants ne tardent pas d'ailleurs à faire preuve de la même goguenardise dans des musées, qui sont, pour le père et ceux de sa caste, temples, et pour les jeunes, mausolées : “ ‘Dans un musée’...parmi les sarcophages, les momies, les frises du Parthénon, près de la Vénus de Milo [...] Mais comment se fait-il que personne ici ne sente cette fade, cette douceâtre odeur ? ”²²⁶ Le danger est que la morne indifférence des enfants ne devienne contagieuse, et que le père, par lancinant désir d'être des leurs, par besoin de communier avec les siens, voit parfois l'Art pour qui il éprouve un si grand respect, qui lui donne une si grande joie, à travers leurs

²²³ *Ibid.*, p. 754, je souligne.

²²⁴ *Ibid.*, p.781-82, je souligne.

²²⁵ *Ibid.*, p. 775-76, je souligne.

²²⁶ *Ibid.*, p. 765.

yeux indifférents: “ tout autour de lui se ternit, tout se rétracte, se referme, durcit... ”²²⁷
 L’incrédulité des enfants contamine l’adulte, qui commence ainsi à exprimer ses doutes devant son ami et coreligionnaire: “ vous n’avez pas par moments l’impression que c’est fini, tout ça...*Mort. Un monde mort. Nous sommes des habitants de Pompei ensevelis sous les cendres. Nous sommes des momies dans leurs sarcophages.* ”²²⁸

Ironiquement, suivant des mouvements quasi indiscernables de répulsion et d’attraction, il semble que ce soit justement l’insistance douloureuse du père, analogue ici à de l’intégrisme, qui ait inoculé à ses enfants une immunité aussi résistante envers tout ce qui touche à l’art. Mais quelle qu’en soit la “ cause première ”, la communication, au sens bataillien du terme, ne s’est pas faite et ne se fera pas. Mais est-ce purement par snobisme, comme le croient ses enfants, que le père insiste sur ce qu’on pourrait appeler de façon convenue, une éducation artistique, et qu’il essaie lui-même, maladroitement, de définir comme “ tout ce qui donne du prix à la vie ”²²⁹?

L’on pourrait voir dans ce conflit parent-enfants un profond désaccord sur la définition de la souveraineté au sens bataillien du terme, chacun se revendiquant d’elle, chacun accusant l’autre de servilité. Est-il souverain ou servile d’idolâtrer l’image, souverain ou servile de ne rien idolâtrer du tout ? Comme le sous-entendent les jeunes, l’attachement de l’adulte à cette bête lui permet-il simplement de conjurer le spectre de la mortalité, et donc, pour utiliser encore ici le lexique bataillien, de conjurer la dépense sous sa forme la plus extrême ? Selon Bataille, la souveraineté est en effet souveraine en cela même qu’elle accepte de dépenser- sans rien récupérer en contrepartie. Sa force est sa faiblesse, non pas transmutée en force, mais vécue comme faiblesse : “ La souveraineté est à ce prix, elle ne peut se donner que le droit de mourir : elle ne peut jamais agir, [...] l’action qui n’est jamais authentiquement souveraine, ayant le sens servile inhérent à la recherche des résultats, l’action, toujours subordonnée. ”²³⁰ *A contrario*, décrit comme un grippe-sou, maladivement recroquevillé sur ses trésors, et désirant pathologiquement accumuler ses richesses, le père semble incarnée la servilité poussée à son extrême: “ C’est pour être seul, seul à savoir, seul à découvrir [...] *pour arracher à la mort, au dépérissement, à l’avilissement, serrer contre sa poitrine* et se retenant de courir ramener ça chez soi, s’enfermer avec ça... ”²³¹ L’hystérie du collectionneur telle que la décrit Freud semble parfaitement correspondre à la frénésie du collectionneur dans *Vous les entendez?* L’analité rétentive du patriarce semble en effet traduire la même peur panique de l’autodestruction:

Les deux *avares* passent tendrement leurs mains sur ce coffret précieux, cette cassette où a été déposé, où est enfermé en lieu sûr, conservé pour toujours quelque chose qui les apaise, les rassure, leur assure la sécurité... Quelque chose de fixe, d’immuable... *Un obstacle placé sur le cours du temps, un centre immobile autour duquel le temps, retenu, tourne, forme des cercles*... Ils se retiennent à cela, algues, herbes mouvantes accrochées au rocher...²³²

De façon plus explicite encore, le père lui-même explique que s’il souhaite aussi ardemment “léguer ce talisman (c’est ainsi bien pour) [...] *conjurer*...pardonnez-moi d’être

²²⁷ *Ibid.*, p. 754.

²²⁸ *Ibid.*, p. 803, je souligne.

²²⁹ *Ibid.*, p. 779.

²³⁰ Georges Bataille, *La littérature et le mal* [1957], *Œuvres Complètes IX*, Gallimard, 1979. p. 282.

²³¹ Nathalie Sarraute, *Vous les entendez ?*, *op. cit.*, p. 743, je souligne.

²³² *Ibid.*, p. 767, je souligne.

grandiloquent...tenir en respect *la mort*.”²³³

La démarche du collectionneur peut également être rapprochée de celle de l’amant parfait et du philosophe, telle que la conçoit Diotime, mystique de Mantinée, dans *Le Banquet* de Platon. En effet, voilà bien ici trois genres d’hommes -collectionneur, amant parfait et philosophe- qui systématisent en vue de transcender le monde matériel et de parvenir à la Révélation, c’est-à-dire à la contemplation de la beauté éternelle:

En effet, celui qui a été guidé jusqu'à ce point par l'instruction qui concerne les choses relatives à Eros, lui qui a contemplé *les choses belles dans leur succession et dans leur ordre correct*, parce qu'il est désormais arrivé *au terme suprême des mystères d'Eros*, apercevra soudain quelque chose de merveilleusement beau par nature, cela justement, Socrate, qui était le but de tous ses efforts antérieurs, *une réalité qui tout d'abord n'est pas soumise au changement, qui ne naît ni ne périt, qui ne croit ni ne décroît, une réalité qui par ailleurs n'est pas belle par un côté et laide par un autre, belle à un moment et laide à un autre, belle sous un certain rapport et laide sous un autre, belle ici et laide ailleurs, belle pour certains et laide pour d'autres.*[...] elle lui apparaîtra en elle-même et pour elle-même, perpétuellement unie à elle-même dans l'unicité de son aspect.²³⁴

Le monde sensible des choses semble alors servir de marchepied au monde intelligible des Idées, la beauté n'est que pour déboucher sur la rédemption, comme l'objet d'art, moyen et non fin, n'existe que pour donner accès à l'immortalité. De surcroît, l'humilité obséquieuse des amateurs d'art, analogue à celle de ces esthètes tant décriés par Proust, “ gente fort haïssable, vierges et paresseux ”, est perçue par les enfants de *Vous les entendez?* comme une sujétion volontaire, et donc comme un asservissement absolument servile, quand eux se veulent désormais libres de toute inféodation :

Revêtu de la livrée héritée de père en fils... dressé dès son plus jeune âge au service des Maîtres...[...] Et nous, appelés à lui succéder, nous que notre humble origine a destinés comme lui aux rôles subalternes, aux tâches faciles et humbles, nous devons apprendre à nous contenter, à nous réjouir de *notre modeste condition*...²³⁵

A priori, il semble donc que la démarche de ce père de famille soit foncièrement servile: il s'agit pour lui d'*utiliser* l'art pour éviter la mort, qui est dépense par excellence, espérant donc, confusément, se sauver à travers sa collection. Il est de surcroît satisfait d'être au service d'un sacré reconnu ailleurs qu'en lui, et s'encastre avec empressement dans une pyramide hautement hiérarchisée. Et pourtant. Dans une modernité uniformisée et ultra-rationnelle, cet homme continue d'avoir une foi irrationnelle en un monde distingué. Envers et contre tout, ce père de famille persiste à se passionner, avec une démesure certaine, et donc une certaine souveraineté, pour une vague sculpture précolombienne, un objet non-identifié, non homologué et non certifié, devenu fétiche vénéré, valeur d'usage et non valeur d'échange. Il n'en demeure pas moins que le sacré de ce collectionneur orbite dans un sacré droit qui repose tout entier sur l'exclusion du mécréant, et que, ne pouvant ou ne voulant renier ni sa foi, ni ses enfants, l'amateur d'art est ici

²³³ *Ibid.*, p. 743.

²³⁴ Platon, *Le Banquet*, présentation et traduction par Luc Brisson, Flammarion, 2007, p. 157, je souligne.

²³⁵ Nathalie Sarraute, *Vous les entendez?*, *op. cit.*, p. 810-11, je souligne.

condamné à un perpétuel déchirement.

Il y a, pourtant, une résolution, bien que très imparfaite, à la crise dangereuse amenée dans le cercle familial par ce corps étranger, la statue. Comme gage d'amour inconditionnel, le père donne impulsivement ce qu'il aime à ceux qu'il aime. Rappelant la scène biblique du sacrifice de Jacob par Isaac, le père sacrifie son amour pour sa sculpture à son amour pour ses enfants. Pour pouvoir faire partie de cette confrérie qui l'exclut, l'adulte finit par abjurer sa foi :

Voilà. J'ai obéi. Je vous l'apporte. Vous pouvez le constater : elle est bien morte. Vous pouvez la tourner et la retourner. *C'est une charogne...Un pauvre déchet...* [...] Il tremblait légèrement, il a serré mes genoux entre ses bras, les larmes ruisselaient sur son visage : *Si vous m'acceptiez, moi, si vous ne me rejetez pas...Je suis prêt à tout sacrifier...*²³⁶

Mais ce sacrifice permet-il vraiment la communication avec les siens, ou n'est-il qu'une démission, visant à une fusion de toutes les façons impossible? Le sacré est maintenant déplacé par le père dans la sphère privée, du côté de ses propres enfants à qui l'on donnerait tout. Dans la chambre des jeunes qui ont remporté la partie, la sculpture est alors maltraitée comme à plaisir. Vraisemblablement par provocation, et pour mieux mettre à l'épreuve l'humilité du père, la bête est reléguée dans un coin, croulant sous les cartes postales et les mégots de cigarettes. Elle finit néanmoins par être donnée au Louvre où elle est enfin remise à sa place, sous vitrine et sous scellés dans une salle d'art précolombien. Elle trône enfin dans un musée, placée dans ces "petites pièces là-haut, intimes, comme des *petits oratoires*, propices à la méditation, à la prière"²³⁷, mais surtout retirée de la circulation, bannie d'un temporel qui ne s'intéresse pas à elle, "conservée par piété, par pitié."²³⁸ Comme Bataille, Sarraute se méfie des musées, lieu de prédilection, et par définition exclusif, du sacré droit, qui seul a autorité à dire ce qui est beau et ce qui ne l'est pas, ce qui a droit à la postérité et ce qui finira aux oubliettes. Dans *Vous les entendez ?*, le fétiche aimé, car le père, tout de même, aimait cette sculpture déraisonnablement, comme une danseuse, et était même pour elle à deux doigts de renier les siens, "dégénère" en icône vénérée. Le collectionneur continue cependant à espérer qu'un jour, la distance et le recul aidant, le choc qu'il s'évertuait maladroitement à transmettre à ses enfants, aura lieu, même sans lui. Echec final, puisque bien des années après, ces derniers ne retournent dans les musées que contraints et forcés, pour complaire à des amis de passage, et qu'ils contemplant la bête sans plus aucun déchirement, avec seulement un souvenir attendri pour ce "pauvre papa." Les contorsions sont définitivement apaisées, et le texte s'achève d'ailleurs sur une phrase marquant le repos qui suit l'oubli définitif : "On dirait qu'une porte, là-haut, se referme...Et puis plus rien."²³⁹

Image-Divertissement

Si les adolescents de *Vous les entendez ?* sont résolument modernes, c'est parce qu'ils posent différemment le problème du sacré dans la modernité, ou peut-être plutôt parce qu'il ne le posent plus. Il ne s'agit pas pour eux d'échanger un sacré contre un autre, de le subvertir ou de l'abaisser, mais d'annuler la notion même de sacré considérée comme désormais obsolète. Ainsi

²³⁶ *Ibid.*, p. 807, je souligne.

²³⁷ *Ibid.*, p. 832, je souligne.

²³⁸ *Ibid.*, p. 831, je souligne.

²³⁹ *Ibid.*, p. 834, je souligne.

bien, dans leur cercle, l'art se réduit au divertissement : à l'inverse des œuvres pieusement conservées par le père, les “ comics ” qu'ils dévorent ne sont pas faits pour durer, mais pour être consommés, à toute allure, aussi rapidement achetés que jetés²⁴⁰ :

Leurs regards courent librement le long [...] des lignes qui ne se permettent jamais – elles n'ont pas cette prétention- de les retenir, de chercher à se faire admirer, à se pavaner...*toujours prêtes à être abandonnées, oubliées, satisfaites si elles arrivent à bien remplir leur rôle de simple signe* [...] les motos foncent vers les falaises à pic, les avions se catapultent dans le ciel, on est emportés, haletants, pris de vertige, vers la catastrophe, vers l'anéantissement, plus vite, plus loin encore...²⁴¹

La vitesse, la grâce, et la facilité, caractérisent ces jeunes lecteurs, leurs goûts et leurs dégoûts : “ rien ne leur répugne autant que de s'immobiliser, de se fixer, de se laisser remplir et de s'assoupir avec des sourires béats de poupons gorgés. ”²⁴² Pour eux, il est plus vital d'écouter un quarante-cinq tours, de danser, de fumer, et de lire des magazines de mode, que de courir les musées, consumés par une fièvre jamais assouvie.

Encore une fois, il s'agit de déterminer, qui, dans cette famille, et qui, par extension, dans notre société moderne, opère vraiment dans la sphère de la souveraineté et de la servilité. Au premier abord, il semble que les couples travail-servilité et dépense-souveraineté tels que les a formulés Bataille, correspondent parfaitement aux positions antagoniques des anciens et des jeunes, autrement dit des collectionneurs qui travaillent servilement et des joueurs de flippers qui dépensent souverainement. Les jeunes épinglent ainsi l'avidité besogneuse de leurs aînés :

*Chez tous, ce même contentement, lourd, épais... Cette considération réciproque des nantis. Et cette même notion de “ travail ”...ils s'esclaffent...de “ l'effort ”, leur travail, leur effort à eux, jour après jour...ne renâclant jamais...jamais rebutés, lassés...estomacs d'autruche. Gloutonnerie. Avidité. Glanant partout, thésaurisant pour être sûrs de ne jamais être pris de court, de ne jamais “ manquer ” ...*²⁴³

Clairement marqués comme des bourgeois gagnant leur pain à la sueur de leur front, les “ nantis ” ou collectionneurs, font ici figure d'épouvantails pour ces jeunes êtres graciles, ces aristocrates pleins de morgue qui n'ont que faire de l'art- ou de rien. C'est bien cette “ aisance de grands seigneurs ” chez ses propres enfants, que le père, parvenu de la culture, semble simultanément honnir et admirer.

L'adulte hésite en effet en permanence entre charger l'art, et ses fidèles, lui le premier, de snobisme et de lâcheté, pour disculper sa progéniture, ou renoncer une bonne fois pour toutes à ses enfants sous prétexte qu'ils ne sont que des “ dégénérés. Des abrutis. Nuls. Absolument étanches. Imperméables ”²⁴⁴ pour laver l'art de toute souillure. Ainsi, convoqué dans le bureau

²⁴⁰ Sous forme d'une antiphrase qui souligne d'autant mieux son ironie, Sarraute évoque le statut commercial du livre, devenu pur produit et estampille d'une date de péremption: “Qu'un livre s'use après avoir servi, voilà qui est naturel et sain. On le jette et on le remplace.” Nathalie Sarraute, “Ce que voient les oiseaux”, *L'Ere du Soupçon, Oeuvres complètes, op. cit.*, p. 1611.

²⁴¹ Nathalie Sarraute, *Vous les entendez ?*, op. cit., p. 766, je souligne.

²⁴² *Ibid.*, p. 772.

²⁴³ *Ibid.*, p. 773, je souligne.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 752.

de leur proviseur, le père tour à tour s'accable et se révolte devant l'échec scolaire de la chair de sa chair avec laquelle il ne se sent tragiquement pas d'affinités et qui a hérité, il en a bien peur, de la crasse ignorance d'une mère joyeusement inculte. Cependant, pour mieux s'unir aux jeunes, le père se rétracte et se range dans leur camp. Dans un élan qui ressemble à s'y méprendre à de l'anti-intellectualisme populiste²⁴⁵, le père s'enorgueillit alors de ce que ces rejetons ne soient pas des avortons cérébraux, mais de futurs hommes évoluant dans la "vraie" vie :

*Des dociles, des faibles comme il était, lui, le plus soumis, le plus sage de tous, lui, la joie de ses maîtres, la fierté de ses parents, lui, le bon sujet, si brillant, toujours inscrit au tableau d'honneur [...] Fuyant d'ici, courant vers eux... Impatient de se joindre à eux, de rejoindre en eux cette parcelle secrète qu'il avait toute sa vie aidé à écraser [...] ils ont su le conserver, le préserver en eux, ils le laissent s'épanouir librement au grand jour, eux qui ont toujours refusé les compromissions, les abdications.*²⁴⁶

Mais ces enfants sont-ils vraiment des souverains qui dépensent sans compter, graines d'*Übermensch*, ou des individus laïcs qui cherchent à se divertir, et passent sans états d'âme d'une chose à une autre? Il semble ainsi que ces jeunes ne soient ni souverains, ni serviles – catégories faisant la distinction entre sacré et profane, qui selon Durkheim seules permettent la communauté- mais platement laïcs et avant tout individualistes. Trop obnubilés par leurs sorties, leurs spectacles, leurs fréquentations, trop narcissiques, trop distraits, ils ne sont pas désireux, voire pas capables, de procéder à cet effort de distinction qui les ferait parvenir au sacré, qu'il soit droit ou gauche, et donc, ils se trouvent à mille lieues de toute souveraineté. Ainsi, ces bandes dessinées que les enfants affectionnent et qui paraissent à première vue s'apparenter à une dépense, "les motos foncent vers les falaises à pic, les avions se catapultent dans le ciel, on est emportés, haletants, pris de vertige, vers la catastrophe, vers l'anéantissement, plus vite, plus loin encore...", relèvent clairement de la société de consommation, qui met l'accent sur la quantité "plus vite, plus loin", et non la qualité. Il semble d'ailleurs que le père soit plus attristé que vexé de constater que ses étourdis d'enfant refusent obstinément une tension –tension analogue à la "tenue" à laquelle Caillois fait allusion dans "Le Vent d'hiver"²⁴⁷ – qui seule peut laisser la place à la dépense, tension qui seule permet les tropismes, et se complaisent dans la facilité:

Regarde ce que nous faisons...c'est si facile... "Facile"...voyez comme il se rétracte, le mot lui a fait peur...un de leurs mots garde-fous, un de leurs mots chien de berger qui les font aussitôt déguerpir [...] *Facile, et pourquoi pas? Et tant mieux, c'est délicieux, il n'est plus nécessaire de subir les épreuves, les échecs, les désespoirs, les renoncements, les recommencements tremblants, les sueurs mortelles, les flagellations,*

²⁴⁵ Mouvement qui n'est pas non plus sans faire un clin d'oeil à la haine de soi professée par Sartre, écrivain anti-écrivain.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 758, je souligne.

²⁴⁷ Chez Caillois, c'est la politesse, comme le mépris et l'amour du pouvoir (valeurs phares du dandysme), qui seuls permettent cette tension : "la politesse qui ritualise les rapports mutuels des hommes dans leurs aspects secondaires, en décharge l'esprit du fait même et accroît d'autant son aisance. De plus, elle contribue au maintien d'une certaine tension intérieure qu'on aurait peine à conserver si l'on négligeait la simple tenue." Roger Caillois, "Le Vent d'hiver", *Œuvres*, Gallimard, 2008, p. 260.

*les prosternations, les longues heures passées dans l'attente d'un signe.*²⁴⁸

Discontinuité ponctuellement propulsée dans la continuité, profane soudainement projeté dans le sacré, la vie humaine est difficile, donc changement constant d'intensités, et non facile, relâchement qui apporterait du plaisir mais qui sonnerait aussi, sur le plan littéral comme figuré, la débandade finale. Sarraute imagine ici l'entropie cauchemardesque d'une modernité défigurée, où tous se laisseraient aller à la facilité, à ce "laisser-vivre" qui semble tant la gêner.²⁴⁹ Pour Freud, le désir de facilité qui tend à décroître la tension ressemble à s'y méprendre à Thanatos, tandis que son contrepoids, à placer du côté d'Eros, le désir érotique, tend à l'accroître: "le processus vital de l'individu tend, pour des raisons internes, à l'égalisation des tensions chimiques, c'est-à-dire à la mort, alors que son union avec une autre substance vivante, individuellement différente, augmenterait ces tensions, introduirait, pour ainsi dire, de nouvelles différences vitales qui se traduiraient pour la vie par une nouvelle durée."²⁵⁰ Plus universel que l'érotisme, Sarraute l'appelle, via Mansfield, le "terrible desire desire to establish contact". La mort, ou l'inconscience bestiale, tendent donc, par apathie, à effacer les distinctions, quand l'amour, ou la conscience humaine, subtile, nécessitant une séparation qui rend possible la friction, la compliquent à plaisir.

Dans une scène surréelle, toutes tensions momentanément disparues, lors d'une brève accalmie dans les relations orageuses entre parent et enfants, les deux générations, dans un élan quasi nietzschéen, dansent ensemble, communiant dans une ronde bestiale: "ils ne font qu'un, ils sont comme les anneaux d'un serpent qui se dresse, oscille, rampe, grimpe sur les meubles, sur l'escalier, se roule en boule, se laisse tomber, se déroule, s'étire, s'élance d'un côté et de l'autre..."²⁵¹ Cette tentation de la facilité, cette envie de gommer la différence, pour un père qui, par moments, ne veut plus lutter pour ses idées et aspire à se fondre dans la masse, prend alors un aspect monstrueux et quasi scissipare.

Vous les entendez ? semble ici nettement distinguer le gaspillage servile de la dépense souveraine. Paradoxalement, l'on pourrait ainsi arguer que c'est le père "collectionneur" qui fait preuve de dépense, même s'il vibre devant un sacré qu'il essentialise à tort et qui se fige en sacré droit, et même lorsque la communauté à laquelle il appartient demeure exclusive et élitiste. Ses enfants, qui n'accumulent rien, ne s'attachent non plus à rien, et manifestent tout simplement une indifférence laïque, fort peu propice à amener quelque communauté que ce soit. La "nouvelle génération" ne semble plus désigner qu'une masse d'individus ayant comme seul point commun une molle adhésion à la société de consommation et à la culture de loisirs. *Vous les entendez ?* semble ainsi être l'un des textes les plus sombres de Sarraute, évoquant la possibilité cauchemardesque d'un monde moderne sans tropismes, radicalement individualiste et vaguement hédoniste, monde nivelé et vide d'intensité.

Sensation

Dans *Vous les entendez ?*,²⁵² comme dans toute son œuvre, Sarraute mène donc une

²⁴⁸ Nathalie Sarraute, *Vous les entendez ?*, op. cit., p. 814, je souligne.

²⁴⁹ Voir au sujet de l'entropie, notamment de l'entropie occidentale, Oswald Spengler, *Le Declin de l'Occident* [1948], Gallimard, 2000.

²⁵⁰ Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, trad. S. Jankelevitch, Petite Bibliothèque Payot. 1977, p. 70, je souligne.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 815.

²⁵² Notons d'ailleurs que le texte tout entier s'intitule *Vous les entendez ?* et non pas *Vous les voyez ?*, mettant l'accent

inlassable guerre contre les images : images littérales, tableaux connus et reconnus, la Joconde ou la Venus de Milo, mais surtout images figurées, auxquelles la plupart des écrivains s'adonnent sans trop y prêter attention. Le texte parodie instantanément ces belles images, les rendant d'emblée suspectes de par leur profusion, et mettant la puce à l'oreille d'un lecteur très légèrement mal à son aise. Les jeunes galopins qui s'amuse tranquillement à l'étage au-dessus semblent tout d'abord renvoyer aux belles gravures qu'on trouve dans les romans pour la jeunesse comme ceux de la comtesse de Ségur: "Des rires insoucians. Des rires argentins. Clochettes. Gouttelettes. Jets d'eau. Cascades légères. Gazouillis d'oiselets. [...] fossettes, roseurs, blondeurs, rondeurs."²⁵³

En attaquant une image qui se fige toujours en icône, et, partant, relève toujours du sacré droit, ayant pour ce faire recours aux méthodes de l'avant-garde, Sarraute cherche à mettre en place une communauté de sacré gauche, non hiérarchique et ouverte. Décollant des images et de la sphère du visible, il s'agit donc de s'élever jusqu'à l'invisible, invisible qui ne révèle aucun au-delà, Surmonde ou paradis, mais qui laisse entr'apercevoir ce qui se meut, fluctue, varie en permanence, ces tropismes éminemment sensibles que Sarraute appelle parfois, faute d'autre mots, la vie. Si les belles images univoques et rassurantes sont ainsi constamment invoquées, c'est pour mieux les révoquer au profit d'un texte polymorphe et trouble, qui met l'accent sur le contact direct de l'écrivain à la sensation, et conséquemment, sur le mode de la contamination, du lecteur à la sensation.

Il ne s'agit donc pas du tout d'abandonner l'image, puisque l'art est composé d'images, littérales et figurées, et ne peut composer sans. Il est plutôt du devoir de l'artiste de contrer la propension du lecteur à la paresse et son propre penchant à la facilité qui les poussent tous deux à plaquer des moules préfabriqués sur un monde vivant :

Il y a pour le romancier deux sortes de réalité. Il y a une [...] une réalité qui a été prospectée, étudiée depuis longtemps, exprimée dans des formes elles-mêmes connues, reproduites mille fois et mille fois imitées. Ce n'est pas cette réalité-là qui est celle à laquelle s'attache le romancier. Elle n'est pour lui qu'une apparence, qu'un trompe-l'œil. *La réalité pour le romancier, c'est l'inconnu, l'invisible* [...] "L'œuvre d'art", disait Paul Klee, "ne restitue pas le visible. Elle rend visible." *Cet invisible que l'œuvre littéraire rend visible*, qui n'est pas la réalité évidente, banale, déjà dévoilée, connue, prospectée en tous sens, et que chacun peut percevoir sans effort, *qu'est-ce que c'est ?*²⁵⁴

A ce sujet, Sarraute évoque comme contre-exemple Flaubert, précurseur qu'elle admire, mais qui selon elle cède à une certaine virtuosité dans *Salambô* et *L'Education sentimentale* en se laissant bercer par des images par trop attrayantes :

(Dans *Salambô*) nous construisons donc [...] tandis que les périodes berceuses se succèdent, des images, de *belles images aux lignes nobles, aux couleurs somptueuses*, mais ces images que nous peignons, si le premier mouvement d'émerveillement passé, nous les examinons, nous nous apercevons qu'il y a dans leur charme quelque chose de

non sur la vue, soi-disant le sens "le plus noble" et le plus abstrait, mais sur l'ouïe, un sens quelque peu négligé, et donc plus prompt à mettre en avant les dissonances des rapports humains.

²⁵³ Nathalie Sarraute, *Vous les entendez ?*, op.cit., p. 737.

²⁵⁴ Nathalie Sarraute, "Roman et réalité", *L'Ere du soupçon*, op.cit., p. 1644, je souligne.

*douteux.*²⁵⁵

Pour Sarraute, il ne s'agit pourtant absolument pas d'évacuer les œuvres d'art du passé, toutes mises sur le même plan et toutes démodées. Les romans du dix-neuvième siècle les plus imagés, comme ceux de Balzac ou de Stendhal, demeurent non seulement lisibles, mais inéluctablement actuels, étant donné qu'ils contiennent cette sensation, qui est contact direct avec la vie de leur époque. C'est en cela que bien longtemps après, ils peuvent encore mettre en place une communication avec le lecteur, et donc déclencher la communauté. Si le nouveau reste bien une valeur qu'il s'agit de rechercher aujourd'hui en délitant les formes sclérosées de l'habitude, cela ne revient en aucun cas à dire que ce qui a été fait avant est dénué de valeur:

L'authenticité absolue, *la spontanéité parfaite de ces sensations* qui avaient poussé Balzac à créer cette forme *ont assuré sa survie* et lui ont donné une vertu qu'elle ne perdra jamais [...] ce n'est que par le *corps-à-corps, le contact direct entre la forme et la vision spontanée donnée par la réalité qu'on peut obtenir un pareil résultat.*²⁵⁶

Si l'image n'est donc le plus souvent qu'une forme paresseusement empruntée au champ culturel, l'artiste peut et doit lutter contre elle en prenant sa source directement à la sensation, qui, certes, n'est jamais communicable que dans une forme, et donc que dans une image, mais qui peut, à force de ruse, laisser palpiter autre chose: " il ne s'agit plus pour ces écrivains de nous enfermer parmi des images faites d'éléments très connus et par nous retrouvés, mais *de nous débarrasser de ces images pour nous donner des impressions neuves.*"²⁵⁷ Comme Bergson le remarque, si la mémoire involontaire recouvre toute perception nouvelle d'une épaisse couche d'habitude, il s'agit d'en prendre conscience avant même de tenter de la dissoudre: " à tout instant (les images) complètent *l'expérience présente* en l'enrichissant de *l'expérience acquise* ; et comme celle-ci va sans cesse en grossissant, *elle finira par recouvrir et par submerger l'autre.*"²⁵⁸ Très influencé par Bergson, Proust, autre écrivain que Sarraute cite comme précurseur pour sa recherche maniaque des tropismes, essaie bien, à sa manière propre, de dégager une perception ensevelie sous l'habitude : " ce que nous faisons, c'est remonter à la vie, c'est briser de toutes nos forces la glace de l'habitude et du raisonnement qui se prend immédiatement sur la réalité et fait que nous ne la voyons jamais, c'est retrouver la mer libre."²⁵⁹ Notons que les pastiches auxquels s'amuse Proust lui permettent sans doute d'exorciser ses auteurs vénérés avant de se mettre à la *Recherche*, comme les listes de clichés que Sarraute dresse quasi rituellement dans ses textes lui permettent certainement de les repérer et donc de mieux les esquiver.

Selon Sarraute, la peinture même, art plastique par excellence, et donc repaire absolu de l'image, ne devrait pas, *même et surtout quand représentative*, conforter le spectateur dans des croyances révolues, mais bien plutôt l'encourager à sortir des sentiers battus, comme le fait Delacroix : "Quand nous regardons une toile de Delacroix [...] notre effort part de l'image imposée, de celle-ci et pas d'une autre, et se porte hors d'elle sur *quelque chose d'ineffable*, que

²⁵⁵ Nathalie Sarraute, " Flaubert le précurseur ", *L'Ere du soupçon*, op. cit., p.1630, je

²⁵⁶ Nathalie Sarraute, " Forme et contenu du roman ", *L'Ere du Soupçon*, op. cit., p. 1671-72, je souligne.

²⁵⁷ *Ibid.*, p.1630, je souligne.

²⁵⁸ Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, Presses Universitaires de France, 1968, p. 68, je souligne.

²⁵⁹ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, NRF, Gallimard, 1971, p. 304.

pour *la première fois* les lignes et les couleurs nous révèlent et qui nous apporte la pure joie esthétique.²⁶⁰ Ne se cachant plus derrière la Religion et se mettant donc en danger personnellement, la peinture moderne lutte pour extraire quelque chose de nouveau d'un art hyper balisé: " De même le peintre moderne –et l'on pourrait dire que tous les tableaux, depuis l'impressionnisme, sont peints à la première personne- *arrache l'objet à l'univers du spectateur et le déforme pour en dégager l'élément pictural.*"²⁶¹

Pour Sarraute, le sacré, nécessaire a toute communication passe avant tout par une sensation chevillée au corps périssable et donc inséparable du sacré gauche, sensation qui ne peut arriver qu'en déstabilisant une image toujours statique qui relève du sacré droit. Sarraute distingue d'ailleurs entre différents médiums artistiques, selon qu'ils relèvent de l'éphémère –la sensation, en cela, souveraine- ou qu'ils se piquent d'éternité –l'image, par là, toujours entachée de servilité. Si la musique et la littérature peuvent participer du dionysiaque, qui sape et passe, la peinture est souvent placée par elle du côté de l'apollinien, qui conforte et reste- ou en tous les cas, d'un certain académisme dépassé en peinture, qui doit être saboté par chaque génération :

L'avantage de la peinture c'est qu'elle traduit l'instant et lui donne une *impression d'éternité. L'écrivain n'a jamais cette impression. C'est comme l'écoute.* La musique me donne, par moments, *une angoisse.* J'ai l'impression qu'elle m'entraîne...et *la peinture fixe...et donne ce bonheur, cette impression d'apaisement de la chose éternelle qui est, là, fixée pour toujours. Le mouvement s'arrête.*²⁶²

Ainsi que le remarque Arnaud Rykner, il s'agit alors de faire advenir le dionysiaque, le mobile et la destruction vitale, au cœur de l'apollinien, le statique et la conservation morbide. C'est alors la sensation, porteuse de vie, qui fait redémarrer le texte ou le tableau arrêté net dans son élan par l'image:

L'apollinien, c'est l'ordre primitif d'un langage plein et (faussement) innocent, c'est cette forme harmonieuse, parfaite, plastique, dans laquelle les personnages essaient d'enfermer la violence qu'ils sentent sourdre en eux quand cet état primitif est mis en cause. *Le dionysiaque, c'est cette même violence qui ronge l'apollinien de l'intérieur pour finalement faire voler en éclats toutes les barrières, tous les barrages.*²⁶³

Il n'est ainsi pas anodin que *Vous les entendez ?* tourne autour non d'une peinture représentative et unidimensionnelle qui met en jeu la vue, mais d'une sculpture tridimensionnelle qui met en jeu le toucher- ce que les protagonistes illustrent en la palpant avec émoi ou en la malmenant avec agacement. Qui plus est, la provenance et même l'identité de cette sculpture (représente-t-elle un chien fidèle, un animal mythologique, une divinité?) restent un mystère non élucidé.

La position de Sarraute par rapport à l'image, diffère ainsi radicalement de celle de beaucoup

²⁶⁰ Nathalie Sarraute, " Flaubert le précurseur ", *L'Ere du soupçon*, op. cit., p. 1629, je souligne.

²⁶¹ Nathalie Sarraute, " L'Ere du soupçon ", *L'Ere du soupçon*, op. cit., p. 1586, je souligne.

²⁶² Nathalie Sarraute, *Qui êtes-vous? Conversations avec Simone Benmussa*, La manufacture, 1987, p. 135, je souligne.

²⁶³ Arnaud Rykner, *Autour de Nathalie Sarraute. Actes du Colloque International de Cerisy-la-Salle des 9 au 19 juillet 1989*, sous la direction de Valérie Minogue et Sabine Raffy, Les Belles Lettres, Paris, 1995. " Théâtre et cruauté : les écorchés de la parole ", p. 244-45, je souligne.

d'écrivains du Nouveau Roman (mouvement avec laquelle elle se sent une indéniable parenté, mais un tout aussi indéniable éloignement) en ceci que l'image, pour l'auteur de *Vous les entendez ?*, ne vise jamais à la neutralité, mais est pleine à craquer de sensation, et donc d'affect.²⁶⁴ A *contrario*, pour Alain Robbe-Grillet, "chef de file" du Nouveau Roman, la description, l'image autrement dit, peut mettre l'homme face à sa réalité, à condition, et seulement à condition, qu'elle se dépouille de toutes fioritures, pathos et sensations:

Décrire les choses, en effet, c'est délibérément se placer à l'extérieur, en face de celles-ci. Il ne s'agit plus de se les approprier ni de rien reporter sur elles. Posées au départ comme n'étant pas l'homme, *elles restent constamment hors d'atteinte et ne sont, à la fin, ni comprises dans une alliance naturelle, ni récupérées par une souffrance*. Se borner à la description, c'est évidemment récuser tous les autres modes d'approche de l'objet : la sympathie comme irréaliste, la tragédie comme aliénante, la compréhension comme relevant du seul domaine de la science.²⁶⁵

Chez Robbe-Grillet, la communauté viendrait donc de la forme, toute pure et décantée une fois pour toutes de son fond. Sarraute critique cette position de neutralité chez les artistes contemporains de l'avant-garde, position selon elle artificielle et surtout, impossible. Elle souligne ainsi le cul-de-sac, selon elle paradoxalement rédempteur, auquel aboutit *L'Etranger* de Camus. Ainsi, si dans ce grand roman, il paraît à première vue bien que "l'homme moderne, corps sans âme ballotté par des forces hostiles, [ne soit] rien d'autre en définitive que ce qu'il apparaissait au-dehors"²⁶⁶, il n'échappe pour finir pas plus que les autres au "psychologique." Cet échec est donc en fait une victoire, Sarraute entendant ici par psychologique une indépassable tendance à sécréter et provoquer des tropismes, et donc ce qui fait notre commune humanité. Valerie Minogue souligne ainsi l'écart entre la démarche de Sarraute et celle de Robbe-Grillet:

*The meticulous attention given to the visible surfaces of objects in novels of Robbe-Grillet, Butor, and Claude Ollier –which earned them the misleading label of chosistes- is quite alien to the work of Nathalie Sarraute. [...] Despite her rejection of 'realism' in the conventional sense, she has never deviated from the tradition of mimesis: her fundamental aim is to uncover and represent human reality.*²⁶⁷

Pour Sarraute, l'on ne peut simplement se débarrasser de l'idéalisme de la forme et du fond en inversant le paradigme, évacuant le contenu et portant la forme aux nues. Il s'agit bien plutôt ici de mettre en scène une image nécessaire, puis de la saper à l'aide de la sensation, pour découvrir une certaine texture psychologique, cette invisible "vie."

Dans *Vous les entendez ?*, la religion artistique semble dépassée dans une modernité indifférenciée, qui vaque de son travail à ses divertissements sans ruptures marquées. La gaieté sans mélange des enfants qui balaient du revers de la main des milliers d'années de création

²⁶⁴ Voir Galia Yanoshevsky, *De L'Ere du soupçon à Pour un nouveau roman, de la rhétorique des profondeurs à la rhétorique des surfaces*, *Etudes Littéraires*, vo. 37, 2005.

²⁶⁵ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Les éditions de minuit, 1963, p. 63, je souligne.

²⁶⁶ Nathalie Sarraute, "L'Ere du soupçon", *L'Ere du soupçon*, *op.cit.*, p.1558, je souligne.

²⁶⁷ Valerie Minogue, *Nathalie Sarraute and the War of the Words, a Study of Five Novels*, University Press Edinburgh, 1981, p. 15-16.

artistique, semble pour finir persuader le père qui abandonne une lutte par trop fatigante : “ c’est passé tout ça. Fini. Bientôt, plus rien ne restera, tout ce qui apparaîtra disparaîtra aussitôt... aussitôt détruit que construit... *un perpétuel écoulement... plus rien ne pourra être retenu, conservé, préservé, plus de trésors, plus d’objets de piété comme celui-ci.* ”²⁶⁸ Le collectionneur semble ainsi se ranger sagement du côté de sa progéniture, soit conviction véritable, soit lassitude, soit amour. Faut-il se réjouir ou se méfier d’une telle déclaration, la vie transformée en flux héraclitéen, les êtres propulsés une fois pour toutes dans le flot de l’indifférencié, et un présent ininterrompu? Pourtant, encore et toujours, dans *Vous les entendez?*, l’indifférencié est bel et bien différencié dans un langage qui ne peut fonctionner que par images: tant qu’il y aura des mots, et donc de la littérature, il y aura des hommes.

Selon Sarraute, la sensation peut alors tout à la fois révéler au lecteur une vérité qu’il n’avait que confusément senti, et l’inciter lui-même à se montrer soupçonneux, envers le monde qui l’entourne comme envers le texte qu’il a sous les yeux, comme chez Proust, où la littérature ne devrait pas faire l’objet d’une idolâtrie, mais devenir une “ incitation. ”²⁶⁹ Laurent Adert souligne aussi que “ celui qui lit use d’un texte comme d’un *tremplin* qui l’introduit à *un ordre de sensation et d’expérience qui est le sien propre.* ”²⁷⁰ Faisant la chasse aux images, cette sensation, que l’avant-garde ici en la personne de Sarraute cherche à retrouver, pourrait potentiellement rendre possible une expérience simultanément individuelle et collective. C’est chez Sarraute le “ flot des mots ”, se dévidant comme un “ ruban de téléscrip-teur ”²⁷¹, qui parvient à fluidifier une image statique, suscitant une multiplicité de sensations différenciées, permettant une communauté ouverte pour ceux qui croient encore en l’art, mais sont à la recherche de nouvelles façons d’en faire et d’en jouir. Si le sacré ne réside jamais à demeure dans un objet, et si l’art ne doit pas usurper la place d’une religion qui elle-même usurpa la place d’autre chose, il s’agit alors de rechercher la “ source vive ” que seule la sensation peut laisser entr’apercevoir, qui rapproche les êtres tout en résonnant différemment chez chacun d’eux.

(Tout) Contre l’image: communautés floues de Michon

“ Il n’y a rien dans les bois [...] Qu’est-ce qui vous prend parfois pourtant quand il fait beau, le nez en l’air, arrêtés, vous perdez un lièvre que vous teniez [...] vous regardez la poudre de perlimpinpin que le soleil jette dans la clairière, vous vous arrêtez en plein dedans et restez là, ça vous réchauffe, et pas que le corps –qu’est-ce qui vous prend ? [...] Vous levez le nez davantage, c’est trop bleu, on n’y voit rien non plus ; mais comme les fougères semblent plus vertes, -et vos visages alors, mes princes, sont-ils les mêmes ? “

²⁶⁸ Nathalie Sarraute, *Vous les entendez ?*, *op. cit.*, p. 816, je souligne.

²⁶⁹ “ Et c’est là, en effet, un des grands et merveilleux caractères des beaux livres [...] que pour l’auteur ils pourraient s’appeler ‘Conclusions’ et pour le lecteur ‘Incitations.’ ” Marcel Proust, *Pastiches et mélanges*, Gallimard, 2009, p. 260.

²⁷⁰ Laurent Adert, *Les Mots des autres, Flaubert, Sarraute, Pinget*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 235, je souligne.

²⁷¹ “ (Le lecteur) a voulu regarder encore plus loin, ou si l’on aime mieux, d’encore plus près. Et il n’a pas été long à apercevoir ce qui se dissimule derrière le monologue intérieur : un foisonnement innombrable de situations, d’images, de sentiments, de souvenirs, d’impulsions, de petits actes larves qu’aucun langage intérieur n’exprime, qui se bousculent aux portes de la conscience, s’assemblent en groupes compacts et surgissent tout a coup, se défont aussitôt, se combinent autrement et réapparaissent sous une nouvelle forme, tandis que continue à se dérouler en nous, pareil au ruban qui s’échappe en crépitant de la fente d’un téléscrip-teur, le flot ininterrompu des mots. ” Nathalie Sarraute, “ Conversation et sous-conversation ”, *L’Ere du soupçon*, *op. cit.*, p. 1594.

Pierre Michon, *Le Roi du bois*

Paru en 1990, *Maîtres et serviteurs* de Pierre Michon mêle trois vies de peintres, mises en scènes comme des vies de saints²⁷²: celles de Goya, Watteau, et, surtout, Lorenzo d'Angelo, dit Lorentino, disciple depuis longtemps oublié de Piero della Francesca. S'articulant autour du problème de l'*image peinte* (manuelle), ces biographies fantasmées forment un triptyque, qui tourne, comme leur titre l'indique, autour des problèmes de la souveraineté et de la servilité, opposant peintre connu et reconnu - maître- qui parvient à la *révélation*, et peintre virtuose - serviteur- qui se contente de bien faire sa besogne. Ici, Michon l'écrivain souligne son admiration teintée d'envie envers le peintre souverain, qui, censément, pourrait plus facilement amener la communauté que le littérateur servile. Publié en 2002, *Corps du roi* se penche quant à lui sur le problème de l'*image photographique* (mécanique).²⁷³ Dans ce récit qui s'intéresse aux photographies d'écrivains aimés, il est notable que Michon n'utilise pas le terme de révélation, mais porte sa prédilection sur celui d'*apparition*. Comme *Maitres et Serviteurs*, *Corps du roi* évoque aussi les notions jumelles et opposées de souveraineté et servilité, ainsi que la rivalité entre la photographie et la littérature, littérature réduite ici à la légende, au sens propre comme figuré. L'image par définition muette, donc souveraine, est encore renvoyée dos à dos avec le texte par excellence bavard, donc servile- qui plus est, l'image instantanée et quasi alchimique qui parvient à transcender celui ou celle qui la prend. Nous nous attellerons ici à voir en quoi l'image chez Michon, est traitée différemment que chez Bataille et Sarraute, ainsi que les différences qu'il établit en plaçant la peinture du cote de la révélation, et la photographie du côté de l'apparition.

Il est frappant que le rapport de Michon au visible est beaucoup plus ambivalent que celui de ses prédécesseurs aimés. Sans vouloir crever l'œil comme le Bataille d'*Histoire de l'œil*, ni mettre systématiquement en doute le visible comme la Sarraute de *Vous les entendez?*, il a néanmoins avec l'image un rapport qui est loin d'être transparent, et qui marque sa connaissance des questions posées par plusieurs générations successives d'artistes d'avant-garde.²⁷⁴ Ainsi, si Michon lui aussi évoque ainsi régulièrement l'hégémonie autoritaire de l'image, notamment une propension quasi inévitable à se figer en icône, il évoque aussi sa beauté, pour lui transhistorique et transnationale, qui, selon lui, permet la communication à travers le temps et l'espace.

Notons également que l'oeuvre de Michon ne touche pas (du moins, pas encore) à l'art d'avant-garde: si Bataille fait ses délices des oeuvres de Masson et Boiffard, et si Sarraute évoque comme "modèles" Klee et Picasso, l'auteur des *Vies minuscules*, de son propre aveu, qui a écrit sur Claude Le Lorrain et autour de Van Gogh, n'est pas inspiré par l'art d'avant-garde, autrement dit, par l'art non représentatif, qui, selon lui, échappe à la narration: " ce réel présomptueux, sans médiation, sans mimésis, *sans les béquilles de la représentation*, du référent, qui est à l'oeuvre dans les abstraits, ce réel massif et sans masque me rebute. Ou me fait peur."²⁷⁵ L'art d'avant-garde est ici décrit par Michon dans des termes puisant dans les lexiques de

²⁷² Ce procédé hagiographique de personnages séculiers est en oeuvre des *Vies minuscules*, le premier roman de Michon en 1984.

²⁷³ Michon n'évoque ainsi que des photographies prises avant l'ère du digital, qui met bien entendu en branle toute une série de questions différentes.

²⁷⁴ Voir sur le sujet Elin Beate Tobiassen, *La relation écriture-lecture, cheminements contemporains*, Eric Chevillard, Pierre Michon, Christian Gailly, Helene Lenoir, L'Harmattan, 2009.

²⁷⁵ Pierre Michon, *Le Roi vient quand il veut*, Albin Michel, 2007, p. 73.

Bataille et de Lacan comme un art de l'hétérogène, quasi insoutenable, qui aspirerait au Réel, "sans médiation." Il est aussi décrit moins amèment comme un art prétentieux, "présomptueux", qui se passe, ou prétend se passer, de transposition, et donc n'offre pas les aspérités nécessaires, "les béquilles" -Michon faisant peut-être ici acte de fausse modestie- à la chose littéraire. En effet, l'auteur de *Maîtres et Serviteurs* aime la peinture représentative, autrement dit la peinture narrative. Rappelons que pour Bataille, à contrario, la peinture, comme il le souligne *L'Olympia* de Manet, ne devient véritablement souveraine que quand elle est muette -même si représentative- autrement dit quand elle s'émancipe du régime -tyrannique par excellence- de la représentation et de la signification, et qu'elle ne sert plus à célébrer, ni à rédimmer, qui ou quoi que ce soit:

La poésie est à la fin la négation de toute convention imaginable...elle se veut simple poésie, sans pouvoir, irréelle et désintégrée, ne tirant sa magie que d'elle-même, et non de la formation d'un monde dont l'ordre politique répondit au rêve d'une majesté divine ou princière. *L'Olympia, comme la poésie moderne*, est la négation de ce monde : c'est la négation de l'Olympe.²⁷⁶

A contrario, pour Michon, toute la peinture représentative, traditionnelle, est mêlée de littérature, elle parle et raconte une histoire, et notamment l'évènement fondateur de l'Occident chrétien, le dernier repas du Christ, entre d'autres termes, la révélation de l'incarnation, quand l'image s'est faite chair, et que le monde sensible a coïncidé avec le monde des idées, effaçant toute distinction entre sacré droit et sacré gauche, et permettant la communauté: "On a dit que la grande peinture d'Occident était toute entière placée sous le signe de l'Incarnation du Christ. Le grand sujet, c'est la Passion, la Nativité, surtout la Cène sans doute, cette grande chose communautaire."²⁷⁷

Révélation

La troisième nouvelle de *Maîtres et serviteurs*, "Fie-toi à ce signe", se passe à la fin du quinzième siècle en Italie, pendant la Renaissance, époque où l'on aime s'imaginer que l'image régit sans aucune mauvaise conscience, et se fait le plus naturellement du monde le véhicule d'un Dieu ou d'un roi. Se basant sur le témoignage romancé de Vasari, "peintre sans génie et adorable écrivain", l'histoire tourne autour du chef d'œuvre d'un artiste inconnu et relativement médiocre, donc servile, et qui touche à la souveraineté trop tard sans que nul ne s'en aperçoive: Lorenzo d'Angelo, dit Lorentino, obscur disciple de l'immortel Piero della Francesca. Si le sentiment de son insignifiance hante bien Lorentino, peintre minuscule au surnom infantile, Michon prend soin de souligner qu'il obsède aussi les artistes les plus majuscules, comme Piero della Francesca en personne, vénéré par ses disciples et son public, mais toujours déçu qu'une de ses toiles ne fasse qu'ajouter à la cacophonie universelle sans l'ordonner, qu'elle approche de la souveraineté -la révélation- sans l'atteindre jamais:

Un apprenti [...] vous regarde ne rien faire pendant des heures et soudain vous lever, porter devant vous une *main théologique* sur un mur qui du coup le devient aussi, et de nouveau vous asseoir, méditant, renfrogné, mécontent peut-être que ce ne soit que cela,

²⁷⁶ Georges Bataille, *Manet, Œuvres Complètes IX*, Gallimard, 1979, p. 145, je souligne.

²⁷⁷ Pierre Michon, *Le Roi vient quand il veut, op. cit.*, p. 89.

la peinture, la perfection du geste et la *Révélation directe* ; mécontent qu'à ce geste [...] les trompettes du Jugement n'aient pas aussitôt colossalement retenti dans une petite église d'Arezzo, jetant à terre les disciples ravis tandis que vous-même éclatiez aux dimensions de l'univers.²⁷⁸

Si la peinture a selon Michon toujours bien lorgné du côté du sacré gauche, et donc de la communauté souveraine, “vous-même éclatiez aux dimensions de l'univers”, elle tend à toujours ramener au sacré droit hiérarchisé, et donc à la communauté servile, consolidant la réputation du maître qui s'y prête et se contentant d'épater “les disciples ravis.” Qui plus est, même le sacré droit échappe: on n'échappe pas au profane, autrement dit, à la belle ouvrage, et la “main théologique” n'est qu'une fable. Tous les peintres sont égaux en virtuosité, c'est-à-dire en servilité, et l'art ne revient qu'à un exercice de vanités. Entrevu, le secret se dissipe aussitôt, et l'homme reste replié sur lui-même, aux piètres dimensions du sujet, “mécontent”, incapable de parvenir à la communication. Notons donc que Michon diverge de la perspective simpliste et quelque peu condescendante de l'avant-garde envers tout ce qui l'a précédé. Dans “Fie-toi à ce signe”, le doute, le sentiment de l'imposture, comme le désir de dépense, et donc de communication, ne sont pas l'apanage d'une modernité réflexive, plus cultivée et plus raffinée que les siècles passés: les hommes, notamment les artistes, en font l'expérience à toutes les époques. Ce qui surprend ici presque comme un anachronisme, c'est la façon par laquelle Michon insiste que certains thèmes fétiches aux artistes d'avant-garde, certains thèmes soi-disant clé de la modernité, étaient déjà présents, bien qu'implicites et donc non théorisés, chez les peintres les plus “traditionnels” de la pré-Renaissance. Ainsi, la mauvaise conscience n'est pas nécessairement chez lui l'apanage d'une modernité ayant rompu les amarres avec la sempiternelle mimésis: évoluant du quinzième au vingtième siècle, les personnages de *Maitres et Serviteurs*, Goya, Watteau, Lorentino -comme Michon- éprouvent des affres similaires. Si le respect envers une image vénérable et incontestable, a bien prévalu pendant la majorité de l'expérience humaine –et continue d'ailleurs de prévaloir- il y eut toujours, selon Michon, surtout chez les “grands” artistes, reconnus ou méconnus, un certain soupçon envers la légitimité de l'art, et ses qualités rédemptrices: “L'amour, la jalousie, la foi, ça ne change pas. Il y a certains très bons sociologues, comme Norbert Elias, qui disent que l'homme était différent. Je pense quand même qu'il y a un *fonds commun*, sinon, on ne lirait plus *Tristan et Yseult*, ni *Illiade*. Qu'est-ce qu'il y a dans *Illiade* qui nous est si étranger que ça, à part, peut-être, leurs biceps énormes, et leurs chars ?”²⁷⁹

Si le problème de l'image est central à l'univers de Michon, c'est bien sûr non seulement sur le plan littéral, pour les images évoquées et même reproduites au coeur de ses textes, mais sur le plan figuré, puisque Michon, semblant aller à rebours de prédécesseurs admirés, tels Bataille et les écrivains du Nouveau Roman, la réhabilite dans ses romans, par son usage systématique du nom propre, par ses descriptions riches de détails, et par toute une chronologie linéaire. Ainsi, il est révélateur que quand dans *Histoire de rats*, Bataille ne donne plus à ses protagonistes comme “ nom “ qu'une lettre de l'alphabet, ou quand Sarraute saute d'une conscience à l'autre sans crier gare, Michon trône des personnages, d'ailleurs plus souvent historiques que fictifs, affublés d'un nom propre, et de tout un bagage psychologique, historique et social. Agnès Castiglione souligne

²⁷⁸ Pierre Michon, “Fie- toi a ce signe”, *Maitres et Serviteurs*, op. cit., p. 98-99.

²⁷⁹ <http://www.bscnews.fr/201206222312/Les-Grandes-Interviews/pierre-michon-la-litterature-a-aide-l-homme-a-devenir-plus-humain.html#sthash.f0qOEW0K.dpuf>

à ce propos l'omniprésence de l'hypotypose dans l'écriture michonienne, que ce soit au niveau thématique, d'où sa fascination pour la peinture et la photographie, ou stylistique, d'où des descriptions extrêmement imagées et comme possédées:

Pierre Michon est un homme de l'image. La richesse des références picturales dans toute son œuvre témoigne de son attrait pour le visible. La peinture [...] ouvre un *espace de transfiguration*, comme l'écriture de Michon attend *une apparition de l'invisible* [...] Le désir de voir l'objet ou la scène évoqués est partout affirmé – "je veux voir" est un leitmotiv- manifestant la *puissance visionnaire et comme hallucinatoire de l'écriture*.²⁸⁰

Comme Michon l'affirme d'ailleurs lui-même, se plaçant sous le patronage d'un des grands fondateurs de la modernité, l'image joue un rôle primordial dans son écriture : "J'écris entouré d'images. Je suis icônolâtre, j'ai " le culte des images ", comme disait Baudelaire. *Tout cela entre dans ma stratégie de l'apparition, de l'écrit conduisant au visible*. "²⁸¹ Encore une fois, Michon souligne sa distance d'avec les modernes: loin d'être iconoclaste, il se baptise iconôclatre, allant donc à contre-courant (ce qui ne veut pas nécessairement dire à rebours) de l'avant-garde. Contrairement à maints artistes d'avant-garde accusant donc l'image traditionnelle de tous les maux, pour Michon, l'image, et même l'icône, ne sont pas, ou, en tous les cas, au jour d'aujourd'hui, ne sont plus, l'ennemi à abattre: l'ennemi à abattre, ou l'ami à combattre, est le sujet, qui les prend trop facilement pour argent comptant, trop enclin à les reproduire par paresse ou affection.

Rappelons également la distinction (depuis maintes et maintes fois remise en question) théorisée par Gotthold Leising dans le *Laokoon*, entre un *art plastique* indissociable de la succession dans l'*espace* et une *littérature* inséparable de la succession dans le *temps*:

S'il est vrai que *la peinture et la poésie* dans leurs imitations font usage de moyens ou de *symboles entièrement dissemblables* –la première, à savoir de la forme et de la couleur dans l'espace, la seconde de sons articulés dans le temps- si ces symboles requièrent indiscutablement une relation adaptée à la chose symbolisée, il devient alors clair que les symboles arrangés *en juxtaposition* peuvent seulement exprimer des sujets dont les tous ou les parties existent en juxtaposition ; tandis que des *symboles consécutifs* peuvent seulement exprimer des sujets dont les tous ou les parties sont elles-mêmes consécutives.²⁸²

Michon semble abonder dans le sens du philosophe allemand des Lumières:

Connaître un tableau, c'est comme savoir par cœur un livre entier, or on ne peut pas considérer que les gens connaissent par cœur des livres entiers. Ecrire sur un écrivain, c'est comme écrire sur un musicien, ces deux arts nécessitent *le passage du temps*. La peinture, c'est très pratique pour écrire, c'est juste *un petit carré d'espace* que chacun

²⁸⁰ Agnès Castiglione, *Pierre Michon*, Editions Textuel, 2009, je souligne.

²⁸¹ Pierre Michon, *Le Roi vient quand il veut*, op. cit., p. 61, je souligne.

²⁸² Gotthold Leising, *Laokoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry* [1766], John Hopkins Paperbacks, 1984, p. 91, je souligne, ma traduction.

porte en lui.²⁸³

Selon Michon, le peintre aurait donc un avantage indéniable sur l'écrivain. Poussant plus loin encore que Leising, Joshua Reynolds, peintre britannique du XVIII^e siècle, évoque ainsi le sacerdoce du peintre, et établit une échelle de valeurs entre la chose peinte et la chose littéraire en faveur de la première: " Il (le peintre) ne peut dire qu'une phrase, et ne peut exposer qu'un moment. Contrairement au poète ou à l'historien, il ne peut *expier*. "²⁸⁴ La peinture est dépeinte comme aristocratiquement souveraine, donc, dans le sens où elle dépense tout, quand la littérature, servilement bourgeoise, accumule, du bon et du mauvais, et au final, tire son bilan, positif ou négatif. La peinture relèverait donc du désastre et la littérature de la rédemption. D'où la fascination, voire une certaine jalousie, de la littérature temporelle et fragmentaire, envers la peinture spatiale et totale. Prenant le contrepied de cette croyance, et renversant cette hiérarchie, l'avant-garde rapproche cette peinture dite spatiale de la servilité, puisqu'elle immobilise, tandis que la littérature, ou plus encore, la musique, dites temporelles, et donc souveraines, mettent en mouvement. Ainsi, rappelons encore une fois que Sarraute évoque cette opposition, non au détriment de la littérature, mais à son avantage: "l'avantage de la peinture c'est qu'elle traduit l'instant et lui donne une impression d'éternité. L'écrivain n'a jamais cette impression. C'est comme l'écoute. La musique me donne, par moments, une angoisse. J'ai l'impression qu'elle m'entraîne...et la peinture fixe...et donne ce bonheur, cette impression d'apaisement de la chose éternelle qui est, là, fixée pour toujours. Le mouvement s'arrête." Pourtant, Michon, loin d'opposer la peinture à la littérature, et d'établir un enième rapport de forces en faveur de l'une ou de l'autre, les présente en soeurs ennemies, soulignant leur amour et rancune concomitantes, certainement aussi leur indépassable interdépendance. Ainsi bien, comme Dyonisos et Apollon dans le mythe grec revu et corrigé par Nietzsche, la peinture accomplit-elle peut-être la littérature, justement en permettant son écoulement, comme la peinture permet à la littérature d'arrêter son flot, par intermittences.

Comment donc faire pour que l'image servile se fasse révélation souveraine? Si Lorentino est bien capable de donner jour à la beauté, ce dont témoigne l'existence de sa fille aînée, l'exquise Angioletta, il est incapable de la traduire dans une œuvre peinte : "Sans parler il demanda à Angioletta *quel sacrement est l'art de peindre* et comment par lui on acquiert un nom plus fort que le nom du baptême ; à Angioletta, *qui est la peinture en personne, mais qui n'est pas de la peinture*. "²⁸⁵ La beauté se manifeste dans le monde par la grâce de Dieu, mais ne peut si facilement être " traduite " de main d'homme, pauvre pécheur, dans l'image. Malgré tous ses échecs, son obscurité, et sa misère relative, Lorentino continue malgré tout à " avoir foi dans les arts ", autrement dit à croire que l'Art mène à l'immortalité "un nom plus fort que le nom du baptême", et permet d'atteindre au sacré, "sacrement". C'est alors que le miracle arrive: après que ses enfants affamés lui aient réclamé de la viande de porc pendant des mois, et que Lorentino, en souffrance de mécènes, leur en ait imprudemment promis, peu avant Carnaval, un paysan vient lui commander un portrait de Saint Martin, et lui propose en échange un cochon - Carnaval, comme on le sait, interlude sacré durant lequel le servile devient souverain et vice-versa.²⁸⁶ Cette peu flatteuse transaction est acceptée par Lorentino, mi-ému, mi-écœuré, par sa

²⁸³<http://www.bscnews.fr/201206222312/Les-Grandes-Interviews/pierre-michon-la-litterature-a-aide-l-homme-a-devenir-plus-humain.html>

²⁸⁴ Joshua Reynolds, *Seven Discourses on Art*, Kessinger Publishing, 2010, p.140, je souligne, ma traduction.

²⁸⁵ Pierre Michon, *Maitres et Serviteurs*, op. cit., p. 96.

²⁸⁶ Voir Roger Caillois, *L'Homme et le Sacré*, op.cit.

déchéance, sans savoir que ce portrait de Saint-Martin deviendra son unique chef d'œuvre. Dans la nuit, Saint Martin lui-même, qui partagea tout à parts égales avec les humbles, furieux des scrupules dégoûtés de Lorentino, lui apparaît miraculeusement en rêve, et lui rappelle l'humilité nécessaire à tout artiste devant Dieu, qu'il soit peintre à la cour, ou barbouilleur de province : “ *Ceux que tu appelles tes maîtres, qui crois-tu, fut leur commanditaire ? [...] Ton tableau vaut un cochon ou la ville de Rome, c'est-à-dire rien.*”²⁸⁷ Le maître des maîtres est ici Dieu le père, et non le roi, sa cour, ou l'opinion. La fin de l'art n'est pas la reconnaissance dans le temporel, mais la célébration du spirituel. Si la peinture mène ici à la révélation, c'est par la religion, et pas par l'art, remis à sa place de vanité des vanités. Que conclure de cette dernière nouvelle de *Maîtres et Serviteurs* qui met bien en scène la révélation par la peinture, mais seulement par l'entremise du portrait d'un saint, et du peintre Lorentino qui s'efface pour laisser place au divin? Ce n'est plus l'image, imparfaite, profane, faite de pigments et accomplie de main d'homme, qui amène au sacré, mais l'esprit saint qui l'habite et qui seul peut lui donner vie. Selon Michon, la toile du servile Lorentino parviendrait donc à la révélation, à la souveraineté, tandis que la toile du souverain della Francesca, malgré tous les honneurs, reste servile. Comme l'a dit Mathieu, les premiers deviennent bien ici les derniers, et vice-versa- ceci dit, dans l'autre monde, car sur terre, les honneurs pleuvent sur della Francesca quand nul, hormis Michon, ne se souvient de Lorentino. Pourtant, il est indéniable que cette image, représentant la figure humaine, de surcroît la figure bienveillante d'un saint, rentre dans le cadre d'une communauté hiérarchisée et close-sacré droit à son pinacle, souveraineté immédiatement réversible en servilité, puisque qu'elle sert bien une cause, celle de la religion apostolique romaine. Cet objet de culte s'encastre ainsi dans une pyramide au sommet de laquelle le saint père protège ses ouailles qui partagent les mêmes croyances; à mille lieues de là, se trouvent les images d'avant-garde qui mettent en jeu le sacré gauche et qui rongent la figure humaine, pour mieux la sortir du système et la lier aux autres. L'on peut supputer que pour Bataille, cette image, ce portrait de Saint Martin chanté ici par Michon, relèverait de la servilité: il est là pour consacrer, non pour profaner, et il véhicule une idéologie qui a pour assise un Moi se définissant en opposition à l'infidèle.

Et pourtant, la consécration de cette révélation, ou le sacrement de ce miracle, connaît un destin plus qu'ambivalent. Qu'advient-il ainsi de cette oeuvre de maître tardive que Michon a pris pour sujet, si oeuvre de maître il y eut bien, car d'elle il ne reste rien, hormis quelques lignes dans l'exégèse de la vénérable vie de Piero Della Francesca par Vasari ? Ce chef d'œuvre inconnu suit ainsi un arc descendant : il atterrit dans l'église d'un minuscule village, où il est exposé dans l'indifférence générale ; plus tard, les goûts évoluant, on le remplace par une peinture plus contemporaine ; suite aux dégâts causés par un quelconque conflit franco - germanique, on utilise la toile mise de côté pour boucher un trou dans le mur tandis que la peinture, inflexiblement, se détériore ; dernier et ultime outrage, le tableau défiguré est alors tourné vers l'extérieur, où nul ne peut plus le voir et donc le sauver, ou sauver Lorentino de l'oubli où depuis longtemps la mort l'a relégué, lui et son miracle au porc. Curieux retournement de situation, le portrait de Saint Martin finit non au paradis, mais aux ordures:

Et comme le revers de bois de cette surface peinte sans cesse brûlait, prenait l'eau et gelait, *le motif se gondola et devint horrible et risible [...]* on tourna le tableau de l'autre côté, par décence [...] *Les cieux éprouvent ceux qu'ils aiment [...]* on fit rebâtir le mur et *on jeta ce rien.* Aujourd'hui, c'est de la terre, comme Lorentino ; comme

²⁸⁷ Pierre Michon, *Maîtres et Serviteurs*, op.cit., p. 124.

Pierre ; comme le nom de Lorentino ; comme le nom de Saint-Martin que les paysans n'appellent plus [...] *Un jour Dieu n'entendra plus de nom qui surpasse les noms. Il enverra un signe aux sept. Ils emboucheront les sept trompettes.*²⁸⁸

“Les cieux éprouvent ceux qu'ils aiment” : comme Job, Lorentino est un élu. Culminant dans l'eschatologie, “ Fie-toi à ce signe “ semble s'achever sur le même ton que l'Ecclésiaste, appelant le Jugement dernier et ses sept cavaliers de l'apocalypse pour effacer définitivement toute distinction entre les orgueilleux et les humiliés, les riches et les pauvres, les premiers et les derniers. Dans un mouvement qui rappelle le dimanche de la vie de Hegel, si le portrait de Saint Martin aboutit à la disparition du moi, de son sujet comme de son objet, et à ce “ motif horrible et risible “ qui bientôt n'est plus rien du tout, ce n'est pas, semble-t-il, pour relancer le jeu, mais pour permettre une ultime rédemption. Il est vrai que “ Fie-toi à ce signe “ se déroule au quinzième siècle, et que Michon peut ici simplement rester fidèle à une certaine historicité métaphysique durant laquelle Dieu offrait effectivement une réponse à toute question humaine. Loin de contrecarrer l'image, et donc l'idéalisme, “ Fie-toi à ce signe “ remet-il donc simplement l'art, et donc l'image, à sa juste place, rappelant qu'il usurpe celle de la religion? La véritable souveraineté serait alors celle de Dieu, seul maître à bord, tous les peintres, et tous les écrivains, relégués au rôle de serviteurs. La peinture serait ici bien la révélation d'une incarnation imminente, annonçant la résurrection, comme dans *Vies minuscules* la littérature redonne vie à ceux que la mort avait précipités dans l'oubli. Ainsi que le note Christine Jérusalem: “ *Peinture et écriture procèdent de la même exigence d'incarnation. De même que le visible exige un dépassement vers le visuel, le lisible doit s'élever au rang de la Révélation.* ”²⁸⁹ Loin de vouloir déconstruire, l'auteur de *Maîtres et serviteurs* et de *Corps du roi* semble ainsi bien plutôt soucieux de conforter, ou, comme il le précise, de conserver, grands auteurs comme grands peintres : “ je ne tiens pas à détruire le peu de figures communautaires qui nous restent ; et Rimbaud ou Van Gogh sont de celles-ci. ”²⁹⁰ Si Bataille veut dépasser le visible pour aller vers la voyance, et si Sarraute veut saper l'image pour vibrer aux sources de la vie même, la démarche de Michon dans ces deux textes trahit-elle la nostalgie d'un univers pré-moderne, et un conservatisme qui veut à tout prix préserver “ le peu “ qui reste ? Et Michon s'intéresse-t-il simplement à une communauté de sacré droit circonscrite aux fidèles chrétiens?

Michon semble plus que conscient de la réticence de certains critiques à son égard, qui sont prompts à l'épingler comme conservateur, voire comme réactionnaire, sur le plan stylistique et sémantique. Il suggère ainsi lui-même: “ une des raisons peut-être pour lesquelles on veut me faire endosser *cet habit réactionnaire*, c'est qu'à mes yeux *le vieux concept périmé de beauté conserve en art une valeur pertinente.* ”²⁹¹ Pour l'avant-garde, dans les arts plastiques comme en littérature, la beauté, toute faite d'images, outre une facilité dangereuse -elle est instantanément reconnaissable, donc identifiable, avec toutes les conséquences juridico-légales que cela implique- conforte l'idéalisme et l'autorité, voire l'oppression. C'est là que Michon tire son épingle du jeu, et cherche à mettre le holà à ce qu'il considère comme un dérapage causé par le

²⁸⁸ Pierre Michon, *Maitres et Serviteurs*, op. cit., p. 131.

²⁸⁹ Christine Jerusalem, “ Maitres et serviteurs de Pierre Michon : le manteau d'un recit “, *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Textes rassemblés par Agnès Castiglione, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2002, p. 104, je souligne.

²⁹⁰ Pierre Michon, *Le Roi vient quand il veut*, op.cit., p. 49, je souligne.

²⁹¹ *Ibid.*, p, 96, je souligne.

zèle des disciples de l'avant-garde. Après les terres brûlées laissées par *Tel Quel* et le post-modernisme, après également le paradoxe d'une transgression de plus en plus consensuelle, Michon semble moins chercher à réhabiliter *la* beauté d'une image toujours idéalisée même quand elle est profanée, qu'à réhabiliter *une* beauté, vacillante, incertaine, qui chez lui se manifeste, entre autres, à travers l'iconographie chrétienne. Il n'est pas anodin que le tableau de Lorentino échoue/culmine dans la dépense: sauf un aparté de Vasari, et ici une nouvelle de vingt pages de Michon, il n'en reste rien.²⁹² Loin d'être vénéré, ce tableau souverain finit humilié, bafoué et sali. De l'*Aufhebung* hégélienne qui, à l'instar des religions judéo-chrétiennes, recycle tout, à la dépense batailleuse qui jette les richesses par les fenêtres, il y a chez Michon l'ébauche d'un tiers chemin, qui n'est pas juste moyenne, mais échappée belle. Peut-être est-il ici en train de réintroduire un sacré sans prophètes, sans saints, sans élus, sans même images résiduelles, sacré véhiculé de bouche à oreille, sacré improuvable et donc peu légitime, sacré toujours chrétien, certes, mais ici si pitoyable et faillible qu'il peut se faire porteur de sacré gauche et déboucher sur la communauté souveraine. Ainsi que le remarque encore Jérusalem, chez Michon, l'amour de l'image va de pair avec sa mise à mort, et donc l'accumulation propre aux arts plastiques est immédiatement menacée par la ruine, et de l'oeuvre et de l'artiste: " alors même que la peinture est mise en avant, honorée, puisque *Maîtres et serviteurs* organise un triptyque autour de trois peintres, *le texte concourt de façon oblique à une défaite de l'image.* "²⁹³

Apparitions

Texte hétérogène, *Corps du roi* de Michon n'est ni un roman, ni un essai, mais un hommage aux vies et aux images de quelques écrivains, dont Samuel Beckett et William Faulkner, mais également comme le note Richard à propos des *Vies minuscules*, une " autobiographie oblique ". Le texte s'achève ainsi curieusement par une espèce de postscriptum sous forme de deux anecdotes autobiographiques sur la vie de l'écrivain Michon. Faisant allusion dans son titre et dès ses premières lignes au *Deux corps du roi* de l'historien allemand Ernst Kantorowicz²⁹⁴, *Corps du roi* brode autour de la photographie. Ce sont les photographies en noir et blanc de Beckett et de Faulkner, ainsi que leurs "légendes", c'est-à-dire la juxtaposition de l'image, analogue ici à l'image sainte et au mythe mis en mots, le texte -juxtaposition analogue aux enluminures illustrant les parchemins médiévaux- qui nous intéresseront ici. Encore une fois, Michon se penche sur l'incarnation -la coïncidence fugitive du temporel et du spirituel- et une image photographique qui simultanément la révèle et la trahit. Qui plus est, l'auteur de *Corps du roi* troque ici la notion de révélation contre celle d'apparition. Le texte semble en effet fasciné par le moment fatidique, mi-bluff, mi-consécration, qui, le temps d'un déclic, immortalise et

²⁹² Pareillement, le texte de Michon cherche concrètement et symboliquement à sacrifier le texte, et donc l'auteur, baudruche encombrante. Qui plus est, Vincent Pelissier souligne ainsi que le style biblique de Michon efface Michon, qu'il se sacrifie donc pour parvenir à la communication: " il a fallu que Michon fasse de son verbe un chant, qu'il s'absente lui-même en empruntant ce détour effroyable et mystique [...] dès lors, *reliées à un absolu que l'on pourrait indifféremment écrire Dieu, Art ou Mémoire, les images* (peuvent) [...] *retrouver quelque grâce.*" Seulement à partir de cet auto-sacrifice, les images peuvent devenir dispositifs de communication, et non plus imposture romantique à la gloire de l'artiste, ou objets de piété. Vincent Pelissier, *Autour du grand plateau, Pierre Bergougnoux, Alain Lercher, Jean-Paul Michel, Pierre Michon, Richard Millet*, Mille Sources, 2002, p. 125, je souligne.

²⁹³ Christine Jerusalem, " Maîtres et serviteurs de Pierre Michon : le manteau d'un récit ", *Pierre Michon, l'écriture absolue, op. cit.*, p. 93, je souligne.

²⁹⁴ Voir Ernst Kantorowicz, *Les Deux corps du roi, essai sur la théologie politique au Moyen Age*, Gallimard, 1989.

momifie ces vivants imparfaits pour “ l'éternité. ”²⁹⁵ Enfin, *Corps du roi* se conclut par la relation au sacré chrétien de Michon, relation articulée autour de deux récitations par l'auteur du *Booz endormi* de Victor Hugo- poème qui met en scène les amours tardifs mais décisifs de Booz, aïeul de la lignée d'Abraham et donc ancêtre de Jésus de Nazareth.

Comme *Vie de Joseph Roulin*, texte autour de Van Gogh, *Corps du roi* s'interroge sur l'authenticité artistique dans la modernité, c'est-à-dire sur la validité d'un art qui a impudemment pris la place de la religion dans un monde dans lequel cette dernière est devenue lettre morte. Au contraire de maints penseurs modernes et postmodernes, loin d'éprouver une méfiance quelconque envers un art “souillé” par la technologie, Michon semble y déceler une possibilité de renouveau spirituel (d'où sans doute son épigraphe dans la seconde partie qui fait allusion à Swedenborg.) Sans voir d'antipathie radicale entre religion et science, rappelant en cela encore l'attitude des cures érudits du dix-neuvième siècle qui émaillent ses récits, Michon conçoit la photographie comme une façon de faire apparaître, par l'alchimie arbitraire d'un doigt pressant sur la gâchette²⁹⁶, ce que l'œil nu ne peut voir- l'auteur de *Corps du roi* semblant donc mettre la photographie au service des religions révélées. Rappelons que si Bataille s'intéresse lui aussi à la photographie, notamment dans *Documents*, il se penche surtout sur la photographie d'avant-garde, qui rejette l'image humaine et la portraiture, tels les carcasses d'animaux devant les abattoirs d'Elie Lotar, ou les corps éclatés de Man Ray. Quant à Sarraute, elle considère l'image photographique avec une indéniable méfiance et une certaine condescendance, suggérant même que si le cinéma est le parent pauvre du roman, la photographie est celui de la peinture: “ comme la photographie occupe et fait fructifier *les terres qu'a délaissées la peinture*, le cinéma recueille et perfectionne *ce que lui abandonne le roman*. ”²⁹⁷ Dans *Corps du roi*, quelle est donc la démarche de Michon, qui écrit après un Bataille et une Sarraute intransigeants dans leur transgression de l'image, qu'elle soit peinte, photographique ou littéraire?

Dès l'abord, en se référant implicitement au texte de Kantorowicz, *Corps du roi* se place donc sous le sceau de la religion. Il souligne non seulement la distinction entre sacré (ce qui mérite de perdurer et d'être immortalisé par une photographie) et profane (ce qui est oubliable et ne figure nulle part), mais entre sacré droit (le sublime) et sacré gauche (l'ignoble) :

*Le roi, on le sait, a deux corps : un corps éternel, dynastique, que le texte intronise et sacre, et qu'on appelle arbitrairement Shakespeare, Joyce, Beckett ou Bruno, Dante, Vico, Joyce, Beckett [...] et il a un autre corps mortel, fonctionnel, relatif, la défroque, qui va à la charogne.*²⁹⁸

L'écrivain se fait chez Michon saint moderne, comme la mythologie romantique recycle la philosophie chrétienne. Pourtant, deux corps coexistent bien de façon antagonique en la personne de l'écrivain: un corps pourrissable touchant au sacré gauche et un corps évanescant relevant du sacré droit, un corps méprisable et un corps vénérable. C'est alors la cohabitation paradoxale de ces deux entités mutuellement exclusives –sacré droit et sacré gauche- qui devient problématique : lequel des deux apparaît-il sur une photographie, lequel des deux est-il “retenu” par le texte, et

²⁹⁵ Ceci dit toutes proportions gardées. puisqu'effectivement, depuis son avènement et de plus en plus aujourd'hui, la photographie est retouchée, et n'est jamais le produit du pur hasard.

²⁹⁶ Notons que Michon ne s'intéresse pas à la photographie digitale, qui met en branle toute une série de questionnements théoriques autres.

²⁹⁷

²⁹⁸ Pierre Michon, “Les deux corps du roi”, *Corps du roi*, Verdier, 2002, p. 13, je souligne.

duquel des deux devrait-on se souvenir ?

La vignette intitulée *Les Deux corps du roi* s'ouvre sur le portrait de Samuel Beckett, grand héraut et héros du post-modernisme, accompagné par un récit très court, trois pages à peine, qui met comme en scène la " sous-conversation " se déroulant en sourdine durant cette magistrale séance de pose. Martyr moderne avec toute sa panoplie de " stigmates ", regard hypnotiquement clair, cigarette pendant aux coins des lèvres, et rides taillées à la serpe, Beckett apparaît sur fond noir tragique, à la mode classique de Titien et Champagne. Parlant ainsi à la place de l'idole, Michon déclame:

*Je suis le texte, pourquoi ne serais-je pas l'icône ? Je suis Beckett, pourquoi n'en aurais-je pas l'apparence ? J'ai tué ma langue et ma mère, je suis né le jour de la Crucifixion, j'ai les traits mélangés de saint François et de Gary Cooper, le monde est un théâtre, les choses rient, Dieu ou le rien exulte, jouons tout cela dans les formes.*²⁹⁹

L'écrivain avant-garde, ici Beckett, joue le jeu, et semble même s'y prêter avec complaisance: il accepte la canonisation par l'icône -sacré droit- qu'elle soit religieuse et médiévale, prenant la forme de Saint François, ou profane et hollywoodienne, sous les traits de Gary Cooper. Toutes deux lui permettent en tous les cas de passer de l'esprit frappeur qui a écrit et hante *En attendant Godot*, qui n'apparaît jamais et esquive donc le régime de la représentation, à une image instantanément reconnaissable et qui fera l'objet d'un culte. Pourtant, ce Beckett cabot et cynique pris ici en grande pompe en photographie, pourfend bien dans son écriture les clichés, donc les images, avec le même inlassable acharnement que Bataille et Sarraute, et semble dans la sous-conversation que lui prête Michon plus que conscient des jeux et des enjeux de son " intronisation." Sous l'égide arbitraire d'un photographe turc, Lutfi Özkök, la chair de Beckett, sublimée, se fait ici image sainte: " Le photographe déclenche. *Les deux corps du roi apparaissent.*"³⁰⁰ Ici, l'image photographique semble miraculeusement permettre de dévoiler simultanément le " *saccus merdae* ", le corps putrescible, et l'icône sublime, ce qui relève moins de la résolution des contraires et de son dépassement comme le veut la dialectique hégélienne, que de leur très instable cohabitation, ou selon le terme cher à Michon, de leur saisissante " apparition " conjuguée. La photographie est moins idéaliste qu'hallucinatoire, faisant fugitivement coexister le pur et l'impur, le sacré droit et le sacré gauche, et permettant donc une communication ouverte à tous et non plus limitée aux seuls élus. Qui plus est, cette coexistence problématique des deux sacrés que la photographie, ou la littérature, laisse deviner n'est pas limité aux seuls élus et géants des Arts et des Lettres: tous profanes que sont les minuscules, les non écrivains, les anonymes et les marginaux de tout acabit, cette photographie, et cette écriture, révèle que nous touchons tous au sacré, tous autant que nous sommes " *saccus merdae* " et héros mythologiques, simultanément et indépassablement sublimes et ignobles. Loin donc d'annuler le sacré dans un univers laïc, Michon l'étend à tous, sans pour autant en diluer l'intensité.

Paradoxalement, il semble que l'image " immortalise " en tuant, et donc trouve la vie spirituelle dans la mort temporelle, la seule façon de vivre éternellement étant de mourir. Comme le rappelle Barthes, la photographie rend " spectre " et touche donc toujours déjà à la mort, voire à l'ésotérique. La photographie consacre ainsi ce moment paradoxal, où le vivant se projette rétrospectivement comme futur mort: " imaginativement, la Photographie [...] représente ce

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 15, je souligne.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 16.

moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt *un sujet qui se sent devenir objet* : je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) : *je deviens vraiment spectre.*³⁰¹

A l'instar des religions révélées, la photographie, comme la grande peinture classique, essaie donc de dévoiler un pan de la réalité que l'œil humain ne peut seul percevoir, un monde des Idées situé au-delà du monde sensible. En cela, et de façon téléologique, la photographie, liée aux avancées techniques, serait donc plus efficace que la peinture, puisque capable de faire abstraction de la main de celui qui la prend et quasiment immédiate (non différée dans le temps.) Selon Susan Sontag, une telle croyance dans la photographie comme instrument de révélation est un héritage du platonisme et révèle du même mépris pour les choses terrestres:

All that photography's program of realism actually implies is *the belief that reality is hidden. And, being hidden, is something to be unveiled. Whatever the camera records is a disclosure [...]* To claim that photography must be realistic is not incompatible with opening up an even wider gap between image and reality, in which *the mysteriously acquired knowledge (and the enhancement of reality) supplied by photographs presumes a priori alienation from or devaluation of reality.*³⁰²

Pourtant, la révélation, ou plutôt l'apparition, n'est chez Michon jamais chose faite, et sa possibilité même est remise en cause- sans pour cela jamais être définitivement déclarée impossible ou impensable. Le sacré gauche, le corps n'est pas méprisé au profit de l'esprit, sacré droit, mais le corps reste nostalgique de l'esprit, qui lui donne un souffle, et lui permet d'aimer, justement avec plus de perversité, ou comme dirait Nietzsche, de raffinement. D'où l'importance de l'image dans l'univers michonien, qui si elle est icône, est toujours icône déçue, en équilibre instable entre un ciel grandiose et une terre fort peu romanesque. Ivan Farron relève ainsi qu' " habitée par l'envie de donner à voir (donc de faire partager) qui lui fait choisir l'hypotypose comme figure de prédilection, (l'œuvre) [...] *combat en sous-main ce désir communautaire en instillant le doute dans ses récits.* "³⁰³ La communauté servile, c'est-à-dire chrétienne, deviant ici souveraine en s'étendant jusqu'à éclater, laissant la porte grande ouverte à tous ceux pour qui la beauté rime à quelque chose -reste encore à savoir quoi...

Court texte sur Faulkner, " L'éléphant " met l'accent sur le problème de l'imposture ; en effet, la séparation entre le sacré et le profane s'estompant jusqu'à disparaître, l'écrivain, qui a besoin du sacré pour étayer sa raison d'être, qui fut il y a peu encore clerc et ne peut désormais plus appuyer sa légitimité sur rien, se sent dorénavant toujours en fraude et sur le point d'être démasqué. Après la mort de Dieu et la mort du Roi, bousculé dans ses prérogatives et dans ses certitudes, l'écrivain fait l'expérience de cette gratuité dont la critique moderne, de Blanchot à Foucault, a fait, et fait encore, ses gorges chaudes. Prise dans le Mississippi par James R. Cofield, la photographie insérée dans *Corps du roi* permet ici un miracle sans cesse renouvelé, que Michon appelle la " fracassante apparition de William Faulkner "³⁰⁴ : " le doigt de Cofield fait le petit geste juste *qui fabrique de l'icône avec une chair* qui peut-être a la gueule de bois, mais qui

³⁰¹ Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma, Gallimard Seuil, 1980, p. 51, je souligne.

³⁰² Susan Sontag, *On Photography*, Farrar, Stauss and Giroux, New York, 1977, p. 48, je souligne.

³⁰³ *Ibid.*, p. 37, je souligne.

³⁰⁴ Pierre Michon, "L'éléphant", *Corps du roi, op.cit.*, p. 58.

à coup sûr a trop chaud dans son tweed et trempe une chemise dalton, en juillet dans le Mississippi. ³⁰⁵ Encore une fois, l'image, ou l'icône, paraît permettre au sacré gauche, ici une chair transpirante et soûle, d'atteindre au sacré droit, le mythe Faulkner.



William Faulkner, James Cofield, 1931

Cet amour et cette haine étendus par Faulkner d'un grand-père étouffant à tout le Sud des Etats-Unis, Sud confit de honte devant sa propre vilénie, ses rancœurs et ses archaïsmes -qui n'est pas sans rappeler le rapport ambivalent de Michon à sa Creuse natale, dépeinte simultanément comme un repaire de dégénérés et un théâtre de tragédie antique- ne sont supportables qu'à l'aide de la "white mule", le whisky de Charlottesville. L'ivresse permet alors d'approcher le sacré, mais non de l'atteindre ; la communication ne passera que par la littérature, en touchant des lecteurs. Mais pour écrire, il faut, comme le dit Blanchot, "déjà écrire", ou ici, forcer l'entrée de la bibliothèque, "mur de pierre, méchant, fermé, secret" ³⁰⁶, dans laquelle on ne s'immisce que par effraction et en se sachant à jamais déplacé. Pour vaincre l'"éléphant", surnom donné au champ de bataille que Michon reprend ici au compte de la littérature, l'on doit soi-même en devenir un, envers et contre tout, ce qui n'est pas donné à tout le monde, mais ce qu'ici, Michon concède à Faulkner : "il se rit des rois et de ceux qui ne sont pas rois [...] il est calme, il a écrit *Le Bruit et la fureur*, il est le grand rhéteur, l'éléphant [...] *Il a inventé une prose en forme de bulldozer dans laquelle Dieu sans trêve se répète.*" ³⁰⁷ Après un détour qui a pris la forme d'un flashback autobiographique, sous la forme d'épisodes clés de la vie de l'écrivain, le récit semble n'avoir duré que le temps que Faulkner soit pris en photographie par Cofield, voire que le temps que sa cigarette se consume. Michon commence ainsi par planter le décor : "L'Etat du Mississippi est le lieu de l'action. Juillet dans le Sud. L'année 1931. Dans le cabinet de James R. Cofield, photographe. [...] Dans sa main le petit sablier de feu, la très précieuse cigarette qui marque avec une intolérable acuité le passage du temps" ³⁰⁸ et il finit par "La Lucky se consume. Cofield déclenche." ³⁰⁹ Comme le doigt sur la gâchette d'un revolver, l'index sur le déclencheur d'un appareil photographique transforme un vivant au gérondif en mort au futur antérieur, ou, pour employer la terminologie sartrienne, le "panthéonise." "La fin

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 59.

³⁰⁶ *Ibid.*, p.66.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 68, je souligne.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 57, je souligne.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 68, je souligne.

de “ L’éléphant “ rappelle d’ailleurs presque mot pour mot la fin de *Rimbaud le fils*, où la même immortalisation/exécution par l’image semble suspendre le récit dans le vide au lieu de l’arrêter: “ Il y a longtemps que Rimbaud ne respire plus. *Cajar déclenche* [...] La cravate éternellement penche ; on n’en voit pas la couleur.”³¹⁰ On n’en verra jamais la couleur. Comme Barthes parle du *punctum* et du *studium*, ce qui point dans une photographie ne peut être traduit en mots, la photographie échappant d’une pirouette à l’image et donc à la tyrannie du sens: la nuance exacte d’une cravate vagabonde, incertitude rendant possible la poésie et la beauté, pour Michon la source vive de toute communication. Image par excellence et donc menacée par le sacré droit, la photographie est ici de surcroît encadrée/enfermée dans un texte tout composé de mots et donc lui aussi ancré par un sens servile également au service du sacré droit. Pourtant, ces images-textes parviennent d’une pirouette à évacuer et l’image et le sens : ne montrant rien, ils se contentent alors d’indiquer, vaguement.

La deuxième partie de *Corps de roi*, intitulée “ Le ciel est un très grand homme “, comme Baudelaire le note donc quelque part à propos d’une remarque de Swedenborg, se passe insensiblement à la première personne du sujet, Michon se mettant donc implicitement sur un pied d’égalité avec ses grands prédécesseurs, ici Beckett et Faulkner, qui souffrent tous, comme lui, du sentiment de leur congénitale inadéquation. *Corps du roi* se clôt par deux lectures de *Booz endormi* par Michon, lectures aux teneurs et aux conséquences diamétralement opposées: la première lors d’un colloque où le narrateur, passablement éméché et mal préparé, lit le poème de Hugo dont la beauté le sauve du grotesque et le rédime de sa gratuité. Tout cela doit être, lumineusement: “ sur *Booz endormi* rien ne mord, même le bouillon d’acide de Charlottesville ne marche pas : je dis sans bavure, sans accrocher une seule fois, [...] avec le ton, l’émotion et le nombre, les quatre-vingt-huit vers à réveiller un mort.”³¹¹ Ce qui séduit Michon dans le *Booz endormi* de *La Légende des siècles* de Victor Hugo, est le miracle de Booz, vieil homme solitaire, qui grâce à l’amoureuse intervention d’une jeune glaneuse anonyme, relancera une lignée d’où sortira comme héritier Jésus de Nazareth. Le minuscule devient majuscule, le pauvre pécheur devient notre sauveur et notre roi. La seconde lecture se passe à la Bibliothèque Nationale de France sur le site François Mitterrand, *no-man’s land* à l’arrière-goût de mondialisation : “ cet endroit (est) rude, dressé sur un champ de bataille au milieu d’un désert. *Il prédispose au vide, au remuement amer de gros bouquins qu’on ne lira pas, aux alcools raides.*”³¹² Lors de la récitation, le narrateur se découvre soudainement indifférent à la beauté d’un texte usé jusqu’à la corde, et singe alors l’émotion au nez et à la barbe de ses naïfs contemporains. Loin de la déplorer, cette soudaine indifférence lui apparaît comme une délivrance : “ ce poème, je n’y croyais plus, mais j’y faisais croire aussi bien que si j’y croyais, peut-être mieux. J’avais vaincu ces vers. *J’étais un homme libre.*”³¹³ Le fils Michon triomphe finalement du père Hugo, père par excellence des écrivains modernes, avec lequel tous, de Mallarmé à Sartre, eurent à en découdre. C’est ironiquement justement lorsque Michon le fils devient père, au sens propre comme figuré -adopté par le “milieu” lettré et adoubé grand auteur, mais aussi après avoir goûté aux joies de la paternité- qu’il est immédiatement éreinté par d’autres fils. Dans un restaurant à point nommé “ L’Eléphant du Nil “, comme l’éléphant donc qui terrorisait Falkner, Michon se vante haut et fort de sa nouvelle identité : “ je suis un père tardif, j’en suis emphatiquement fier, c’est la loi. [...] J’en avais tout compris : *je ne faisais qu’un avec le père, qui est, comme chacun*

³¹⁰ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, Gallimard, 1991, p. 92, je souligne.

³¹¹ Pierre Pierre, “ Le Ciel est un très grand homme “, *Corps du roi*, *op.cit.*, p. 94.

³¹² *Ibid.*, p. 95, je souligne.

³¹³ *Ibid.*, p. 97. je souligne.

sait, juste et sûr, puissant. “ C’est alors que l’auteur ivre, se permettant un geste un peu trop familier sur une serveuse, déclenche la colère des collègues de la jeune femme: “ ils avaient des éclairs dans les yeux, un contentement glacé aussi louche que celui qui m’avait porté toute la journée : *c’est qu’ils tenaient le père, le vrai, le vieux salaud de la horde. Ils voulaient casser du père, ils allaient casser du père.* ”³¹⁴ Comme dans le mythe originel de Freud, le patriarche malfaisant doit être mis hors d’état de nuire pour que ses fils puissent à leur tour devenir hommes. Forcé de faire place nette aux jeunes, mis sans façons au rebut avec les ancêtres, le narrateur est brutalement expulsé du restaurant et finit à allongé sur le trottoir. Étrangement, cette déchéance est vécue par le narrateur comme un épisode joyeux et affirmatif.

Dans *Corps du roi*, Michon ne semble alors pas plus chercher à renier l’image, peinte ou photographique, et avec elle tout le régime de la représentation, qu’à la réhabiliter ; sa position, si c’en est une, est celle d’une distance, non qui réifie pour mieux asseoir ses certitudes, mais qui voit flou, toujours flou. C’est ce flou qui rend fou qui paradoxalement permet la communauté souveraine, ouverte et mobile. Si image il y a bien, et si elle n’échappe pas plus au sens que le texte, tous deux doivent faire vibrer, esquivant paradoxalement l’hypostase dans leur substance même. Si la peinture révèle, elle ne révèle qu’un jeu de passe-passe- mais quel jeu. Et si la photographie fait aussitôt disparaître qu’apparaître, c’est cela aussi qui fait tout son sel. L’homme ne peut prendre la place du prophète, l’art usurper la place de la religion, et la religion elle-même, la place de ce désir irrépressible, sans nom, qui étreint le cœur de chacun, comme ici celui de Michon, à plat sur le macadam, devant un ciel qui n’est plus depuis longtemps la demeure palatiale d’un démiurge absolu, mais un vide égayé par la clarté d’astres palpitant sans rime ni raison: “ *Le ciel au-dessus de Paris n’était pas vide, il était plein d’étoiles [...]* Le ciel nous porte. Le ciel est un très grand homme. *Il est père et roi à notre place, il fait cela bien mieux que nous.* ”³¹⁵ Que les étoiles soient des explosions de gaz ou la preuve d’un autre monde plus beau que le nôtre, au fond, qu’importe. L’important est que ce soit beau et que ça nous rapproche.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 100-101.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 102, je souligne.

Chapitre 3: Reniements, ou irrécupérables communautés

Avant que le coq chante, tu me renieras par trois fois.
Jésus à Pierre, *L'Évangile selon Saint-Mathieu*, XXVI, verset 75

*Seul je m'en vais maintenant, mes disciples ! Vous aussi maintenant allez-vous-en et seuls !
[...]Maintenant, je vous enjoins de me perdre et de vous trouver ; et ce n'est que lorsque vous
m'aurez tous renié que je reviendrai.*

Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*

Que signifie exactement le mot “reniement” ? Et pourquoi occupe-t-il un rôle aussi déterminant dans les œuvres de Georges Bataille, Nathalie Sarraute et Pierre Michon, ainsi que dans la littérature avant-garde en général ? Pour commencer, il s'agit tout d'abord de justifier ici pourquoi c'est le terme “reniement”, et non d'autres quasi homonymes, tels “renoncement”, ou “trahison”, qui a été choisi comme jointure entre les univers de ces trois écrivains, et comme point d'abordage pour une meilleure compréhension des enjeux littéraires et artistiques de l'avant-garde. “Renoncer”, l'acte de “se détacher”³¹⁶, renvoie immédiatement du côté de la résignation, vertu chrétienne par excellence qui s'accorde mal avec la fureur de Bataille, la rigueur de Sarraute ou même l'indécision de Michon. Et si “trahir”, l'acte de “passer à l'ennemi”³¹⁷ évoque bien une duplicité, c'est une duplicité réversible en loyauté, donc une duplicité récupérable, c'est-à-dire rémissible. L'on “trahit” en général pour une raison, qu'elle soit pécuniaire ou idéologique, esquissant par là un simulacre de dépense qui s'amortit instantanément. Plus fuyant que “renoncer” et “trahir”, c'est le terme de “renier” qui réunit le mieux les démarches variées de ces trois écrivains. Il est certes juste que “renier”, dans le sens d' “abjurer sa foi”³¹⁸, a comme “renoncer” une connotation religieuse, notamment avec l'épisode du reniement -hautement momentané et à titre d'exemple- de Jésus par Pierre, cependant le reniement est actif quand le renoncement est passif. Qui plus est, si le reniement sépare bien le fidèle de sa congrégation, au contraire de la simple trahison, il ne le transfère pas systématiquement dans une autre, et le laisse plutôt dans les limbes d'une inquiétante non-appartenance. Enfin, *renier* a, sur les plans étymologique et sémantique, partie liée à la négation, concept éminemment hégélien qui donne vie en donnant mort, et négation que certains, comme Nietzsche ou donc Bataille, rejettent, prônant une affirmation qui donne mort en donnant vie. De surcroît, ce *reniement* est également tributaire de la conscience de soi, en tant que cette dernière n'est que tant qu'elle *revient* sur elle-même. Ce sera donc de cela qu'il s'agira ici : des reniements actifs et créatifs tentés diversement par Bataille, Sarraute, et Michon, de communautés traditionnelles placées sous le sceau de la communion, et donc du sacré droit sous ses trois de ses hypostases principales: la politique, la religion, et l'art. Ce faisant, ces trois auteurs tenteront de faire advenir des communautés avant-garde (ou post avant-garde dans le cas

³¹⁶ *Le Petit Robert, dictionnaire de la langue française*, Dictionnaire Le Robert, 1993, p. 1930.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 2295. Dans le même dictionnaire, la citation illustrant “trahir” par Jean-Paul Sartre renforce ce point-là : “ On peut décider a priori que les trahisons sont toujours motivées par l'intérêt ou l'ambition. ”

³¹⁸ *Ibid.*, p. 1930.

de Michon) placées sous le signe de la communication et du sacré gauche- communautés qui elles-mêmes trouveront à redire à une communauté avant-garde qui tend comme malgré elle à reproduire les sempiternels schémas de la communauté traditionnelle.

Quels rapports le reniement entretient-il avec le sacré, fondement de toute communauté? Comme le rappelle Blanchot dans *La Part du feu* –titre qui souligne déjà les affinités entre littérature et sacrifice, liant écriture et cendre-, le sacré est défini par Heidegger comme la communication³¹⁹: “ Qu’est-ce que le Sacré ? C’est l’immédiat, dit Heidegger [...] l’immédiat qui n’est jamais communiqué, mais est le principe de toute possibilité de communiquer. Un peu plus loin, Heidegger ajoute : *le chaos est le Sacré en soi.* ”³²⁰ Il semble que si le passage périlleux du profane au sacré est toujours le fait d’une transgression- étant donné qu’il est tabou de circuler entre sacré et profane-, le reniement devient l’une des façons de passer du profane au sacré. L’homme ne rentre jamais dans le sacré que par le sacrilège, en d’autres termes, par le reniement d’un ordre préétabli envers lequel il avait une implicite allégeance. Cependant, cette transgression qui participe intimement du sacrilège, et qui s’accomplit lors d’un rituel hautement régulé sous la forme de sacrifice, n’advient que pour mieux être purifiée, c’est-à-dire désamorcée, permettant alors la rejuvénation du système préexistant et le retour à l’ordre.³²¹ Le sacré droit donne alors naissance à une communauté traditionnelle faite d’individus recroquevillés sur leurs positions, quand le sacré gauche permet à une communauté avant-garde, qui liquéfie le sujet, d’advenir. Le reniement semble alors permettre d’atteindre un sacré gauche, irrécupérable, et donc une communauté souveraine. Pour Bataille, le sacrifice, qui propulse du profane dans le sacré, doit subséquemment éviter toute rédemption, et doit pour cela garder son côté transgressif. Le reniement, qui fait passer du profane au sacré, peut alors déboucher sur la communauté souveraine, justement parce qu’il est impardonnable, c’est-à-dire irrécupérable.

Au contraire d’un reniement lui-même vite renié par Simon transmué en saint Pierre, reniement vite asservi au sacré droit et à la communauté traditionnelle, il s’agit alors pour les trois auteurs qui nous intéressent de parvenir à un reniement irrécupérable, lié au sacré gauche et à une certaine tendance de l’avant-garde. Ainsi que le remarque Dennis Hollier, c’est sans doute pour cette raison que la littérature moderne semble possédée par le démon de la “ dépossession ”, démon qui la mine de l’intérieur, lui insufflant le désir d’être aussi infâme et infime que faire se peut.³²² Comme le Zarathoustra de Nietzsche, ces écrivains avant-garde -ou en marge de l’avant-garde dominante- désirent se faire “ berger ” paradoxal, reniant non seulement impitoyablement leurs propres bergers, même, ou surtout, ceux qu’ils aimaient, mais reniant l’amour trop indulgent de disciples aisément conquis, amour qui débouche toujours sur des communautés de sacré droit, exclusives et fermées (ce que reprochent donc ces artistes gravitant en marge de l’avant-garde dominante, qu’il s’agisse du surréalisme, du Nouveau Roman ou de *Tel Quel*.)

Le reniement de communautés traditionnelles sera examiné dans les œuvres de Bataille, Sarraute et Michon en trois temps : *reniement d’une communauté politique, reniement d’une communauté religieuse, et reniement d’une communauté artistique*. Triple reniement de communautés basées sur la communion, donc, mais aussi tentatives par une avant-garde autocritique d’imaginer des communautés capables de mettre en place la communication-

³¹⁹ Rappelons que si Bataille adhère à la plupart des théories de Heidegger, la philosophie méthodique, et l’attitude précautionneuse de ce dernier n’ont plus qu’un rapport parodique avec son expérience de l’extrême.

³²⁰ Maurice Blanchot, *La Part du feu* [1949], Gallimard, 2009, p. 123.

³²¹ Voir Roger Caillois, *L’Homme et le Sacré*, Gallimard, 1950.

³²² Voir Denis Hollier, *Les Dépossédés (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre)*, Les éditions de minuit, 1993.

communautés donc condamnées à rester, en devenir, le passage à l'acte menaçant toujours de les trahir.

Bataille : Faux-frères

Cette attitude ne me semblait pas seulement lâche, c'était un reniement de soi, qui ne faisait pas seulement de mon frère un faux-semblant : ce mort me mettait le pied dans la tombe en ce qu'au vêtement près, Robert était mon image dans la glace.

Georges Bataille, *L'Abbé C.*

Mettant en scène un triangle amoureux à arrière-gout d'inceste, *L'Abbé C.* de Bataille se concentre sur trois protagonistes : Robert C, abbé de son état, et donc homme qui a renoncé aux plaisirs terrestres, Charles C, son frère jumeau et le principal narrateur du texte, enragé de lui voir porter ce qu'il considère comme un masque sacerdotal, et une dénommée Eponine³²³, délurée du village qui se livre avec Charles à des excès réprouvés par la morale, et qui cherche à tout prix à déclencher les ardeurs de Robert qu'elle connut, au sens biblique du terme, avant ses vœux. Texte polyphonique, protéiforme, voire par moments décousu, où Charles, Chianine, -la *persona* écrivante ou le Ça de Robert-, et un éditeur anonyme de leurs amis, prennent tour à tour la parole, *L'Abbé C.* a pour épice une trahison irrémédiable, et surtout, insensée. En effet, Robert, résistant, livre son frère jumeau et Eponine à la Gestapo, bien que ces deux derniers n'aient strictement rien à "se reprocher" vis-à-vis du régime nazi. Coupable³²⁴ de la mort d'Eponine, et du suicide ultérieur de Charles qui n'échappe que de justesse à son arrestation, mort lui-même de façon abjecte dans les camps, l'acte terrible de Robert, c'est-à-dire, sa trahison ou plutôt ses multiples reniements, semble mettre en abîme non seulement la démarche de Bataille dans *L'Abbé C.*, mais dans son œuvre toute entière, voire dans sa vie privée. En effet, comme Pierre renie Jésus par trois fois, Bataille renie lui aussi trois idéaux qui chacun l'aurait rattaché à la société et à la morale : la politique -il ne s'engage pas dans la résistance-, la religion -il n'endosse pas la soutane-, et l'art -il ne devient pas un écrivain magistral à la Hugo.³²⁵ Cependant, contrairement à Pierre, crédule devenu apôtre du Nouveau Testament, Bataille ne reviendra pas dans le droit chemin. Dans *L'Abbé C.*, il ne s'agit plus alors, comme Simon-Pierre, de trahir pour mieux expier, mais de renier de façon irréversible, récoltant l'opprobre générale, et mieux ou pis encore, de renier le "moi" en reniant ce à quoi le "moi" tenait le plus.

³²³ Le nom insolite d'Eponine semble renvoyer à la fille des Thénardières dans *Les Misérables* de Victor Hugo. Cette jeune femme est ainsi amoureuse d'un révolutionnaire idéaliste qui fait partie d'un groupe dénommé "ABC", qui représente le peuple "abaissé" voulant retrouver sa dignité, sacré gauche aspirant donc à être repositionné à droite. Qui plus est, ce nom peut aussi renvoyer à l'héroïne gauloise se rebellant contre Rome et donnant naissance dans l'illégalité à des jumeaux, ce qui correspondrait bien aux obsessions batailliennes de la transgression, la souveraineté et l'indifférence. Pour plus de précisions, consulter Jean-François Louette, "Notice", *L'Abbé C.*, in *Georges Bataille, Romans et récits*, édité par Jean-François Louette, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2004.

³²⁴ Rappelons ici que le motif de la faute hante l'œuvre bataillienne, comme l'illustre notamment un texte intitulé de façon explicite *Le Coupable*.

³²⁵ La stratégie de reniement de Bataille pourrait aussi expliquer ses engouements fiévreux puis ses abandons intempestifs de certains projets, qui, de façon intéressante, semblent toujours aller par trois : ses revues - *Documents*, *Acéphale* et *Critique* - et ses confréries - ce que Marmande appelle l'"utopie militante avec *Contre-Attaque*, (l')utopie de l'individu et du secret avec *Acéphale*, et enfin l'utopie communautaire avec le Collège." Francis Marmande, *Georges Bataille politique*, Presses Universitaires de Lyon, 1985, p. 65. Il est cependant troublant de constater que ces projets aient échoué à échouer, reniant donc un succès qui s'est tout de même accompli.

Écrit en 1950, le reniement politique mis en scène dans *L'Abbé C.* -la trahison par un homme de son frère jumeau et d'une ancienne amante " donnés " à la Gestapo- semble non seulement incompréhensible, mais surtout impardonnable. Après les humiliations successives de la défaite de 1940, de l'occupation allemande, et du régime de Vichy collaborant avec les nazis, une fois la France libérée, une scène littéraire à forte tendance communiste part commodément à la chasse aux collaborateurs. Dans une société traumatisée et profondément divisée, la participation à la résistance pendant les années noires semble alors devenir le dernier, et le seul, mètre étalon de la valeur d'un homme. Renforçant cette croyance, le diktat sartrien de l'engagement (philosophe avec lequel Bataille entretient par ailleurs une tumultueuse " sous-conversation ") et sa fameuse déclaration " Tu n'es rien d'autre que ta vie"³²⁶ idéalisant le projet et l'avenir, vont à rebours de l'expérience et du présent chers à Bataille. Après une guerre durant laquelle les français ne furent pas toujours à la hauteur de la situation, cette position soulève des questions épineuses. Quand tout a été perdu, patrie, idéal, dignité, que reste-t-il en effet à l'homme, sinon son courage ? En d'autres termes, en temps de crise, qu'est-ce qui fait d'un homme un homme, qu'est-ce qui survit en lui, malgré tout, d'humain ? Ou bien encore, que serait-ce donc que se correspondre, montrer son vrai visage ?

Par sa délation, acte singulier faisant basculer sa vie dans l'infamie, l'abbé C. paraît ici vouloir renier son humanité même.³²⁷ Cependant, son acte n'est pas politique, le cas échéant, pronazi, car il relève de l'irrationnel, l'abbé C. livrant des proches qui n'étaient pas résistants, détournant d'ailleurs par là les soupçons de ses compagnons de réseau. De plus, si à l'instar de Judas, Robert C. trahit et provoque la mort de ceux qui lui faisaient confiance, à la différence de ce faux-frère-là, cet acte, loin de lui rapporter quelque avantage, monétaire ou social, lui fait tout perdre. Il semble donc que son reniement participe de la perversion, son " but " n'étant absolument pas celui, noble et rationnel, d'éloigner le soupçon de ses camarades, mais vicieux, d'entraîner dans sa chute ceux qu'il aime. Robert affirme ainsi au seuil de sa mort à un compagnon de misère: " finalement, si j'ai refusé de donner les noms des résistants, *c'est que je ne les aimais pas, ou les aimais loyalement, comme il faut aimer ses camarades [...]* J'ai joui de trahir ceux que j'aime."³²⁸ Pervertissant un dualisme chrétien qui oppose le corps à l'âme, Robert met ici dos à dos amour et loyauté: on n'est fidèle qu'à ceux qu'on n'aime pas, comme on n'est infidèle qu'à ceux qu'on aime. Enfonçant le clou, et s'enfonçant lui-même, il s'exalte: " il n'est pas de lâcheté qui étancherait ma soif de lâcheté ! "³²⁹

Il apparaît que chez Bataille, ce n'est jamais le crime qui soit criminel, mais la nature du crime. Mécanique, utilitariste, hygiénique, relevant d'un monde laïque pour qui tout est transcendance, seulement alors se fait-il véritablement criminel; passionnel, gratuit, sale, pouvant brièvement céder la place à l'immanence, il conserve toute sa grandeur et permet l'accès au sacré. Ainsi, si le crime sadien, entaché d'inceste, de viol et de torture, salissant victime et

³²⁶ Jean-Paul Sartre, *Huis-clos, Les Mouches* [1947], Gallimard, 1964, p. 73. Pourtant, dans *Les Mots*, Sartre nuance lui-même ce jugement implacable, soulignant la difficulté à distinguer le véridique du vraisemblable: " J'ai vu par la suite qu'on pouvait tout connaître de nos affections, hormis leur force, c'est-à-dire leur sincérité. *Les actes eux-mêmes ne servent pas d'étalon à moins qu'on n'ait prouvé qu'ils ne sont pas des gestes, ce qui n'est pas toujours facile.* " Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, [1964], Gallimard, 2006, p. 54, je souligne.

³²⁷ Soulignons ici une autre trahison potentielle, mais plus discrète: le prénom de Robert peut avoir été choisi comme ultime affront, ou paradoxal hommage, à la mémoire de l'ami de Bataille, le poète surréaliste Robert Desnos, vrai " héro ", résistant déporté et mort peu après sa libération à Terenziesdadt. Voir Jean-Francois Louette, " Notice ", *L'Abbé C.*, in *Georges Bataille, Romans et récits, op. cit.*

³²⁸ Georges Bataille, *L'Abbé C.*, in *Georges Bataille, Romans et récits, op. cit.*, p. 714.

³²⁹ *Ibid.*

bourreau dans une éblouissante fulgurance, charme Bataille, la “ solution finale ” nazie, haine froide à échelle industrielle, annihilant la victime en épargnant le bourreau, l’horrifie : “ d’un bout à l’autre le déchainement des passions qui a sévi dans Buchenwald ou dans Auschwitz était un déchainement qui était sous le gouvernement de la raison. ”³³⁰ Ainsi, lorsque Robert donne Charles et Eponine aux nazis, persuadés d’être du bon côté de la barrière, bourreaux aux mains propres, et donc serviles, son acte à lui reste bien sale, irrécupérable, et donc souverain. Cependant, cela gêne que dans *L’Abbé C.*, les camps présentent plus d’affinités avec les coulisses ignobles du château sadien des *Cent vingt journées de Sodome* qu’avec la réalité historique des camps du IIIème Reich (comme Bataille est le premier à le souligner, lorsqu’il s’exprime en historien et non en romancier.)

Cela résulterait donc d’un malentendu, sans doute voulu, ou, en tous les cas, prévu, par Bataille, si *L’Abbé C* est perçu par certains comme un hommage à la délation et à la collaboration à une époque encore sous le choc après les déferlantes de délation et de collaboration à la mode sous le régime de Vichy, et qui préfère dorénavant se souvenir de ses héros plutôt que de ses traîtres. Sans faire de politique –sans militer-, *L’Abbé C.* ne chante en effet pas la gloire d’une France résistante, mais met plutôt en scène l’infamie d’une France perverse. Cherchant à faire l’expérience de la totalité pour mieux la disperser, l’abbé C. de Bataille semble vouloir se boucher toutes portes de sortie, se dépouillant lui-même et récoltant autant de haine et de mépris que possible. La souveraineté ne semble ici s’acquérir qu’au prix le plus cher, celui de l’estime de ses contemporains. Une à une, Bataille renie en effet ici toutes affections, affectations, et affiliations. Avec la parution de ce petit livre foncièrement immoral, Bataille ne peut effectivement qu’y perdre, en appui, en soutien, en popularité. Pourquoi donc se mettre dans une situation aussi intenable? Qu’est-ce donc que cette “ lâcheté ” démesurée de Robert C., qui semble ici contaminer Bataille, et, dans l’opprobre universelle qu’elle suscite, finit par se confondre étrangement avec du courage ? Cette lâcheté paradoxale se manifeste ici par la fureur de renier ce qu’on aime, un état qui vous protège, des êtres qui vous font confiance, sans jamais demander grâce : “ il n’est pas de lâcheté qui étancherait ma soif de lâcheté ! ” C’est apparemment seulement en reniant ce qui lui est le plus cher –sa patrie, ses amours, sa propre chair enfin, puisque Robert meurt de son reniement - que l’individu parvient au sacré gauche qui, s’autodétruisant dans la dépense, esquive le totalitarisme. Pourtant, ce récit suprêmement provocateur ne fait pas grand scandale, et avorte dans une indifférence quasi universelle, qui reste profane et distraite, loin de provoquer l’horreur sacrée qu’espérait sans doute Bataille.³³¹

Mis à part la démarche d’un Bataille qui vise au “ dérèglement raisonné de tous les sens ” et donc aspire aux débordements du cadre, et donc à la transgression, qu’est-ce que ce personnage infâme d’abbé renégat signifie ici? Quel reniement, de quelle religion, a ici lieu ? Il est évident que *L’Abbé C.* met en scène la chute, voulue, d’un abbé devenu fou de désir et occupé à renier sans relâche son état premier, et donc bafoue sans relâche la chrétienté. Le drame commence ainsi par une sorte d’épiphanie inversée, durant laquelle l’abbé, succombant à la tentation physique, et dans la position hautement sacrilège du Christ en croix, contemple avec extase un “ derrière ” féminin:

³³⁰ Georges Bataille, “ Le mal dans le platonisme et le sadisme ”, *Œuvres complètes VII, op. cit.*, p. 376.

³³¹ Fin janvier 1950, quatre mois avant la parution du roman, un Bataille optimiste écrit à un ami : “ Si *L’Abbé C.* ne trouvait pas d’accueil, j’entends un minimum d’accueil, [...] je n’y comprendrais plus rien. ” Cité dans Jean-François Louette, “ Notice ”, *L’Abbé C.*, *Georges Bataille, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1258.

Eponine se mit à rire, et si vite que le rire la bouscula [...] elle riait la tête dans les mains et l'abbé, qu'avait interrompu un gloussement mal étouffé, ne leva la tête, les bras hauts, que devant un derrière nu [...] Mme Hanusse, qui se redressa plus lentement, ne comprit jamais ce que voulait dire un visage émerveillé : *l'abbé, les bras au ciel, avait la bouche ouverte.*³³²

Le reniement par Bataille des religion judéo-chrétiennes, mais plus généralement, de tout religieux à partir du moment où il est institutionnalisé,³³³ semble découler d'une compréhension de la nature d'un religieux qui, même lorsqu'il se veut révolutionnaire, est fatalement et dès son avènement conservateur : "chacun sait que ni le bouddhisme, ni le christianisme ne sont révolutionnaires, le monde des choses est laissé par le bouddhisme, comme par les chrétiens, tel quel, et l'on aperçoit, de cette façon, les raisons pour lesquelles ce sont encore des mondes de transcendance."³³⁴ Dans la cosmologie bataillienne, de façon relativement contre-intuitive puisqu'à rebours de nos schèmes de pensée judéo-chrétiens, c'est le sacré qui est immanence/révolutionnaire, donc souverain, et le profane transcendance/conservateur, donc servile. Et si les religions s'appuient bien sur le désir d'immanence, elles finissent toutes par mettre en place la transcendance. En effet, "si l'on considère le divin indépendamment de ses formes intellectuelles, il n'est pas transcendant, mais sensible, et de la façon la plus indéniable, immanent : la transcendance au contraire (la sphère intelligible) est donnée dans le monde profane."³³⁵

Si l'Eglise moderne déçoit Robert comme Bataille avant lui, ce serait donc en partie parce qu'elle refoule une part maudite il n'y pas si longtemps encore incarné par les mystiques. Cependant, le mysticisme lui-même -ascèse paradoxale, puisque tributaire d'une humiliation du corps, donc d'une chute- est imposture: "même à supposer l'habit, le silence, les macérations, qui songerait encore à ce ravissement qui, par-delà l'esprit, emporterait l'esprit *dans l'ouverture où disparaît la chose même qui s'ouvrit ?*"³³⁶ Ainsi, si le repos est bel et bien absent de l'état mystique, lui aussi trépidante expérience -que les fidèles admirent mais qu'ils observent à une distance prudente-, il n'en demeure pas moins que les mystiques, épris de dépense, donc de souveraineté, conservent jalousement leur dieu par devers eux et se cramponnent au servile: "Sainte Thérèse ? J'aimais mieux le sourire du boucher qui avait le goût de la mort sous sa forme la plus sale."³³⁷ Le grand Zéro³³⁸, comme l'appelle Jean-François Lyotard, le divin judéo-chrétien et toutes ces hypostases, demeure toujours l'ultime point de repère auquel des êtres exsangues se raccrochent. Si Robert est ainsi tenté par l'ascèse -qui, respectant l'ordre divin,

³³² Georges Bataille, *L'Abbé C., Romans et récits*, op. cit., p. 637, je souligne.

³³³ Ainsi que le souligne François Mauriac dans un article sur Georges Bataille: "La religion dont il nous entretient n'est pas *une* religion mais *la* religion." François Mauriac, *L'Alittérature contemporaine*, Albin Michel, 1958, p. 94.

³³⁴ Georges Bataille., *Œuvres complètes VII*, op. cit., p. 433.

³³⁵ Georges Bataille, *Œuvres complètes XI*, Articles I, 1944-1949, XI, Gallimard, 1988, p. 203, je souligne.

³³⁶ Georges Bataille, *Œuvres complètes XII*, Georges Bataille, Articles II, 1950-1961, Gallimard, 1988, p. 180, je souligne.

³³⁷ Georges Bataille, *L'Abbé C., Romans et récits*, op. cit., p. 654.

³³⁸ Selon Lyotard, bien que voulant canaliser, donc contrôler, les innombrables manifestations du désir en un centre inéluctablement normatif, le Grand Zéro relève lui aussi d'un désir, qui peut, comme par jeu, être perverti: "Cette souffrance par excès est celle des bacchantes, elle procède de l'*impossibilité* des figures [...] Est-il possible que toute intensité ne soit souffrance que parce que nous sommes religieux, des religieux du Zéro ? [...] Il faut se pénétrer de cela : que l'instanciation des intensités sur un Rien d'origine, sur un Equilibre [...] ne procède pas d'une erreur [...] mais bien encore du désir." Jean-François Lyotard, *Economie libidinale*, Les Editions de Minuit, 1974.

nierait la corruption des chairs et parviendrait à la propreté du squelette-, cette tentation est prestement déboutée.³³⁹ La jouissance ne peut être désolidarisée de l'angoisse:

Le vin, qui ne pouvait, en aucune manière, mettre fin au désordre de mes pensées, me suggéra néanmoins l'idée obstinée de chercher –à l'image des ascètes, dont le soleil, sans trêve, me semblait sécher les os- ce qui met fin, comme la mort, à tout le désordre des pensées. [...] Mais quand, sur la route, la magie d'immenses paysages se joua devant moi, j'oubliai ma résolution, *je voulus revivre, et, au contraire, il me sembla que jamais je ne serai las de ces horizons ouverts aux promesses de l'orage*, ni des jeux de lumière qui indiquent les heures [...] Le plaisir de vivre, en effet, renvoyait au monde qui m'avait rejeté : c'était le monde de ceux qu'*un changement incessant unit et désunit, sépare et rassemble*, dans le jeu que le désespoir lui-même aussitôt ramène à l'espoir.³⁴⁰

Quand la religion a pour but de stabiliser, donc d'apaiser, l'érotisme, et tout ce qui permet à la communication, cherche à agiter, donc à angoisser:

Même cette comédie affirmait la misère de l'homme que l'espoir abandonne, - insignifiant et nu, - *en un monde qui n'a plus de loi, plus de Dieu, et dont les bornes se dérobent*. [...] je n'attendais de la religion aucun secours, mais le temps venait de l'expiation. Je mesurais à l'apparente possibilité d'une aide l'horreur de l'impuissance définitive, d'un état où, décidément, il n'y aurait plus rien que je dusse attendre.³⁴¹

Cependant, quoique la religion se trompe, et nous trompe, en s'offrant comme possibilité de souveraineté, elle diagnostique bien "un problème" que la société laïque, elle, refoule complètement.

Passant sans crier garde du statut d'abbé mondain à celui d'apostat fou, si au début de *L'Abbé C.*, Robert ambitionne à la propreté et à l'homogène, au fil du texte, il se rabaisse à plaisir, se vautrant dans le malpropre et l'hétérogène.³⁴² Ce personnage passe donc du servile, le pur, au maudit, l'impur. Les gesticulations lubriques de l'abbé C. semblent ici faire étrangement écho à certains passages des *Confessions* de Saint Augustin, dans lesquelles l'homme d'Eglise évoque une jeunesse dissipée, avant d'avoir converti ses débordements en sainteté : "j'aimais ma propre mort, j'aimais ma chute, non pour le but que je poursuivais : car *ce que j'aimais*,

³³⁹ Comme le souligne Jean-Michel Besnier, "La crispation sur le respect –respect envers soi-même ou envers Dieu : c'est ici tout un. Outre qu'elle en signale l'échec et le dérisoire, elle est une inhumaine provocation, elle pousse à une diabolique mise à l'épreuve et doit se solder par une autodestruction, semblable à l'issue du *potlach* chez Marcel Mauss." Jean-Michel Besnier, *Eloge de l'irrespect et autres écrits sur Georges Bataille*, Descartes & Cie, 1998, p. 24.

³⁴⁰ Georges Bataille, *L'Abbé C., Romans et récits*, op. cit., p. 655, je souligne.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 678.

³⁴² Soulignons ici que Robert C., représentant de l'Eglise et donc relevant du sacré droit, et Henri, boucher qui a trait à la mort des bestiaux et se rapproche du sacré gauche, finissent par se confondre de par leur transgression commune des valeurs bourgeoises : leur sexualité débridée, puisque tous deux ont commerce de chair avec Eponine. L'hétérogène qui les fait alors communiquer est d'ailleurs explicitement représenté sous la forme d'une "saleté" excédant la représentation, ici les excréments déposés par Robert –et non par le boucher, comme Charles le soupçonnait- sur le seuil, endroit lui-même sacré par excellence, de la demeure d'Eponine.

c'était ma chute elle-même ; et mon âme souillée, séparée de votre appui, courrait à sa perte, plus heureuse de sa honte que des plaisirs qu'elle en recueillait !³⁴³

Ici, il importe de replacer le problème du reniement religieux chez Bataille sous le sceau d'une de ses plus curieuses obsessions, celle du phénomène biologique de la scissiparité -qui donne d'ailleurs son titre à un texte écrit peu avant *L'Abbé C.* Le récit met en effet en scène la relation troublante entre deux jumeaux, Charles et Robert C, physiquement indifférenciables, et - au début- moralement aux antipodes. Comme dans le dualisme judéo-chrétien, le monde de *L'Abbé C.* semble initialement déchiré, entre Charles qui est tout corps et Robert tout esprit, comme le remarque Charles lui-même : “ notre identité physique, quand ton attitude morale est diamétralement opposée, est pour elle (Eponine), au sens le plus fort, un déchirement : *comme si le monde était en elle, ou devant elle, cassé en deux, mais les deux morceaux ne peuvent même pas être accordés.* ”³⁴⁴ Pourtant, bien que souffrant de cette fondamentale inadéquation, si Eponine désire les avoir tous deux simultanément pour amants, ce n'est pas pour parvenir à une résolution quelconque dans une démarche eschatologique, mais au contraire, pour atteindre à l'indifférenciation, dans l'espoir de parvenir à une communication qui parvienne à relancer cycliquement le désir, dans le reniement même de tout espoir de résolution. Ainsi, Eponine souligne bien que si elle désire Robert, ce n'est absolument pas pour le “ sauver ” par son hypothétique amour et accéder ainsi à leur rédemption commune, mais pour s'enfoncer ensemble : “ Je ne le sauverai pas. Le pourrais-je d'ailleurs, je ne le sauverais pas, même il mourra vite le jour où je passerai mon envie sur lui. ”³⁴⁵

Cette étrange contradiction entre Charles le débauché et Robert le puritain se renverse au fil du récit, quand le libertinage du premier semble bien innocent par rapport à la déchéance du second, défaisant ainsi les différences entre ces jumeaux si identiques et si différents. Bien qu'ils paraissent, par moments, littéralement interchangeable, tous les deux dévorés par le doute et le désir, leurs trajectoires se croisent sans jamais se rencontrer sauf, à la fin, quand tous deux finissent pareillement résorbés dans la mort- mort qui n'est donc pas une communication nécessitant une alternance entre sacré et profane.³⁴⁶

L'ultime reniement, qui semble en coûter à Bataille tout autant, sinon plus que le reniement en la patrie ou en Dieu, semble être le reniement de la littérature. Que reproche ici Bataille aux Belles-Lettres? Tout d'abord, de trop séduisants tropes romantiques qui font de l'artiste un prophète, condamné au martyr terrestre pour mieux parvenir à la reconnaissance céleste.³⁴⁷ Pour Bataille, l'art reste indissociable d'une religion au service de laquelle il demeure et qu'il singe dans un univers laïc. En effet, depuis son origine à Lascaux, l'art est cette transgression nécessaire, ce “ moment ”, qui permet à l'homme de faire un saut le catapultant du domaine profane au domaine sacré : “ ils nous importe ici que dans son essence, et dans la pratique, *l'art*

³⁴³ Saint Augustin, Livre II, *Les Confessions*, traduction nouvelle par Paul Janet, Paris, Charpentier, 1859, p. 36, je souligne.

³⁴⁴ Georges Bataille, *L'Abbé C.*, in *Georges Bataille, Romans et récits, op. cit.*, p.648, je souligne.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 672.

³⁴⁶ A ce propos, voir Elisabeth Bosch, *L'Abbé C. de Georges Bataille, les structures masquées du double*, Amsterdam, Rodopi, 1983.

³⁴⁷ Bourdieu souligne le décalque de la métaphysique chrétienne effectué par la métaphysique artistique: “ la mystique chrétienne de l'au-delà, n'est sans doute que la transfiguration en idéal, ou en idéologie professionnelle, de la contradiction spécifique du mode de production que l'artiste pur vise à instaurer. On est en effet dans un monde économique à l'envers : l'artiste ne peut triompher sur le terrain symbolique qu'en perdant sur le terrain économique (au moins à court terme), et inversement (au moins à long terme). ” Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Editions du Seuil, 1998, p. 141.

exprime ce moment de transgression religieuse, qu'il l'exprime seul assez gravement et qu'il en soit la seule issue."³⁴⁸ La littérature se doit alors de s'émanciper d'une religion hiérarchisée apportant à ses saints et émissaires une récompense dans l'au-delà. Bataille cherche alors à déloger cette sacrosainte littérature d'un sacré droit servile dans lequel elle a établi ses pénates, et à la faire déraiper du côté d'un sacré gauche souverain.

Comment *L'Abbé C.* renie-t-il donc la littérature? En d'autres termes, comment l'écrivain renie-t-il le projet à l'aide du projet, ou, pour puiser dans le lexique cher à Bataille, comment parvient-il à l'immanence du sacré par la transcendance du profane? Ainsi que le remarque Jacques Derrida, un discours, placé sous le signe de la dialectique et par excellence servile, s'entête malgré lui à rentabiliser la plus souveraine des dépenses:

La notion d'*Aufhebung*...est risible en ce qu'elle signifie l'affairement d'un discours s'essoufflant à se réapproprier toute négativité, à élaborer la mise en jeu en investissement, à amortir la dépense absolue, à donner un sens à la mort, à se rendre du même coup aveugle au sans fond du non-sens dans lequel se puise et s'épuise le fonds du sens.³⁴⁹

Il semble alors que si la littérature, ou la poésie, désirent mourir, elles soient condamnées à se survivre, ainsi que le remarque Bataille lui-même: "il est vrai, la poésie, qui subsiste, est toujours un contraire de la poésie, puisque, ayant le périssable pour fin, elle le change en éternel."³⁵⁰ Michèle H. Richman met en avant la même gageure: "the critical challenge, then, would be to envisage a sacred force capable of sustaining the negativity of its otherness and of resisting the recuperative strategy that directs it toward conservation, accumulation, and profit."³⁵¹ Si la littérature se veut *potlatch*, il s'agirait alors de parvenir à en faire un sacrifice souverain, qui donne tout et parvient à la communication, et non un simulacre de sacrifice, qui dépense d'une main et récupère de l'autre: "it is this mutual loss of witness and victim in sacrifice that Bataille hopes to realize in his erotic fiction, but to effect a loss in both reader (witness) and fictional character (victim), he must avoid transforming this loss into a gain for the reader."³⁵² Ou comme le remarque laconiquement, mais efficacement, Charles, "les mots disent difficilement ce qu'ils ont pour fin de nier."³⁵³ Il semblerait donc que la littérature du vingtième siècle, du moins la littérature avant-garde, soit la plus hypocrite de toutes, puisque criant à tue-tête sa souveraineté et restant enchaînée à la servilité.

Quelle est véritablement la fonction de ce que Bataille appelle vaguement la littérature, où certaine prose, comme le *Tropique du cancer* d'Henri Miller, côtoie certaine poésie, comme les *Illuminations* d'Arthur Rimbaud, et où même l'"amusement" populaire, comme la bande dessinée populaire des *Pieds Nickelés*, a sa place? Quel est donc le dénominateur commun de cette littérature mettant en branle un processus radicalement différent de celui en œuvre dans les Belles-Lettres?

³⁴⁸ Georges Bataille, "Lascaux ou la naissance de l'art", *Œuvres complètes IX*, Gallimard, 1979, p.41, je souligne.

³⁴⁹ Jacques Derrida, "De l'économie restreinte à l'économie générale: un hégélianisme sans réserves", *Georges Bataille*, édité par Stéphane Cordier, L'Arc, Duponchelle, 1990, p. 29, je souligne.

³⁵⁰ Georges Bataille, *La Littérature et le Mal*, *Œuvres complètes XI*, op. cit., p. 199.

³⁵¹ Michèle H. Richman, *Sacred revolutions, Durkheim and the Collège de Sociologie*, University of Minnesota Press, 2002, p. 129, je souligne.

³⁵² Leslie Anne Boldt-Irons. "Sacrifice and Violence in Bataille's erotic fiction: Reflections from/upon the mise en abîme", *Writing the Sacred*, edited by Carolyn Bailey Gill, Routledge, 1995, New York, p. 91, je souligne.

³⁵³ Georges Bataille, *L'Abbé C.*, in *Georges Bataille, Romans et récits*, op. cit., p. 708.

*Pour apercevoir le sens du roman, il faut se mettre à la fenêtre et regarder passer des inconnus. Partant de l'indifférence profonde pour tous ceux que nous ne connaissons pas, c'est la protestation la plus entière contre le visage assumé par l'homme en l'espèce du passant anonyme. L'inconnu est négligeable et dans le personnage du roman est sous-entendue l'affirmation contraire, qu'à lui seul cet inconnu est le monde. Qu'il est sacré, des que je lève le masque profane qui le dissimule.*³⁵⁴

Paradoxalement, la littérature permettrait aux “ passants anonymes ”, image baudelairienne par excellence du flâneur angoissé dans la foule urbaine, de surnager dans la masse tout en accédant à l'être-en-commun. Ce passant “ est ” donc par la magie de la littérature, non pas parce qu'elle réfracte dans chacune de ses facettes une subjectivité inoxydable contre laquelle le lecteur conforte la sienne, mais bien au contraire, parce que, le temps d'une lecture spasmodique, le lecteur peut se confondre avec une communauté anonyme d'autres lecteurs. La littérature n'est plus alors activité individuelle, mais pratique universelle, permettant la communication entre différentes instances elles-mêmes déchirées. La gageure de ce nouveau genre de littérature (qui existe depuis toujours mais qu'on regroupe dans la modernité sous le terme d'avant-garde) serait alors de véhiculer un sacré qui permette une cohésion –la communauté- à partir d'individus – masse informe-, sans pour cela déboucher sur l'exclusion des non-initiés, comme le souligne Nancy :

*La communauté exclut son propre fondement- parce qu'elle veut foreclore le déroberement du fond qui en est l'essence : l'en commun, l'entre-nous de la comparution [...] Pour exclure, l'exclusion doit designer : elle nomme, elle identifie, elle donne figure. L' " autre ” est une figure imposée à l'infigurable [...] La figuration elle-même ne peut pas être simplement reprouvée. Elle appartient aussi à la structure. La double question cruciale de l'en-commun serait ainsi : comment exclure sans figurer ? et comment figurer sans exclure ?*³⁵⁵

Décrite par Bataille comme une opération –un “ soulèvement de masque ” sous lequel on ne trouverait rien-, la littérature est très proche de sa définition du sacrifice. Comme lui, elle consiste en une opération transgressive extériorisant l'intériorité, et rendant donc par là la communication possible- l'avant-garde serait donc l'une de ses itérations possibles. Il semblerait que lire n'est plus alors apprendre à mourir, comme l'a si fameusement dit Montaigne sur la philosophie,³⁵⁶ mais apprendre à vivre la mort, ou, en d'autres termes, pousser, comme dans l'érotisme, ” l'approbation de la vie jusque dans la mort ”, ou par là aussi, renier la tyrannie de l'individuation : “ à en lire un roman, à nous laisser prendre à la sorcellerie d'une histoire, nous répondons au besoin de nous liquéfier, de lâcher prise, de nous désagrèger, comme on désagrège un être qui aime, s'abandonne à la passion et joue pour finir à la ‘petite mort.’ ”³⁵⁷ Malgré tout, la littérature ne donne lieu qu'à une “ petite mort ” et reste du domaine du jeu, dans

³⁵⁴ Georges Bataille, *Œuvres complètes XII, Articles II, 1950-1961*, Gallimard, 1988, p. 281, je souligne.

³⁵⁵ Jean-Luc Nancy & Jean-Christophe Bailly, *La Comparution (politique à venir)*, Christian Bourgeois, 1991, p. 98-99, je souligne.

³⁵⁶ Sur les affinités entre lecture et mort, voir Denis Hollier, *La Prise de la Concorde, Essai sur Georges Bataille*, Gallimard, 1974.

³⁵⁷ Georges Bataille, *Œuvres complètes XII, Articles II, 1950-1961*, Gallimard. 1988, p. 34.

le sens où l'homme joue "à qui perd gagne", y trouvant son compte quoiqu'il fasse. Cette littérature, qui peut donc potentiellement "fonder" une communauté sans fond, indéfinie et donc souveraine, demeure alors impuissante à être impuissante, puisque perpétuellement tributaire d'un langage enchaîné à l'action et qui définit à tort et à travers. Pour finir, elle gagne alors sur tous les tableaux, se détachant des affaires de ce monde et profitant de ce même détachement:

L'image poétique, si elle mène du connu à l'inconnu, s'attache cependant au connu qui lui donne corps, et bien qu'elle le déchire et déchire la vie dans ce déchirement, se maintient à lui. D'où il s'ensuit que la poésie est presque en entier poésie déchue, jouissance d'images il est vrai retirées du domaine servile (poétiques comme nobles, solennelles,) mais refusées à la ruine intérieure qu'est l'accès à l'inconnu.³⁵⁸

Bataille trouve une alternative à l'individualisme ou au fanatisme avec sa théorie de la communication par la littérature. Comme ce "cœur d'une fleur sans cœur" rêvé par la Nadja de Breton, la littérature doit alors parvenir, ce qui n'est pas aisé, à renier l'hypostase, permettant à l'individu de communiquer *extra muros*, hors de toute institution et affiliation:

Le plus remarquable est qu'un tel enseignement ne s'adresse pas, comme celui du christianisme –ou celui de la religion antique– à *une collectivité ordonnée dont il serait devenu le fondement*. Il s'adresse à l'individu, isolé et perdu, auquel il ne donne rien que dans l'instant : *il est seulement littérature*.³⁵⁹

La littérature ne serait alors souveraine qu'en allant dans le sens de l'esprit qui toujours nie, et poussant la perversité plus loin encore, de l'esprit qui toujours *se renie* –ce que Bataille met en place avec ses expérimentations avant-garde. *A contrario*, une littérature servile reviendrait à accepter l'ordre établi, ou, même quand le remettant en cause, se gardant bien de se mettre elle-même sur la sellette- ce dont la majorité de la littérature "traditionnelle", mais également la littérature avant-garde "dominante", est "coupable." Si l'impulsion de l'écriture découle indéniablement d'une positivité visant à l'accumulation, une littérature indissociable du négatif a alors tôt fait de se saboter.³⁶⁰

Comme le rappelle Blanchot, le langage lui-même ne semble donc paradoxalement possible que de par son impossibilité même, n'étant que parce que niant *et* parce que se reniant : "Si le langage, et en particulier, le langage littéraire, ne s'élançait constamment, par avance, vers sa mort, il ne serait pas possible, car *c'est ce mouvement vers son impossibilité qui est sa condition et qui le fonde*."³⁶¹ En effet, une adéquation parfaite du langage à lui-même signifierait la fin de l'histoire, donc la fin de la conscience et de l'homme. Et si la souveraineté n'est possible que dans l'immanence, dans l'immanence, tout se confond, poème, poète et lecteur: "si il y a l'univers ou tout communique, à quoi bon le poète, que lui reste-t-il à accomplir, et la dignité

³⁵⁸ Georges Bataille, *L'Expérience intérieure* [1943], p. 170.

³⁵⁹ Georges Bataille, *La Littérature et le mal* [1957], *Œuvres complètes XII, op. cit.*, p. 182.

³⁶⁰ Ainsi que le remarque Jean-Michel Heimonet : " Fondamentalement, l'écriture est liée au " désir d'être tout " qui donne son impulsion au pouvoir historique. Mais dans son mouvement expiatoire, au cours de l'exercice où elle s'approfondit dans le jeu symbolique, elle transgresse la réalisation et l'installation de tout pouvoir possible. " Jean-Michel Heimonet, *Négativité et Communication*, Jean-Michel Place, 1990, p. 61.

³⁶¹ Maurice Blanchot, " Kafka et la littérature ", *La Part du feu*, Gallimard, 1949, 2009, p. 28, je souligne.

de son essence ne lui échappe-t-elle pas, qui est d'être *médiation par excellence et aussi le co-présent, le contemporain du Tout ?*³⁶²

Si toute poésie digne de ce nom tend donc vers la souveraineté et l'immanence, elle ne doit son existence qu'à la servilité et la transcendance, et c'est cette tension, qui rend possible dans un même mouvement l'angoisse et la jouissance que suggère la parabole du bolide dans *L'Abbé C.* :

Mon absurdité imagina, dans ma défaillance, un moyen de formuler exactement la difficulté que trouve *la littérature*. J'en imaginai l'objet, le bonheur parfait, comme une voiture qui foncerait sur la route. Je longerais d'abord cette voiture sur la gauche, à une vitesse de bolide dans l'espoir de la doubler. *Elle foncerait alors davantage et m'échapperait peu à peu*, s'arrachant à moi de toute la force de son moteur. Précisément ce temps même où elle s'arracherait, me révélant mon impuissance à la doubler, puis à la suivre, est l'image de l'objet que poursuit l'écrivain : cet objet n'est le sien qu'à la condition, non d'être saisi, mais, à l'extrémité de l'effort, d'échapper aux termes d'une impossible tension. [...] *C'est que la voiture la plus forte ne saisit rien, tandis que la voiture plus faible, qui la suit, a conscience de la vérité du bonheur, au moment où la plus rapide lui donne le sentiment de reculer.*³⁶³

Se rapprochant de l'immanence sans s'y perdre, restant dans la transcendance bon gré mal gré, la littérature permet seulement de vivre plus intensément ce déchirement, non de l'annuler. Bataille souligne encore que la vie humaine est oscillation entre servilité –individuation- et souveraineté –communication. :

Dans les déchirements auxquels nous mènent les miracles de notre joie, la littérature est la seule voix, déjà brisée, que nous donnons à cette impossibilité glorieuse où nous sommes de ne pas être déchirés ; elle est la voix que nous donnons au désir de ne rien résoudre, mais visiblement, heureusement, de nous donner au déchirement jusqu'à la fin.³⁶⁴

L'Abbé C. met en scène ce reniement fondamental des règles du jeu littéraire avec le thème du plagiat qui hante ses pages. En effet, le plagiat ne traduit pas dans ce récit la hantise chevillée au corps d'une littérature moderne prisant avant tout l'originalité,³⁶⁵ c'est-à-dire la distinction entre les individus, mais le désir pervers d'écrire un texte qui efface simultanément l'auteur et le texte copiés, comme l'auteur et le texte copiants. Ce n'est nullement un hasard si le vingtième siècle considère le plagiat comme le plus grand sacrilège qui soit : dans un univers presque complètement laïcisé et donc indifférent, les derniers bastions du sacré, et donc d'une intensité par définition différentielle, sont en effet regroupés autour de l'art et des artistes, comme auparavant autour du Saint Esprit et de ses prophètes. Il devient donc sacrilège de chercher à brouiller les pistes entre les écrivains, voir plus troublant encore, de révéler l'indifférence entre grands écrivains et simples lecteurs, hommes de Dieu et pauvres mortels. Jean-Louis Cornille

³⁶² Maurice Blanchot, " La Parole sacrée de Hölderlin ", *Ibid.*, p. 125, je souligne.

³⁶³ Georges Bataille, *L'Abbé C.*, in *Georges Bataille, Romans et récits*, *op. cit.*, p. 646, je souligne.

³⁶⁴ Georges Bataille, *Œuvres complètes XII, Articles II, 1950-1961*, *op. cit.*, p. 525.

³⁶⁵ Voir à ce sujet Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York, 1996.

s'intéresse ainsi chez Bataille aux manifestations d'un texte criminel, qui tue, et se tue, avec l'arme à double tranchant du plagiat et de la pseudonymie.³⁶⁶ Comme lors d'un sacrifice, mettre à mort autrui revient alors à se mettre à mort : le sang rejaillit sur l'officiant, non par suite d'une quelconque culpabilité judéo-chrétienne, mais par osmose. Cornille retrouve ainsi dans *L'Abbé C.* (qui, lui, a bien été reconnu comme sien par Bataille) des traces de *Confessions of a Justified Sinner* de James Hogg, roman sur lequel Bataille avait effectivement écrit une critique élogieuse, ainsi que des échos de certains poèmes de Rimbaud.³⁶⁷ Cependant, Cornille distingue ici entre la notion d'emprunt et celle de plagiat, imputant à Bataille la première et renvoyant la seconde du côté du pénal.³⁶⁸ De l'emprunt au plagiat, il semble y avoir un fossé que rien ne saurait combler : quand l'emprunt, respectable, est usité par les plus grands, le plagiat, infâme, condamne ceux qui s'y font prendre aux oubliettes de l'histoire littéraire. C'est pourtant cette distinction même qui semble en jeu dans un texte bataillien qui prend un malin plaisir à la défaire. De façon plus perverse encore, il semble que Bataille ne se contente pas de "plagier" l'œuvre d'autrui, mais qu'il se plagie lui-même, d'une façon qui relève plus du tic que de la méthode, et que Cornille nomme l'"autotextualité." Cet autopillage est d'ailleurs présent structurellement et sémantiquement au cœur du récit, puisqu'après la mort de Robert, c'est Charles qui recopie les notes de son frère tué par les allemands pour les donner à l'éditeur. Le problème est encore complexifié par la gémellité de deux écrivains déjà quasi indistincts, et le fait qu'ici, faisant mine de plagier un personnage par un autre, Bataille se plagie en fait lui-même, commettant une espèce de suicide littéraire:

Le seul moyen d'écrire est d'anéantir ce qui est écrit. Mais ce ne peut être fait que par l'auteur ; la destruction laissant l'essentiel intact, je puis, néanmoins, à l'affirmation lier si étroitement la négation que *ma plume efface à mesure ce qu'elle avança.* [...] Je crois que *le secret de la littérature est là, et qu'un livre n'est beau qu'habilement paré de l'indifférence des ruines.* [...] C'est ainsi que, Robert mort, parce qu'il laissait ces écrits ingénus, il me fallut détruire ce mal qu'il avait fait, il me fallut encore et par le détour de mon livre, *l'anéantir, le tuer.*³⁶⁹

Comme le rappelle Denis Hollier, il semble qu'écrire et faire l'amour relèvent des défis symétriques, et, par définition, impossibles: la sexualité cherchant à parvenir à la scissiparité par l'érotisme, comme l'écriture voulant parvenir à l'indifférence par la différence.³⁷⁰

Dans cet embrouillamini temporel et stylistique de textes, (*L'Abbé C.* est écrit après *La Scissiparité*, elle-même écrite avant, mais publiée après *La Haine de la poésie*) qui abordent tous les mêmes exacts sujets -scissiparité, gémellité, érotisme- et où de vagues personnages, réduits à de vagues initiales, finissent par se confondre, il y a de quoi s'y perdre et y perdre des lecteurs. En outre, entre l'introduction et l'épilogue d'un éditeur de leurs amis qui encadrent le récit, deux textes hétérogènes coexistent dans *L'Abbé C.*, ceux de ses deux jumeaux a priori si différents:

³⁶⁶ Dans la majorité de son œuvre romanesque, Bataille efface en effet son nom pour laisser place à ceux, fantasmatiques ou obscènes, de Lord Auch, Pierre Angélique et Louis XXX.

³⁶⁷ Voir Jean-Louis Cornille, *Bataille Conservateur, Emprunts intimes d'un bibliothécaire*, L'Harmattan, 2004.

³⁶⁸ "L'emprunteur ne cesse de frôler le plagiat, qui est une pratique illicite [...] Ce n'est donc jamais la reproduction pure et simple qui fait l'emprunt, car on tomberait alors dans le registre du plagiat, qui n'en est jamais que la forme dure, criminelle et pénalisable." *Ibid.*, p.116, note en bas de page 164.

³⁶⁹ Georges Bataille, *L'Abbé C., Romans et récits, op. cit.*, p. 693, je souligne.

³⁷⁰ Voir Denis Hollier, *La Prise de la Concorde, Essai sur Georges Bataille*, Gallimard, 1974.

celui de Charles le libertin qui est un texte rationnel, en prose et assumé par son auteur, et celui de Robert, ancien abbé en proie à une débauche fiévreuse, qui prend pour pseudonyme “ Chianine ” dans un texte aphoristique et poétique.³⁷¹ *L'Abbé C.* est en effet, de loin, le plus composite des romans de Bataille. L'on dirait presque, si l'on osait user de ce terme avec un “ grand ” auteur, un texte bâclé, enfantant d'autres textes, de plus en plus bâclés, autrement dit quasi illisible et donc irrécupérable. Est-il possible que Bataille, qui a en règle générale une belle plume, une culture encyclopédique, et un goût très sûr en matière de littérature, ait mal écrit exprès ? Peut-on penser qu'un écrivain de cette envergure aille jusqu'à se saborder lui-même, reniant non seulement ses plus chères ambitions, mais son talent ? Comme le remarque Blanchot à propos de Mallarmé et de Rimbaud, une telle tentative relève de l'imaginable -ce qui ne revient pas à dire de l'impossible :

On a vu, en effet, de grands écrivains cesser d'écrire, on en a vu d'autres découvrir leur pauvreté grâce au langage le plus riche ou se tourmenter par les consolations d'images superbes, mais *on n'en a jamais vu, dans le mouvement d'une expérience vraie, continuer à écrire et s'efforcer d'écrire médiocrement, demander à leurs dons le moyen de ruiner leurs dons.*³⁷²

L'épigraphe de *L'Abbé C.*, dans laquelle Bataille cite un de ses poètes préférés, le sulfureux William Blake, en dit pourtant long : “ *je déshonore à ce moment ma poésie, je méprise ma peinture, je dégrade ma personne et je punis mon caractère, Et la plume est ma terreur, le crayon ma honte, J'enterre mes talents et ma gloire est morte.* ”³⁷³ A l'instar du mauvais serviteur de la parabole des talents des Evangiles ou du mauvais commerçant de la parabole de la truie de Benjamin Franklin, récits qui encouragent tous deux la prolifération des avoirs et réprouvent le gaspillage, Blake et Bataille, loin de chercher à faire fructifier leur pécule, désirent le dilapider. Reniant la littérature traditionnelle inséparable d'une communion et d'une communauté servile, cherchant une littérature avant-garde susceptible d'embrayer la communication et la communauté souveraine. Si tous deux répriment alors leurs “ talents ”, ce n'est signe ni de cupidité ni de paresse, comme le sous-entendent les paraboles chrétienne et capitaliste, mais par courage et générosité. Reniant une certaine facilité, qui pourrait lui amener la reconnaissance indéniablement flatteuse de ses pairs, reniant aussi de “ bonnes ” habitudes, qui incitent à “ bien ” écrire, s'écartant des chemins déjà tracés par les auteurs de livres bien aimés parce que bien écrits, Bataille renie ici l'attrait de la chose littéraire, cherchant tant bien que mal, comme Sade, à rendre une transgression “ normalement ” affriolante, la plus rébarbative possible.

Louette se penche sur ce reniement ultime, celui du bon écrivain se faisant violence, malgré lui, contre lui, pour écrire mal : “ *L'érotisme suppose une indistinction des êtres qui nuit à l'individuation dont, sans doute, a besoin la fiction narrative...* Dans ce roman de trahison généralisée, *Bataille a fini par se trahir lui-même et son lecteur.* ”³⁷⁴ Cherchant à parvenir à cette

³⁷¹ Rappelons ici les affinités évidentes entre les personnages de Georges Bataille et de Robert C, Bataille ayant aussi après une jeunesse mystique rejeté l'Eglise (rejet qui n'est, volontairement, jamais “ surmonté ” mais continu). Voir Michel Surya, *Georges Bataille, La Mort à l'œuvre*, Librairie Séguier, 1987.

³⁷² Maurice Blanchot, “ Gide et la littérature d'expérience ”, *La part du feu*, Gallimard, 1949, 2009, (213) je souligne.

³⁷³ Georges Blake, épigraphe in *L'Abbé C.*, *Georges Bataille, Romans et récits*, op. cit., p. 613, je souligne.

³⁷⁴ Jean-Francois Louette, “ Notice ”, *L'Abbé C.*, in *Georges Bataille, Romans et récits*, op. cit., p. 1284, je souligne.

indifférence du sacré gauche qui permet la communauté souveraine et esquive la communauté servile, il semble que Bataille soit parvenu avec *L'Abbé C.* à une indifférence laïque qui éloigne le public d'un texte qui choque moins qu'elle n'ennuie. Jusqu'à aujourd'hui, *L'Abbé C.* intéresse en effet infiniment moins le lectorat et la critique que la flamboyante *Histoire de l'œil* ou le fulgurant *Bleu du ciel*. Si le récit " dérape " bien dans l'immanence et la souveraineté, il devrait donc peut-être rester suffisamment transcendant et servile pour appâter le lecteur, c'est-à-dire permettre à la communication d'opérer, communication sans laquelle la communauté, quoiqu'on fasse, reste lettre morte.

Sarraute : Faux-amis

Il lui semblait qu'alors, dans un déferlement subit d'action, de puissance, avec une force immense, il les secouerait comme de vieux chiffons sales, les tordrait, les déchirerait, les détruirait complètement. Mais il savait aussi que c'était probablement une impression fautive. Avant qu'il ait le temps de se jeter sur eux [...] ils se retourneraient sur lui et, d'un coup, il ne savait comment, l'assommeraient.

Nathalie Sarraute, *Tropismes*

Comme pour Bataille, la pratique littéraire de Sarraute passe par un inlassable reniement, qui ressort simultanément du sabotage de soi et de l'autre jusqu'à confusion totale. Dans un même mouvement, Sarraute renie elle aussi l'expérience isolée et laïque de l'individu moderne comme celle d'une communauté traditionnelle et religieuse reposant sur la communion. Elle cherche alors à mettre en place une communauté avant-garde, autrement dit une totalité paradoxale, paradoxale puisque non totalitaire, où la différence se vide de tout contenu sans pour cela disparaître, dans un *perpetuum mobile*. Cependant, si Bataille cherche à parvenir à cette totalité en s'intéressant à tous les domaines d'un champ du savoir dynamité par une modernité hyper spécialisée, s'essayant donc, entre autres, aux discours de la sociologie, l'ethnologie, l'économie, la politique, et la poésie, Sarraute semble ne s'intéresser " qu'à " la littérature proprement dite. Quand Bataille cherche donc préalablement à réunir le maximum de savoirs pour les disperser plus violemment encore (processus d'éparpillement qui passe par un patient amassement), Sarraute, se distanciant de cette approche post-humaniste, ne semble se concentrer que sur une " parcelle " du champ du savoir. Cependant, c'est bien à travers cette " enclave ", la littérature, que Sarraute tente de déboucher sur la totalité de la connaissance humaine, comme Mallarmé croyait que le bouffant d'une dentelle pouvait déboucher sur le Grand Œuvre, ou Proust suggérait que le microscope seul menait au télescope. Il s'agira ici de comprendre chez Sarraute pourquoi et comment, les reniements de communautés politiques ou littéraires données, peuvent déboucher sur le sacré et sur des communautés potentiellement souveraines, notamment dans deux de ses pièces radiophoniques, *Le Mensonge* et *Pour un oui ou pour un non*. Diffusée en 1966, *Le Mensonge* est l'un des textes les plus politiques de Sarraute puisqu'il renie une certaine idée de la France, et une certaine idée de la justice. Quant à *Pour un oui ou pour un non*, diffusée en 1981, il renie une certaine manière de " faire " et de penser l'art comme rédemption ultime, et propose, comme *L'Abbé C.*, une réflexion sur le plagiat.

L'on peut tout d'abord commencer par se demander comment une certaine ligne politique peut être reniée dans une œuvre généralement considérée comme foncièrement apolitique. En effet, à première vue, il semble que la seule position politique que l'on puisse rattacher à Sarraute soit son refus de prendre position. N'oublions pas que Sarraute a envers Sartre une dette de

reconnaissance puisqu'il lui a écrit la préface très élogieuse de son deuxième roman *Portrait d'un inconnu* alors qu'elle est elle-même relativement inconnue sur la scène littéraire. Peut-être par loyauté, il est vrai que Sarraute ne se positionne jamais qu'elliptiquement contre un engagement qui pourtant contredit tout ce à quoi elle s'intéresse. En effet, pour Sarraute, l'engagement de l'écrivain ne se réduit pas au contenu de ses romans, mais est chevillé à leur forme, qui éloigne ou rapproche le lecteur de la vérité. La seule chose qui compte est la découverte de l'inconnu – fruit d'une recherche isolée, ingrate et souvent vue d'un sale œil par les travailleurs comme les militants –, quand une forme déjà connue se prête mal à la découverte :

Il arrive que des écrivains découvrent [...] cet aspect de la réalité qui peut servir directement et efficacement à la propagation et à la victoire des idées révolutionnaires. Mais il peut arriver aussi [...] que *des individus isolés, inadaptés, solitaires* [...] parviennent, en s'abandonnant à une obsession en apparence inutile, à arracher et à mettre au jour une parcelle de réalité encore inconnue. [...] Le goût de ces masses pour les grandes œuvres du passé qui leur ont été révélées, prouvent que le moment n'est pas loin où l'on devra non seulement laisser travailler sans les décourager ces *individus inadaptés et ces solitaires*, mais encore les pousser à s'abandonner à leur manie.³⁷⁵

Etre révolutionnaire ne reviendrait donc pas seulement à faire la révolution armes à la main, ni à enjoindre les masses à se rebeller dans ses écrits, mais à faire de l'art qui, sans aucun message à la clef, révèle des pans insoupçonnés d'une réalité toujours déjà sociohistorique. En effet, même si Sarraute refuse d'asservir la littérature à quelque cause que ce soit, la politique contemporaine émerge dans son œuvre avec notamment de multiples allusions, plus ou moins voilées, à la seconde guerre mondiale. Sans avoir l'air d'y toucher, Sarraute aborde les mêmes thèmes que Bataille, acceptant elle aussi, comme tout le monde, d'avoir “ les mains sales ”, mais refusant avec opiniâtreté d'adhérer, et donc de promouvoir, quelque cause que ce soit.³⁷⁶ Si désengagement il y a dans l'univers de Sarraute, il est désengagement d'une politique donnée, mais non de la politique, dans laquelle chacun, à son corps défendant ou à cœur joie, est englué.

Au premier abord, *Le Mensonge* se présente comme une pièce radiophonique relativement classique, où les personnages, désignés par un prénom, demeurent aisément identifiables pour un lecteur ou un spectateur avide de leur apposer une identité. Ici, le “ héro ”, un certain Pierre, joue tour à tour les rôles antithétiques de vengeur intrépide et de lâche tortionnaire, envers une certaine Simone, qui tient elle-même les rôles a priori mutuellement exclusifs de menteuse et de victime. Comme dans une tragédie grecque, un chœur de témoins, composé, entre autres, de Robert le cynique, Lucie l'écorchée vive, et Jacques le couard, intervient ponctuellement, pour s'interposer, se moquer, ou se scandaliser, de cette confrontation entre deux amis devenus tout à trac ennemis mortels.³⁷⁷ Trois mouvements se dessinent alors, mouvements complexes qui se contredisent les uns sans les autres sans s'annuler dans un déséquilibre dynamique. Dans un premier temps, il semble que se rangeant du côté de Pierre, *Le Mensonge* pointe un index

³⁷⁵ Nathalie Sarraute, “ Ce que voient les oiseaux ”, *L'Ere du Soupçon* [1947], in *Nathalie Sarraute, Œuvres complètes*, édité par Jean-Yves Tadié, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1619-20.

³⁷⁶ Exception faite de sa signature du “ Manifeste des 121 ” en 1960, aux côtés, entre autres, de Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, et Michel Butor, pour le droit des Algériens à la souveraineté, et contre donc la colonisation française. Voir la biographie d'Huguette Bouchardeau, *Nathalie Sarraute*, Flammarion, 2003.

³⁷⁷ A ce propos, voir Maurice Cagnon, “ Les Pièces de Nathalie Sarraute : voix et contrevoix ”, *Bulletin des jeunes romanistes*, n 20, juin 1974, p. 97-102.

accusateur dans la direction des collaborateurs, ou tout du moins, des défaitistes, reniant donc l'image en vogue après-guerre d'une France uniquement peuplée de résistants. Dans un deuxième temps, prenant le parti de Simone, la pièce renie ce reniement, montrant le fanatisme de ceux qui, au lieu de réconciliation, désirent la vengeance, et veulent de surcroît châtier certains individus inoffensifs pour purger à peu de prix la collectivité de sa part d'ombre. Dans un troisième et dernier temps, à travers l'acharnement de Pierre, *Le Mensonge* renie un *modus vivendi* basé sur un mensonge poliment conciliateur et aspire à une intolérable vérité. La vérité, ou plutôt sa quête jamais aboutie, seule permettrait une fiévreuse communication et donc la communauté souveraine, quand le mensonge, relevant du laïc, ne fait que trahir un individualisme se faisant passer pour de la tolérance. Notons également qu'il n'est sans doute pas anodin que les deux protagonistes et ennemis se nomment Pierre et Simon(e), Simon le pécheur qui devient Pierre, mais continue à douter-renier Jésus par trois fois. Simone qui ne croit à rien, et Pierre qui croit ; cependant, le Pierre de Sarraute ne se satisfait jamais d'une vérité, mais continue à douter, mettant par là en branle tout un système de pensées.

Écrit et diffusé donc à la fin des années soixante, *Le Mensonge* fait allusion à une époque généralement passée sous silence dans la France d'après-guerre. Ici, une discussion anodine au sein d'un groupe d'amis, discussion qui commence par une médisance relativement inoffensive et totalement apolitique, dégénère insensiblement en rappel de la (mé)conduite de ses membres pendant l'occupation. Tout commence par l'obsession, a priori sans grandes conséquences, de Pierre pour la Vérité. *Le Mensonge* débute ainsi *in medias res* par la discussion de ce cercle d'amis qui s'étonne que Pierre ait rappelé sa riche ascendance à l'une de leurs connaissances aimant par snobisme à "passer", comme elle dit, pour un "pauvre bougre". Sur ce terrain anodin de commérage banal, fleurit alors une fleur vénéneuse, celle du retour d'une vérité refoulée—vérité qui n'est jamais d'ailleurs définitivement confirmée ni infirmée par l'intéressée.

Pour mieux apprendre à Pierre les bonnes manières en société, ses amis lui proposent alors de mettre en scène un "psychodrame", jeu auquel ils se prêtent pour rire et qui dérape vite en vrai drame. Vincent jouant le rôle d'Edgar, menteur qui s'invente des exploits de résistants, Pierre aura pour unique mission de feindre croire ses faux-semblants. Pour reprendre le néologisme d'Arnaud Rykner, *Le Mensonge* relève bien d'un "logodrame" qui, sous couvert de jeu, a pour fonction, à travers Pierre, de purger le désir de vérité qui sommeille en chacun des membres du cercle, et, par extension, de la société française d'après-guerre : "ainsi Jeanne et ses amis vont-ils prier Robert de les aider à guérir Pierre —et par là même à guérir la part de Pierre qu'ils ont en chacun d'eux."³⁷⁸ Si ce psychodrame crée un curieux phénomène de mise en abîme, théâtre dans le théâtre, il semble surtout là pour former contraste. En effet, à mille lieux d'un "psychodrame" aux accents aristotéliens, censé guérir et enseigner, le drame chez Sarraute cherche à aviver les blessures et à désapprendre. Sarraute refuse ainsi catégoriquement au théâtre, comme à la littérature, le rôle de catharsis. Loin d'apaiser les soupçons des lecteurs, la chose écrite, ou écoutée, a pour but de les irriter, ainsi que le souligne Isabelle Poulin : "La douleur n'est pas ce dont s'empare l'écriture pour en soulager la communauté, mais *ce contre quoi elle s'édifie, en veillant à ce que le poids en soit bien partagé.*"³⁷⁹

C'est durant ce psychodrame que Pierre détruit violemment l'harmonie créée par la médisance de Madeleine et d'Edgar, en s'attaquant à Simone, membre physiquement présent du groupe. Cette dernière affirme ainsi avoir sauvé la vie d'un canadien parachuté en Seine-et-Oise pendant

³⁷⁸ Arnaud Rykner, *Théâtres du Nouveau Roman, Sarraute, Pinget, Duras*, José Corti, 1988, p. 64-65, je souligne.

³⁷⁹ Isabelle Poulin, *Écritures de la douleur, Dostoïevski, Sarraute, Nabokov*, Le Manuscrit, 2006, p. 71, je souligne.

la guerre : “ Moi, je me rappelle pendant la guerre... Il y avait des Canadiens parachutés... Mon mari les avait rencontrés dans la forêt. Ils fuyaient et mon mari courait vers eux, il leur tendait les bras... Enfin, il a réussi à les ramener à la maison. ”³⁸⁰ Si Robert, par opportunisme et riant sous cape, fait mine de la croire -” moi, la vérité, en laisse. Matée. Elle peut toujours essayer de sortir : rien à faire avec moi. ”³⁸¹ - et Jacques, par peur panique des répercussions, préfère douter de lui-même - “ C’était une hallucination. Un mirage. Pas d’objet. Ni vu ni connu. Une illusion des sens, une fantasmagorie... ”³⁸² - Pierre s’entête à la faire avouer: Simone s’est réfugiée en Suisse pendant toute la guerre, et son histoire est montée de toutes pièces.

Pourquoi un tel acharnement pour un mensonge a priori anodin ? Que Simone nie ou non, il n’y a pas ici “ mort d’homme. ” En effet, *Le Mensonge* ne met pas en scène un collaborateur fasciste responsable de la déportation de femmes et d’enfants, mais une faible femme, à qui Pierre ne reproche pas même son délit de fuite devant l’envahisseur, délit partagé par trop de monde pour être encore considéré comme tel, mais sa mauvaise foi, qui cherche après-coup à faire passer sa couardise pour de l’héroïsme. En effet, le mensonge qui parvient ici à faire disjoncter ce circuit d’amis est improuvable, et, surtout, mineur, relevant du “ tropisme ”,³⁸³ et non du crime de guerre. Est-il souverain de rechercher la vérité, ou servile de s’attaquer à une coupable toujours isolée ? Faut-il accepter que la vérité soit toujours hors de portée ?

A force d’acharnement, de supplications, et d’imprécations, Simone finit par se rétracter: elle a menti “ pour jouer. ” En effet, pendant les années noires, elle était en terrain neutre, mais s’est réinventé un passé plus glorieux, “ pour jouer ” donc. Même si l’histoire de Simone, en elle-même, ne semble pas bien dramatique, -elle n’a pas de sang sur les mains, au contraire de l’abbé C. de Bataille- elle devient coupable par défaut, n’ayant pas non plus sauvé qui que ce soit. Il est probable que ce soit là le péché inexpiable que son mensonge vise à dissimuler, mais qu’il trahit symptomatiquement dans son renversement des faits. Ainsi, sa fabulation révèle une culpabilité individuelle, mais aussi collective : sa fuite, et sa lâcheté, semblent alors implicitement désignés comme complices des allemands et du régime de Vichy. *Le Mensonge* dérange un discours officiel d’après-guerre qui insiste sur la résistance et “ oublie ” commodément la lâcheté quotidienne.³⁸⁴ Sans qu’il soit jamais fait usage d’un vocabulaire extrêmement chargé qui provoquerait une levée de boucliers indignée, -personne ne prononce les mots de collaborateur, défaitiste, ou traître-, la persévérance maniaque de Pierre renie clairement une “ certaine idée de la France ” telle que la concevait par De Gaulle, grand résistant, lui, dans ses mémoires. L’entêtement obsessionnel de Pierre dans *Le Mensonge* laisse alors entendre une fausse note dans l’harmonie d’après-guerre. La recherche de Pierre semble alors souveraine en cela qu’il ne se contente pas des apparences, et fait un effort, pénible comme tous les efforts, pour découvrir une vérité qui lui échappe.

Dans un second temps, semblant faire volte-face, *Le Mensonge* présente Pierre non plus comme un justicier rétablissant une vérité historique, mais comme un grand inquisiteur, dont

³⁸⁰ Nathalie Sarraute, *Le Mensonge*, in *Nathalie Sarraute, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1409.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 1405

³⁸² *Ibid.*, p. 1413.

³⁸³ “ Sarraute s’attache à chaque fois à matérialiser la présence obsédante de la communauté au sein de laquelle prennent place les mouvements microcosmiques qu’elle met en scène. La cohésion du groupe et la force répressive qu’il constitue à l’encontre du tropisme prennent ainsi tout leur poids ”. Arnaud Rykner, “ Notice ”, *Le Mensonge*, in *Nathalie Sarraute, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 2001.

³⁸⁴ Ironie suprême du *Mensonge* : reniant après-coup leur lâcheté, Edgar et Simone la multiplient exponentiellement. L’acte de bravoure, non agi, est malgré tout rentabilisé, et la récupération accomplie sur tous les plans pour un individu n’ayant tenté aucune dépense mais récoltant tout de même les bénéfices du brave qui s’est mise en jeu.

l'amour de la vérité cache un véritable fanatisme. Qui plus est, qui dit que Simone, soumise à la question, n'a pas cédé sous le coup de la pression, ce dernier aveu lui ayant été arraché?³⁸⁵ Bien que la pièce s'intitule *Le Mensonge*, Sarraute se garde bien d'insister sur la culpabilité de Simone, et laisse planer un doute, qui, s'il est léger, n'en reste pas moins assez lourd pour démanteler toute la savante démonstration de Pierre. Si ses amis semblent d'abord, avec plus ou moins bonne grâce, accepter l'interrogatoire de Simone, ils finissent tous, les uns après les autres, par se retourner contre lui. Le désir de vérité de Pierre semble alors ressortir du domaine de la maladie, et est en effet décrit tour à tour comme une poussée de fièvre, un tic nerveux, ou une éruption cutanée, sorte d'état morbide sur lequel il n'aurait pas prise : " C'est quelque chose qui est là, en nous, et quand on veut le comprimer, alors ça exerce une pression... Il faut que ça jaillisse... " ³⁸⁶ Sa soif de vérité prend la forme d'une tyrannie absolutiste, ainsi que le sous-entend Vincent: " tant de transparence... ça doit être un peu pénible. " ³⁸⁷ La recherche de Pierre devient servile, visant à une communauté de purs, ceux qui ne mentent pas, s'élevant contre les impurs, les menteurs- cependant, c'est sa frénésie qui provoque un mouvement d'opinions contre lui. Dans *Le Planétarium*, Sarraute souligne aussi que l'obsession fanatique de la vérité peut mener aux pires débordements. Lors d'une dispute mesquine, le dénommé Alain, voulant récupérer l'appartement de sa tante, et, dans son irritation, recourant pour ce faire aux menaces, est rapproché de ces " bons citoyens " des années 40 qui, en toute bonne conscience, dénonçaient les juifs traqués par les nazis:

Des juifs cachés sous de faux noms se prélassaient au soleil, bavardaient sur les places des villages, assis au bord des fontaines, trinquaient, comme si de rien n'était [...] forçant sournoisement *les autres, les purs, qui n'ont rien fait, les forts, qui n'ont rien à craindre de personne, à une répugnante complicité, les attirant dans leur déchéance* [...] faisant enfin se lever un beau matin [...] courir le long des murs, l'échine courbée, le dénonciateur... ³⁸⁸

Par peur de la contagion, les individus comme il faut isolent l'hétérogène, ici en l'envoyant en déportation et sans même se salir les mains. Autre manifestation de la face cachée de la vérité : dans *Elle est là*, autre pièce de Sarraute, deux hommes cherchent à faire admettre à une femme la vérité, c'est-à-dire leur vérité, dont le contenu mystérieux n'est jamais révélée au public, mais qui paraît d'une si suprême importance que pour la faire régner, ils sont prêts à recourir aux moyens les plus radicaux, allant de l'intimidation au meurtre: " ouvrir le robinet du réchaud à gaz qui est dans son bureau... ou mettre le feu... Simuler un cambriolage... S'approcher d'elle par-derrière avec une cordelette ou un foulard... Ou alors un poignard, une hachette... " ³⁸⁹

³⁸⁵ Le silence, pas plus qu'une parole toujours équivoque, donc mensongère, ne peut servir de preuve ou de contre-preuve, et reste donc impuissant à extirper le doute. Voir à ce sujet H. A. Bouraoui, " Silence ou mensonge : dilemme du nouveau romancier dans le théâtre de Nathalie Sarraute ", *French Review*, vol. XLV, numéro spécial n 4, 1972, p. 106-115.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 1403.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 1403.

³⁸⁸ Nathalie Sarraute, *Le Planétarium*, *op.cit.*, je souligne. Dans plusieurs de ses interviews, Sarraute évoque d'ailleurs le fait qu'en 1942, elle-même et ses trois filles furent dénoncées par un boulanger collaborateur alors qu'elles se cachaient à Janvry, un village de la vallée de Chevreuse. Elles n'échappèrent aux allemands que parce que la patronne d'un café, ne la croyant pas " coupable " (dans ce contexte, l'innocence est catholique, la culpabilité judaïsme), prévint Sarraute à temps. Voir Huguette Bouchardeau, *Nathalie Sarraute, op. cit.*

³⁸⁹ Nathalie Sarraute, *Elle est là*, in *Nathalie Sarraute, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1486-87.

Dans *Le Mensonge*, c'est Lucie, malade de compassion, qui explicite le thème sous-jacent de cette histoire en mettant Simone en garde: "Simone, je vous en supplie, ne cédez pas. Ils veulent vous détruire, vous vider... Ils vont vous saisir, vous passer la corde au cou, *vous raser la tête...*"³⁹⁰ Comme dans *Hiroshima mon amour* de Marguerite Duras, autre écrivain femme qui connaît le succès après-guerre, Sarraute rappelle ici un épisode peu glorieux de l'Histoire française sous Vichy, celui de la tonte des françaises ayant frayé d'un peu trop près avec l'occupant. Renversement de situation radical : de justicier sans peur et sans reproches en proie à une criminelle, Pierre se transforme en brute martyrisant une faible femme. Il semble ici représenter ces résistants d'après la libération –historiquement souvent des résistants de la dernière heure- qui reléguèrent commodément aux oubliettes les crimes de grands collaborateurs hauts placés, mais s'acharnèrent sur les femmes amoureuses d'allemands.³⁹¹ Et si Simone, convaincue par la douceur subite de Pierre qui lui promet d'arrêter son enquête si elle coopère, finit par avouer, il ne s'arrête pas là, puisque la jeune femme dit avoir menti "par jeu", ne dévoilant pas la généalogie, trop sinistre, de ce mensonge. Ce demi aveu suffit alors à faire perdre à Pierre toutes mesures, se mettant définitivement à dos tous ses amis, écœurés par sa déraison : "C'était tout à fait imprévu ce bond en arrière, au dernier moment... En laissant cela, planté en moi : ce petit rire... comme un dard... Bravo, Simone, très bien ça, très fort..."³⁹²

La chasse aux petits mensonges, ici à celui de Simone se réimaginant bien innocemment un passé intrépide, devient une façon de purger facilement les horreurs de la guerre sur le dos d'un bouc émissaire pour mieux parvenir à la réconciliation dans une société encore profondément divisée. La communauté que propose Pierre semble donc éminemment servile, puisque fondée sur l'exclusion d'un tiers. Cependant, sa frénésie malade lui coûte l'adhésion de ses pairs, qui n'ont pas la patience ni l'énergie de croire ou de chercher. La collectivité finit par se rebiffer, refusant de suivre Pierre dans sa chasse aux sorcières et se retournant contre lui : "Je trouve aussi que la farce a assez duré. On a été patient. Très patient."³⁹³

Pourquoi tant d'insistance de la part de Pierre ? Evoquant ceux qui désirent coûte que coûte croire en quelque chose, Sarraute déclare effectivement: "les gens n'ont qu'une idée, c'est qu'on leur impose un dieu, un personnage, une religion, qu'on représente quelque chose qui répond à leur besoin d'adoration ou de respect ou d'humilité."³⁹⁴ Le "message" du *Mensonge* est-il que la quête de la vérité, mène à l'exclusion de l'individu par le groupe, et flirte donc avec le totalitarisme –la communauté servile- quand seul le relativisme, la résignation à ne jamais connaître la vérité une fois pour toutes, permet la vie en communauté, et donc la démocratie? La communauté souveraine étant considérée comme impossible, et la communauté servile comme haïssable, ne resterait qu'un tiède vivre et laisser-vivre. *Le Mensonge* prône-t-il alors l'oubli, qui serait l'équivalent laïc du pardon chrétien -moins les affres et l'examen de conscience- comme unique façon de refermer les plaies béantes d'une société encore convalescente? Cependant, ce n'est pas un hasard si Simone renie la vérité pour *se* préserver, quand Pierre renie le mensonge à ses risques et périls, cette recherche de la vérité ne lui rapportant rien, et lui coûtant tout. Si

³⁹⁰ Nathalie Sarraute, *Le Mensonge*, in *Nathalie Sarraute, Œuvres complètes, op. cit.*, p.1416, je souligne.

³⁹¹ A ce sujet, voir Dominique François, *Femmes tondues : la diabolisation de la femme en 1944*, Le Coudray-Macouard : Cheminements, collection "La Guerre en mémoire", 2006.

³⁹² Nathalie Sarraute, *Le Mensonge, Œuvres complètes, op.cit.*, p. 1417.

³⁹³ Nathalie sarraute, *Le Mensonge*, in *Nathalie Sarraute, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1418.

³⁹⁴ *Nathalie Sarraute, Qui êtes-vous ? Conversations avec Simone Benmussa*, propos recueillis par Simone Benmussa, La Manufacture, 1987, p. 77.

l'absolutisme mène à la destruction d'autrui, le genre d'absolutisme de Pierre s'autodétruit quasi instantanément.

Si la vérité est souveraine, et à la longue, invivable, et le mensonge profane, l'acceptation bonasse et molle d'un mensonge qui est peut-être vérité –l'indifférence devant l'indifférenciation, le manque flagrant d'intensité- semble ressortir d'un laïc inqualifiable. Ainsi, pour Pierre, la vérité doit mener à l'immanence et à la communication, et non à la transcendance et la communion, démarche floue qui ne séduit pas un groupe d'"amis" qui aurait pu, s'il avait été plus adroit, se liguer contre Simone, mais qui finit par se liguer contre celui qui veut troubler leur *statu quo*. En effet, une fois sa "victime" dans ses filets, Pierre ne s'arrête pas. Au lieu de consolider sa bonne foi et son autorité, il s'entête et c'est là que le bât blesse. Alors que le pardon chrétien, avivant la douleur, permet d'expié, et l'oubli laïc, cautérisant les plaies, efface tout souvenir, Pierre refuse de pardonner comme d'oublier, malgré la diversion de Simone et un aveu, "par jeu", qui ne lui coûte rien: "Et nous jetant ça pour nous amuser, pour nous tenir en respect [...] Ils étaient drôles, hein, Simone, quand ils se sont jetés là-dessus..."³⁹⁵ Reniant un monde de productivité, où l'on ne veut se souvenir, et ne parler, que de ce qui permet une paisible coexistence avec le moins de friction possible entre des individus pacifiés, une société laïque, Pierre renie aussi une union sacrée potentielle sur le dos de Simone, une communauté servile, et se sabote donc tout seul. Malgré les apparences, l'œuvre de Sarraute en général, et *Le Mensonge* en particulier, qui cherche inlassablement à déstabiliser personnages et lecteurs ne se fait donc pas le héraut d'un certain relativisme postmoderne, qui se contenterait de suggérer que tout dépend du point de vue duquel on se place, nivelant dans un même geste êtres et choses. Usant d'une terminologie religieuse, faisant appel à la "croyance" des protagonistes, c'est-à-dire à leur foi, Sarraute défend une éthique de la distinction, éthique donc "religieuse" au sens large du terme, ennemie d'un relativisme propre à une société laïque qui refuse la distinction: "je crois parfaitement à l'existence du vrai au sens où ça existe. Et je peux jurer que ça existe, que c'est comme ça."³⁹⁶ Cependant, si vérité il y a, elle demeure insaisissable, mais doit à tout prix tenter d'être saisie, dans une communauté inconfortable d'incertitudes partagées.

Quelles formes prend donc le reniement religieux chez Sarraute qui semble à première vue se désintéresser aussi radicalement de ce motif-là? Et en quoi sa démarche, relativement analogue à celle du Nouveau Roman, manifeste-t-elle son reniement d'une certaine manière de faire de la littérature en particulier, et de l'art en général? Enfin, pourquoi le théâtre, et plus particulièrement le théâtre radiophonique, lui paraît-il ici le médium le plus apte à la communication? Il est ainsi frappant que la religion et les religieux n'apparaissent quasiment pas dans l'œuvre de Sarraute. Nuls personnages d'ecclésiastiques ne parsèment ses récits, elle-même ne semblant pas avoir, comme Bataille, de comptes à régler avec un Dieu qui l'aurait personnellement floué. Pourtant, l'individu que Sarraute cherche sans cesse à renier a partie liée avec Dieu, car comme le postule Bataille "croire en Dieu, c'est croire en moi".³⁹⁷ Et pour atteindre Dieu, il faut décomposer l'individu, constitué par un langage qui se veut maîtrise et harmonie.³⁹⁸ Les derniers soubresauts du dieu humain de Bataille semblent alors chez Sarraute

³⁹⁵ Nathalie Sarraute, *Le Mensonge*, in *Nathalie Sarraute, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1417.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 112.

³⁹⁷ Georges Bataille, *Le Coupable*, [1944], *La Somme athéologique Tome I, Œuvres complètes V*, Paris, Gallimard, 2002, p. 282.

³⁹⁸ Le langage doit donc se saper en permanence, c'est-à-dire se renier, pour rejeter le personnage et le faire communiquer, non seulement avec tous les personnages, mais avec le lecteur. Comme le dit Rachel Boué, "le

transférés vers l'artiste, et surtout l'écrivain. Ce que Sarraute tente alors de renier, ce contre quoi elle concentre toute son agressivité, c'est une littérature érigée en religion, qui propose donc une communauté servile, dernier hypostase en date d'un sacré cherchant à s'incarner.

Pour un oui ou pour un non met en scène deux personnages anonymes, réduits à de simples initiales, H.1 et H.2, en proie à une énigmatique brouille. Ce qui est tout d'abord renié, c'est l'amitié, lien sacrosaint entre les hommes. Au premier abord, H.2 n'ose ainsi pas même avouer la cause de sa froideur envers "un ami de toujours...un frère."³⁹⁹ Comme dans *L'Abbé C.*, le problème de la fraternité, voire de la gémellité, est posé avec ces deux êtres quasi indistincts : cependant, le sacré, c'est-à-dire la communication, est ici rejeté, puisque, orgueil ou peur, H.1 refuse l'indifférence avec H.2.

La dispute entre ces deux anciens amis ressort du domaine des choses infimes qui ne portent pas de nom, tropismes, coupages de cheveux en quatre, susceptibilité de névropathe, dont personne ne peut, ou n'ose, parler, sous peine de se voir expulser du groupe des gens "normaux" : "C'est...c'est plutôt que ce n'est rien...ce qui s'appelle rien...ce qu'on appelle ainsi...en parler seulement, évoquer ça...ça peut vous entraîner...de quoi on aurait l'air ? Personne, du reste...Personne ne l'ose...on n'en entend jamais parler..."⁴⁰⁰ Petit à petit, il apparaît que si ces deux intimes se retrouvent ainsi transformés en ennemis du jour au lendemain, c'est parce qu'H.1 a dit "C'est bien ça" à H.2 avec une intonation particulière: "il y a avait entre "C'est bien" et "ça" un intervalle plus grand : "C'est biiien..." et un suspens avant que ça arrive...ce n'est pas sans importance."⁴⁰¹ H.2 nie ici une fausse amitié qui, avec "C'est biiien...ça", souligne les différences au lieu de les estomper. L'amitié, en principe prélude à une communauté immanente et souveraine, n'est que trop souvent, comme cette pièce le souligne, prétexte à une communauté servile, transcendante et hiérarchisée. Comme dans *Isma*, autre pièce radiophonique de Sarraute, l'intonation joue un rôle déterminant, soulignant la matérialité d'un langage qui n'est abstrait qu'en apparence, et qui, même et surtout lorsqu'il traite d'un "sujet" anodin, dérape vite dans la violence physique: "C'est cette fin en isme. Il la redresse... C'est comme la queue d'un scorpion. Il nous pique...il déverse en nous son venin...pour nous punir...juste pour ces mots...pour leur terminaison... [...] C'est comme les métastases chez les gens qui ont un cancer..."⁴⁰²

Pourquoi trois petits mots, prononcés d'une certaine façon, provoquent-ils un tel cataclysme dans des rapports autrefois paisibles ? A première vue, il semble que leurs différents puissent être réduits à une simple rivalité, H.2 percevant dans le ton d'H.1 une certaine condescendance, H.1 décelant en retour dans sa réaction une indéniable jalousie. En effet, H.1 "a" une situation sociale et familiale, un travail, une épouse et un fils, quand H. 2, -et, selon ses dires, sciemment- n'a rien, et donc n'est rien, l'être et l'avoir se confondant ici. Tout commence bien quand H.2, évoquant un succès minime, reçoit en partage de son ami d'enfance un "C'est biiien...ça" qui semble illico le remettre à sa place :

J'y suis allé. Comme ça. Les mains nues. Sans défense. J'ai eu la riche idée...j'ai voulu me valoriser...j'ai été...auprès de toi !...me targuer de je ne sais quel petit succès...j'ai

personnage est dans le langage." Rachel Boué, *Nathalie Sarraute, la sensation en quête de parole*, L'Harmattan, 1997, p. 205.

³⁹⁹ Nathalie Sarraute, *Pour un oui ou un pour non*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1499, je souligne.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 1498.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 1499.

⁴⁰² Nathalie sarraute, *Isma, ou ce qui s'appelle rien*, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1445-46, je souligne.

essayé de grimper chez toi...j'ai voulu me hisser là-haut dans ces régions que tu habites...et tu m'as soulevé par la peau du cou, tu m'as tenu dans ta main, tu m'as tourné et retourné...et tu m'as laissé retomber, en disant : “ C'est biiien...ça...”⁴⁰³

H.1 a ainsi voulu aider la carrière d'H.2, lui proposant d'utiliser ses contacts pour lui fournir quelques prestigieuses tournées universitaires avec voyages à la clef.⁴⁰⁴ Son aide est ici perçue par H.2 comme une aumône qu'H.1, grand seigneur, lui dispense, servitude à laquelle lui, H.2, refuse catégoriquement de s'abaisser: “ quand tu as senti en moi ce frémissement...comme une nostalgie... un regret... alors tu t'es mis à déployer, à étaler...”⁴⁰⁵ A quels “ déploiements ”, et, surtout, à quels “ étalages ” est-il fait ici allusion ? H.2 rappelle alors à H.1 que ce dernier se plaît à se mettre en scène, qu'il s'agisse d'une union apparemment sans nuages, ou de la naissance de son premier fils : “ quand tu présentes tes étalages. Les plus raffinés qui soient. Ce qui est parfait, c'est que ça n'a jamais l'air d'être là pour qu'on le regarde. C'est quelque chose qui se trouve être là, tout naturellement. Ça existe, c'est tout. Comme un lac. Comme une montagne.”⁴⁰⁶ Ainsi, certains moments privilégiés semblent s'affirmer comme un tout monolithique, “ ready mades ” demandant à être assimilés par un spectateur comme pris en otage.⁴⁰⁷ Ici, il semble qu'H.2 résiste à H.1 qui cherche par tous les moyens possibles et imaginables à l'entraîner sur son terrain : “ Je me tiens à l'écart. Il est chez lui. Moi je suis chez moi. [...] il veut à toute force m'attirer...là-bas, chez lui...alors [...] il a disposé une souricière.”⁴⁰⁸ Il s'agit donc bien d'une lutte pour le territoire, mais quel territoire ? Comme dans la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave, un combat sans autre issue que la capitulation totale de l'adversaire et sa conséquente assimilation –sa mort par cannibalisme– oppose les deux hommes : “ C'est un combat sans merci. Une lutte à mort. Oui, pour la survie. Il n'y a pas le choix. C'est toi ou moi.”⁴⁰⁹

Pour un oui ou pour un non insiste en effet sur le fait que le conflit entre H.1 et H.2 ne reflète ni la lutte des classes, ni une rivalité d'ordre psychologique. Il s'agit ici de quelque chose de bien plus primordial:

Pour moi, je n'en voulais pas, de ce bonheur. Ni cru ni cuit...*Je n'étais pas jaloux !* Pas, pas, pas jaloux. Non, je ne t'enviais pas...mais comment est-ce possible ? Ce ne serait donc pas le Bonheur ? *Le vrai bonheur, reconnu partout ?* Recherché par tous ? Le Bonheur digne de tous les efforts, de tous les sacrifices ? [...] Un bonheur, à la rigueur tu pourrais l'admettre. [...] A condition qu'il soit reconnu, classé, que tu puisses le retrouver sur vos listes. Il faut qu'il figure au catalogue parmi tous les autres bonheurs. [...] ce n'est inscrit nulle part. [...] *Ni sans nom ni avec nom. Pas un bonheur du tout.*⁴¹⁰

⁴⁰³ Nathalie Sarraute, *Pour un oui ou pour un non, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1501, je souligne.

⁴⁰⁴ Leurs appartenances socioprofessionnelles, ici au milieu universitaire, est le seul renseignement que nous concède Sarraute.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 1505.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 1506, je souligne.

⁴⁰⁷ A ce sujet, voir Michel Vinaver, “ Pour un oui ou pour un non ”, dans *Écritures dramatiques, Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 15-45.

⁴⁰⁸ Nathalie Sarraute, *Pour un oui ou pour un non*, in *Nathalie Sarraute, Œuvres complètes, op. cit.*, p.1503, je souligne.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 1511.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p.1507, je souligne.

Pourquoi H. 2 refuse-t-il le nom mais aussi le nom, c'est-à-dire le principe même de nom ? Comme chez Bergson, où l'œil, suivant le processus de mémoire involontaire et le mécanisme de reconnaissance,⁴¹¹ devine le mot avant d'avoir fini de le lire, il semble que les hommes, comme des enfants avec leurs albums de coloriage, dessinent sagement à l'intérieur des silhouettes qu'ils ont appris à distinguer. Dans *Ici*, son dernier roman, Sarraute suggère ainsi que les stéréotypes, dont le langage et la littérature sont truffés, ont pour fonction de conjurer, dans les deux sens du terme –invoyer pour mieux révoquer– une réalité informe, donc infâme:

Oui, c'est de là, il faut être juste, c'est de cela que c'est venu, de leur résistance, de leur refus...ils n'en voulaient pas, de toute cette grâce, de tout ce charme, *ils ne voulaient pas que ça fasse suinter d'eux une de ces admirations troubles, souillées, où l'on sent remuer craintivement comme de la jalousie, de l'envie, de la rancune...* alors ils ont construit et amené ici...c'était ce qui s'appelait un "prêté-rendu"... [...] Ce Bourru bienfaisant. Cette femme fatale. Ce Poète romantique.⁴¹²

Pour utiliser le lexique bataillien, H.1 semble ici ressortir de l'"existence" c'est-à-dire du projet et de l'épargne, en d'autres termes, du laïc, tandis qu'H.2, volontairement en marge, se revendique de la "vie", donc de la dépense, c'est-à-dire du sacré gauche. Leurs univers semblent conséquemment incompatibles, flou contre dureté, ouverture contre fermeture, souveraineté contre pragmatisme indifférencié, leur donnant mutuellement la nausée :

H.1 : C'est vrai qu'auprès de toi *j'éprouve parfois comme de l'appréhension...*[...] il me semble que là où tu es, tout est...je ne sais pas comment dire...inconsistant, fluctuant...des sables mouvants ou l'on s'enfonce...je sens que je perds pied...*tout autour de moi se met à vaciller, tout va se défaire...*il faut que je sorte de là au plus vite...que je me retrouve chez moi où tout est stable. *Solide.* [...]

H.2 : quand je suis chez toi, *c'est comme de la claustrophobie...je suis dans un édifice fermé de tous côtés...*partout des compartiments, des cloisons, des étages...j'ai envie de m'échapper...⁴¹³

Jusqu'au bout, H.1 se place ainsi du côté de la positivité, quand H.2 vise à la négativité, le dernier mot d'H.1 étant un retentissant "oui", celui d'H.2 un tout aussi retentissant "non". L'hostilité narquoise d'H. 1 ne fait en fait que traduire sa peur. Sarraute a tôt fait de souligner qu'H.1, se prétendant laïc, rationnel et détaché, est lui aussi sensible aux tropismes, et donc, malgré un rejet épidermique de tout ce qui n'est pas clair, se rattache lui aussi au sacré gauche. De nouveau, chez Sarraute, le laïc n'existe pas, et le sacré droit n'est qu'un sacré gauche refoulé:

⁴¹¹ " De ces deux mémoires, la première est véritablement orientée dans le sens de la nature ; la seconde, laissée à elle-même, irait plutôt en sens contraire. La première, conquise par l'effort, reste sous la dépendance de notre volonté ; la seconde, toute spontanée, met autant de caprice à reproduire que de fidélité à conserver. " Henri Bergson, *Matière et Mémoire* [1896], Presses Universitaires de France, 1968, p. 94, je souligne.

⁴¹² Nathalie Sarraute, Texte X, *Ici*, in *Nathalie Sarraute, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1328, je souligne.

⁴¹³ Nathalie Sarraute, *Pour un oui ou pour un non*, in *Nathalie Sarraute, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1513-14, je souligne.

H.2 : [...] Ca te fait peur : quelque chose d'inconnu, peut-être de menaçant, qui se tient là, quelque part, à l'écart, dans le noir... *une taupe qui creuse sous les pelouses bien soignées où vous vous ébattez*...il faut absolument la faire sortir, voici un produit à votre épreuve : “ C'est un raté. ” “ Un raté. ” Aussitôt, vous le voyez ? Le voici qui surgit au-dehors, il est tout agité [...] Même “ un raté ”, si efficace que ca puisse être, ne me fera pas quitter mon trou, j'y suis trop bien.⁴¹⁴

Aucun appât, même les insultes les plus personnelles, “ un raté ”, ne fera quitter l'obscurité de son “ trou ” à H.2. Ce dernier se compare spontanément à une vermine terrée dans son tunnel, que les autorités, par mesure hygiénique, voudraient bien éliminer : “ Ca te fait peur : quelque chose d'inconnu, peut-être de menaçant, qui se tient là, quelque part, à l'écart, dans le noir... ” Créature inassimilable, irrécupérable, dont on voudrait bien se débarrasser. En guise de fumigène, pour mieux l'extirper de sa tanière, “ raté ” fera donc très bien l'affaire. Ainsi que le rappelle Patrice Pavis, “ H.2, l'artiste voudrait rester dans le prédialogue, le non-défini, mais il se sent attiré et tiré, par H.1 vers la norme et la verbalisation. ”⁴¹⁵ Sarraute déclare en effet aimer écrire pour le théâtre, parce que, contrairement aux discussions lourdes de non-dits dont ses romans sont composés, le théâtre lui permet de faire passer le virtuel –le prédialogue- dans l'actuel –le dialogue-, et donc de verbaliser l'inverbalisable, sans pour cela le trahir: “ un jour quand on m'a demandé une pièce pour la radio de Stuttgart, je me suis dit que peut-être il serait amusant, intéressant de mettre dans le dialogue du théâtre justement tout ce qui est prédialogue dans le roman. ”⁴¹⁶ Au théâtre, l'intériorité pourrait donc être extériorisée, le tropisme immensément magnifié, et la communication, conséquemment, facilitée.

Autrement dit, si la littérature est servile en celle qu'elle évoque quoi qu'elle fasse en mettant en place des images statiques et en donnant lieu à une communauté statique, le théâtre, et plus encore, le théâtre radiophonique, qui font vibrer les images et ne reposent pas sur elles, peuvent mener à la souveraineté et à une communauté dynamique. De surcroît, il semble qu'un médium alternatif, et assez peu courant -le théâtre radiophonique- laisse miroiter à Sarraute l'espoir d'atteindre le rien ici évoqué par H.2. Si, ainsi que le souligne Ann Jefferson, dans l'œuvre de Sarraute, le dialogue cherche dans la mesure du possible à extirper l'auteur du texte, “ the expansion of dialogue in the novel is seen as a means of achieving an author-free fiction ”⁴¹⁷, son théâtre –dénué de tout aparté, presque sans didascalies, et donc quasi uniquement composé de dialogues- permet d'expulser plus radicalement encore la figure de l'auteur. Arnaud Rykner met ainsi l'accent sur la responsabilité accrue du spectateur de théâtre par rapport au lecteur de roman: “ le spectateur de ces œuvres se découvre à son tour créateur [...] au lieu d'avoir devant lui un ensemble parfait, achevé, qu'il ne peut accepter sans mot dire, il est forcé de prendre part à ce qui se fait et se défait devant ses yeux. ”⁴¹⁸ Dans *L'Ere du soupçon*, Sarraute déclare en effet bien que: “ le dialogue de théâtre, qui se passe de tuteurs, où l'auteur ne fait pas à tout moment sentir qu'il est là, prêt à donner un coup de main, ce dialogue [...] mobilise davantage les forces du spectateur. ”⁴¹⁹ Si le roman de Sarraute force le lecteur à faire un effort

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 1512.

⁴¹⁵ Patrice Pavis, *Le Théâtre contemporain, Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Nathan Université, 2002, p. 40.

⁴¹⁶ Propos recueillis par Irène Sadowska-Guillon, *Acteurs* n 34, mars 1986, p 14.

⁴¹⁷ Ann Jefferson. *The Nouveau Roman and the Poetics of Fiction*. Cambridge University Press. 1980, p. 177.

⁴¹⁸ Arnaud Rykner, *Théâtres du Nouveau Roman, Sarraute, Pinget, Duras*, José Corti, 1988, p.30, je souligne.

⁴¹⁹ Nathalie Sarraute, “ Conversation et sous-conversation ”, *L'Ere du soupçon*, Œuvres complètes, op.cit., p. 1601.

au lieu d'avalier la becquée auquel il est accoutumé, et si son théâtre oblige le spectateur à s'engager activement dans le drame, son théâtre radiophonique livre à l'auditeur complètement démuné un " objet " étrange pour lequel il ne possède pas de catégories préétablies et qu'il doit apprendre, seul, à décrypter:

On comprend dès lors que la forme du drame radiophonique (forme sous laquelle la plupart des pièces de Sarraute furent créées) soit particulièrement adaptée à cette " mobilisation des forces du spectateur ". *Elle dématérialise la scène et l'acteur, les réduit à l'essentiel sans pour autant couper le lien avec la voix et le corps* ; elle oblige à imaginer une autre scène, à mobiliser nos fantasmes et notre imaginaire pour donner corps aux personnages, à nous projeter dans l'abstraction des voix : elle ignore superbement les contraintes de la représentation scénique et concentre tout le sens dans le dialogue, lui-même produit et porté par la sous-conversation.⁴²⁰

Jean Verrier va jusqu'à dire que Sarraute peut être " entendue " comme un écrivain de radio qui est imprimé⁴²¹, en d'autres termes, comme un auteur qui essaie de faire disparaître autant que possible toutes traces de son crime. Dans le théâtre radiophonique, il y aurait donc un triple reniement : de la littérature et du romancier, du théâtre et du dramaturge, mais aussi de l'acteur, " voix sans corps ", ici spolié de tous marqueurs sociaux ou politiques- spoliation qui permettrait à l'auditeur d'aller par-delà les faux-semblants et d'être plus à l'écoute d'une sous-conversation grosse d'affects.⁴²² Et lorsque les pièces radiophoniques de Sarraute passent tout de même des ondes aux planches, la mise en scène reste aussi dépouillée que possible⁴²³ : " sur une scène le manque prend toute sa valeur : il n'est plus seulement une absence, un néant dans le texte ; *il est la présence de cette absence*. Il est un trou dans l'espace et la parole, un trou presque visible, parce que matérialisé par le vide."⁴²⁴ Chez Sarraute, une littérature qui dépend donc d'un langage imagée est sabotée par le théâtre radiophonique. Il n'empêche que l'homme, lisant ou écoutant, archétype comme il respire, et que si le théâtre radiophonique esquive certaines " souricières ", il ne peut les éviter toutes.

H.1 perçoit alors à son tour chez H.2 une forme de condescendance, celle du poète dans sa tour d'ivoire qui refuse de se salir les mains, semblant se faire ici le relais des critiques dont Sartre accable les " littérateurs ", Bataille et écrivains du Nouveau Roman compris. Ainsi, il n'est pas fortuit que le problème du plagiat réapparaisse ici, puisque si H.2 est accusé de pédantisme - la citation servant dans ce cas à ériger un mur entre soi et autrui, accentuant la distinction au lieu de la dissiper-, il est aussi accusé de plagiat, H.1 lui reprochant ainsi d'avoir cité Verlaine frauduleusement, sans guillemets, usurpant alors d'un privilège qui ne lui revient pas. En effet,

⁴²⁰ Patrice Pavis, *Le Théâtre contemporain, Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Nathan Université, 2002, p. 48-49.

⁴²¹ Voir Jean Verrier, " Voix sans corps ", *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*, Actes du colloque international janvier 1996, Université de Provence, édités par J. Gleize et A. Leoni, publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 2000.

⁴²² Voir à ce sujet Brigitte Ferrato-Combe, " Nathalie Sarraute : un théâtre à voir, à lire, à écouter ? " *Impossibles Théâtres XIXe-XXème siècle*, Textes réunis par Bernadette Bost, Jean-François Louette et Bertrand Vibert, éd. Comp'Act, 2005, p. 216-229.

⁴²³ Cette " épuration " ne traduit cependant pas le rejet du monde matériel: contrairement à certains modernistes, Sarraute n'est pas idéaliste, sa volonté de dénuement ne reflétant que son désir de se débarrasser des clichés, ainsi que le démontre un vide qui, chez elle, demeure extrêmement tangible.

⁴²⁴ Arnaud Rykner, *Théâtres du Nouveau Roman, Sarraute, Pinget, Duras, op.cit.*, p. 27.

H.2 déclare ainsi devant un paysage à peine décrit, “ la vie est là ”, omettant de préciser sa source, qu’H.1 lui rappelle aussitôt : “ ‘La vie est là...simple et tranquille...’ ‘La vie est là...simple et tranquille...’ C’est de Verlaine, n’est-ce pas ? [...] De Verlaine. C’est ça.”⁴²⁵ Comme dans *L’Abbé C.* de Bataille, dans *Pour un oui ou pour un non*, le plagiat menace de démasquer l’imposture de l’individualisme, sapant la dernière distinction en vigueur dans une société presque totalement laïcisée, entre des artistes devenus saints et des lecteurs pauvres pécheurs. Il s’agit donc tout de suite de corriger le tir :

Pas des ” vrais ” poètes, bien sûr. Pas de ceux que vous allez admirer les jours fériés sur leurs socles, dans leurs niches...les guillemets, c’est pour moi. Dès que je regarde par la fenêtre, dès que je me permets de dire “ la vie est là ”, me voila aussitôt enfermé à la section des “ poètes ”...de ceux qu’on place entre guillemets...qu’on met aux fers...⁴²⁶

Les guillemets deviennent ici la marque d’une servitude, signe graphique et métaphorique qui démarque le soi de l’autre, endiguant par là les flots de la communication et empêchant l’indifférenciation nécessaire au sacré. *A contrario*, l’omission des guillemets prend alors l’allure d’un acte anarchiste, transgressant les institutions au pouvoir et la notion même d’identité.

Il n’y aura aucune révélation au mystère, H.2 refusant une vocation qui, *in extremis*, justifierait son existence vague. Nulle “princesse cachée au fond d’une forêt”, nul ultime rebondissement ne donnera un sens reconnaissable à sa vie, le tirant du “trou” où il s’est sciemment terré vers le grand jour. H.2 se veut irrécupérable, c’est-à-dire irrémédiable :

Vous avez même un mot pour ça : *recupéré*. Je serais récupéré. Réintégré. Placé chez vous, là-bas. *Plus de guillemets, bien sûr, mais à ma juste place et toujours sous surveillance*. “ C’est bien...ça ” sera encore trop beau quand je viendrai tout pantelant vous présenter...attendre...guetter... ” Ah oui ? Vous trouvez ? Oui ? C’est bien ?... ” [...] Non, n’y compte pas. Tu peux regarder partout : ouvre mes tiroirs, fouille dans mes placards, tu ne trouveras pas un feuillet...pas une esquisse...pas la plus légère tentative...*Rien* à vous mettre sous la dent.⁴²⁷

A quoi ces deux amis aspirent-ils donc sans pouvoir y parvenir ? Il semble qu’H.1 veut communiquer “chez lui”, dans un sacré droit hiérarchisé où il règne en seul maître, dans une communauté servile, tandis que H.2 veut communiquer dans le sacré gauche, espace sans contours, à personne et à tout le monde, dans une communauté souveraine. Possible porte-parole de Sarraute, H.2, artiste virtuel refusant quelque incarnation que ce soit comme le Hamlet de Mallarmé, aspire au rien, seul porteur d’une communauté souveraine. Cependant, dans *Pour un oui ou pour un non*, de par l’existence même de ce texte, son rien est bel et bien incarné, réifié, et par là volatilisé. H.2, le parlant qui ici a si peur d’être récupéré, n’est-il pas récupérable dans *Pour un oui ou pour un non*, en d’autres termes, dans l’œuvre d’art même qui expose son désir d’être irrécupérable ? En effet, comment jamais dire le rien, sans dire le quelque chose ? Et, l’air

⁴²⁵ Nathalie Sarraute, *Pour un oui ou pour un non*, in *Nathalie Sarraute, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1509-10.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 1510.

⁴²⁷ Nathalie Sarraute, *Pour un oui ou pour un non*, in *Nathalie Sarraute, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1513, je souligne.

de rien, disant le rien, pour renier le quelque chose, ne renie-t-on pas en vérité ce rien, toujours déjà trahi par sa mise en mots ?

Comme le rappelle Blanchot dans un article intitulé “ La Main de Pascal ” -Pascal qui, rappelons-le, a une grande influence sur l’écriture de Bataille comme de Sarraute⁴²⁸ - le langage, qui vise à la dépense déraisonnée, et non à l’accumulation raisonnable, doit se renier lui-même, et ne se rapproche le plus d’un accomplissement éminemment paradoxal qu’en se “ désaccomplissant ”:

*Le langage à la fois entretient les rêves les plus extrêmes d’absolu et dénonce constamment ses prétentions. Plus exactement : il n’est que par la dénonciation même des conditions qui le rendent possibles...le langage, dans sa prétention poétique, s’affirme comme un absolu : il se parle sans quelqu’un qui le parle, ou du moins sans dépendre de celui qui le parle. Au contraire, le parlant, l’écouté, la chose parlée n’ont tous trois valeur et réalité que par la parole qui les contient. C’est à ces conditions qu’il y a langage. Mais ce langage comme tel est impossible. Il ne se réalise qu’en se renonçant.*⁴²⁹

La communauté souveraine ne peut se passer de la communauté servile- un langage sansimages ne serait plus langage. Il peut cependant palpiter au gré de cette littérature qui se flagelle avec un peu trop de complaisance.⁴³⁰ A l’aide d’images évoquant l’astronomie et tout un système intergalactique, *Ici* évoque bien cette tension entre un langage indépassablement servile et une littérature aspirant à la souveraineté:

*Tandis que la conversation se déroule, on voit planer très haut au-dessus du morne convoi un astre entouré de nuées...il a ses lois inconnues, ses mouvements étranges...Là, hors de tout regard, des sources, des eaux vives sourdent, ruissellent, se répandent, grossissent, tarissent...les mots qui veulent passer seront des ballons de baudruche s’envolant gonflés par le ton exalté du visionnaire, du mystique... Mais ils ne pourront pas passer.*⁴³¹

Au-delà des laborieuses relations humaines, régies par une étiquette kafkaïenne que nul ne connaît mais que tout un chacun se doit pourtant de suivre sous peine de passer pour fou, palpite

⁴²⁸ Hasard objectif, ou lecture de Bataille par Sarraute ? Tous deux se sont en tous les cas intéressés à la même exacte phrase du philosophe, “ Le silence éternel de ces espaces infinis m’effraie ”, et ont souligné le paradoxe d’une angoisse, par nature désordonnée, qui s’exprime chez Pascal dans le langage le plus classique, donc le plus ordonné, qui soit.

⁴²⁹ Maurice Blanchot, “ La Main de Pascal ”, *La Part du feu*, *op.cit.*, p. 254, je souligne.

⁴³⁰ Si la littérature se veut sacrifice, elle n’est que simulacre, et le faux cadavre laissé par son tour de passe-passe frise en permanence le ridicule. Pourtant, selon Dominique Rabaté, ce simulacre n’en est pas un, et la frustration coléreuse de certains n’est que le fruit d’un malentendu; la littérature est bel et bien meurtrière, puisque l’on y sacrifie les mots -même si l’on n’y sacrifie que des mots- mais également résurrection, dans un cycle interminable, où la présence n’est récupérée que pour mieux être dépensée, et où le rien ne reprend forme que pour être mieux pulvérisé: “ Faire présent de la parole, si c’est cela le don que nous a fait généreusement Nathalie Sarraute, implique aussi que nous sachions que, pour être conservés, *les mots de la parole doivent être tués par l’écriture, tués pour être sauvés*, enveloppés dans des langes d’encre et de papier. Car *le présent de la parole, sa présence plénière échappe toujours.* ” Dominique Rabaté, “ Le présent de la parole ”, *Nathalie Sarraute ou l’usage de l’écriture*, ed. Philippe Roger, Janvier-Février 2002, Critique, Les Editions de Minuit, p. 59, je souligne.

⁴³¹ Nathalie Sarraute, texte XVII, *Ici*, *Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 1366, je souligne.

un univers de créatures énigmatiques. Reniant tout ce qui suscite la vénération et fédère la masse –patrie, famille, art-, l'écrivain espère parvenir, par le saut dont parle Blanchot, à cette insoutenable légèreté de l'être qui le fasse décoller d'un sol pesant et l'aide à communiquer avec ces "eaux vives." Cependant, pour parvenir à cette invraisemblable lévitation, il n'est pourvu que de mots. Jouets d'enfant malhabiles, "ballons de baudruche" aisément dégonflables, ils ont beau vouloir se perdre dans "les nuées", ils sont condamnés à retomber piteusement sur le sol, comme l'artiste, qui se plaît à se décrire comme grand prêtre, mais n'est qu'amuseur de foules.

Ce rien auquel aspire farouchement H.2, qu'est-il, sinon un sacré porteur de communication que l'homme aurait enfin eu le courage et la lucidité de deviner derrière ses innombrables hypostases politiques, religieuses et artistiques ? Pour parvenir au sacré et à la communauté souveraine, H.2 a ici renié celui qu'il aimait, son ami H.1, comme Robert C. renia Charles et Eponine. Mais si, selon la logique perverse d'Abbé C., on ne renie que ceux qu'on aime, dans *Pour un oui ou pour un non*, l'on assiste à un faux reniement, et H.1 et H.2 sont de faux amis qui ne s'aiment pas vraiment, les deux hommes finissant par accepter, par paresse ou par lâcheté, de faire comme si. Acceptant de simuler l'amitié, H. 1 et H. 2 renient une indistinction qui les aurait momentanément fait communiquer. Les apparences, et une bonne entente laïque, sont maintenues, et la communauté souveraine n'est qu'entr'aperçue.

Michon : Faux Prophètes

Le Fils parmi les fils n'est pas au milieu des fils, ouvrant ses mains vers les fils, mais décalé et même tournant un peu le dos aux autres, cette Cène des temps modernes vous a comblé d'émerveillement et d'un peu d'inquiétude.

Pierre Michon, *Rimbaud le fils*

Publié en 1997, *Mythologies d'hiver* de Michon met en scène douze brèves nouvelles, chacune s'étirant entre quatre et dix pages, et sans fil conducteur apparent entre elles. Placées sous l'intitulé "Prodiges d'Irlande", les trois premières se passent en Irlande pendant l'Antiquité ; les neuf suivantes, groupées sous le titre "Neuf Passages du Causse", se déroulent en France du Moyen-âge à la fin du dix-neuvième siècle dans un lieu isolé du Gévaudan. Les trois "prodiges" ont pour arrière-plan les légendes d'une Irlande déchirée entre un paganisme celtique et un christianisme en plein essor. Se déroulant au même endroit, les neuf nouvelles suivantes mettent toutes en scène des inconnus qui ont bel et bien existé, dans un ordre relativement chronologique englobant plus de mille ans d'Histoire, et qui va de Clovis à la Troisième République. Ces douze nouvelles mélangées semblent mues par le même mouvement : la tension entre communion servile/communauté servile, et communication/communauté souveraine mais aussi, l'"épiphanie" de ceux qui, ayant pris la première pour la seconde, comprennent trop tard leur méprise. Ainsi, Michon s'intéresse aux naïfs reniant par idéologie une certaine communauté politique au profit d'une autre (*Antoine Persegol*), aux passionnés reniant une communauté religieuse dans laquelle ils sont nés pour des raisons plus qu'ambivalentes (*Ferveur de Brigid*), ou aux élites reniant un texte qui ne tient pas ses promesses (*Tristesse de Columkill*, *Barthélémy Prunières* et *Edouard Martel*). Allant et venant entre quelques-unes de ces très courtes nouvelles, il s'agira ici de comprendre ce que Michon renie, ce à quoi il tente de redonner des lettres de noblesse, et en quoi il se rapproche ou se distingue de ses deux illustres prédécesseurs, Bataille et Sarraute. Pour mieux embrasser la

démarche de Michon et la comprendre concurremment à celles de Bataille et Sarraute, il s'agira enfin de voir si Michon déplore la perte d'une communauté donnée et donc servile, ici la communauté chrétienne, ou si il n'enjoint le lecteur à aimer, malgré elles, ces communautés dépassées que pour mieux en imaginer d'autres.

Pour écrire *Mythologies d'hiver*, Michon n'a rien "inventé", mais s'est inspiré de légendes préexistantes ou d'individus ayant véritablement existé. Compulsant des archives, il s'est intéressé à une Histoire et des histoires passées, mais non dépassées, dont à cette Révolution qui enfanta la France moderne, comme, plus généralement, la politique moderne. *A priori* apolitiques, comme l'œuvre de Bataille après "Contre-attaque," ou celle de Sarraute durant toute sa carrière, les textes de Michon sont néanmoins truffés, de façon quasi-obsessionnelle, d'allusions à la révolution française, moment sacré qui précipita paradoxalement la fin de l'ère profane et l'avènement de l'époque laïque. Dans un vingtième et vingt-et-unième siècles pour qui la Révolution, et sa fille, la laïcité, sont au-dessus de tout soupçon, et qui met son point d'honneur dans le principe d'égalité entre les hommes, Michon se demande quel sacré reposant sur une distinction préalable pourrait alors bien initier la communauté.

Dans "Antoine Persegol", Michon exhume la vie d'un humble cardeur oublié par l'Histoire. Dans l'une de ses plus brèves nouvelles, moins de cinq pages en tout et pour tout, *Mythologies d'Hiver* met en scène un très jeune artisan à tendance républicaine qui finit, ironiquement, décapité comme traître à la République. Dans une région qui reste l'un des derniers fiefs monarchistes de la Révolution, la Vendée, Persegol se retrouve prestement embrigadé avec quarante-six autres pauvres diables par l'armée de Charrier et ses "Vrais amis de la monarchie." Comme le souligne Michon, "les persuader ne fut pas difficile [...] la misère est leur lot ; et les grands troubles, la guerre étrangère, la loi du Maximum, redoublent cette misère [...] devant des brocs de vin, ce fut un jeu d'enfant de leur faire imputer à la république la misère noire qu'ils imputaient naguère au roi."⁴³² Cependant, bien que presque enfant encore, Antoine sent bien, dans son malaise diffus, que cette République contre laquelle on les a montés, République qui donne la parole aux plus humbles, devrait être son alliée et non son ennemie:

Il est très mal à son aise : *il a un penchant secret pour la république*. Il pense que parfois la république lui a demandé son avis, comme sa mère quand elle lui prépare le diner et lui demande s'il préfère des fèves ou des lentilles. [...] La république les regarde tous les deux (lui et Baptiste Flourou, cardeur prospère) comme sa mère le regarde, lui, et regarde son frère André qui est imbécile de naissance.⁴³³

Dans le petit village de La Capelle, ces royalistes de dernière heure, mal armés, mal organisés, sont vite arrêtés par les bleus. Le conflit devient ici non seulement politique, mais social et géographique, entre bourgeois et petit-bourgeois expédiés de la capitale et parlant "parisien", et paysans et artisans du fin fond de la Vendée qui n'entendent que le patois : "Les Bleus. Ils ont de la cavalerie. Ils ont un commissaire avec l'écharpe à la nation, qui donne des ordres dans la langue de Paris."⁴³⁴ Ecrit du point de vue d'un auteur omniscient, "Antoine Persegol" nous dévoile l'intériorité d'un provincial, et donc d'un marginal, que Michon, qui "en" est un aussi, sans y trouver sujet ni à honte ni à orgueil, appelle le "métèque de

⁴³² Pierre Michon, "Antoine Persegol", *Mythologies d'hiver* [1997], Verdier, 2003, p. 78.

⁴³³ *Ibid.*, p. 79, je souligne.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 79, je souligne.

l'intérieur", laissé-pour-compte de l'histoire participant à une lutte qui l'exclue.⁴³⁵ Se voulant souveraine -" universelle"- la communauté imaginée par la Révolution reste servile en ce, que menée par des bourgeois parisiens, elle continue à exclure les paysans provinciaux. Dans *Vie de Joseph Roulin*, Joseph Roulin, comme Persegol, autre personnage de marginal choisi par Michon, employé des postes d'Arles immortalisé par Van Gogh, et anarchiste contrarié, se range lui aussi instinctivement vers la gauche, mais, loin de tout militantisme, comprend bien que les bouleversements politiques n'ont que fort peu d'incidence sur sa vie particulière, et que l'injustice, changeant de mode, ne change pas de substance :

Il avait grandi sous l'Empire à l'époque où la république était vraiment interdite ; quand plus tard elle fut là, instaurée pour de bon et *en quelque sorte obligatoire*, il la déclara de nouveau non avenue, car quand on la déclara, quand elle eut un président visible et un drapeau visible, le prince Roulin demeura invisible.⁴³⁶

Les changements de régime majuscules ne changent pas grand-chose au destin des minuscules: le sacré droit se déplace, mais continue à s'incarner, délimitant toujours une frontière entre élus et exclus, comme la communion demeure le mot d'ordre et la communication n'advient pas.

La Révolution est en effet avant tout un mouvement bourgeois, malgré ses prétentions d'universalisme. Ainsi que le rappelle Sartre, si une bourgeoisie cultivée, et faiseuse d'opinion publique, dans une large mesure grâce à la chose écrite, se prétend dévouée à la cause du peuple, elle cherche surtout à le rallier à sa cause propre pour mieux faire chuter la monarchie, et installer ainsi complètement son pouvoir : " ainsi s'entretient-on des masses par-dessus leur tête et sans qu'il soit même concevable qu'un écrit puisse les aider à prendre conscience d'elles-mêmes. "⁴³⁷ Il lui importe donc peu que le peuple comprenne la vie politique, comme il ne lui déplait pas de le maintenir dans l'ignorance.

L'écriture, qui a donc sa part de responsabilité dans une Révolution essentiellement bourgeoise et parisienne, et qui permet aux idéologies, et donc à la violence, de s'étendre toujours plus vite et plus loin, renforçant à mesure l'exclusion des analphabètes, semble dans l'œuvre de Michon faire acte de contrition, redonnant une place aux infimes qu'elle broya dans sa hâte. Cette culpabilité du lettré hante en effet l'œuvre michonienne, comme l'illustre dans *Vies minuscules* le personnage infiniment anachronique du Père Foucault, puisque paysan analphabète au vingtième siècle, à l'infâme misère matérielle et morale : " la vie et ses glosateurs autorisés lui avaient assurément fait bien voir qu'être illettré, aujourd'hui, c'est en quelque façon une monstruosité. "⁴³⁸

Dans *Mythologies d'hiver*, le jeune Persegol, qui se sait innocent, et croit encore dans le " zèle compatissant envers les malheureux " prôné par Robespierre, " se dit que tout va s'arranger, puisque la république aime la vérité, et que la vérité est qu'il aime la république. "⁴³⁹ Ses explications malhabiles n'intéressant aucune autorité, Persegol et les quarante-six autres sont

⁴³⁵ A propos de la tension Paris-Province chez Michon, voir Sylviane Coyault-Dublanchet, *La Province en héritage*, Pierre Michon, Pierre Bergougnoux, Richard Millet, Droz, 2002.

⁴³⁶ Pierre Michon, *Vie de Joseph Roulin* [1998], Verdier, 2008, p. 24.

⁴³⁷ Jean-Paul Sartre, " Pour qui écrit-on ? " *Qu'est-ce que la littérature ?* Gallimard, 1995, p. 97.

⁴³⁸ Pierre Michon, *Vies minuscules* [1984], Gallimard, 2008, p. 156, je souligne.

⁴³⁹ Pierre, Michon, " Antoine Persegol ", *Mythologies d'hiver*, op.cit., p. 80.

exécutés à Florac. Cette courte nouvelle, racontée dans un présent qui accentue la brutale actualité du 9 juin 1793, finit ainsi :

On les pousse dans juin avec les mains liées. *Sur la charrette, il pense à sa mère debout dans juin sur le pas de sa porte à la Malène, qui regarde le bout du chemin vide. Quarante-sept fois le fer de notre mère la mort sépare une tête d'un tronc, quarante-sept fois une tête séparée d'un tronc vérifie violemment la loi de la chute des corps. Antoine Persegol est le quarantième.*

Servant de tombeau au corps démembré d'un "traître à la patrie", cette nouvelle paraît réhabiliter plus de deux cents après les faits, la mémoire et l'honneur d'Antoine Persegol, "martyr" du zèle révolutionnaire. Pour utiliser la terminologie de Hertz chère à Bataille, si la monarchie du dix-huitième siècle peut être associée au sacré droit et donc à la communauté servile, puisqu'elle célèbre l'harmonie, l'ordre et le pouvoir, la République peut être ramenée au sacré gauche, et é la communauté servile, puisqu'elle regroupe l'énergie des exclus en tous genres. Cependant, cette révolution, tout comme le fascisme, ne séduit le sacré hétérogène qu'en lui promettant sa prochaine homogénéité, et donc le trahit : ainsi, les révolutionnaires ne veulent pas que les marginaux aient droit à la parole en tant que marginaux, mais qu'ils deviennent les nouveaux potentats, reléguant les anciens dépositaires du pouvoir aux marges. La République instrumentalise le sacré gauche pour mieux électriser une énergie capable de renverser les pouvoirs en place ; loin de subvertir les pôles, elle se contente alors de les inverser à son profit. L'hypothèse guette donc tout mouvement politique, aussi contestataire soit-il, et la communauté souveraine est mort-née, tôt remplacée par la communauté servile.

Avant de se purifier en se transmuant en sacré droit, ce (faux) sacré gauche n'a donc de place que pour les marginaux qui peuvent lui être utiles : certains rebuts, c'est-à-dire certains êtres improductifs, voués à une dépense sans retour dans une société qui pose comme valeur ultime la rentabilité – comme Persegol ainsi qui ne vaut rien au combat puisqu'il est doux et indécis, donc dans la logique révolutionnaire, gênant- ne peuvent être assimilés par un système qui ne digère pas l'hybridité. Nuançant des paradigmes essentiels à la mobilisation des masses, leur existence même devient une menace, et ils doivent être promptement éliminés.

Cette Révolution semble ne pouvoir rester souveraine que dans la mort : là réside la seule façon d'être en totale adéquation avec elle-même. La Révolution semble alors fasciner Michon en ce qu'elle est la contagion du sacré à tous les aspects de la vie profane⁴⁴⁰ : moment de communication, elle brouille les frontières entre les individus en les traitant tous équitablement, puisqu'elle les met tous brutalement face à leur mortalité (et ce souvent littéralement). A propos de la très courte histoire de Persegol, il est intéressant d'évoquer ici *Les Onze*, récit qui se déroule à Paris en 1790 et qui met en scène –en les reimaginant- tous ses héros illustres. Mêlant histoire et fiction, *Les Onze* tourne autour d'un tableau fictionnel qui siègerait au Louvres, et serait intitulé *Le grand comité de l'An II siégeant dans le pavillon de l'Egalité*. Représentant le Comité du Salut Public et ses onze membres fameux, dont Robespierre et Saint-Just, il aurait été peint par le non moins fictionnel Francois-Elie Corentin, peintre opportuniste. Dans ce roman qui

⁴⁴⁰ Comme tout sacré, la Révolution peut ainsi elle-même être divisée entre sacré droit servile et sacré gauche souverain. Cependant, le moment révolutionnaire lui-même, qui relève de la violence et du chaos, se situe dans le sacré gauche. *Quatre-vingt-treize* de Victor Hugo met ainsi en scène le sublime et l'ignoble de la Révolution, la part sainte étant représentée par Gauvain de Lantenac, aristocrate éclairé, et sa part maudite, par le républicain fanatique et ex-frère détroqué, Cimourdain. Voir Victor Hugo, *Quatre-vingt-treize* [1874], GF Flammarion, 1999.

estompe les différences entre Histoire et histoire, il semble que suite à l'exécution du roi, les hommes, devenus régicides, c'est-à-dire parricides, baignent dans le sacré de la communication, c'est-à-dire dans l'indifférence. Il n'est pour remédier à cela qu'un expédient : tuer pour mieux ériger la barrière infranchissable de la mort entre eux. Ironiquement, le massacre qui s'ensuit ne fait qu'aggraver une indistinction passagère en la transformant en indistinction irréversible:

(Pendant) cette période qui est comme *le comble de l'Histoire*, et que par conséquent on appelle très justement *la Terreur* [...] les orphelins, qui ne trouvaient plus le sommeil depuis la mort du père, s'entretuaient [...] et c'est pourquoi la grande machine à couteau sise place de la Révolution, la guillotine, est le si juste emblème de ce temps, dans nos rêves comme dans le vrai [...] *les tueurs, qui cherchaient encore à se distinguer les uns des autres puisque la distinction est dans la nature de l'homme, les frères ne trouvaient plus à mettre entre eux que le distingo de la mort.*⁴⁴¹

Blanchot s'est lui aussi penché sur ce moment particulier durant lequel les hommes se font histoire, c'est-à-dire expérience présente, et non existence à venir. Dans ce temps atemporel et cet espace aspatial, les individus communiquent en permanence, et donc disparaissent, la mort prenant alors monstrueusement vie:

*Alors, la seule parole supportable est : la liberté ou la mort. Ainsi apparaît la Terreur. Chaque homme cesse d'être un individu travaillant à une tâche déterminée, agissant ici et seulement maintenant : il est la liberté universelle qui ne connaît ni ailleurs ni demain, ni travail ni œuvre. [...] Personne n'a plus droit à sa vie, à son existence effectivement séparée et physiquement distincte.*⁴⁴²

Durant les révolutions, la distinction entre soi et autrui, et donc entre profane et sacré, disparaît, et la souveraineté règne en maîtresse, détruisant tout et finissant même par s'autodétruire. Le sacré, complètement extériorisé et par là invisible, ressemble à s'y méprendre au chaos originel, c'est-à-dire à un flux toujours en mouvement, qui ne permet plus le recul nécessaire à la conscience humaine. Pour Bataille, la révolution française marque également un moment décisif de l'Histoire, interlude sacré et par définition exceptionnel, pendant lequel les hommes purent communiquer, grâce aux sacrifices colossaux qui eurent lieu place de la Révolution sur laquelle maintes têtes vénérables churent dans les corbeilles, rendant les hommes littéralement acéphales. Dans un article intitulé "L'Obélisque", Bataille rappelle ainsi que ce sacré, devenu durant la Terreur invivable – ce qui pourrait d'ailleurs être la définition même du sacré – est vite réprimé par l'ordre napoléonien. L'ironie est, bien évidemment, que cette "place de la Révolution" soit après coup rebaptisée "place de la Concorde", et qu'un obélisque, imprenable monument de pierre, trône précisément là où la guillotine siégeait, refoulant une discorde récente sous une concorde factice, et donc reprenant "sans fin la réponse de la pierre immuable au monde héraclitéen des fleuves et des flammes."⁴⁴³

Obnubilé par cette Révolution perçue comme la matrice d'une modernité traumatisée, née donc d'une mort dont elle ne parvient pas à faire le deuil, Michon n'est pourtant ni un réactionnaire nostalgique d'une supposée harmonie aristocratique, ni un progressiste forcené

⁴⁴¹ Pierre Michon, *Les Onze*, op. cit., je souligne, p. 91.

⁴⁴² Maurice Blanchot, *La Part du feu* [1949], Gallimard, 2009, p. 309, je souligne.

⁴⁴³ Georges Bataille, "L'Obélisque" in *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 505.

convaincu du bien-fondé des actes révolutionnaires. La nouvelle “ Persegol ” accuse en effet bien ici les deux bords : le jeune Persegol est bel et bien nié deux fois, son humanité réduite à un symbole, donc déshumanisée, par les monarchistes et les républicains. Dans le récit de la trajectoire vite interrompue d’Antoine Persegol, ce que Michon renie ne semble alors pas tant être un parti ou une classe –aristocrates tyranniques comme révolutionnaires totalitaires, monarchistes réactionnaires comme bourgeois paternalistes - que la croyance naïve et par là dangereuse en “ des lendemains qui chantent. ” Faisant dans *Mythologies d’hiver* le choix de mettre en scène des êtres historiques et non fictionnels, faisant également celui de raconter la vie, sous forme hagiographique, d’inconnus et non d’illustres acteurs de la Révolution, Michon renie l’Histoire toujours servile et lourde de leçons des manuels d’école, et réhabilite ici une histoire souveraine, car sans morale aucune, celle d’Antoine, naïf tout semblable au lecteur broyé par la violence révolutionnaire.

A l’instar du texte bataillien, l’œuvre de Michon regorge de personnages de religieux. Cependant, ses ecclésiastiques, pauvres pécheurs dévorés par le doute mais espérant la grâce, sont à mille lieux des monstres pervers mis en scène par Bataille, comme l’abbé Aminado, hypocrite lâche d’*Histoire de l’œil*, ou Robert C., satire déjanté de *L’Abbé C*. Semblable en cela à Sarraute, qui, si elle se désintéresse résolument de la religion *per se*, cherche en permanence à miner les dogmes de toutes les Eglises, Michon paraît vouloir semer le trouble. Pourtant, il semble alors même que Michon sape les prémisses mêmes de la croyance religieuse, il renie l’alternative moderne qui prétend pouvoir continuer à vivre sans elle.

“ Ferveur de Brigid ” met en scène une jeune princesse celte qui ne comprend pas, ou peut-être comprend trop bien, les fondements du christianisme. Aimant la vie souverainement, c’est-à-dire comme des sauvageonnes, Brigid et ses sœurs sont “ flagrantes et excessives comme la Grâce. ”⁴⁴⁴ Méprenant un catéchisme qui a l’attrait de la nouveauté, elles tombent toutes amoureuses du Christ et acceptent sagement leur conversion par Patrick, archevêque gaulois d’Armagh venu pour évangéliser les incroyants. Patrick est un abbé guerrier du Moyen-âge comme Michon les affectionne, brute aux belles paroles auxquelles il ne croit lui-même qu’à moitié :

Il est veuf par vocation, et puissant [...] il doit convertir au Christ les rois qui dans leurs mottes fortifiées adorent mollement Lug, Ogma, des chaudrons, des harpes, des simulacres [...] Patrick sur cette route regrette tant de facilité : *il voudrait qu’une fois, qu’une fois de son vivant et sous ses yeux la matière opaque se convertisse à la Grâce.*
445

Le malentendu est ici inévitable, et le fossé ne pourra jamais comblé entre corps et âme, matière et esprit: Brigid se dit ainsi prête à tout pour voir, voir avec les yeux du corps et non de l’esprit ce Christ jeune et beau, qu’on lui dit être fiancé aux filles jeunes et belles. Pour mieux attirer la princesse dans ses filets, le prêtre joue alors tout d’abord sur l’équivoque chrétienne entre vision spirituelle et vision temporelle, équivoque qui ne fait pas partie du lexique païen : “ Nul ne l’a vu, dit Patrick, s’il n’est baptisé. ”⁴⁴⁶ Une fois baptisée, alors que Brigid réclame son dû, Patrick finit par lui avouer sa “ vérité ” : “ Patrick [...] évangélise cette fille [...] avec de la *vérité aride*, grecque et juive : *la chute qui nous voile le Saint visage*, le miroir oblique dans quoi

⁴⁴⁴ Pierre Michon, “ Ferveur de Brigid ”, *Mythologies d’hiver*, *op. cit.*, p.14.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 13-14, je souligne.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 15

l'homme tombé peut tout de même apercevoir le saint Visage, et *la promesse qu'enfin va être arraché le voile.* »⁴⁴⁷ Inconsolable de ne jamais pouvoir voir celui dont elle est tombée amoureuse dans sa chair comme dans son âme, avant d'avoir intériorisé la notion du dualisme judéo-chrétien, ou peut-être après l'avoir trop bien intériorisé, Brigid prend une dernière fois au pied de la lettre l'injonction de l'archevêque: " Tu Le verras quand tu seras morte, comme nous tous en ce monde. " »⁴⁴⁸ Après sa conversion, la jeune païenne " lait et rouille ", qui aimait danser et se baigner nue, se suicide avec des baies d'if et empoisonne ses sœurs: "*Elles sont impeccablement mortes. Elles contemplent la face de Dieu.*" »⁴⁴⁹ " Flagrante et excessive comme la grâce ", Brigid renie les charmes de la terre pour ceux d'un hypothétique au-delà.

" Ferveur de Brigid " semble ici faire écho aux dithyrambes d'un Nietzsche amoureux d'une Antiquité pré-platonicienne et ennemie virulente du christianisme. Partant, l'on pourrait tout à fait la considérer comme une nouvelle " antichrétienne. " Comme le rappelle en effet Nietzsche, depuis Socrate le plébéien et son disciple, Platon, l'aristocrate renégat, les idées servent à renier la vie :

L'Idée de 'Dieu' inventée pour servir d'antithèse à la vie, -, en elle, tout ce qu'il y a de nuisible, d'empoisonné, de calomniateur [...] L'idée d'au-delà, de 'vrai' monde inventée pour dévaluer le seul monde qui existe [...] L'idée d'âme, d'esprit' et finalement d'immortalité de l'âme' inventée pour mépriser le corps, pour le rendre malade.⁴⁵⁰

Reniant donc une métaphysique chrétienne qui elle-même renie le corps et la vie terrestre pour exalter l'âme et la vie céleste, " Ferveur de Brigid " semble faire écho à la fameuse nouvelle de Théophile Gautier, "Arria Marcella, souvenir de Pompéi ". Conte fantastique qui prend la forme d'un voyage dans le temps, ce dernier a également pour sujet la fin d'une ère de joie païenne aimant à célébrer un corps toujours déjà esprit, et l'avènement d'une ère de puritanisme chrétien prisant l'esprit aux dépens de la chair. Ressuscitée par désir de faire l'amour à Octavien, jeune lion du dix-neuvième siècle, Arria, jeune païenne romaine, rétorque ainsi à Arrius, son père, nouveau converti au christianisme qui ressuscite pour empêcher leur union: " Ne m'accablez pas, de grâce, au nom de cette religion qui ne fut jamais la mienne ; moi, je crois à nos anciens dieux qui aimaient la vie, la jeunesse, la beauté, le plaisir. " »⁴⁵¹

" Ferveur de Brigid " semble bien mettre dos à dos les deux sacrés évoqués Mircea Eliade dans *Le Mythe de l'éternel retour* ; un sacré archaïque (le paganisme) qui renvoie à un monde cyclique, promis à la destruction mais aussi à la renaissance, et un sacré moderne (le christianisme), qui, dans une perspective téléologique, ne revient jamais sur ses pas, mais garantit la fin de l'histoire et une rédemption ultime :

Si (dans les civilisations archaïques) l'histoire était refusée, ignorée ou abolie par la répétition périodique de la Création et par la régénérescence périodique du temps, dans la conception messianique, *l'histoire doit être supportée parce qu'elle a une fonction*

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 17, je souligne.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p.20, je souligne.

⁴⁵⁰ Friedrich Nietzsche, " Pourquoi je suis un destin ", *Ecce Omo, Nietzsche contre Wagner* [1906], traduit de l'allemand par Eric Blondel, GF Flammarion, 1992, p. 159-60.

⁴⁵¹ Théophile Gautier, *Arria Marcella, Souvenir de Pompéi* [1852], Le Livre de poche, 1994, p.

*eschatologique, mais elle ne peut être supportée que parce qu'on sait qu'elle cessera un beau jour.*⁴⁵²

Dans la nouvelle, Brigid passe brutalement d'un sacré archaïque, où l'homme renaît systématiquement de ses cendres plus débordant de vie encore, à un sacré qui condamne le vivant à la mort, ne lui laissant comme unique échappatoire que le ciel. Dans *Ferveur de Brigid*, la vie incarnée est insupportable, et Brigid, découvrant tout à coup la possibilité d'une rédemption post-mortem, s'enivre alors avec l'unique dépense que le christianisme autorise le martyr. Cette nouvelle devrait-elle donc être rebaptisée " Sainte Brigid " ? Certes non, puisque la dépense de Brigid ne peut être récupérée par l'Eglise, étant donné que la jeune fille, comme l'Arria de Gautier, meurt de désir, et non pour élever son âme. La question que cette nouvelle ne peut manquer de poser est la suivante : " Ferveur de Brigid " renie-t-elle le christianisme, ici déclarée servile, et déplore-t-elle la perte d'une antiquité idyllique où corps et âme ne faisaient qu'un ? Si le suicide simultanément idéaliste et matérialiste de Brigid surprend le lecteur, la nouvelle ne semble pourtant pas se conclure par le reniement sans appel d'une ère chrétienne considérée comme la source de tout mal. Ainsi, ultérieurement dans *Mythologies d'hiver*, le christianisme se fait source de foi, d'extase, et, surtout, de littérature. Cela reviendrait-il alors à dire, au contraire, que Michon réhabilite le christianisme, et, que sa compassion envers les gens d'Eglise renie, voire trahit, l'irrégiosité singulièrement violente caractéristique de la génération littéraire qui l'a précédé ? S'éloignant de Bataille et de Sarraute, doit-on plutôt rapprocher Michon de Bernanos ? Daniel Perrot-Corpet remarque ainsi que la référence à Dieu est toujours considérée avec soupçon dans la culture contemporaine, puisque vu sous l'angle du réactionnaire, donc du servile, la souveraineté étant considérée comme inséparable de l'athéisme :

*Si par " modernité ", on entend ce qui est en rupture avec la " tradition ", l'antagonisme entre le christianisme et la modernité semblent donc aller de soi : Dieu, selon une doxa minimale, c'est celui que divers traditionalismes appellent à l'aide depuis trois siècles pour lutter contre les progrès de l'esprit humain libère du carcan des vieilles croyances [...] ou c'est encore le Dieu de ces assoiffés d'absolu " comme les appelle Jean Guehenno [...] Pourtant, la rencontre entre la crise du christianisme affronté à la sécularité du monde moderne et ce qu'on appelle aujourd'hui la crise de la modernité elle-même, confrontée aux limites de sa propre utopie, invite à reposer la question du rapport entre " modernité " et " christianisme " qu'on a pu voir longtemps comme un rapport de simple exclusion.*⁴⁵³

René pour son reniement du monde physique, et sa mollesse moderne, le christianisme reste une étape décisive de la conscience en Occident, en ce qu'il permit à l'homme plus de perversité dans son rapport au corps, donc plus d'humanité. Ainsi, même lorsque Bataille, comme son " maître " à penser autrement, Nietzsche, s'attaque au christianisme, il n'en considère pas moins son avènement comme un progrès, c'est-à-dire non comme l'expression d'un avancement dans

⁴⁵² Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour, archétypes et répétition*, [1969], Gallimard, 1989, p 130, je souligne.

⁴⁵³ Daniel Perrot-Corpet, " La référence à Dieu : une posture d'arrière-garde ? Bernanos et Unamuno ", *Les arrière-gardes au XXe siècle, l'autre face de la modernité esthétique*, ed. par William Max, Presses Universitaires de France, 2004, p. 215-216, je souligne.

une histoire linéaire, mais comme un raffinement supérieur, qui libérant plus de souffrance, libère “ plus de méchanceté, donc plus de ruse ”, raffinement qui doit à son tour être raffiné.

Chez Michon, le seul sacré qui puisse encore réunir, esquiver la communion et amener la communication, autrement dit, le seul sacré qui puisse initier la communication et la communauté souveraine et court-circuiter la communion et la communauté servile, est un sacré “ vacillant ” : “ ce qui demeure...c’est un *sentiment très vacillant du sacré*, balbutiant, timide ou désespéré, *un sacré dont nul Dieu n’est plus garant*. ”⁴⁵⁴ Selon Jean-Marie Ghitti, si Michon penche en faveur de cette mystique vacillante, la notion de salut, qui n’est pas écartée, n’est jamais non plus adoptée, d’où une phraséologie simultanément fervente et indécise, fortement inspirée par les Ecritures et le *Fiat Lux*: “ *le poète ne peut trancher la question du salut...la question reste indécidable. La réponse ne peut être qu’un pari, le pari, c’est ce qu’engage le passage de l’indicatif à l’impératif : qu’ils soient. L’impératif est au fond de tout acte poétique. L’impératif est la foi du poète.* ”⁴⁵⁵ Ne renvoyant plus à Dieu, mais à une littérature complexée et mal dans ses lettres, le sacré, susceptible de déclencher la communion mais également capable de donner jour à la communication, n’est plus au-dessus de tout soupçon, mais vacillant, ne pouvant plus se raccrocher qu’à un langage infiniment traître, qui se renie et se repent dans une boucle jamais bouclée. Sans définitivement tirer un trait sur un occident judéo-chrétien, comme le fait Bataille, et, à sa façon, Sarraute, qui rejette la religion comme motif, *Mythologies d’hiver* refuse d’achever un christianisme moribond, et tente peut-être même de lui redonner vie. Michon choisit alors de demeurer dans le clair-obscur, qui ne permet la communication et la communauté souveraine que parce qu’il brouille, mais à peine, les pistes entre crédules et croyants, sceptiques et naïfs.

Quel reniement de quelle littérature est mis en place par Michon, quelles communautés souveraines envisage-t-il, et en quoi se distinguent-elles de celles imaginées par Bataille et Sarraute ? Appartenant au mouvement dit de littérature “ ultracontemporaine ”, catégorie fourre-tout dans laquelle une critique désemparée range les auteurs de la fin du vingtième et du début du vingt-et-unième siècle, Michon hérite d’ancêtres qu’il revendique explicitement, tels Flaubert, Faulkner ou Cingria, en évoque d’autres, tels Bataille ou Artaud, et semble constamment dialoguer avec les écrivains du Nouveau Roman. Grand lecteur de théorie, Michon semble très au fait des débats qui agitent la critique postmoderne. Il a lu, et cite fréquemment au détour de ses interviews, Foucault, Barthes, Bourdieu, et *Tel Quel*, rappelant l’influence sur son œuvre des grandes autorités littéraires de son temps : “ les avant-gardes ont tenu pour moi le rôle exigeant et inquiet d’un *Surmoi littéraire*, et [...] cette *autocensure* demeure. ”⁴⁵⁶ Ainsi, Michon n’a pu lui aussi manquer de remarquer que la littérature moderne, en proie à la mauvaise conscience, prend un malin plaisir à se dénier toute raison d’être, tout en faisant preuve, comme un Sartre que Michon admire, d’une scandaleuse mauvaise foi.⁴⁵⁷

⁴⁵⁴ Pierre Michon, *Le Roi vient quand il veut*, Albin Michel, 2007, p. 22, je souligne.

⁴⁵⁵ Jean-Marie Ghitti, “ Mort majuscule, le mal et la vocation de l’écrivain ”, *Pierre Michon, l’écriture absolue*, Textes rassemblés par Agnès Castiglione, Publications de l’université de Saint-Etienne, 2002, p. 259.

⁴⁵⁶ Pierre Michon, *Le Roi vient quand il veut*, op. cit., p. 14, je souligne.

⁴⁵⁷ Dans *Les Mots*, Sartre épingle ainsi la mauvaise foi de l’écrivain, mauvaise foi illustrée dans son énonciation même : “ *Plus tard, j’exposai gaiement que l’homme est impossible ; impossible moi-même je ne diffèrai des autres que par le seul mandat de manifester cette impossibilité qui, du coup, se transfigurait, devenait ma possibilité la plus intime, l’objet de ma mission, le tremplin de ma gloire [...] Truqué jusqu’à l’os et mystifié, j’écrivais joyeusement sur notre malheureuse condition. Dogmatique je doutais de tout sauf d’être l’ élu du doute.* ” Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, op.cit., p.209-10, je souligne.

Le deuxième prodige d'Irlande, la nouvelle "Tristesse de Columbkil" déplace l'accent du destinataire (qui a écrit le livre et qui en est l'auteur ?) au destinataire (qui lit le livre et peut s'en dire lecteur ?), comme du propriétaire (qui, légalement, possède le livre ?) au lecteur (qui, par hasard, vient à le lire?)

Columbkil, "tueur de colombe", homme de guerre au nom symbolique, est un seigneur belliqueux qui, plus que lire, aime posséder des livres, somptueuses œuvres d'art qui attestent de sa puissance : "Columbkil le Loup est un lecteur brutal."⁴⁵⁸ C'est dans le monastère Moville de l'abbé Finian que Columbkil s'éprend follement d'un livre de psaumes unique en Irlande. Après une lecture qui s'étend sur une période hautement significative, puisqu'elle dure sept jours, il décide de le faire sien. N'ayant pas reçu le droit par l'abbé de le recopier – ce livre-ci ne se partage pas- Columbkil demande au roi d'intervenir. Ce dernier tranche alors en faveur de l'abbé, réaffirmant le lien inaliénable entre le propriétaire et son bien : "*le texte appartient à Finian comme le veau appartient à la vache.*"⁴⁵⁹ Columbkil renie alors son allégeance, et la lutte pour le livre dégénère en régicide, c'est-à-dire en sacrilège : pour voler le livre à Finian, Columbkil tue le roi, son père symbolique. C'est alors en contact direct avec un objet non médiatisé par le désir, qu'une paradoxale révélation, puisque révélation d'une non-révélation, a lieu :

C'est plein et docile comme une femme. C'est à lui comme le veau est à la vache, comme la femme est à l'amant : de l'incipit au colophon, c'est à lui. Il veut en jouir lentement, il ouvre, il caresse, il parcourt, il contemple- et soudain il ne tremble plus, il ne rit plus, il est triste [...] Il cherche longtemps en vain : *cela était là pourtant, quand ce n'était pas à lui* [...] *Le livre n'est pas dans le livre.* [...] Il jette le livre, il jette sa pelisse et son épée. Il prend la bure, il prend la mer.⁴⁶⁰

"*Le livre n'est pas dans le livre*", le livre appartient à tout le monde, et n'appartient à personne. Columbkil recherchait la communication, mais cette dernière n'arrive pas suite à une conquête : elle ne peut qu'advenir suite à une effervescence qui la dépasse.⁴⁶¹ Si le livre volé par Columbkil à l'abbé Finian a permis la communication, ce sacré ne se trouve pas entre ses lignes, comme un trésor à désenfourer entre les pages d'un grimoire. Si sacré il y a, il ne relève plus du Livre et de l'Un, mais des livres et du pluriel. Le sacré est toujours fruit d'un malentendu, les hommes le portent en lui mais persiste à l'arrêter dans le monde. Comme le Zarathoustra de Nietzsche rejetait le pays de ses pères et voguait vers la terre de ses enfants, Columbkil renie finalement son roi, quitte l'Irlande, et s'embarque pour d'inimaginables îles, peut-être un autre sacré souverain, que rien ne saurait arrêter.

Quel serait donc le "projet" de Michon dans *Mythologies d'hiver*, texte hétérogène, voire hétéroclite, de nouvelles éparpillées à travers l'espace et le temps? Michon semble nous suggérer une réponse à cette question dans la première nouvelle du Passage du Causse, seule histoire dans

⁴⁵⁸ Pierre Michon, "Tristesse de Columbkil", *op. cit.*, p.22.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 25, je souligne.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 27, je souligne.

⁴⁶¹ Comme le rappelle Durkheim, par difficulté conceptuelle, les hommes confondent souvent le sacré avec l'entité à travers lequel il se manifeste, et l'hypostase toujours guette. "Nous ne saurions voir dans une entité abstraite, que nous ne nous représentons que laborieusement et d'une vue confuse, le lieu des sentiments forts que nous éprouvons. *C'est le signe alors qui prend sa place.*" Emile Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Librairie Felix Alcan, 1912, p. 315, je souligne.

le désordre chronologique, puisqu'elle se déroule au dix-neuvième siècle, avant que le texte ne revienne tout à trac à la fin du sixième siècle. Initiant la seconde partie du texte, "Barthélémy Prunières" prend l'allure d'un "avis aux lecteurs" déguisé, lui donnant discrètement la seule clef qui puisse ouvrir les textes étrangement décousus qui la composent. Elle met ainsi en scène Prunières, médecin de son état, qui, par curiosité scientifique, procède à de longues et pénibles fouilles pour retrouver les ossements d'hommes morts depuis des millénaires. Dans un dix-neuvième siècle éminemment rationnel et marqué par un positivisme laïc, Prunières, disciple de Broca, se réclame d'une toute nouvelle science, l'anthropologie, et s'intéresse à l'homme préhistorique, chaînon oublié entre l'animal et l'homme tel que nous le connaissons. Comme Bataille, Michon se passionne en effet pour la préhistoire, période équivoque, donc sacrée, durant laquelle l'homme n'était plus animal mais pas encore homme, perdu dans les limbes entre immanence et transcendance, souveraineté et servilité.⁴⁶² Cette curiosité semble relever tout à la fois d'une nostalgie pour une époque de plénitude, et d'une fascination pour le saut irréversible et mystérieux qui sépare définitivement, pour son chagrin mais aussi sa noblesse, l'homme de la bête. Prunières explique laconiquement cet étrange sacerdoce qui lui intime de se livrer à un passe-temps pour le moins ingrat: "Les dieux me demandent, à moi, *de rassembler chaque jour le puzzle infini de l'humanité morte.*"⁴⁶³ Ce Dr Prunieres finit d'ailleurs par mourir comme ces premiers hommes dont il rassemblait les morceaux, pris dans une tempête de neige au hasard d'une visite nocturne à une parturiente: "Notre mère la neige le recouvre."⁴⁶⁴

"Barthélémy Prunieres" semble souligner les affinités cachées entre anthropologie et littérature, la démarche d'écrivain de Michon et la démarche de savant de Prunieres. En effet, l'écrivain comme le docteur exhument ici des êtres oubliés, faisant preuve du même entêtement minutieux et de la même foi naïve. L'on pourrait donc se demander pourquoi Michon a-t-il élu des êtres historiques, et non inventé des personnages de fiction? Qui plus est, pourquoi a-t-il ici choisi d'immortaliser des anonymes, et non de redorer la légende d'individus déjà célèbres? S'agit-il ici de récupérer ces êtres, récupération irrémisiblement servile, ou de les relancer souverainement?⁴⁶⁵

En effet, dans l'univers michonien, qui a pour intertextes suprêmes l'Ancien testament et les Evangiles, nommer semble être l'acte performatif par excellence qui puisse seul insuffler l'existence: rappeler un nom reviendrait alors à ressusciter un être. Qui plus, semblant par là suivre l'injonction du Christ "les premiers seront les derniers", Michon se plaît à inverser la dynamique entre littérature et vie. Ses écrits s'intéressent ainsi en général soit à des anonymes gravitant dans l'ombre de "célébrités" –Roulin vis-à-vis Van Gogh, Charles Carreau vis-à-vis

⁴⁶² *La Grande Beune*, le texte le plus bataillien de Michon, s'intéresse ainsi à la naissance de l'art pariétal chez l'homme préhistorique et rappelle par maints côtés les analyses de Bataille dans *Lascaux et la Naissance de l'art*. Voir le chapitre 1 de cette étude.

⁴⁶³ Pierre Michon, "Barthelemy Prunieres", *Mythologies d'hiver*, op. cit., p. 40.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 43

⁴⁶⁵ Ainsi que le souligne Laurent Demanze, l'obsession moderne de la mémoire ne fait que trahir la carence de communauté, car il n'est pas de communauté sans mémoire collective. Cette mémoire compulsive n'est plus alors que le symptôme d'une société azimutée d'individus qui ne savent plus qui ils sont, ni, donc, encore moins, comment être ensemble: "Le sujet moderne se voit des lors dépossédé de sa mémoire collective, exilé d'une communauté défaite, privé d'une tradition organique par lesquelles *le passé adhérait au présent, et l'individu à une communauté fondatrice*. Si le XIXe siècle est le siècle de l'Histoire, qui tient d'autant plus à distance le passé qu'il veut se l'approprier, il est également celui de *la mémoire fracturée d'un individu soumis aux chocs du présent.*" Laurent Demanze, *Encres orphelines, Pierre Bergougnot, Gérard Macé, Pierre Michon, José Corti*, 2008, p. 63, je souligne.

Watteau, Desiderii vis-à-vis Claude le Lorrain-, soit à des personnages bien peu romanesques – ivrognes, simplets et vieilles gens des campagnes.⁴⁶⁶ Michon semble ainsi concevoir l'état littéraire :

Ceux qui ont vainement demandé au monde leur dû, *c'est-à-dire tous ceux qui ont existé, les anciens vivants, aspirent à un corps de mots, plus solide, plus chantant, un peu mieux rétribué, un peu moins mortel que l'autre*. Ils font signe de les rappeler. Je pense à mon grand-père, Felix, qui était l'innocence en personne. *Il est scandaleux que cette innocence soit morte et inconnue*. Peut-être, mettre cette innocence, la faillite de cette innocence, *la disparition sans trace de cette innocence*, et l'indignation, l'émoi, le bouleversement que m'en donne le souvenir, dans une *prose de fer*, peut-être que c'est ça, *mon devoir d'écriture*.⁴⁶⁷

Dans une “ prose de fer ”, le texte pourrait alors rendre justice à ceux qui furent spoliés par le monde. En d'autres termes, si la vie trahit, le livre rédime, ou comme le dit éloquemment le narrateur proustien à la fin du *Temps retrouvé*, sous forme d'Eurêka: “ la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. ”⁴⁶⁸ Michon semble alors aller à rebours des écrivains qui l'ont précédé et avec lesquels cette étude tente de le faire dialoguer. Leurs différences nonobstant, Bataille et Sarraute associent tous deux la littérature à l'oubli, donc à une dépense souveraine, quand Michon semble la ramener à la mémoire, donc à une récupération servile.

Bien qu'il est désormais connu que la littérature “ ne sauve rien ni personne ”, *Mythologies d'hiver* n'essaie-t-il pas de sauver par la littérature ces illustres et moins illustres inconnus, abbés obscurs et princesses païennes, comme *Vies minuscules* voulait tirer de l'oubli Félix, grand-père gentiment alcoolique, et Rémi et Roland Backroot, rêveurs féroces croisés à l'adolescence ? Michon souligne lui-même que l'art, et la littérature, sont tout pétris du désir et de la nostalgie de la vie éternelle promise par l'Ancien Testament : “ c'est la vieille thématique de la résurrection des morts, du Jugement dernier : que les corps triomphants de nouveau se lèvent, marchent et l'espace de trois phrases, dans l'esprit des lecteurs, apparaissent, soient là et vivent. ”⁴⁶⁹ Encore une fois, cette démarche va à contre-courant de celle de l'avant-garde, et ici, de ses “ représentants ”, Bataille et Sarraute, qui cherchent bien, eux, à mettre en danger et non à sauver.

Mythologies d'hiver tente-t-il d'ordonner le désordre, totalisant le savoir humain dans un texte qui, bien que court, s'attelle au récit follement ambitieux de mille ans d'histoire? Qui plus est, le titre lui-même, “ *Mythologies* ” *d'hiver*, renvoie-t-il aux mythes fondateurs qui deviennent le ciment d'une communauté exclusive, adoptant donc la position inverse d'un Bataille qui enjoignait la civilisation moderne à se coller avec “ le mythe de l'absence du mythe ” ? Rappelons ici le projet monumental, jamais mené à bien par Michon, d'écrire un cycle de romans dans l'esprit de la Comédie humaine de Flaubert, cycle, qui, s'il avait vu le jour, se serait intitulé

⁴⁶⁶ Notable exception: *Rimbaud le fils*, bien que ce dernier ouvrage, comme son nom l'indique, insiste sur la relation déterminante entre le “passant aux semelles de vent” et sa mère, généralement négligée, voire méprisée, par la critique.

⁴⁶⁷ Pierre Michon, *Le Roi vient quand il veut*, p. 36, je souligne.

⁴⁶⁸ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Gallimard, 2004. Dans *Vies minuscules*, Michon évoque d'ailleurs cet épisode mythologique, déplorant que pour lui l'écriture reste labeur et non manne.

⁴⁶⁹ Pierre Michon, *Le Roi vient quand il veut*, op. cit., p. 78, je souligne.

L'Origine du monde. Si Bataille et Sarraute, irréligieux plus qu'areligieux, rejettent la rédemption promise par une littérature nimbée des pouvoirs sacrés du judéo-christianisme, et recherchent un sacré qui soit tout à la fois le plus désincarné et le plus tangible possible, Michon paraît ici procéder à la discrète mais efficace réhabilitation d'un sacré "ancien régime", se réalisant sous la forme imprenable de la Trinité et des Evangiles, textes porteurs de l'Esprit.⁴⁷⁰ Comme le Dr Prunières et les fragments de corps qu'il recherche inlassablement dans l'espoir de les réunir une bonne fois pour toutes, "comme un puzzle", Michon semble octroyer à la littérature un pouvoir messianique capable de rassembler et ressusciter tous les individus brisés par l'Histoire. En d'autres termes, si Bataille et Sarraute, épris de dépense, sont à rapprocher de Nietzsche, Michon, obsédé par la récupération, effectue-t-il une marche arrière vers Hegel et aspire-t-il à une très chrétienne *Aufhebung* ?

Pour éclaircir la position ambivalente de Michon par rapport à la littérature comme ultime salvation, quand le principe même de salvation était anathème pour l'avant-garde, évoquons une dernière nouvelle. Si la première histoire des "Passages du Causse" fournit une piste de lecture à travers les sentiers divers de *Mythologies d'hiver*, la dernière, "Edouard Martel", infléchit, sous forme de pirouette, le texte dans une nouvelle direction. Martel est encore l'un de ces républicains optimistes chers au cœur de Michon, "naïf" qui s'imagine que l'inéluctable progrès de la science et des arts ne peut qu'entraîner le progrès de l'humanité. Ancien "scribe", comme les Bouvard et Pécuchet de Flaubert, Martel est fondateur officiel de la spéléologie, comme Prunières est pionnier de la science anthropologique. A l'instar de *La Grande Beune*, dans laquelle le personnage principal est fasciné par les fossiles et les grottes, traces d'une humanité préhumaine, *Mythologies d'hiver* s'intéresse aux profondeurs cachées que l'homme, et ici la littérature, s'entête à sonder. Dans cette nouvelle de Michon à très forts accents autobiographiques, Martel se ravit de la découverte d'une grotte monumentale anciennement habitée par des hommes puisqu'encombrée de menhirs, et se targue de faire enfin reconnaître par les autorités en vigueur une lubie qui n'est encore science qu'à ses yeux. La foi de Martel est momentanément ébranlée, quand, sachant bien que le sacré n'existe que partagé, sa passion, foncièrement superfétatoire, lui paraît d'avance vouée au solipsisme et donc à la mort : "Tout cela n'a pas le moindre sens. Ce n'est qu'un trou en pente [...] Le soleil n'y est jamais venu. C'est sinistre. Il n'y a rien à voir là-dedans."⁴⁷¹ Et pourtant, ce sacré qui n'est que parce qu'il est divisible à l'infini, peut aussi naître d'une beauté toujours futile, ici liée à la folie d'un homme amoureux des pierres et des mots : "Mais non, ce ne sont pas pierre livides dressées pour rien dans le noir, ce sont de objets plein de sens qui ont un nom dans la bouche des hommes [...] Il se relit et goûte un pur bonheur. Il se dit que c'est un beau métier que le métier de scribe."⁴⁷²

Si Michon, qui déclare que "les hommes de lettre sont futiles"⁴⁷³, semble bien conscient de la futilité -c'est-à-dire de l'impuissance et de la vanité conjuguées- de l'entreprise littéraire, cette conscience ne l'empêche cependant pas de s'y jeter à corps perdu. Ainsi que le remarque Ivan Farron, "ainsi en va-t-il du roman et de la littérature [...] considérés comme des objets perdus

⁴⁷⁰ Dans *Rimbaud le fils*, Michon trace on ne peut plus clairement un parallèle entre l'écriture du "génie" et celle des Evangiles : "c'est miracle d'écrire à dix-neuf ans, dans un grenier des Ardennes, cette poignée de *feuilles hermétiques comme Jean, abrupts comme Mathieu, métèques comme Marc, policés comme Luc*." Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, Gallimard, 1991.

⁴⁷¹ Pierre Michon, "Edouard Martel", *Mythologies d'hiver*, op.cit., p. 86, je souligne.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 86-87, je souligne.

⁴⁷³ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, Gallimard, 1991, p. 64.

que l'œuvre s'efforce de trouver [...] en sachant pertinemment qu'elle n'y parviendra pas.⁴⁷⁴ Et c'est paradoxalement cette futilité, le fait qu'elle soit condamnée au minuscule, qui permet tout à trac à la littérature de déboucher sur la communauté majuscule, ou souveraine. Si les hommes de lettres sont futiles, les savants le sont tout autant, unis tous autant qu'ils sont de par leur humble appartenance à l'état de scribe, qui relève encore du plagiat,⁴⁷⁵ se contentant de répéter, avec d'infimes variations, ce qui a déjà été fait en sachant que c'est en pure perte. Si l'écrit reprend au lieu de créer, et accumule au lieu de dépenser, il arrive que l'impossible advienne, et qu'il fasse tout de même passer la "vie", permettant la communication et la communauté: "Que les choses de l'été, l'amour, la foi et l'ardeur, gèlent pour finir dans des livres. *Et que pourtant dans cette glace un peu de vie reste prise.*"⁴⁷⁶ Une réconciliation, toute temporaire, semble pouvoir advenir entre l'esprit et le corps, la lettre et la chair, comme les carpes gorgées de boue procurent une chair exquise: le blond Martel qui aime les grottes et les tenancières de café, goûte, un peu vaniteusement, à sa littérature. Si l'écriture avec un grand E n'a pas lieu, si les fragments ne deviennent jamais totalité, si enfin *L'Origine du monde*, projet gargantuesque, reste à l'état de projet, la littérature donne bien jour à une joie partagée, un "pur bonheur."

Dans l'univers de Michon, la condition humaine est donc placée sous le sceau du minuscule ou de la futilité, ce que Bataille, dans son jargon, appellerait la souveraineté, ou que Sarraute rapprocherait, à son honneur, de la névropathie.⁴⁷⁷ Autrement dit, en littérature, la récupération par moments accède à la dépense; c'est paradoxalement en tentant d'amasser que l'homme "se ramasse", et c'est cette chute pathétique, et qui nous est commune à tous, qui nous touche et nous permet de communiquer.

Méritant par là le qualificatif d'antiroman, *Mythologies d'hiver* semble totaliser le fragment et fragmenter la totalité, comme *L'Abbé C.* de Bataille, ramassis de textes hétérogènes, ruine l'homogénéité propre au livre, ou *Le Mensonge* de Sarraute, osait différer un dénouement qui aurait rétroactivement justifié tout le texte. Si l'infime chez Michon ne peut être désenchevêtré d'un hétérogène non assimilable par la masse –souvent incarnés dans son œuvre par des provinciaux, des alcooliques, et des illuminés-, il propose alors une voie autre vers le sacré que l'infamie chère à Bataille, ou que le rejet du personnage de Sarraute. Le minuscule et le futile chez Michon deviennent l'indispensable, pas dans le sens où ils doivent être préservés des attaques du commun des mortels ou du cours du temps, mais où il ne font sens que partagés. Loin de (se) conserver jalousement, ou d'ériger des statues à ceux qu'il évoque, sans rien vraiment renier ni réhabiliter, le texte de Michon semble alors fonctionner sur le mode d'un don. Ce don ne réclame aucun retour à l'envoyeur, mais faisant des cercles concentriques, il se propage de proche en proche, gagnant siècles, pays et hommes.

⁴⁷⁴ Yvan Farron, *Pierre Michon, la grâce par les œuvres*, Zoe, 2004, p. 70.

⁴⁷⁵ Pour Barthes, le plagiaire est un copiste qui démantèle la figure de l'auteur: " Pareils à Bouvard et Pécuchet, ces éternels copistes, à la fois sublimes et comiques, et dont le profond ridicule désigne précisément la vérité de l'écriture, l'écrivain ne peut qu'imiter un geste antérieur jamais originel. " Roland Barthes, " La mort de l'auteur ", *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, éditions du seuil, 1984, p. 65.

⁴⁷⁶ Pierre Michon, quatrième de couverture, *Mythologies d'hiver*, op. cit., je souligne.

⁴⁷⁷ Comme le souligne Jean-Pierre Richard, " situé entre être et rien...pétri...d'être et de rien, son roman célèbre l'existence de ceux qui ne sont ni tout à fait personne, ni tout à fait quelqu'un, ou les deux peut-être à la fois. *Heureux donc les minuscules, puisque le royaume des Lettres est à eux- et, à travers eux, à nous.* " Jean-Pierre Richard, " Servitude et grandeur du minuscule ", *L'Etat des choses, études sur huit écrivains aujourd'hui*, Gallimard, 1990, p. 106, je souligne.

Chapitre 4: Contre la société de consommation

Cette maigre et claire forêt de Paimpont, qui fut Brocéliande, apparaît maintenant au voyageur comme depuis longtemps rabougrie et dépeuplée par un cri panique : le grand Merlin est mort ! [...] Aujourd'hui, il se peut que nous vivions justement une époque où les excès et défaillances d'une sorte de surrationalisme qui atteint tout le système humain, individuel et social, font sentir un urgent besoin de remettre en activité la grande source intermittente de déraison, de romantisme, de fantaisie. Et c'est en facilitant la réponse à ce besoin, qu'on peut considérer que le cinéma remplit un dessein " providentiel. "

Jean Epstein, *Esprit de cinéma*

Communautés souveraines d'Agnès Varda: De la récupération à la récup'

Pourquoi dans une thèse se concentrant sur la trajectoire d'une certaine avant-garde en littérature, avec les écrivains Georges Bataille, Nathalie Sarraute, et Pierre Michon, faire dans un dernier chapitre ce qui s'apparente à un détour, en se penchant sur l'avant-garde au cinéma, avec la cinéaste Agnès Varda? En outre, pourquoi, parmi tant de réalisateurs possibles, avoir arrêté notre choix sur Varda ?

En se penchant ici sur deux documentaires de Varda, *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000) et *Deux ans après* (2002), il s'agit, non pas de conclure, mais d'étendre, notre analyse de l'avant-garde en littérature à l'avant-garde au cinéma, contexte artistique différent qui pose les mêmes questions quant à la " formation " de la communauté, mais y répond à sa manière propre. Produits au début du troisième millénaire, après donc la soi-disant mort de l'avant-garde, située selon les spécialistes autour de la chute de l'URSS⁴⁷⁸, ces deux documentaires de Varda, dans leur souci de reimaginer la communauté, continue de dialoguer avec l'avant-garde, et de montrer la pertinence des questions qu'elle a posées. Comme les trois écrivains avec lesquels cette étude tente de la faire communiquer, Varda expose le problème de l'avènement de la communauté au sein d'une société laïque, individualiste, et axée sur la rentabilité. Pour ce faire, elle suit une poignée de marginaux, semi-SDF et artistes, se livrant au dit glanage (l'acte de ramasser ce qui

⁴⁷⁸ Voir à ce sujet Vincent Kaufmann, *Poétique des groupes littéraires*, PUF, 1997.

reste dans les champs après la récolte, ou de picorer ce qui existe déjà dans le “monde” des idées). Rappelons ce que les chapitres précédents de cette étude ont déjà maintes et maintes fois évoqué: si selon Durkheim, toute communauté se fonde sur le sacré, une modernité laïque qui a évacué le sacré traditionnel -le sacré religieux- n’a plus de fondement sur lequel asseoir ladite communauté. La modernité souffrirait donc d’une carence communautaire à laquelle l’avant-garde cherche à remédier, en cherchant un nouveau sacré qui ne soit plus le sacré chrétien et qui permette aux hommes d’être ensemble. De plus, si selon Hertz, tout sacré tend à se dédoubler, en sacré droit (statique, pur, et, partant, normatif), et en sacré gauche (dynamique, impur et donc subversif), l’avant-garde aspire à une communauté ayant pour fondement paradoxal le sacré gauche- paradoxal, puisque ce sacré gauche dynamique, en devenant fondement par définition statique, s’autodétruit et se fige en sacré droit. Autrement dit, quand le subversif devient dogme, il a tôt fait de se trahir. L’avant-garde à laquelle cette étude s’intéresse ici, représentée par les écrivains Bataille, Sarraute, Michon mais aussi par la cinéaste Varda, serait donc une avant-garde marginale, autocritique, et qui repère, et sabote, en son sein les mêmes mécanismes autoritaires que dans l’art traditionnel.

Pour mieux comprendre la démarche de Varda par rapport à l’avant-garde comme par rapport aux trois écrivains précédemment analysés, cette étude s’appuiera de nouveau sur le couple maudit qui traverse l’oeuvre de Bataille, couple qui unit et oppose une *souveraineté* inséparable du sacré gauche et une *servilité* indissociable du sacré droit. Pour Bataille, est servile tout ce qui sert (une cause ou une fonction), ce qui croit aux essences, et ce qui veut tout récupérer. Inversement, est souverain ce qui est inféodé (c’est-à-dire libre), ce qui croit aux opérations, et ce qui aime la dépense. Dans le contexte des documentaires de Varda, le couple souveraineté-servilité est mis en corrélation directe avec celui de *recup’-récupération*. Il est ici nécessaire de définir, et distinguer, ces deux termes clés, récupération et recup’, termes clés que la cinéaste, qui est tout sauf didactique, ne prend pas la peine d’explicitier mais autour desquels s’articule l’entièreté de sa réflexion sur le glanage. Tout d’abord, il semble que dans une société laïque, une récolte désormais mécanisée n’intéresse plus qu’un groupe de consommateurs individuels et, par conséquent, ne laisse aucune place à la communauté. Par contraste, le glanage traditionnel, potentiellement souverain, paraissait, et semble peut-être encore, capable d’amener la communauté. Ce glanage est chez Varda subdivisé en deux lobes contraires, comme le sacré de Hertz: un *glanage-récupération* et un *glanage-recup’*. Dans le cadre du cinéma et de toute une réflexion moderne et post-moderne, il semblerait alors que la *récupération, toujours servile*, de fait associée au sacré droit, ne peut donner naissance qu’à une communauté fermée, normative et, par contrecoup, répressive. Au contraire, une *recup’ toujours souveraine*, relevant du sacré gauche, pourrait déboucher sur des communautés ouvertes et libres. Et dans ces deux documentaires de Varda, les marginaux (êtres improductifs, et qui évoluent tous dans ce sacré gauche que Bataille associe à la souveraineté), se manifestent bel et bien par et dans la recup’. Et à son tour, cette recup’, mode de vie mais aussi métaphysique paradoxale, semble pouvoir donner jour à des communautés marginales, qui de par leur marginalité même, échappent à tous partis pris théoriques ou politiques, et donc à toute tentation autoritaire, touchant par là à la souveraineté. Notons ici qu’il ne faut pas confondre dépense et recup’, qui se ressemblent pourtant comme deux soeurs. Ainsi bien, quand la dépense, terme tragique et savant, a trait à l’irré récupérable (l’irréversible), la recup’, pratique ludique et populaire, touche à la relance (une certaine vitalité imprévisible). Aspirant au rien, la dépense est toujours déjà vouée à l’échec et se désespère donc d’un indissoluble résidu; contrairement à elle, la recup’ joue de ce résidu analogue à un déchet. Performée dans et par la recup’, le marginal filmé par Varda semble alors

être une voie possible vers la communauté souveraine, comme l'hétérogène de Bataille, le tropisme de Sarraute, ou le minuscule de Michon.

Pourquoi s'intéresser ici à Varda ? Cinéaste associée à la Nouvelle Vague, (souvent même considérée comme sa première représentante, puisque son premier long-métrage, *La Pointe courte*, est diffusé dès 1954), et plasticienne depuis une trentaine d'années, Varda, moins politique et moins théorique que Resnais ou Godard semble avoir été moins prise au sérieux, et donc moins sélectionnée comme "objet" légitime d'étude, que ses contemporains.⁴⁷⁹ Le ton primesautier de ses films, et surtout, une apparente incohérence, ne sont sans doute pas pour rien dans sa relative obscurité. Cette stratégie de "brouillage" peut aisément être étendue à toute la carrière de Varda, carrière qui s'étale sur plus de cinquante ans et qui carambole en permanence les genres (fiction et documentaire), les formats (courts et longs), les espaces de diffusion (cinéma et télévision), et même les disciplines artistiques (cinéma et arts plastiques). Rappelons ainsi que Varda, fût, dès ses début, et demeure, dans une certaine mesure, en marge d'une Nouvelle Vague se targuant elle-même de marginalité.⁴⁸⁰ Soulignons que cette position de double excentrement est également occupée, par Georges Bataille par rapport au surréalisme, Nathalie Sarraute par rapport au Nouveau Roman (Sarraute que la cinéaste cite d'ailleurs souvent en modèle), mais aussi Michon par rapport aux penseurs post-modernes. Varda se remémore ici en ces termes révélateurs sa première rencontre avec les jeunes "Turcs" et futurs papes du nouveau cinéma français:

Ces fameux *Cahiers*, dont je ne savais rien, j'en rencontrai pour la première fois quelques membres un soir de l'hiver 54-55, car ils avaient demandé à voir Resnais chez lui. C'était le temps du montage de *La Pointe courte*. Comme je ne connaissais pas ces jeunes gens, c'est seulement sur un vague souvenir de leurs visages (mieux identifiés plus tard) que je crus pouvoir dire que Chabrol, Truffaut, Rohmer (qui avait un autre nom), Brialy, Doniol-Valcroze et Godard étaient réunis ce soir-là. Je suivais mal la conversation. Ils citaient mille films et proposaient je ne sais quoi à Resnais, tous parlaient vite, avec animation, assis partout y compris sur le lit. Moi j'étais là *comme par anomalie, me sentant petite, ignorante, et seule fille parmi les garçons des Cahiers*.⁴⁸¹

Le milieu d'avant-garde masculine, s'érigeant contre une arrière-garde toute aussi masculine, demeure, envers Varda -comme envers Sarraute- relativement clos, voire hostile. Malgré tout, une certaine "précocité" -le fait qu'elles aient été à l'avant-garde de l'avant-garde, Varda, donc, avec *La Pointe courte* en 1954, et Sarraute avec *Tropismes* en 1939 - leur permet de tirer leur épingle du jeu:

J'ai vécu cette sensation encore quand j'étais la seule femme cinéaste parmi ceux que l'on a réuni plus tard sous le nom de Nouvelle Vague. *J'avais commencé à faire du*

⁴⁷⁹ Ce statut de cinéaste mineure relativement ignoré du grand public risque certainement de changer, puisque Varda a reçu la palme d'or pendant le festival de Cannes en mai 2015.

⁴⁸⁰ "Posture" de marginalité toute relative, puisque pour certains cinéastes d'avant-garde plus radicaux encore, comme l'Internationale Situationniste avec Guy Debord, la Nouvelle Vague est symptomatique d'une bourgeoisie qui récupère la subversion, et, de fait, la désamorce. Il semblerait qu'on soit toujours le conservateur de quelqu'un. Voir Vincent Kaufmann, *Guy Debord: La révolution au service de la poésie*, Fayard, 2010.

⁴⁸¹ Agnès Varda, *Varda par Agnès*, Cahiers du Cinéma et Ciné-Tamaris, 1994, p. 13, je souligne.

*cinéma libre avant le groupe, comme, toutes proportions gardées, Nathalie Sarraute qui avait écrit “ Portrait d’un Inconnu ” bien avant que se dessine le groupe du Nouveau Roman dont elle était la seule femme.*⁴⁸²

Gravitant simultanément à l’extrême pointe et à la traîne de l’école d’avant-garde, Sarraute et Varda s’en dérobent *in extremis*. Ce serait ce recul, commun aussi à Bataille en marge du surréalisme, et à Michon qui, tout en soulignant sa dette envers les grands penseurs modernes et post-modernes, est loin d’adhérer à toutes leurs théories, qui permettrait à tous ces artistes de conserver leur liberté, et de slalomer entre les lignes de parti critiques et politiques. Il s’agira alors entre autres de voir ici en quoi Varda, comme les trois écrivains ici analysés, participe bien de l’avant-garde dans sa critique de l’individualisme moderne et son désir de communauté, mais aussi comment elle conserve sa liberté, et donc une certaine distance critique, par rapport à elle.

En quoi la Nouvelle Vague, “cataloguée” donc comme une des grandes itérations de l’avant-garde au vingtième siècle, participe-t-elle de ce désir de communauté qui traverse comme un fil rouge toute l’Histoire des avant-gardes? Il n’est pas inutile de se pencher ici sur le contexte sociopolitique durant lequel la Nouvelle Vague voit le jour et dans lequel Varda fait ses armes. Comme le note avec discernement Françoise Giroud dix ans avant les “ événements ” de mai 68, la nouvelle génération de français, génération qui jouit d’un confort matériel historiquement inégalé, souffre aussi d’un tout nouveau malaise. Ce malaise descend en droite ligne de la perte de repères caractéristique à la modernité, perte de repères qui dérive elle-même d’une religion en perte de vitesse. Il semble en effet que sans la foi, la communauté traditionnelle, autrement dit la communauté religieuse, basée sur la communion et l’exclusion de l’infidèle, ne peut plus advenir. D’autres communautés, Giroud donne ici l’exemple du communisme, tentent alors tant bien que mal d’occuper une place désormais béante (le fascisme n’étant sans doute plus considéré comme communauté viable dans la France d’après 1945). N’ayant plus alors comme alternative à une communauté chrétienne en mal de crédibilité qu’une communauté communiste en perte de vitesse, les “ jeunes ” ne savent plus à quel saint se vouer. La communauté (pour Giroud, la “communauté zéro” semble se définir comme la communauté nationale) se rétrécit jusqu’à ne plus désigner que l’appartenance religieuse ou politique et dégénère en ce qu’on appellerait aujourd’hui le “communautarisme”- ou “pire” encore, la communauté disparaît complètement et fait place à l’individualisme:

*Solitaires, garçons et filles de la nouvelle vague le sont jusqu’à la moelle des os. Seuls quelques “ chrétiens de gauche ”, ardents à faire revivre une foi pure de toutes les compromissions bourgeoises et une Eglise dont le rôle ne serait plus de maintenir l’ordre au service des puissants, et quelques communistes qui tiennent pour des maladies infantiles les erreurs sanglantes dont leur idéologie porte la responsabilité, échappent à la solitude individuelle où la jeunesse se sent enfermée [...] Lorsqu’une collectivité éclate, comme c’est, semble-t-il, le cas de la collectivité française, et ne voit plus le sens de son destin, il est sans doute normal que chacun de ses éléments tente de s’insérer dans une collectivité différente –celle des chrétiens, celle des communistes- ou plus étroite, celle que représente sa famille, son foyer.*⁴⁸³

⁴⁸² *Ibid.*, p. 30-31, je souligne.

⁴⁸³ Françoise Giroud, *La Nouvelle Vague, Portraits de la jeunesse*, Gallimard, 1958, p. 110-12, je souligne.

Jean Collet souligne ainsi le dangereux empressement avec lequel l'art en général, et le cinéma en particulier -qu'il s'agisse d'un cinéma grand public, mais également, et peut-être plus encore, d'un cinéma avant-garde se prétendant iconoclaste- cherche à remplir le vide laissé par la mort de Dieu:

*L'art de masse fonctionne comme la dégradation du dispositif religieux. Cela veut dire qu'il exploite le mécanisme du sacrifice dans les religions anciennes. Lorsque quelque chose ne va pas, il faut désigner un bouc émissaire, fixer sur lui la violence éparse. En dénonçant l'auteur de tous les maux, en sacrifiant la victime, on expulse le mal...le paradoxe de nos sociétés modernes, laïques et technocratiques, c'est qu'elles sont plus religieuses que jamais, l'art –et le cinéma surtout- y tient lieu de sacré. Que l'on ne se méprenne pas sur ce terme : le sacré, c'est la terreur (révolutionnaire ou autre) [...] L'art de masse est régressif. Il plaît parce qu'il flatte notre révolte enfantine contre le mal. L'art de masse, comme son nom l'indique, est écrasant, dominant. Aujourd'hui plus que jamais car cette régression vers le religieux primitif se pare des couleurs de l'avant-garde.*⁴⁸⁴

Si comme le suggère Collet, la communauté traditionnelle est servile en ce qu'elle se construit sur un sacré droit *de facto* répressif, une communauté nouvelle -l'on pourrait dire une communauté avant-garde- se réclamant d'un sacré gauche d'office subversif, pourrait se faire souveraine. Cependant, ironiquement, de par sa bonne foi et ses certitudes, cette communauté avant-garde reproduirait malgré elle le même schéma que la communauté traditionnelle, et aurait tôt fait de devenir autoritaire. D'où la difficulté pour le cinéma avant-garde de Varda qui refuse d'un même mouvement une communauté traditionnelle comme une communauté qui ne serait avant-garde qu'en apparence, et qui essaie d'imaginer de nouvelles façons d'être ensemble.

Avant de les analyser, tentons tout d'abord de résumer deux documentaires qui rendent l'exercice du résumé passablement périlleux. Diptyque qui tourne autour du glanage, mais surtout de la récupération et de la récup', *Les Glaneurs et la Glaneuse* et sa suite, le bien-nommé *Deux ans après*, mettent en scène une vingtaine d'individus éparpillés aux quatre coins de la France, et appartenant à des catégories socioprofessionnelles extrêmement variées. (Notons ici que Varda s'intéressait déjà aux exclus et aux SDF dans un de ses films les plus connus, *Sans toit ni loi* en 1985.) Commençant *Les Glaneurs et la glaneuse in medias res*, sur le terrain, ou plutôt sur le terroir, dans des champs de pommes de terre et des vignes, et s'entretenant tour à tour avec des agriculteurs et des glaneurs⁴⁸⁵ ou grappilleurs⁴⁸⁶, Varda nous emmène aussi à Paris, et dans son " envers " démoniaque, en banlieue, ainsi qu'en *no man's land*, dans de toutes petites villes de

⁴⁸⁴ Jean Collet, " Une affaire de morale ", *La Nouvelle Vague, 25 ans après*, dossier réuni par Jean Luc Douin, collection dirigée par Guy Hennebelle, Les éditions du cerf, 1983, p. 42-43.

⁴⁸⁵ Varda discerne une quatrième catégorie sur laquelle elle ne s'appesantit pas : il est aussi des glaneurs qui ne glanent pas par besoin, recherche du confort, ou même inspiration artistique, mais pour se divertir, ce dont, comme à son habitude, elle prend note sans acrimonie. Pourtant, si le plaisir est reconnu comme une raison légitime de glaner, il est indéniable que ceux qui glanent par raffinement ou par loisir, comme Edouard Loubay, chef cuisinier d'un restaurant figurant dans le guide Michelin, ou cette "sympathique" famille d'Apt grappillant du raisin au rythme d'un chant catalan, ne peuvent être mis sur le même plan que ceux qui glanent par nécessité, comme Claude M., ex-chauffeur de poids lourds alcoolique.

⁴⁸⁶ Comme le signalent à Varda les tenanciers du " Café du Centre " de Maussanes, avant que le terme " glaneur " ne devienne un mot valise englobant les deux catégories, la différence entre glaneurs et grappilleurs était que les premiers prenaient ce qui montait, comme le blé, et les seconds ce qui descendait, comme les pommes.

province. Qui plus est, suivant un discret *crescendo*, Varda fait intervenir les œuvres très diverses d'artistes contemporains : artistes du dimanche, comme Bodan Litnanski, maçon à la retraite et demi-illettré qui, transformant son pavillon minable en palais fait d'objets recyclés, en fit du jour au lendemain une attraction touristique, artistes "alternatifs", comme le biffin (dans le jargon de la contre-culture, chiffonnier de la vie moderne) VR99 (un certain Hervé qui change son nom à chaque année nouvelle), artistes "respectables" et à la renommée confidentielle comme Louis Pons, et enfin artistes encensés par la critique, et conséquemment cotés en bourse, comme la plasticienne américaine Sarah Sze.⁴⁸⁷ Qui plus est, Varda illustre ses documentaires sur le glanage au vingt-et-unième siècle avec plusieurs toiles peintes au dix-neuvième siècle et qui figurent des glaneurs dans le plus pur style académique, voire pompier. Deux tableaux en particulier rythment les films de Varda: *Des Glaneuses* de Jean-François Millet, peint en 1857 et qui trône à présent au musée d'Orsay, mais surtout *Les Glaneuses à Chambaudouin fuyant l'orage* de Pierre-Edmond Hédouin, toile exposée au Salon de 1857 et aujourd'hui exilée dans les oubliettes du tout petit musée de Villefranche-sur-Saône. Chemin faisant, préfigurant par là *Les Plages d'Agnès*, son documentaire autobiographique de 2008, *Les Glaneurs et la Glaneuse* et *Deux ans après* sont parsemés de moments digressif durant lesquels Varda, en voiture, ou dans sa salle à manger, s'adresse à la camera. Elle y raconte certains épisodes clés de sa vie et y amorce une réflexion sur la mortalité en filmant tour à tour en gros plan son corps et des légumes en voie de décomposition.⁴⁸⁸

Pour faciliter l'analyse de films aussi composites, nous nous prêterons sur l'œuvre de Varda à un découpage relativement tendancieux, qui en distinguera dans un premier temps le *fonds* et dans un second temps la *forme*, c'est-à-dire la *politique* de l'*esthétique* (sachant bien que ce découpage est artificiel et que Varda joue d'ailleurs de cet artifice). Dans le premier chapitre, qui se penche donc sur la politique des *Glaneurs* et de *Deux ans après*, il s'agira de voir "qui" représente ici les communautés souveraines et "qui" représente ici les communautés serviles. Autrement dit, en épinglant une communauté conçue comme servile (mercantile, inégale et conservatrice) et en chantant les louanges d'une communauté dite souveraine (généreuse, non-hiérarchique et d'extrême gauche), Varda reproduit peut-être la même dialectique qu'elle critique, se contentant simplement d'inverser le système sans le transgresser en rien; tentant de procéder à une récup' souveraine, il se pourrait qu'elle ne fasse que mettre en place une récupération servile. Le deuxième chapitre, touchant à l'esthétique des *Glaneurs*, se penche sur le potentiel de réinvention de la communauté par le cinéma avant-garde en général, et par le cinéma de Varda en particulier. Nous nous interrogerons sur les raisons pour lesquelles le cinéma avant-garde accuse le cinéma traditionnel de récupération, et donc de servilité, puis nous nous pencherons sur les stratégies mises en place par ce même cinéma avant-garde, ici en la personne mitigée de Varda, pour mettre en place la récup' et accéder à la souveraineté.

⁴⁸⁷ Varda ne rencontre pas Sze, mais filme, et commente, ses installations.

⁴⁸⁸ Paradoxalement, ces documentaires ne semblent placer la cinéaste en leur centre que pour mieux s'en éloigner. A ce propos, Dominique Bluher souligne le paradoxe de l'*omniprésence effacée* de Varda dans ses propres films: "Aucun de ses essais (auto)portraitistes ne présentent le moindre signe d'égotisme. Autant ils sont tous indubitablement "cinécrits" par Varda et reflètent son auteur, autant elle n'y occupe généralement qu'une place infime." Dominique Bluher, "La miroitière, à propos de quelques films et installations d'Agnès Varda", *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, sous la direction d'Anthony Fiant, Roxane Hamery et Eric Thouvenel, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 177

Politiques de la récup' : une avant-garde sans toit ni loi

Comme *Histoire de l'Œil* de Bataille mettait en scène des pervers vagabonds, *Martereau* de Sarraute un narrateur anonyme et oisif, et *Vies minuscules* de Michon le père Foucault, vieux paysan illettré, *Les Glaneurs et la Glaneuse* et *Deux Ans Après* de Varda se penchent sur les grands perdants de la société moderne. Et comme Michon, surtout, s'attardant dans ses *Vies Minuscules* sur les individus les moins "littéraires" qui soient, paumés sans noblesse, poivrots et autres mythomanes, ces deux documentaires de Varda s'intéressent aux personnages les moins photogéniques, ou les moins "cinématiques" que l'on puisse imaginer⁴⁸⁹ : immigrants analphabètes, SDF, ou illuminés frisant la psychose. Dans ces deux documentaires, si Varda sillonne l'Hexagone, c'est pour mettre le marginal sur le devant de la scène : anonymes, qui non seulement ne "comptent" pas, mais qui, loin d' "ajouter" quoi que ce soit à la société, lui "soustraient" encore davantage, en biens, en service, et en prestige. Varda montre ici aux spectateurs des êtres littéralement irrécupérables par la "bonne" société, mais qui "sont", malgré tout, et avec lesquels nous pouvons aussi "être", autrement, avec la récup'. Dans ces deux films, le marginal semble se faire synonyme de déchet : ce qui est impropre à la consommation et qu'on veut au mieux ignorer, au pire annihiler. *Les Glaneurs et la Glaneuse* et *Deux Ans Après* encouragent bien systématiquement le parallèle, et jusqu'à la confusion, entre marginal (déchet) végétal ou minéral, et marginal (déchet) humain, c'est-à-dire entre glané et glaneur. Effectivement, quand des aliments comestibles considérés pour diverses raisons comme des déchets ne peuvent plus être assimilés par les individus dits normaux, ils sont subséquemment consacrés à ces marginaux que la société ne peut s'assimiler, eux-mêmes donc analogues à des déchets. Ces documentaires rapprochent ainsi la *matière inanimée*, naturelle ou manufacturée, du moment qu'elle est immangeable ou défectueuse, c'est-à-dire improductive (fruits et légumes biscornus, téléviseurs cassés), de la *matière animée*,⁴⁹⁰ représentée par ces êtres pareillement improductifs, qu'on pourrait vaguement regrouper sous le terme de *Lumpenproletariat* (ivrognes, schizophrènes, et sans-abris dont la société, même la société dite alternative et ses groupuscules d'extrême gauche, ne sait que "faire.")⁴⁹¹ Si cette confusion perturbe déjà un certain anthropocentrisme en soulignant la matérialité commune aux patates et aux hommes, elle prend une teinte bien plus sinistre quand elle renvoie à la position des politiques pour qui un homme improductif n'est pas vraiment un homme et vaut moins qu'une pomme de terre.

Ces deux documentaires soulignent ainsi l'amalgame scandaleux "commis" par l'Etat qui rapproche ce qu'il appelle poliment les "encombrants" -objets improductifs, donc encore déchets- de ces marginaux, qu'on éloigne sans trop savoir où les caser, et dont l'existence coûte, en charges, en institutions, et en cadres divers de réinsertion, sans rien rapporter en contrepartie. Campagne comme villes tentent en effet sans relâche d'expulser ces "encombrants", marginaux qui déparent leur paysage et effarouchent le touriste. Varda dévoile alors les conditions de vie plus que précaires de ces glaneurs modernes acculés au nomadisme : en Beauce, Claude M., ancien père de famille et chauffeur de poids de lourd, aujourd'hui divorcé, alcoolique, et semi-vagabond, vivote dans une caravane bringuebalante posée sur un terrain vague à la périphérie

⁴⁸⁹ Si par cinéma, l'on entend une certaine vision aseptisée, et propre sur elle -certains diraient "hollywoodienne"- de la condition humaine.

⁴⁹⁰ Suscitant déjà par là une certaine *Unheimlichkeit* sur laquelle nous reviendrons ultérieurement.

⁴⁹¹ Il est certain que les marginaux peuvent pencher, et être récupérés, aussi bien par l'extrême droite que par l'extrême gauche, mais l'extrême droite n'a jamais été choisie comme sujet par Varda, qui semble ne faire des films que sur ceux/ce qu'elle aime.

d'un village, et demeure en permanence à la merci d'un avis d'expulsion.⁴⁹² Se nourrissant "100% poubelle" depuis des années "pour défendre la cause aviaire", François d'Avignon, qui, selon ses dires, vit "normalement", n'en est pas moins interné pendant un certain laps de temps suite aux plaintes de ses voisins. Quant à Alain F., travaillant de jour à Paris, une fois la nuit tombée, il loge en banlieue dans un foyer Sonacotra, sorte de décharge où l'on déverse/refoule, aux sens spatial et psychanalytique du terme, les indésirables de tous bords, immigrés sénégalais ou, comme lui, français "de souche" légèrement désaxés.

Varda commence *Les Glaneurs et la glaneuse* en posant indirectement les questions suivantes : en quoi la pratique ancestrale du glanage s'est-elle transformée à l'aube du vingt-et-unième siècle, et, partant, en quoi le statut du glaneur d'aujourd'hui est-il différent de celui du glaneur d'hier ? Ces documentaires semblent répondre à ces questions par à coup: tout d'abord, ils suggèrent que le lieu et le mode du glanage ont changé; la campagne s'est étendue à la ville, et la communauté s'est rétrécie en individu.⁴⁹³ Surtout, comme le confirme la première paysanne interviewée dans *Les Glaneurs et la Glaneuse*, si autrefois, glaner se faisait en groupes et donnait lieu à des libations ressemblant au *potlatch*, "des bonnes parties de rire", le glanage contemporain se fait individuellement et se vit comme une humiliation: "ce que j'ai remarqué en les filmant, c'est que chacun glane seul contrairement aux peintures d'autrefois où on voyait toujours des *groupes* et jamais *une* glaneuse." Le glanage paraît donc emblématique de la métamorphose d'une société traditionnelle en une société moderne, en ce qu'il passe de la campagne à la ville (où se manifeste surtout en ville), mais, surtout, en ce qu'il "dégénère" d'une pratique communautaire en une activité individuelle. De dépense païenne créant la communauté, marquée par des danses et des feux de joie, le glanage moderne -quand il est toléré- est devenu bonne action vaguement catholique, qui anoblit le bienfaiteur et humilie le pauvre. Claude M., que Varda rencontre par hasard sur le champ de pommes de terres d'Eric Genty et Nicolas Rousseau, glane, en effet sans compagnons, ni témoins, en cela comme Alain F. qui mange des branches de céleri trouvées à même le sol à la fin d'un marché parisien. Loin de faire l'objet d'une fête ritualisée, le glanage est désormais perçu comme une déchéance de laquelle on doit rougir. Fait à contrecœur, le don devient aumône, et, dès lors, la communauté reste servile -hiérarchique, exclusive- et la communauté souveraine -égalitaire, inclusive- est mort-née.

Où exactement Varda veut-elle en venir avec ce plaidoyer pour les glaneurs ? Un épisode apparemment anodin des *Glaneurs et la Glaneuse* semble simultanément contenir, et révéler, tout le projet politique -voire messianique- de Varda. De passage à Beaune,⁴⁹⁴ la cinéaste visite les Hospices et s'attarde de façon significative devant *Le Jugement Dernier*, le fameux triptyque de Rogier Van der Weyden qui met en scène l'ange Gabriel départageant les sauvés des damnés: "ils sont *légers* ceux qui pourront *ressusciter* et *lourds* ceux qui souffriront en *enfer*." Avec pour fond sonore la musique contemporaine de Joanna Bruzdowicz, musique sans motif reconnaissable, et, de fait, inquiétante, si Varda filme en gros plan les vertueux, "légers" qui

⁴⁹² *Les Glaneurs et la glaneuse* laisse d'ailleurs entrevoir que Claude M. est méprisé même par les "gens du voyage" avec lesquels il partage le territoire. Eux-mêmes harcelés par les autorités et exclus de la "bonne" société, les tziganes ne semblent pas moins appartenir à leur propre groupe hostile envers l'étranger.

⁴⁹³ En effet, si le glanage se passait autrefois en général à la campagne, il semble se produire aujourd'hui tout autant, voire plus, en ville, dans les poubelles des hypermarchés ou sur les places des marchés.

⁴⁹⁴ Notons que Varda, qui sillonne les routes de France à la recherche d'inconnus, commence souvent son introduction à une personne, par un circuit touristique de la ville dans laquelle il ou elle séjourne, circuit auquel elle se prête avec une bonhomie ironique: "sa place, sa mairie, son musée." La cinéaste semble ici évoquer sans s'apesantir le problème de la "commodification" de la France, espace vivant devenu terrain de jeux pour touristes, appréciée pour son pittoresque et son authenticité, alors que sa misère, bien réelle, est adroitement escamotée.

s'ébattent au paradis, elle s'attarde surtout sur les pécheurs, " lourds " condamnés à l'enfer. En effet, dans l'œuvre eschatologique de Van der Weyden, conformément à la prophétie christique - illustrant bien par là ce ressentiment judeo-chretien dont Nietzsche fera ses gorges chaudes quelques siècles plus tard- les derniers sont les premiers, mais surtout les premiers sont les derniers. *Post-mortem*, les affamés, lestés de toutes possessions matérielles comme vierges de toutes transgressions, sont récompensés, tandis que les gloutons, lourds de biens terrestres et de vices, sont aspirés par les entrailles de la terre.



Le Jugement dernier, détail, Rogier Van Der Weyden, 1445-1450

Une autre maxime biblique semble ici mise en images : " aux *innocents* les mains pleines ", c'est-à-dire et par contrecoup, ce que la Bible ne dit pas, mais ce qu'elle sous-entend: " aux *coupables* les mains vides. " Le tableau allégorique de Van der Weyden paraît alors illustrer à point nommé le message politique de Varda: encourager le public à sauver les affamés/innocents -ici les glaneurs- et, concurremment et indissociablement, à châtier les gavés/coupables - récoltants et autres capitalistes. Sans avoir l'air d'y toucher, il semblerait que Varda enjoigne les spectateurs à *mettre un terme à une modernité capitaliste placée sous la valeur d'échange, et à revenir à une société traditionnelle fondée sur la valeur d'usage*. En effet, avec ces deux documentaires traitant d'un sujet on ne peut plus d'actualité –la misère *en France* et non dans un lointain pays du Tiers Monde, *aujourd'hui* et non dans un passé lointain,⁴⁹⁵ *Les Glaneurs et la glaneuse* et *Deux ans après* semblent faire la critique non seulement de la société de consommation, mais de ses représentants considérés comme responsables de scandaleuses inégalités sociales. *Les Glaneurs et la Glaneuse* et *Deux ans après* juxtaposent en effet des marginaux souffrant de malnutrition et les milliers de quintaux de nourriture et d'énergie journalièrement gaspillés. Ces deux films insistent aussi beaucoup sur le fait que nombre d'agriculteurs, ignorance ou hostilité envers les nécessiteux, préfèrent laisser se gâter leurs produits surnuméraires plutôt que de les leur donner. Tel est bien le cas pour les grappes de raisin non commercialisées qui pourrissent sur pied dans les vignes bourguignonnes, ou les pommes de terre parfaitement comestibles qui verdissent en plein champ beauceron, parce qu'elles ne correspondent pas aux critères de beauté en vigueur dans la vente en grandes surfaces, mais également parce qu'on n'a pas jugé bon d'avertir ceux qui seraient si volontiers venus les glaner. Varda semble en effet souvent renvoyer dos à dos propriétaires terriens et glaneurs, épinglant les premiers qui accumulent égoïstement ce qui devrait être à tout le monde, et compatissant avec les

⁴⁹⁵ Comme le souligne tristement Claude M. en triant ses patates : " Et on arrive à l'an 2000, c'est ça le plus beau. "

seconds qui ramassent à la va-vite ce qui est leur dû depuis des temps immémoriaux. En cela, Varda paraît se ranger du côté gauche de l'échiquier politique, adhérant par là aux positions d'une avant-garde souvent socialiste, voire à tendance marxiste, qui tend à faire rimer vertu avec pauvreté et richesse avec vice. Varda semble donc distinguer deux camps, et choisir le sien: avec elle, les pauvres, contre elle, les riches, avec elle la gauche historiquement solidaire des défavorisés et en faveur de plus de couverture sociale, contre elle la droite historiquement associée au libéralisme sauvage et pour un Etat moins présent dans la vie des particuliers.⁴⁹⁶ Plus encore, certains des montages des *Glaneurs et la glaneuse* incitent à rapprocher régime capitaliste de régime autoritaire, voire fasciste, et dans cette configuration, assimilant les récoltants à des collaborateurs, les glaneurs à des résistants et les ouvriers à des victimes, voire à des déportés. En Beauce, *Les Glaneurs et La Glaneuses* semble alors en effet dévoiler la récolte mécanisée dans toute son horreur, comme l'oeil du cyclone d'un capitalisme laïque et individualiste. Durant ces séquences, les glaneurs sont clairement distingués -de façon positive- des ouvriers. Un travelling sur des glaneurs souriants dans un champ à ciel ouvert, est immédiatement suivi par le plan tourné en intérieur et comme à la sauvette d'ouvriers dans une usine de triage des pommes de terre. Réduisant donc ces ouvriers à une nuque courbée et l'esquisse d'un profil, c'est-à-dire leur déniaient une voix, un visage, et par là, une identité, Varda souligne leur déshumanisation. Qui plus est, le montage semble tout naturellement montrer du doigt les responsables de cette déshumanisation, introduisant, comme par hasard, immédiatement après, Genty et Rousseau, propriétaires du champ et patrons de l'usine.

Avec une bonhomie qui masque la gravité de leur propos, et tout en restant, en apparence, farouchement laïque, ces deux documentaires tournés au début du troisième millénaire paraissent alors prôner un *retour* très chrétien à un idéal de vie communautaire, sorte de paradis d'avant la chute, comme seule rédemption possible aux errements du capitalisme. Fidèle par là au Nouveau Testament, la communauté souveraine de Varda semble alors être représentée par les glaneurs, quand sa communauté servile semble désigner les patrons et autres propriétaires. Comme dans la théologie chrétienne qui se contente d'inverser le rapport de force, faisant des esclaves les nouveaux maîtres, ces deux documentaires représentant les pauvres en martyrs et les riches en bourreaux, vouant les premiers au paradis et les seconds aux gémonies.

Que savons-nous, d'ailleurs, des rapports de Varda à la communauté traditionnelle, c'est-à-dire à la communauté chrétienne? Si Varda, comme les trois écrivains auxquels cette étude l'associe ici, évoque bien ce qui ressort désormais du poncif -l'affaissement du religieux dans la modernité- elle ne procède jamais sur le mode nostalgique. Malgré cela, la cinéaste, qui fait donc aisément son deuil d'une religion à laquelle elle ne fût jamais initiée, invoque/évoque ici des personnages hautement bibliques :

Les anges, c'est ce que j'ai choisi de retenir de la religion chrétienne. Notre père élevé en orthodoxe était A comme Athée, nous ne fûmes pas B comme baptisés et on ne nous endoctrina avec aucun C comme catéchisme, sauf par des récits d'histoire sainte contés par maman qui était protestante et même fille de pasteur. Les anges, sans sexe ni connotation religieuse, accompagnent en présence et en image, nos vies, ma vie [...] parlons aussi de la cité des anges, Los Angeles, où nous avons passé, deux fois, deux

⁴⁹⁶ La droite française, associée à la "France" traditionnelle et donc au catholicisme, est perçue comme hostile envers les plus pauvres. Paradoxalement, c'est donc une gauche généralement laïque qui se rapproche le plus des Évangiles en défendant -ou en prétendant défendre- les intérêts des plus démunis.

ans. C'est quand même parmi eux que s'est installée *la démoniaque Mecque du cinéma* : Hollywood. Traduction : *Bois Sacré* !⁴⁹⁷

Dans ce court passage, l'on voit la réalisatrice, comme à l'accoutumée, sauter allègrement d'une association d'idée à une autre, et revenir, par une pirouette inespérée, au cœur du sujet initial : partant de la religion, elle évoque ici son enfance, les Etats-Unis, le cinéma, et retombe *in extremis* sur la religion. Si les hommes ne peuvent, et ne veulent, plus se rassembler autour d'une église ou d'un individu, il semble encore possible de les lier entre eux, comme de se lier à eux, avec ces anges, créatures difficilement identifiables, puisque sans qualités : "Les anges, sans sexe ni connotation religieuse, accompagnent en présence et en image, *nos vies, ma vie...*" Soulignons que ces énigmatiques anges ne peuvent jamais s'*incarner* (sortir de l'abstraction pour se matérialiser, donc, mais aussi risquer de se faire icônes) que dans des *récits* toujours pluriels. Qui plus est, le poétique oxymore, "démoniaque Mecque", rappelle bien que si Hollywood ressort du sacré gauche puisqu'il transgresse les frontières entre vérité et mensonge - "démoniaque", il relève aussi du sacré droit, puisque lieu de culte - "Mecque." Paradoxalement, Varda élit, comme Michon, un terme religieux, la grâce, et le marie à un terme profane, la communication –profane en ce que, comme Bataille le souligne, la communication moderne se définit, par rapport à, et donc contre, la communion traditionnelle:

C'est comme une *grâce*, je n'ai pas le sentiment chrétien, mais j'en ai parfois le vocabulaire. La grâce est une chose qui me paraît essentielle. *Il n'y pas que l'état de grâce envers Dieu, il y a l'état de grâce envers les gens* : la *communication* nous met dans un *état de grâce qui dure plus ou moins*. C'est cela qui est horrible, c'est ce "plus ou moins."⁴⁹⁸

Cependant, quand Bataille accepte que la communication soit spasmodique et s'entête à la salir (la rapprochant par exemple de l'orgasme), Varda la dépeint en termes idylliques, et de plus, déplore sa brièveté: "plus ou moins, c'est cela qui est horrible." Bien qu'il se prétende areligieux, cet état de grâce auquel aspire Varda, cinéaste de l'avant-garde, continue à fonctionner comme l'état de grâce traditionnel, l'état de grâce chrétien, puisqu'il semble cherche à revenir en arrière pour purifier, pour mieux exorciser la communauté de ses "démons."

Pourtant, les remarques de Varda devant la toile de Van der Weyden, et le montage indéniablement manipulateur des glaneurs et ouvriers beaucerons, semblent grandement contrebalancés par les commentaires qu'elle fait suivant ses rencontres à Prades. C'est ainsi au cœur des Pyrénées orientales que *Les Glaneurs et la Glaneuse* recueille les témoignages d'un groupe de jeunes. Mi-punks, mi-hippies, bardés de tous les signes extérieurs de marginalité, *dreadlocks* et bergers allemands à la clé, ces derniers se plaignent d'être harcelés par des autorités ne tolérant pas leur "glanage." Les représentants des forces de l'ordre, avec lesquels Varda prend aussi soin de s'entretenir, sont ici incarnés par le responsable du supermarché portant plainte contre eux pour vandalisme, et par Madame la Juge du Tribunal d'Instance. Se basant sur les antécédents de Varda, (qui, ne l'oublions pas, a une réputation de cinéaste de gauche, surtout suite à ses deux courts-métrages, *Salut les Cubains* en 1963 sur le Cuba de Fidel

⁴⁹⁷ Agnès Varda, *Varda par Agnès*, op. cit., p. 10.

⁴⁹⁸ Propos recueillis par Jean Collet, *Télérama*, n 641, 29 avril 1962, p. 235, je souligne.

Castro,⁴⁹⁹ et *L'une chante et l'autre pas* en 1977 en faveur de l'IVG), il semblerait que *Les Glaneurs et la glaneuse* et *Deux ans après* puissent d'emblée être positionnée à gauche, voire à l'extrême gauche. Si l'avant-garde se distingue donc par une transgression presque toujours de gauche -la norme étant généralement associée à la droite- et que Varda est bien une cinéaste avant-garde, alors ces deux films peuvent aisément être placés à gauche. Pourtant, Varda est loin d'être si facile à positionner sur l'échiquier politique. Varda fait remonter sa répugnance à s'engager de quelque côté de la barrière que ce soit à sa prise de conscience de la manipulation des masses pour leur "bien" à laquelle ont recours même les politiciens les "mieux intentionnés." C'est dans les années soixante que la cinéaste, qui à l'époque affiche des sympathies communistes, prend en flagrant délit de mensonge Jeannette Vermeersh, la compagne de Maurice Thorez, secrétaire général du Parti Communiste français. A gauche de la gauche, Vermeersch s'oppose à la contraception, non par conviction, mais par *calcul*:

J'ai entendu (et compris, hélas) ce que disait Jeannette : tant que les femmes auront trop d'enfants et que les familles seront entassées dans des logements trop petits, ils voteront communistes. *On ne peut pas leur proposer la contraception, ça les démobiliserait. Voilà. J'ai à tout jamais détesté les lignes des partis, les partis et les politiciens.*⁵⁰⁰

Selon René Prédal, les attermolements de la réalisatrice endommageraient même un parcours que publicitaires comme militants ne savent plus comment définir, c'est-à-dire, comment *vendre* :

Agnès Varda, dont la réflexion se situe *au-delà* des objectifs immédiats des militants de choc, s'est donc trouvée *marginalisée* par les porte-parole des *mouvements féministes* la jugeant trop peu combattante, en même temps qu'elle était privée d'expression par les lecteurs de ses scénarios (*producteurs, conseillers de programme TV, membres des commissions du CNC*) profondément gênés par cette *subversion irréductible à des slogans facilement identifiables*. Dès lors ces projets furent rejetés comme *trop flous* [...] alors que leur pertinence troublait au contraire les décideurs.⁵⁰¹

Avec ce refus de prendre parti, et cette réticence à départager les innocents des coupables, *Les Glaneurs et la glaneuse* et *Deux ans après* esquivent aussi sans doute les attentes informulées de leur public (public très certainement de gauche, puisque friand de la Nouvelle

⁴⁹⁹ *Salut les Cubains*, clairement favorable aux Cubains du Cuba castriste (et qui choisit de montrer leur vie de façon positive) en fait réagir plus d'un, qui reprochent à Varda de peindre en couleurs par trop romantiques un régime totalitaire. Celle-ci se défend et nuance : " on m'a quelquefois collé des étiquettes de pro-castriste donc pro-coco. Erreur. Je n'avale pas tout ce qui se lit ou se dit...mais j'admire les individus idéalistes qui mettent leurs idées en pratique, quelles que soient les privations qui vont avec." *Varda par Agnès*, Cahier du Cinéma et Ciné-Tamaris, 1994, p. 130. Selon Sylvain Dreyer, Varda parvient justement à traiter du Cuba castriste sans faire de prosélytisme grâce à ses déclinaisons artistiques: " Varda manifeste dans ce film sa solidarité avec le peuple cubain et transmet une image favorable au public français, en même temps qu'elle déjoue la forme traditionnelle du témoignage engagé par la revendication d'un regard subjectif et les opérations ironiques et poétiques du montage et de la voix over." Sylvain Dreyer, " *Salut les Cubains*, une poétique du témoignage ", *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, sous la direction d'Anthony Fiant, Roxane Hamery et Eric Thouvenel, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 33.

⁵⁰⁰ Agnès Varda, *Varda par Agnès*, *op. cit.*, p. 107, je souligne.

⁵⁰¹ René Prédal, " Agnès Varda, une œuvre en marge du cinéma français ", *Etudes cinématographiques*, Agnès Varda, n 179-186, présenté par Michel Estève, Paris, Lettres Modernes, 1991, p. 20.

Vague et des documentaires sur les “ défavorisés”). Dans la suite des *Glaneurs et la glaneuse*, Varda manifeste alors ce que Nietzsche appellerait sans doute sa “probité.” Dans *Deux ans après*, elle rencontre à nouveau Genty et Rousseau, propriétaires du champ de pommes de terre beauceron dans lequel Claude M. triait ses patates et patrons de l’usine de triage à qui elle donna, fort brièvement, la parole dans *Les Glaneurs et la glaneuse*. Dans ce deuxième volet, ces derniers, peu rancuniers, se plaignent gentiment d’avoir joué le mauvais rôle pour les besoins de l’*exemplarité*: “Il faut bien qu’il y ait des méchants.” Varda retransmet sans le censurer ce droit de réponse comme pour faire amende honorable envers ceux qu’elle fit passer un peu trop facilement pour des ennemis du peuple, individus qu’elle refuse de diaboliser pour les besoins de la “cause.” La communauté souveraine de Varda ne se fondera contre rien ni personne, elle ne recyclera pas les mêmes sempiternelles catégories du Bien et du Mal, et elle cherchera d’autres façons d’être ouverte à tous. Ainsi bien, lorsque la réalisatrice interroge la bande de jeunes de Prades, et s’attendrit sur leur beauté juvénile, elle n’en reste pas moins critique à leur égard, comme, d’ailleurs, à celui de leurs adversaires et représentants de l’ordre: “leur beauté fait peine à voir... quand on sait qu’ils se nourrissent dans les poubelles...chacun jouait très bien son rôle et fonctionnait en circuit fermé... c’était pittoresque...au tribunal ce fut un dialogue de sourds, mais pas de muets.” Il n’est tout d’abord rien d’enviable, c’est-à-dire d’exemplaire, dans le sort de ces jeunes qui, malgré la rhétorique bravache dont ils se gargarisent, survivent bien en mangeant les ordures des autres : le marginal ne sera pas chez Varda assimilé par les fantasmes bourgeois de la vie bohème. Varda refuse donc de prendre “parti”, célébrant les pauvres glaneurs et vouant aux gémonies les notables- ou vice-versa. La communauté souveraine résiste à la facilité: elle ne s’édifiera pas aux dépens, ou sur le dos, d’une autre, démarche qui ne pourrait que conduire à la servilité. La réalisatrice met plutôt sur la sellette les automatismes de deux factions campées sur leurs positions, “en circuit fermé”: d’un côté, ceux qui se voient comme rebelles mais sont considérés par leurs détracteurs comme des “assistés”, de l’autre, ceux qui se posent en “bons citoyens”, mais sont perçus par leurs critiques comme des “vendus.” Varda déplore l’incapacité à communiquer, dans le sens banal, mais aussi bataillien du terme, de ces ennemis jurés, emmurés vivants dans leurs rôles de “riches” et de “pauvres”, de “réactionnaires” et d’”anarchistes”, *ready-mades* d’avant leur naissance dans lesquels ils se sont sagement lovés. Faute d’esprit critique, ces individus, qu’ils s’identifient avec (et se réduisent à) la droite ou la gauche, se condamnent à demeurer des pions sur l’échiquier politique, répétant *ad nauseum* la même partie. Dans *Les Glaneurs et la glaneuse* et *Deux ans après*, c’est le système qui est mis en cause, non les individus pris dans son engrenage.⁵⁰² Les “vrais” marginaux des documentaires de Varda ne seraient alors pas ces jeunes de Prades aux convictions politiques simultanément vagues et péremptoires, pas plus qu’aucun militant de gauche, critiques de la société de consommation et nostalgiques d’un monde preindustriel. Ce seraient plutôt des glaneurs, comme Claude M., Alain F., ou RV 99, qui ne parlent jamais de politique- politique toujours servile, puisqu’elle sert les intérêts d’un groupe aux dépens d’un autre et s’accroche avec l’énergie du désespoir à ses avantages-, glaneurs qui ne veulent ni abaisser autrui ni se rehausser sur l’échelon social, mais simplement glaner, ensemble, tous au ras du sol.

Selon le même mouvement, et la même ambiguïté politique, la cinéaste n’hésite pas à critiquer le mouvement écologique, ce qui surprend au cœur d’un documentaire qui cherche à redorer le blason du glanage. *Les Glaneurs et la Glaneuse* se rend ainsi à l’exposition d’un centre

⁵⁰² Avec ces deux films, Varda ne cherche pas à dénoncer les coupables actuels, mais à imaginer des voies hors du système.

culturel de province intitulée “Poubelle t’es belle”, exposition manifestement destinée aux enfants et visant à leur apprendre à recycler les détritux. En son centre, un atelier se propose d’enseigner aux charmants bambins à assimiler les déchets, ici bouteilles en plastiques et pots de yaourt, en vases jolis ou mobiles délicats. La démarche de “Poubelle t’es belle” est bien évidemment aux antipodes de celle des *Glaneurs et la Glaneuse*, où les poubelles sont tout sauf belles, et relèvent plutôt d’une saleté repoussante et d’une irréductible altérité. En effet, bien que Varda dénonce les méfaits d’un capitalisme pompant l’environnement jusqu’à son épuisement quasi-total,⁵⁰³ elle semble aussi, et de façon beaucoup moins consensuelle, esquisser la critique de certains mouvements alternatifs, comme donc l’écologie, qui ne serait que l’envers d’un capitalisme qui récupère tout et cherche à réduire tout hétérogène en homogène, comme transformer tout déchet en chose productive. Il est en effet indéniable que l’idéologie écologique, toute pétrie de romantisme, déplorant la décadence liée à la présence salissante de l’homme sur la Terre, et espérant le retour d’un paradis perdu, trahit une nette tendance réactionnaire. Prétendant faire de la récup’ et mener à la souveraineté, l’écologie, et son corollaire, l’antimondialisme, auraient pour épice centre la récupération; la communauté qu’elle proposerait donc resterait servile. Qui plus est, si les gens “normaux” recyclaient et récupéraient bien la totalité de leurs déchets, c’est-à-dire si l’écologie accomplissait son destin une bonne fois pour toutes, l’on pourrait se demander quelle marge de manœuvre resterait à la portée des marginaux dans une société à zéro gâchis... Qu’elle soit de gauche ou de droite, il semblerait que la politique -reposant sur une profession de foi en des valeurs données une fois pour toutes et jugées supérieures aux autres, et se servant des masses pour arriver à ses fins⁵⁰⁴- soit toujours chevillée au sacré droit, et donc toujours servile. Dans ces documentaires de Varda, “ceux” que l’on devine de gauche, les glaneurs, les militants écologistes ou les partisans de l’antimondialisme, ne sont alors pas plus, mais pas moins, innocents et souverains que “ceux” que l’on suppose de de droite, ici les riches propriétaires, “capitalistes” ou bourgeois de tout acabit.

Si Varda rejette donc la communauté traditionnelle -qu’elle repose sur une religion commune ou une même appartenance politique- comme servile puisqu’au service d’une cause et aux limites bien définies, comment envisage-t-elle une communauté souveraine -qui ne repose sur rien, redevable à personne et aux frontières floues ? Comme Varda le souligne ici, si le désir de communauté est légitime, la communauté est toujours menacée par la servilité: “un autre sujet me concernait : *la non-correspondance du mode de pensée personnel au mode de pensée collectif*. Le je et le nous ne s’entendaient pas. Quand le *je devenait une autre, le nous restait*

⁵⁰³ Cette “dénonciation” est notamment effectuée dans *Les Glaneurs et La Glaneuse* par l’insertion de certaines images d’archives concernant le naufrage de l’*Erika*, bateau pétrolier échoué en 2000 au large des côtes bretonnes.

⁵⁰⁴ Ainsi bien, selon Lyotard, l’“erreur” de la gauche, comme d’une extrême gauche qui se veut toutes deux subversives, est de s’ériger systématiquement en valeur, donc en norme, la vraie subversion n’étant l’apanage que de ceux qui refusent tout alignement politique, fut-ce contre leurs propres intérêts: “*Plus important que le gauchisme politique, plus proche d’un rapprochement des intensités*: vaste mouvement souterrain, hésitant, plutôt un remuement par lequel la loi de la valeur est *désaffectée*. Freinages à la production, saisies sans contrepartie à la consommation, refus de “travailler”, communautés (illusoires ?), *happenings*, mouvements de libération sexuelle, occupations, *squattings*, productions de sons, de mots, de couleurs sans “intention d’œuvre.” *Voici les “hommes de surcroît” les “maîtres” d’aujourd’hui : marginaux, peintres expérimentaux, pop, hippies et yippies, parasites, fous, internés*. Il y a plus d’intensité et moins d’intention dans une heure de leur vie que dans mille mots d’un philosophe professionnel. Plus nietzschéens que les *lecteurs* de Nietzsche, peut-être.” Jean-François Lyotard, “Notes sur le Retour et le Capital”, Note 21, *Des dispositifs pulsionnels*, *op. cit.*, p. 226, je souligne. Il n’en demeure pas moins que dans *Les Glaneurs*, la “subversion” de Claude M. ou François d’Avignon est vécue comme une malédiction, non comme un choix délibéré.

massif et engagé.”⁵⁰⁵ Si le *je* (l’individu) veut se faire *nous* (communauté), il risque d’y perdre sa liberté en devenant “massif et engagé”, autrement dit prisonnier d’une cause et asservi à un idéal. Le *je* se retrouve donc vite encastré dans une communauté servile, exclusive et hiérarchique, et qui ne peut même concevoir son désir d’altérité (cette communauté servile pouvant aussi bien être avant-garde que traditionnelle, du moment qu’elle croit détenir les bonnes réponses). Comment donc alors se désenbourber d’un individualisme mesquin, “le mode de pensée personnel”, sans tout de suite s’embourber dans une communauté servile et communautariste- et ce quelle que soit sa taille- “le mode de pensée collectif”? Que faire pour que le *je* devienne *une autre ensemble*? Ailleurs, Varda évoque alors une alternative de communauté, qui passerait par un engagement paradoxal, “l’engagement personnel.” Choissant de prendre “parti” pour des êtres humains, Alain F. ou Claude M., et non des causes abstraites, écologie ou antimondialisme, refusant au passage d’hypostasier les sources du mal, de quelque bord de la vie politique qu’il soit, si Varda résiste au pouvoir en place sans simplement le troquer contre un autre, c’est en imaginant des communautés *locales et accidentelles*, qui esquivent l’individualisme sans se raccrocher à l’endoctrinement: “Chacun doit savoir qu’il est responsable de son voisin. Je crois beaucoup en *l’engagement personnel*. Par mon travail de cinéaste, je m’engage personnellement. *Je suis une résistante!*”⁵⁰⁶ Seul cet “engagement personnel” à taille humaine, possible, entre autres, par la récup’ d’images et de rencontres, récup’ par définition partagée avec d’autres et porteuse de communication, semble pouvoir esquiver la récupération politique- même pour une “bonne cause.”

Dans *Les Glaneurs et la glaneuse* et *Deux ans après*, deux manifestations de communauté souveraine semblent alors mises en avant: la classe d’Alain F., et le tandem insolite Salomon-Charly. En effet, en début de soirée, Alain F., sans un sou vaillant, donne sans rémunération des cours d’alphabétisation à ses compagnons d’infortune, immigrés sénégalais logeant, littéralement, à la même enseigne, dans un foyer Sonacotra. Son “activité nocturne” se fait ici dépense, puisque temps passé de façon improductive avec des êtres improductifs. Confondant “maître” et “élève”, puisqu’ils vivent ensemble dans la même misère et rient ensemble d’un rien, ce “cours” atypique rend possible une communauté différentielle et libre, c’est-à-dire une communauté souveraine. Si l’on peut déplorer que cette communauté soit fugitive, il semble que ce soit justement cette contingence, qui n’a le temps de servir ni d’asservir personne, qui lui permet de rester souveraine. Qui plus est, la classe d’Alain F., communauté souveraine impromptue, entraîne à sa suite dans la communication un spectateur désarçonné par une dépense aussi insensée de générosité et une manifestation aussi intempestive de gaieté. Une seconde “forme” de communauté souveraine semble ébauchée avec l’amitié improbable entre Charly, immigré asiatique d’un certain âge et sans profession mais nanti d’une maison, et Salomon, jeune immigré africain sans toit, mais glaneur hors-pair. Irréductibles *outsiders* dans une société française blanche (ou se fantasmant comme blanche), Salomon et Charly cohabitent, mettent en commun le butin glané, et le partagent souvent eux-mêmes avec encore plus nécessaires qu’eux, effectuant une véritable dépense et relance de biens “gâchés.” Cette communauté souveraine semble toute aussi inattendue et contingente que celle des cours d’Alain F. *Deux Ans Après* nous apprend en effet que ce duo n’a pas fait long feu: une fois Charly décédé, et ses biens dispersés, Salomon, sans plus amis ni bienfaiteurs, (sur)vit dans sa voiture, sans personne avec qui partager ses trouvailles. Toujours le sourire aux lèvres, pour Varda qui

⁵⁰⁵ Agnès Varda, *Varda par Agnès*, *op.cit.*, je souligne.

⁵⁰⁶ Propos recueillis par Stéphane Gravier, mis en ligne le 18 mai 2004.
://www.ccas.fr/index2.php/dossier/article/?dor_ref=1&are_ref=2452

l'interroge sur une nouvelle vie pourtant fort peu réjouissante, Salomon résume sa " philosophie " de la vie en ces mots: " Faire rire, s'il le faut, rendre heureux et joyeux les gens. " Il serait ici par trop simple de conclure que *Deux ans après* érige le paisible Salomon en modèle, au lieu d'encourager les plus démunis à se mobiliser pour lutter contre une intolérable injustice. Loin de juger, ou de s'indigner, les documentaires de Varda soulignent plutôt la nécessité de compatir, et surtout, de rire -Bataille dirait communiquer- avec ceux qui souffrent, Alain F. et ses camarades, ou Salomon et (feu) Charly. Et même quand Varda constate bien dans ces films certaines injustices, et donne une plate-forme aux déshérités, elle se garde bien de proposer une solution générale à des maux particuliers. Comme le note Ben Tyrer, "*Les Glaneurs* presents such a plurivocal configuration of the real that is *neither didactic nor utopian* ; it raises political questions concerning humanitarian and ecological issues but offers few answers."⁵⁰⁷ Selon H. Jacobson, il ne s'agirait alors plus dans *Les Glaneurs et la Glaneuse* de rallier pour ou contre en suscitant des affects violents comme la colère ou la culpabilité, mais de rassembler autour d'un sentiment plus positif, le désir-plaisir partagé d'être ensemble: " Far from constructing just another bleeding heart's cryfest, Varda takes *Gleaners* beyond the existential demands of scavenging to make a case for it as fun. "⁵⁰⁸ Dans le contexte de Salomon qui passe ses nuits sur la banquette arrière de son van, le terme choisi par Jacobson de " fun " est sans doute et trop, et trop peu. Disons plutôt d'un rire qui n'est plus tragique comme chez Bataille, mais humain, ultime façon de communiquer avec ceux que Salomon appelle " les gens ", partant, ultime passerelle vers la communauté. Pour reprendre ici en les transgressant les Evangiles, que *notre* joie demeure.

Si donc ces communautés souveraines, qui auraient selon Varda comme seules caractéristiques leur contingence et leur taille limitée, "accidentelles et locales", sont ici représentées *sur écran* avec les classes d'Alain F. et le couple Salomon-Charly, y aurait-il des communautés souveraines incitées *hors écran* par *Les Glaneurs et la glaneuse* et *Deux ans après*? Dans *Deux ans après*, quand Varda demande ainsi à Alain F. l'influence des *Glaneurs et la Glaneuse* sur sa vie, ce dernier ne s'emballe pas, et répond qu'elle est minime : une notoriété toute relative, quelques petits boulots en free lance, somme toute, peu de chose. Le cinéma fait son cinéma, et ne change pas la vie. Pourtant, avec *Les Glaneurs et la Glaneuse* et *Deux ans après*, il semble que Varda soit parvenu à mettre en place un *cinéma participatif*, voire *interactif*, transgressant donc la sacro-sainte frontière écran-salle, et scène-hors-scène- un cinéma, donc, qui non seulement parle de récup, mais la met en place.⁵⁰⁹ Faisant des spectateurs des " acteurs " potentiels, et vice-versa, *Deux ans après* tout entier découle en effet de ce processus de *feedback* et de collaboration, ou, comme Varda le formule à sa façon imagée, de " boomerang ": " j'ai lancé une patate-cœur, ça fait boomerang. " Ainsi, non content de retourner vers ses " sujets ", Alain F., Claude M., François, ou même Genty et Rousseau, et de leur donner un droit de réponse parfois critique envers leur (re)présentation dans *Les Glaneurs et la glaneuse*, Varda filme les lettres, agrémentées de photos et dessins, ainsi que les cadeaux divers et variés,

⁵⁰⁷ Ben Tyrer, " Digression and return : Aesthetics and Politics in Agnès Varda's *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000) ", *Studies in French Cinema* 9 :2, p. 175, je souligne.

⁵⁰⁸ H. Jacobson , " Review: *The Gleaners and I* ", *Film Comment*, 37 :2, p.7, je souligne.

⁵⁰⁹ C'est sans doute dans ce sens-là que Varda refuse de donner le mode d'emploi de ses propres films, fût-ce au risque de les voire détourner par un tiers parti. Puisque ses documentaires participent aussi de la récup', la cinéaste rappelle en effet que chaque film est avant tout don et dépense, que le réalisateur ne doit pas jalousement protéger, mais dont il doit accepter les différents avatars : " Il ne faut pas l'oublier. Nos films ne nous appartiennent qu'à moitié, ils sont récupérés à des niveaux divers par ceux qui les aiment ou qui en font usage. " Agnès Varda, *Varda par Agnès*, op. cit., p. 42.

confitures faites maison ou “ initiales chocolatées ” qui lui ont été envoyés par des spectateurs (et parfois, même, va à leur rencontre). Parmi ces objets hétéroclites qu’on n’a pas l’habitude de considérer comme des cadeaux et que le public offre à la cinéaste, un seul point commun surnage; d’une valeur marchande nulle, ce sont tous des déchets, choses périssables voire repoussantes, et qui relèvent donc du sacré gauche : patates à différents stades de décomposition, feuilles séchées, plumes, boutons trouvés sur le trottoir. A son tour, Varda filme/relance ces offrandes paradoxales, les relançant dans le circuit de la communication.

Tournant le dos au militantisme qui se juge moralement supérieur et donc “propre”, la communauté souveraine de Varda est malpropre et plurielle, esquivant adroitement par là tout essentialisme: ce n’est pas une communauté d’innocents construite contre une communauté de coupables comme dans la théologie chrétienne. Ce n’est pas non plus une communauté qui aseptise le subversif et par là le trahit, procédant à un tour de passe-passe connu, prétendant d’une main faire advenir la communauté souveraine et avant-garde, tout en réintroduisant de l’autre la communauté servile et traditionnelle. Consacrant une plate-forme à des marginaux qu’on voit en effet peu sur grand écran, ce que la cinéaste cherche à faire ressemble fort à ce que Bataille met en place avec l’érotisme, permettant la communication et par là une communauté ayant pour instable fondement notre commune, et indépassable, saleté. Dûes au hasard et sans aucune prétention universaliste, les communautés souveraines de Varda, communautés arbitraires et locales, sont simplement ”faites” de gens menacés de se faire un jour déchets, c’est-à-dire, tout compte fait, de chacun d’entre nous, pauvres mortels que nous sommes. Pour Varda, la communauté souveraine n’“est” rien, ne “dit” rien et ne “dicte” rien, mais elle parle à tous, et permet aux êtres les plus disparates qui soient, pauvres, riches, artistes, intellectuels, fous, de se rencontrer, au détour d’un chemin.

Esthétiques de la récup’: L’une chante, l’autre pas

Si la récupération relève du servile et la récup’ de la souveraineté, de quel côté de la “barrière” le médium du cinéma est-il généralement placé, et pourquoi? Quels rapports entre photographie et cinéma *Les Glaneurs et la glaneuse* et *Deux ans après* soulignent-ils, et que trahissent-ils par rapport à l’anxiété primordiale du cinéma par rapport à ce vieux débat, récupération servile-récup’ souveraine? Pourquoi certains genres sont-ils considérés comme intrinsèquement servile ou intrinsèquement souverain -ici le documentaire et le film avant-garde- et comment la confusion des genres ici opérée par Varda se rapproche-t-elle de la souveraineté en sabotant cette dialectique binaire? Quelles stratégies *Les Glaneurs et la glaneuse* et *Deux ans après* mettent-ils en place pour passer de la récupération à la récup’? Enfin, comment le cinéma avant-garde de Varda, qui est et a toujours été narratif et figuratif, se positionne-t-il, et est-il positionné, par rapport à une avant-garde pour qui la narration et la figuration sont sources de tous les maux?

Il est ici important de se pencher sur les discours critiques portant sur le cinéma, discours qui influencent directement les réalisateurs de la Nouvelle Vague, et donc Varda elle-même, notamment, donc, à savoir si le cinéma est souverain ou servile, et si c’est bien là sa “pente”, comment le cinéma avant-garde pourrait-il bien tirer son épingle du jeu. L’art, quelque soit le médium qu’il emprunte, est en effet depuis fort longtemps considéré comme au service des pouvoirs en place: Aristote le philosophe souligne ainsi la dimension cathartique de la tragédie, tandis que César le politicien remarque qu’il détourne l’attention du peuple d’une réalité

perfectible. Art moderne par excellence⁵¹⁰, le cinéma grand public essuie les mêmes accusations. Non content donc d'être traité d'exutoire et de diversion, du seul fait qu'il soit figuratif et donc narratif⁵¹¹ (la figuration incarnant toujours une narration considérée comme normative), il est assimilé à une arme idéologique au service d'un système par définition répressif. Selon Barthes, "tout se passe comme si, avant même d'entrer dans la salle, les conditions classiques de l'hypnose étaient réunies : vide, désœuvrement, inemploi...il y a une "situation de cinéma", et cette situation est *pré-hypnotique*."⁵¹² Dans cette configuration, le spectateur se fait patient, et si le film commence bien pour l'amadouer par l'endormir, c'est pour mieux se livrer sur lui à une "thérapie" d'électrochocs visant à le guérir de sa maladie de la réalité.⁵¹³ Le cinéma serait donc coupable de faire subir un lavage de cerveaux à ses spectateurs, agents politiques transformés en patients ahistoriques. Dans son fameux article, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Walter Benjamin rapproche quant à lui l'aliénation de l'ouvrier dans son usine, de l'aliénation de l'acteur, mais, surtout, du spectateur, au cinéma.⁵¹⁴ A l'instar de l'acteur et de

⁵¹⁰ Selon Jacques Rancière, art mécanique, et donc potentiellement Impersonnel, le cinéma fit miroiter la possibilité de la souveraineté comme étant désormais du domaine du possible. Trahissant ses plus fidèles adeptes, il alla au contraire à rebours des "avancées" des arts artisanaux le précédant, et n'usa de son potentiel de récup' que pour mieux conforter la récupération : "La "passivité" de la machine, censée accomplir le programme du régime esthétique de l'art, se prête aussi bien à restaurer la vieille puissance représentative de la forme active commandant à la matière passive qu'un siècle de peinture et de littérature s'était employé à subvertir.[...] A l'âge de Joyce et de Virginia Woolf, de Malevitch ou de Schönberg, le cinéma semble venir tout exprès pour contrarier une simple téléologie de la modernité artistique, opposant l'autonomie esthétique de l'art à sa soumission représentative ancienne." Voir Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, Le Seuil, 2001, p. 17, je souligne. En d'autres termes, le cinéma, possible seulement avec un objet inerte, la caméra, ne fit que narguer ceux qui eurent la naïveté de croire au vieux fantasme de passivité et de défiguration. Rancière nuance cependant, et rejette d'un même mouvement ce qu'il baptise "la vision nostalgique" comme la "vision condescendante." Le cinéma n'existerait que parce qu'il ne peut s'accomplir pleinement, condamné à occuper la position inconfortable de "fable contrariée."

⁵¹¹ Si il y a une peinture et une musique abstraites, il n'est, et ne peut sans doute y avoir, ni de littérature, ni de cinéma abstraits. Les deux medium se déroulant dans le temps, ils demandent sans doute au spectateur une attention que l'indifférenciation définitive (un texte ne disant systématiquement rien, voir complètement agrammatical, ou un film où l'oeil ne reconnaîtrait rien) ne pourrait maintenir.

⁵¹² Roland Barthes, "En sortant du cinéma", *Essais critiques IV, Le bruissement de la langue*, Editions du Seuil, Paris, 1984, p. 384, je souligne.

⁵¹³ Déplorant l'impuissance du spectateur au cinéma, Barthes affirme pourtant aussi le contraire: il rédime le cinéma traditionnel en déplaçant une possibilité de résistance active du *cinéaste* au *spectateur*. A mille coudées de la réserve hostile préconisée par une certaine théorie, qui, à un moment donné, ne consent à valider que les films avant-garde, Barthes suggère qu'un spectateur actif serait non pas celui à qui l'on jette en pâture un film subversif, mais celui qui, placé devant n'importe quel film, notamment un film "classique", ne se laisserait pas *que* séduire par la narration ou l'image, mais jouirait *aussi* perversément d'une inoubliable matérialité: "Il est une autre manière d'aller au cinéma (*autrement qu'armé par le discours de la contre-idéologie*) ; en s'y laissant fasciné *deux fois*, par l'image et ses entours, comme si j'avais deux corps en même temps : *un corps narcissique* qui regarde, perdu dans le miroir proche, *et un corps pervers*, prêt à fétichiser non l'image, mais précisément *ce qui l'excède* : *le grain du son, la salle, le noir, la masse obscure des autres corps, les rais de la lumière, l'entrée, la sortie.*" *Ibid.*, p. 387, je souligne. Ici, Barthes se désintéresse du critique soldat, blindé par ses lectures savantes, et le remplace avantageusement par l'amant ébloui et le pervers raffiné. Loin alors d'interdire une certaine manière d'aimer et de faire du cinéma, et refusant d'obéir à tout chantage idéologique, le spectateur selon le cœur de Barthes, ne renie rien, mais réinvente.

⁵¹⁴ Si Benjamin est souvent réduit à l'ennemi puritain et élitiste du septième art, qui ne consent à y voir que l'instrument du régime en place pour abrutir les masses, Miryam Brathu-Hansen, qui se penche sur la deuxième version, peu étudiée, de son célèbre article, donne une interprétation très différente de la fascination du philosophe pour le Charlot des *Temps Modernes*. Selon Brathu-Hansen, loin de systématiquement "soulager" ou "mater" un spectateur agressé dans la "réalité" par les chocs de la modernité, le cinéma peut aussi le *revitaliser*: "The films (Chaplin's) provoke this laughter not only with their "grotesque" actions, their metamorphic games with animate

l'ouvrier, les spectateurs seraient eux aussi mystifiés, le film exploitant leur attention flottante pour leur faire ingérer en douce des aliments -façons de voir qui sont aussi façons d'être et qui toutes corroborent le discours dominant- qu'ils auraient dans un contexte autre repoussé avec dégoût: " *Distraction as provided by art presents a covert control of the extent to which new tasks have become soluble by apperception.*"⁵¹⁵ Distrayant donc son public des réalités politiques, et servant de soupape de sécurité à sa violence latente légitime, le cinéma grand public concourrait donc surtout à conforter l'organisation du monde en un système de valeurs préexistant. Le verdict de la pensée moderne et postmoderne serait en general que le cinema est coupable, c'est-à-dire servile. Critique donc de la supposée servilité du cinéma traditionnel, le cinéma avant-garde chercherait alors à l'attaquer pour mieux s'en différencier et atteindre par là la souveraineté. Jean Collet souligne à ce propos la méfiance professée par l'avant-garde, et notamment la Nouvelle Vague, envers une narration et une figuration omniprésentes dans le cinéma grand public- méfiance qui semble relativement absente de l'univers de Varda:

Tous ces cinéastes, par des chemins différents, témoignent de la même *méfiance* à l'égard du pouvoir du cinéma. Truffaut, Rohmer et Chabrol feignent d'accepter la fascination et la séduction du spectacle quand Godard et Straub expérimentent, jusqu'au bord du *suicide*, un *cinéma indésirable, rugueux, sans charme, irritant et parfois sadique à l'égard du public.*⁵¹⁶

Ainsi que le relève Collet, le cinéma avant-garde entretient un rapport d'hostilité "sadique" à l'égard de son public. En effet, l'avant-garde se méfie de la facilité et de la "beauté" d'une oeuvre d'art, les deux semblant aller main dans la main: les spectateurs n'aimant en effet rien tant que ce qui flatte mollement leurs sens en s'encastant sans à coups dans une vision du monde préfabriquée. Ainsi, la facilité d'une oeuvre, et sa beauté, seraient en rapport direct avec son "quotient" idéologique et les messages quasi subliminaux qu'elle impose au public. Aux antipodes de cet engourdissement agréable, l'avant-garde "*cinéma indésirable, rugueux, sans charme, irritant*" est volontairement rébarbative. Il s'agit pour elle, avec une indéniable brusquerie, de confronter le spectateur à une réalité non pas harmonieuse, mais stridente. Soulignons déjà au passage qu'au contraire de ses pairs, Varda eut toujours, et continue d'avoir, un rapport affectueux de confiance mutuelle avec son public, et que son cinéma est, entre autres choses, indéniablement charmant.

Malgré un ton familier et quelquefois frivole, en remontant aux sources, *Les Glaneurs et la glaneuse* semble ainsi évoquer le "problème" ontologique du cinéma- est-il "essentiellement" servile ou souverain, chevillé à la récupération, ou capable de récup'? Varda (qui, ne l'oublions pas, avant de devenir cinéaste, fût *photographe* pour le TNP) remonte aux sources et se rend

and inanimate, human and mechanical traits, but also with their precise rhythmic matching of acoustic and visual movement— *through a series of staged shocks or, rather, countershocks that effect a transfer between film and audience and, hopefully, a reconversion of neurotic energy into sensory affect.*" Myriam Brathu-Hansen, "Room for play : Benjamin's gamble with cinema", *October Magazine*, n 109, 2004, p 29-30. Soumettant les spectateurs à une série de chocs non plus étourdissants, mais homéopathiques, le cinéma, notamment de, et avec ,Chaplin, l'incarnation la plus frappante de l'ouvrier aliéné, peut potentiellement les tirer de leur marasme. Qui plus est, les faisant rire de leur sort, il leur en donne conscience, et par là-même, en fait des sujets politiques, et non plus des victimes ou de simples témoins.

⁵¹⁵ Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Technical Reproduction", *Illuminations: Essays and Reflections*, Trans. Harry Zohn, Schocken Books, 1986, p.55, je souligne.

⁵¹⁶ Jean Collet, "Une affaire de morale", *op. cit.*, je souligne.

comme en pèlerinage sur le domaine “ La Folie ”, vignoble mais, surtout, ancienne propriété d’Etienne-Jules Marey, fameux inventeur de ce qui deviendra le cinématographe. Pour savoir si le cinéma est intrinsèquement coupable, donc servile, Varda se penche ici sur ses antécédents, la photographie. Il s’agira donc de comprendre si les origines photographiques du cinéma prouvent sa “culpabilité”, et donc sa servilité, ou au contraire son “innocence”, et donc sa souveraineté. C’est en tous les cas sur place, à La Folie, que Marey reprit dialectiquement le “ revolver photographique ” mécanique d’Eadweard Muybridge, et le dépassa avec un “ fusil photographique “ chimique ; les deux appareils fonctionnant tous deux sur le mode du *déclat*, c’est-à-dire d’une décharge/dépense irréversible, pouvant potentiellement propulser celui qui s’y laisse prendre dans une certaine forme d’immanence/communication. Avec cet objet que Varda salue comme l’“ ancêtre absolu du cinéma ”, l’homme de sciences français capta la lumière et décomposa le mouvement en ses unités a priori les plus irréductibles ; cette arme dite inoffensive permit de prendre des photos si rapprochées sur le plan temporel, que mises bout à bout, elles donnaient l’illusion du mouvement. Tout d’abord, il n’est pas ici anodin que Varda montre, et par conséquent, démystifie l’origine technique et humaine, et non naturelle et divine, du cinéma. Surtout, Varda révèle ici le secret honteux du septième art: *ses origines photographiques*. En effet, au cinéma -qu’on oublie commodément d’appeler par son nom de baptême, le *cinématographe*-, la photographie paraît renvoyer le spectateur à un tabou aussi enfoui que celui de l’acte sexuel des parents pour l’enfant. Il y aurait une tension générique entre ces frères ennemis, la photographie et le cinéma, la photographie étant accusée de récupérer servilement par un cinéma avant-garde se targuant de pouvoir seul mettre souverainement en place la récup’. Dûe au hasard, cette visite à “La Folie” n’en éclaire pas moins la fascination de Varda pour un médium hésitant entre photographie et cinéma, c’est-à-dire selon certains théoriciens du cinéma avant-garde, un médium hésitant entre récupération servile et récup’ souveraine, mais aussi entre *mobile* et *immobile*, c’est-à-dire entre *vie* et *mort*. Qu’est ce qui sépare en effet la *photographie* (la graphie, donc par définition l’*immobilisation* de la lumière) du *cinématographe* (sorte d’oxymore, puisque graphie, donc immobilisation de la “ kinesis ”, le mouvement) ? Ainsi bien, quand l’appareil photo, en cela comme la peinture, est accusé de servilement réduire *le mobile* à *l’immobile*, récupérant la récup’, le cinéma prétend révéler souverainement *le mobile* dans *l’immobile*, la récup’ dans la récupération, autrement dit, *la mort* à *l’œuvre*, pour la première fois “ saisie ” en pleine action et inscrite techniquement. Les penseurs modernes et post-modernes tendent en effet à opposer photographie et cinéma, ergotant pour départager qui, de la photographie ou du cinéma, serait plus ou moins apte à déclencher la récup’, c’est-à-dire, qui, de la photographie ou du cinéma, serait souverain ou servile. Barthes, encore, célèbre la première, selon lui seule capable de mettre en place un *punctum* (é)mouvant, quand le cinéma, enchaînement de photographies, ne pourrait que donner lieu au *studium*, débouchant sur discours toujours déjà didactique.⁵¹⁷ Pour Barthes, paradoxalement, l’immobile permettrait le mobile - l’émotion- quand le mobile déboucherait sur l’immobile -le dogmatisme. Pour Raymond Bellour, le mobile, le film, ressortirait lui aussi du servile, puisque tirant parti de l’inattention du spectateur. Ce serait alors l’immobile au cœur du mobile, c’est-à-dire la *photographie* au cœur d’un film -que ce soit dans l’arrêt sur image, l’image dans l’image, ou le ralenti- qui permettrait au film d’esquiver la récupération et d’accéder à la récup’, autrement dit à la souveraineté: “ le privilège singulier de l’arrêt sur image n’est-il pas de *faire ressurgir*, dans le mouvement du film

⁵¹⁷ Voir Roland Barthes, *La Chambre claire*, Gallimard, 1980. D’ailleurs, Barthes ne s’intéresse symptomatiquement qu’aux photogrammes d’*Ivan le terrible* d’Eisenstein, et non au film à proprement parler.

(de certains films), *le photographique, le photogrammatique ?*⁵¹⁸ Pourtant, toujours selon Bellour, la photographie n'interrompt un film que pour le laisser repartir de plus belle, ne rendant possible le "décollement" passager du spectateur, interrompu dans sa fusion avec l'image, que pour mieux effectuer un recollement -en d'autres termes, ne mimant la récup' que pour mieux la récupérer.⁵¹⁹ *A contrario*, à en croire Godard, figure de proue du cinéma avant-garde, entre tous les arts, seul le cinéma, et le cinéma avant-garde, serait capable de filmer "la mort au travail", c'est-à-dire de mettre en place une récup' souveraine:

*Le cinéma est le seul art qui, suivant la phrase de Cocteau (dans Orphée, je crois), "filme la mort au travail." La personne que l'on filme est en train de vieillir et mourra. On filme donc un moment de la mort au travail. La peinture est immobile : le cinéma est intéressant, car il saisit la vie et le côté mortel de la vie.*⁵²⁰

Pourtant, si Godard suggère que l'on peut "saisir" le mobile, "le côté mortel de la vie", avec l'objectif d'une caméra, la mort reste jouée au cinématographe, puisque toujours "saisie" ou "graphée", et donc toujours sauvée de cette même mort. Comme cette photographie dont il veut à tout prix se distinguer, le cinéma ne serait-il alors qu'une récupération se grimant en dépense, ou plutôt en récup', une entreprise servile se faisant passer pour une expérience souveraine, ou, pour s'exprimer en langage sartrien, une *imposture*?

Chez Varda, le cinéma et la mort, et donc le cinéma et la récup' souveraine, semblent, comme chez Godard, inextricablement liés. Dans *Deux ans après*, la cinéaste évoque ainsi *Jacquot de Nantes*, étrange documentaire et hommage "pre-mortem" à Jacques Demy, réalisateur des comédies musicales cultes *Les Demoiselles de Rochefort* et *Les Parapluies de Cherbourg*, mais surtout, son compagnon de longue date et le père de son fils Mathieu. C'est en 1990 que Varda tourne un documentaire hautement subjectif sur Demy, alors que ce dernier, présent sur le tournage, est en phase terminale du SIDA.⁵²¹ Dans ce film expérimental, à mi-chemin du conte et du mausolée, Varda filme en très gros plan le corps malade de l'homme aimé. Elle fait tant et si bien que la personne physique de Demy, vue de si près, finit par ressembler à des paysages qui n'ont plus rien d'humain, évoquant tour à tour des grottes profondes, des montagnes escarpées, et des étendues lunaires. Les plans de Demy par Varda dans *Jacquot de Nantes* semblent ici procéder à au moins trois transgressions: la première est de faire du corps masculin l'objet d'un regard inévitablement prédateur, même si le désir est ici, explicitement, pétri d'horreur. La deuxième transgression touche à la proximité de la caméra au corps, le non-respect d'une certaine distance entre regardé et regardant, avec ce que Jacques

⁵¹⁸ Raymond Bellour, *L'Entre-Image, Photo, Cinéma, Vidéo*, La Différence, 1990, p. 115, je souligne.

⁵¹⁹ Qui plus est, n'oublions pas que les progrès de la technologie moderne réinventent en permanence la donne initiale du cinéma des frères Lumière, et changent la définition de la photographie et du cinéma: depuis la venue sur le marché des cassettes vidéo, des DVD, et, plus récemment, de la pratique de *streaming* sur surfaces pixellisées, avec toutes les options retour en arrière, avance rapide, et arrêt sur image, que cela implique, la transgression du mobile dans l'immobile est banalisée, et, sans doute, par là, désamorcée.

⁵²⁰ Propos de Jean-Luc Godard recueillis par Jean Collet, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe et Bertrand Tavernier. *La Nouvelle Vague, Textes et entretiens parus dans les Cahiers du cinéma*, réunis par Antoine de Baecque et Charles Tesson, précédés d'un entretien avec André S. Labarthe, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1999, p. 206, je souligne.

⁵²¹ Ce curieux "biopic" de Varda sera lui-même suivi par deux autres films sur le même thème: *Les demoiselles ont eu 25 ans* en 1992, et *L'Univers de Jacques Demy* en 1993-1995.

Aumont appelle l' "œil variable."⁵²² La troisième transgression de Varda a trait à l'indistinction dans ses façons de filmer animé et inanimé : elle s'attarde ici sur une peau ravagée, surface encore animée, mais à peine, qu'elle filme comme les tubercules en décomposition qui émailleront ses deux futurs documentaires. En effet, tournés une décennie plus tard, les gros plans de légumes, patates en forme de cœur, flétries, germées ou racornis (patates qui deviennent d'ailleurs la signature officieuse de Varda), comme ceux du corps même de la réalisatrice des *Glaneurs et la Glaneuse*, font étrangement écho aux plans de Demy dans *Jacquot de Nantes*. Varda filme en effet les traces de sa déchéance physique avec une jubilation fascinée, s'attardant sur les taches de vieillesse au dos de ses mains ridées et les racines blanches des cheveux au sommet de son crâne: "c'est ça mon projet : filmer d'une main mon autre main, rentrer dans l'horreur, j'ai l'impression que je suis une bête, c'est pire, je suis une bête que je ne connais pas."

L'indifférenciation, donc, dans les façons par lesquelles Varda filme matière inanimée et matière animée, végétal, animal (bête), et humain, immanent et transcendant, sacré et profane, semble susciter cette *Unheimlichkeit*, inquiétante étrangeté dont parle Freud, qui met si mal à l'aise celui qui s'y trouve confronté.⁵²³

A quoi "rime" donc cette façon aberrante et minutieuse qu'a Varda de filmer au plus près le corps de l'homme aimé qui se meurt, et son propre corps passablement ravagé par le temps? Se pourrait-il que le cinéma ambitionne à momifier, voire à ressusciter, ce/ceux qu'elle filme, d'où l'insistance de Varda à "porter témoignage" pour chaque pore, chaque cavité, et chaque protubérance, du corps de son amant? En d'autres termes, filme-t-on ceux qu'on aime pour mieux les rattraper –les récupérer- ou mieux s'en détacher –les dépenser, ou plutôt, les relancer, dans la récup'? Joël Magny souligne ici la tension consubstantielle au projet cinématique:

Comment montrer, "évoquer", dire par la voix, le verbe, l'image, un être de chair, de sang, d'esprit? Le cinéma peut-il recréer l'être Demy et son monde, intérieur comme extérieur? [...] *Jacquot de Nantes* est ainsi pris entre deux mouvements à la fois contraires et complémentaires : *le besoin, le désir, de reconstituer, de reconstruire, d'ordonner, d'unifier, de donner sens et logique au disparate du vécu, et le sentiment irrémédiable de l'éclatement de l'unité, de la cohésion de l'être, de l'éparpillement d'un univers, du désordre universel, du non-sens, voire de l'absurde, que constitue la disparition d'un être.*⁵²⁴

L'on peut conclure que l'art en général, et le cinéma en particulier, travaille généralement en ce sens, comme le dit Magny, pour "ordonner, unifier", bref, récupérer et assimiler entre eux tous les éléments hétérogènes pour en faire un Tout (ap)préhensible et homogène. Pourtant, le

⁵²² "Le peintre, le photographe son jumeau, avaient gagné le droit de promener leur œil dans la nature, mais toujours à distance respectueuse, raisonnable. La camera pousse ce droit à ces conséquences, elle en abuse... d'une mauvaise distance, emphatique, "trop" forte." Jacques Aumont, *L'Œil interminable*, Séguier, 1995, p. 67, je souligne.

⁵²³ Freud rappelle et raffine la définition que donne Jentsch de l'*Unheimlichkeit* quand il évoque Olympia, l'automate femme des *Contes* d'Hoffman : "Jentsch believes that a particularly favourable condition for awakening uncanny feelings is created when there is intellectual uncertainty whether an object is alive or not, and when an inanimate object becomes too much like an animate one." Sigmund Freud, *The Uncanny*, traduit par David McLintock, Routledge, 2003, p. 11., je souligne.

⁵²⁴ Joël Magny, "Sur les traces de Jacques Demy, *Jacquot de Nantes*", *Etudes cinématographiques, Agnès Varda*, op. cit., p. 174.

cinéma de Varda ne semble pas ici faire office de saint sacrement, qui transmue l'être de chair corruptible en icône, mais en don d'une image très charnelle, la personne aimée, à un public aimant. Faire un film revient donc à aller et venir entre la récupération et la récup' de façon intermittente, ne ressuscitant les morts que pour les enfoncer plus vigoureusement dans la tombe-et chemin faisant, s'y laisser gaiement glisser avec eux.

Dans *Les Glaneurs et la glaneuse* et *Deux ans après*, l'opposition servilité-souveraineté semble aussi amorcée sur le plan générique. Ainsi, il est frappant que ces deux films, combinant la politique et l'esthétique, le documentaire et le film avant-garde, causent la perplexité de certains spectateurs troublés par deux genres considérés comme antithétiques voire mutuellement exclusifs, chacun se réclamant de souveraineté et accusant l'autre de servilité.⁵²⁵ Bien que pour des raisons pratiques, ces deux films de Varda soient souvent "catalogués" comme documentaires, leur ambiguïté constitutive rend ce même classement éminemment problématique.⁵²⁶ Varda alterne en effet documentaire -interviews de glaneurs à caractère politique, où les plans sont fixes, les personnages centrés, et la composition classique- et le film avant-garde -" interludes " artistiques, (mais sont-ce vraiment des interludes ?), où elle se prête avec sa caméra numérique à des jeux "stroboscopiques", et renvoie à des questions d'ordre plastique.⁵²⁷ Les deux documentaires qui nous sont ici proposés, *Les Glaneurs et La Glaneuse* et *Deux Ans Après*, semblent bel et bien avoir une identité double, voire incompatible : "documentaires à caractère social", dévoilant et donc, potentiellement, changeant la réalité (la politique), et films d'avant-garde, jouant des conventions formelles sans se préoccuper du monde extérieur (l'esthétique).⁵²⁸ Dans "petit musée des glaneuses", un des nombreux "boni" de son DVD, Varda s'exprime bien en contrebandière et souligne une transgression délibérée, quand

⁵²⁵ Dans le même mouvement, la cinéaste transgresse le tabou inhérent à l'intelligentsia française, qui renvoie systématiquement le lucratif au bas de gamme et le non-rentable à l'avant-garde. Fondatrice de sa propre société de production, Ciné-Tamaris, Varda accepte ainsi sans complexes que le négoce et l'art convergent par moments, ainsi que le souligne Eric Thouvenel: "C'est ce qu'implique par exemple son travail autour de l'exploitation DVD de ses films, qu'elle est l'une des rares à considérer aujourd'hui *comme travail de création à part entière et non comme démarche purement commerciale.*" *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, sous la direction d'Anthony Fiant, Roxane Hamery et Eric Thouvenel, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 9.

⁵²⁶ Ironiquement, si leur mélange fait souvent tiquer, ces deux genres, documentaires comme films d'art et d'essai, sont généralement prisés par le même public de gauche: les couches les plus éduquées de la société, qui coïncident avec la classe bourgeoise, étant généralement celles qui se piquent de conscience politique et de finesse esthétique, tandis que les couches les plus modestes plébiscitent le divertissement. Voir à ce propos Pierre Bourdieu, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Les Editions de Minuit, 1979.

⁵²⁷ Notons cependant que si ces documentaires de Varda permettent en effet aux deux genres de coexister en plus ou moins bonne entente, ils conservent leurs identités distinctes, puisque les séquences sur les *glaneurs* restent de nature *documentaires*, tandis que les séquences sur les artistes sont, comme on peut s'y attendre, *expérimentales*.

⁵²⁸ Rappelons ici aussi que ce n'est pas la première fois que Varda mélange les genres, comme son bien-nommé *Documenteur*, long-métrage tourné à Los Angeles en 1981, le prouve. Louvoyant entre ce qu'on appelle dans la culture anglo-saxonne, le *non-fiction*, le vrai ou documentaire (de surcroît, ici, s'essayant à un sous-genre hautement inhabituel, celui d' "autodocumentaire") et la *fiction*, le faux, *Documenteur* met en scène les déambulations d'une jeune française, jouée par Sabine Mamou, et son fils, joué par Mathieu Demy (fils unique de Varda et de son compagnon Jacques Demy), livrés à eux-mêmes dans la Cité des Anges. Cette démarche visant à estomper les limites entre *fiction* et *non-fiction*, le faux et le vrai, semblait d'ailleurs amorcée dès son tout premier film, *La Pointe courte*, puisqu'en parallèle de l'histoire d'amour entre héros anonymes, "lui" (Philippe Noiret), et "elle" (Silvia Monfort), ce film de "fiction" mettait aussi en scène la communauté de (vrais) pêcheurs de Sètes jouant leurs propres rôles.

elle se félicite d'être parvenue à " *infiltrer* des peintures dans un *documentaire à caractère social*. " ⁵²⁹

Dans *Deux ans après*, c'est surtout Alain F. qui souligne, avec une honnêteté désarmante, le grand écart sur lequel repose tout *Les Glaneurs et la glaneuse*, c'est-à-dire le refus, ou peut-être, l'incapacité, de Varda, à trancher entre documentaire et film d'avant-garde, entre politique et esthétique, ou pour lui, entre un utile légitime oeuvrant pour plus de justice sociale, et un superflu illégitime ressortissant d'un luxe égoïste. Cet ancien étudiant de biologie et glaneur engagé (il vend *La Rue*, journal des sans-abris à la sortie des bouches de métros parisiens) émet maladroitement devant Varda des remarques désobligeantes, et comiques tant elles manquent de tact, sur l'hétérogénéité de ce premier documentaire auquel il a participé, et le fait, selon lui, que la dimension avant-garde du film porte préjudice à sa dimension documentaire :

Votre présence, *quand vous faites votre portrait...c'est inutile...*(mais) les gens n'ont pas été trop gênés, je n'ai pas eu de remarques à ce sujet [...] (Ceci dit) *vous ne vous ramassez pas*. Vous existez [...] vous montrez votre vieillesse. Si ça intéresse les gens, tant mieux. Moi, personnellement, *ça ne m'a pas plu*. Enfin bon, ça c'est mon opinion.

Alain F. déclare ainsi avoir trouvé les moments de réflexion artistique – " quand vous faites votre portrait ", " vous montrez votre vieillesse " - " inutiles ", de trop dans un documentaire qui pour sa part aurait dû s'en tenir à son thème, le problème de la faim et le phénomène du glanage au cœur de la société de consommation.

Que glane en effet Varda qui se qualifie de " glaneuse " dans l'intitulé même du film, une fois qu'elle n'est plus derrière, mais devant, la caméra? Alain F. met éloquemment le doigt sur le problème: " vous ne *vous ramassez pas*. " Le raisonnement logique d'Alain F., lui " vrai " glaneur, à la fin des marchés et dans les poubelles des boulangerie, met en lumière deux points capitaux: 1- si Varda ne *se ramasse pas*, c'est qu'elle n'est pas " bonne " à ramasser, or, si seul ce qui peut être ramassé (*ce qui est utile*) est bon, Varda n'est pas bonne, ou plutôt, n'est bonne à rien, 2- si Varda ne *se ramasse pas*, c'est qu'elle n'est pas tombée si bas, c'est-à-dire surtout qu'elle ne se baisse/s'abaisse pas⁵³⁰, au contraire des glaneurs qui passent leur vie le nez au ras du sol. En premier lieu, à quoi donc est bon, c'est-à-dire à quoi sert *Les Glaneurs et la glaneuse* ? En second lieu, Varda mérite-t-elle le qualificatif de glaneuse, qui s'abaisse donc, littéralement et symboliquement, ou n'est-elle qu'une intellectuelle de plus prétendant servir les plus pauvres quand elle s'en sert pour remonter sa côte et faire des entrées? *Les Glaneurs et la glaneuse* est-il un documentaire utile sur un problème violemment réel, et qui concerne directement Alain F. -la misère en France à l'orée du vingt-et-unième siècle -ou un film d'avant-garde truffé de clins d'œil malicieux et destiné à une élite cultivée?

Pour mieux comprendre la contrariété d'Alain F. qui se sent quelque peu trahi par *Les Glaneurs et la glaneuse*, il n'est pas inutile ici de donner une définition sommaire de ces deux

⁵²⁹ Pour couronner le tout, *Les Glaneurs et la glaneuse* et *Deux ans après* doublent cette confusion-transgression des genres, par une confusion-transgression des registres. Les deux films mélangent en effet soutenu et familier, c'est-à-dire aussi classe privilégiée-cultivée et classe défavorisée-"inculte", en alternant musique classique avant-garde, et rap, genre populaire, et de surcroît, " ethnique " puisqu'associée aux communautés maghrébines reléguées dans les banlieues. Tout d'abord interprété par Agnès Bredel, ce " Rap de récup " composé par Richard Gluckman sur une commande des *Glaneurs et la Glaneuse*, est plus tard repris par Varda même, vieille dame indigne qui pousse la chansonnette.

⁵³⁰ Jeu de mots sur le " bas " matérialisme des glaneurs fait par Gluckman dans les paroles de " Rap de récup ".

genres, le documentaire et le film d'avant-garde. Si le film commercial à gros budget relève sans complexes du divertissement, c'est-à-dire du laïc, le film d'avant-garde, mais aussi le documentaire, aspirent tous deux à donner naissance à la communauté, et semblent d'ailleurs symptomatiquement en perte de vitesse dans une modernité areligieuse (où l'on va d'ailleurs de moins en moins au cinéma, et où l'on regarde de plus en plus la télévision, seul ou avec des intimes.)⁵³¹ Il semble surtout que le documentaire veuille nous montrer la "vraie" vie, quand le film d'avant-garde se complait dans le fantasmagorique. Enfin, si selon Sartre, "dévoiler c'est changer", le documentaire, qui dévoile un pan du monde, paraît pouvoir en retour le changer, quand le film d'art et d'essai y ajoute sans rien y retrancher.⁵³² Pour reprendre donc la dichotomie chère à Sartre⁵³³, qui oppose l'intellectuel/le bourgeois/le parasite au travailleur/prolétaire/ et membre productif de la société, le film avant-garde, servile, serait un produit de "parasites" pour d'autres parasites, pur exercice de masturbation intellectuelle, quand le documentaire pourrait, tout au moins, défendre la cause des opprimés et avoir un impact positif sur le monde. Le péché mortel du film expérimental serait donc sa gratuité, quand la rédemption du documentaire, et par là peut-être du cinéma tout entier, serait sa capacité à défendre la cause des malheureux, ici celle des glaneurs. Sartre définit donc la souveraineté et la servilité à l'inverse de son contemporain Bataille, qui selon cette définition, relèguerait plus volontiers le documentaire dans la catégorie de la servilité, et le film avant-garde dans celle de la souveraineté. La pensée post-moderne, qui reprend les théories de l'avant-garde et regarde d'ailleurs d'un mauvais œil tout ce qui reste attaché au narratif, a peut-être trop bien retenu la "leçon" bataillienne.⁵³⁴ Pascal Bonitzer se montre ainsi intransigeant envers un documentaire selon lui *structurellement* autoritaire: racontant une histoire, mais surtout visant explicitement à dire le vrai, le documentaire est en effet souvent narré par la *voix-off* d'un narrateur omniscient, narrateur (presque) toujours masculin dont le point de vue imprègne et légitime tout.⁵³⁵ Pour Bonitzer, le film d'avant-garde serait alors bien plus à même de faire advenir la communauté souveraine qu'un documentaire inmanquablement servile. Si telle est bien la norme principale du genre documentaire, Varda la transgresse tout de suite en mettant en scène le corps du réalisateur, qui est ici, de plus est, corps de la réalisatrice. De surcroît, non content d'être incarné,

⁵³¹ Il s'agit ici d'éviter les doubles écueils de l'élitisme (la télévision source du Mal) comme d'une démagogie anti-intellectualiste (la télévision source du Bien). L'on peut très bien défendre le potentiel communautaire de la télévision- potentiel relativement peu exploité, mais potentiel tout de même.

⁵³² Debarati Sanyal relève l'association systématique au cœur de la pensée post-moderne de l'art avant-garde avec des notions telles que l'indicible et l'irréversible, notions qui le vident à tort de tout potentiel effectif: "Although recent theory has led to sophisticated accounts of the decentralized and ungraspable quality of power, its dissemination in academic circles and in general public culture has tended to *foster melancholy resignation or even cynicism rather than a sense of possibility, resistance, or agency*. [...] *Formal reflexivity, textual opacity, intertextuality, and irony* – devices traditionally thought to remove literature from ethical and political concerns- are precisely what *spark a critical encounter between the literary and historical domains*." Debarati Sanyal, *The Violence of Modernity, Baudelaire, Irony and the Politics of Form*, The John Hopkins University Press, 2006, p. 2-5, je souligne.

⁵³³ Ironiquement, l'on pourrait tout à fait "comprendre" Sartre comme auteur d'avant-garde - malgré lui. C'est sûrement cela qui le "sauve" et lui permet d'éviter de justesse d'être simplement au service de la propagande (maoïste, en l'occurrence).

⁵³⁴ Notons néanmoins que Bataille refuserait certainement de s'adonner à un quelconque jugement de valeurs et de décréter qu'un genre ou un autre EST ou n'EST pas souverain. En effet, refusant de se prêter à aucune réduction ontologique, Bataille s'intéresse bien plutôt aux opérations. Qui plus est, Bataille serait certainement le dernier à s'ériger en exemple, et donc le dernier à donner des "leçons."

⁵³⁵ Voir Pascal Bonitzer, *Le Regard et la voix, essais sur le cinéma*, UGE, 1976.

et féminin, ce corps, perçu comme peu photogénique, et conséquemment peu filmé par les cinéastes masculins, est celui d'une vieille dame qui ne correspond pas, et se moque de correspondre, aux canons de la beauté contemporaine. Stella Bruzzi, quant à elle, refuse et réfute l'approche de Bonitzer au documentaire: selon elle, décréter que le documentaire est systématiquement autoritaire, autrement dit servile (comme on soupçonne, plus généralement, tout art "représentatif", roman narratif ou peinture classique, d'être "réactionnaire"), et affirmer que tout film avant-garde est d'emblée souverain, ne fait qu'intervertir les protagonistes de la même sempiternelle dialectique sans la transgresser aucunement.⁵³⁶ Il semblerait alors qu'un film souverain ne doive *être* rien, ni nécessairement documentaire, ni nécessairement avant-garde: il n'y a pas de recettes. Comme ici, avec ces étranges documentaires-avant-garde de Varda, un film souverain se contenterait de créer ce volatile état de grâce qui, confondant les genres, confond aussi les gens, permettant à de parfaits inconnus de se rencontrer.

Si nombres de critiques et de cinéastes post-modernes s'entendent donc bien pour conclure que le cinéma *mainstream*, ou commercial, récupère et en cela relève de la servilité, c'est-à-dire conforte les pouvoirs en place (même, et parfois plus encore quand il ne traite pas directement de politique), ils s'accordent également pour positionner le cinéma avant-garde, qui subvertirait l'autorité, du côté de la récup', donc de la souveraineté.⁵³⁷ Comment le cinéma avant-garde arriverait-il alors à échapper à la récupération et à participer de la récup', autrement dit à donner naissance à des communautés souveraines, inclusives et libres? Quelles stratégies l'avant-garde emploie-t-elle donc pour passer de la servilité à la souveraineté? Nous nous arrêterons ici sur deux méthodes employées par Varda dans *Les Glaneurs et la glaneuse* et *Deux ans après*: le dévoilement du dispositif, mais, surtout, ce que Deleuze appelle le "trop."

Une tentative courante pour passer donc d'un film traditionnel à un film avant-garde, donc entre autres de la passivité à l'agence, serait de dévoiler le "dispositif", c'est-à-dire de montrer la caméra, sapant par là la récupération et permettant à la récup' d'éclore. Jean-Louis Baudry rapproche ainsi la salle de cinéma de la caverne platonicienne, et conjuguant le mythe platonicien au mythe lacanien, assimile les spectateurs à des nourrissons pré-moteurs prenant l'ombre pour la proie:

Le dispositif cinématographique si l'on tient compte de l'obscurité de la salle, de la situation de passivité relative, de l'immobilité forcée du ciné-sujet, comme sans doute à la projection d'images douées de mouvement, déterminerait un *état régressif artificiel*. [...] *retour vers un narcissisme relatif, et plus encore vers une forme de relation à la*

⁵³⁶ Certains reprochent également au documentaire sa prétention à l'objectivité et prônent l'"authenticité" d'un film avant-garde se présentant d'emblée comme subjectif. Pourtant, Bruzzi rappelle que si tout documentaire est basé sur cette tension entre une réalité objective -des images- et un traitement inéluctablement subjectif -montage et post-production-, le passage aux spectateurs de la réalité n'est *possible*, et ne fait sens, *qu'après* que cette réalité, pourtant bien réelle donc, ait été "traitée" par celle et ceux qui font le film: "The questionable belief behind the theorization of the narration-led documentary is that *the voice-over automatically becomes the dominant and therefore subjectifying force* behind every film in which it is substantially used, that its *didacticism* stems from its inevitable pre-eminence in the hierarchy of documentary devices. Instead [...] narration-led documentary films – *even the least radical among them*– [...] suggest that *documentaries, far from being able to represent the truth in an unadulterated way, can only do so through interpretation*, which in the case of narration is of the most overt and blatant kind." Stella Bruzzi, *New Documentary, second edition*, Routledge, 2006, p. 56, je souligne.

⁵³⁷ Le potentiel actif ou passif d'un film est déplacé du *plan thématique* (comédie romantique ou film engagé) au *plan formel* (traditionnel/narratif ou expérimental.)

*réalité qu'on pourrait définir comme enveloppante, dans laquelle les limites du corps propre et de l'extérieur ne seraient pas strictement précisées.*⁵³⁸

Avant toutes choses, Baudry souligne donc que le dispositif du cinéma vise à mystifier, c'est-à-dire à faire prendre aux spectateurs leur rêves pour la réalité. Montrer l'appareil, révéler la matérialité de la pratique cinématographique, reviendrait alors à démystifier, ou tout du moins, à interrompre, la mécanique idéaliste- passer donc de la servilité à la souveraineté. Et il est frappant que dans *Les Glaneurs et la glaneuse*, non content de révéler l'envers du décor, en filmant le mode d'emploi de sa caméra, Varda se filme aussi dans un miroir, le dispositif au poing.

Cependant, Baudry note également qu'il ne suffit pas de montrer l'envers du décor, ici le dispositif, pour évacuer une fois pour toutes toute idéologie : le dévoilement est immédiatement revoilé, la récup' récupérée, et la souveraineté, imprégnée jusqu'à la moelle de servilité. Ainsi bien, le dispositif, qui fait passer une série d'images différenciées pour un ensemble organique, s'emploie envers et contre tout, y compris contre l'intention de son "auteur", à masquer sa discontinuité originelle, même -et sans doute d'autant plus- lorsqu'il met le doigt dessus. Pourtant, ici, si *Les Glaneurs et la Glaneuse* et *Deux ans après* se montrent bien comme objets filmiques, il semble que ce ne soit pas dans le but cher à l'avant-garde (but à l'aube de l'an 2000 vu et revu) de démystifier le dispositif, mais, tout simplement, pour souligner, sans coquetterie aucune, leur propre amateurisme, en montrant la *caméra numérique*. Peu nostalgique, et pas du tout blasée, la cinéaste adopte en effet les changements de la modernité avec enthousiasme, s'extasiant naïvement devant son public sur son tout nouveau matériel, passé du gros engin traditionnel à une petite caméra.⁵³⁹ De façon révélatrice, certains théoriciens post-modernes vont d'ailleurs jusqu'à associer le numérique à une récup' souveraine, comme la pellicule à une récupération servile. Dans la filiation d'un certain courant de pensée post-moderne pour qui la figuration, *de facto* narrative, est coupable, Pascal Bonitzer semble ainsi sous-entendre que le numérique serait intrinsèquement souverain.⁵⁴⁰ Selon lui, la caméra numérique pourrait sonner le glas tant attendu de la *mimesis*, et annoncer le début d'une nouvelle ère qui, s'apant d'emblée

⁵³⁸ Jean-Louis Baudry, "Le dispositif", *Communications*, vol. 23, 1975, p. 69, je souligne.

⁵³⁹ Pour Maxine Baker, ces "progrès" technologiques dont l'on parle relativement peu -la transition d'une caméra à pellicule à la caméra numérique- sont pourtant aussi révolutionnaires que le passage du kinétoscope d'Edison au cinématographe des frères Lumière: "A century after that first screening in Paris, we finally have a camera which can rival and outstrip the cinematograph...it is cheap, it is lightweight, the picture and sound quality are constantly improving, and it is user friendly. A single operator can take it anywhere and record our own contemporary lives on the run." Maxine Baker, *Documentary in The Digital Age*, Focal Press, 2006, p. x.

⁵⁴⁰ Homay King, quant à lui, ne décerne au numérique aucune supériorité ontologique, mais évoque au contraire le risque d'idéalisme qui le guette. Si la tentation du numérique est de dérapier dans une certaine abstraction -puisque le cinéma passe donc sans crier gare d'une pellicule tangible à une existence virtuelle- King souligne néanmoins que Varda prend soin d'"ancrer" son abstrait dans notre concret : "The digital could thus in many ways be said to realize the dream of a disembodied, timeless and transcendent form of representation. *The Gleaners and I*, however, is a film that denies the digital this divorce from the tangible and time-bound. [...] Varda counters transcendence with immanence [...] Varda crafts a digital cinema that is materialist, feminist, phenomenological and political." Homay King, "Matter, Time and the Digital: Varda's *The Gleaners and I*", *Quarterly Review of Film and Video*, Routledge, October 2007, vol. 24, p. 422, je souligne.

toute figuration, partant toute narration, perçues toutes deux comme complices des pouvoirs en place, déboucherait potentiellement sur des communautés subversives, et donc souveraines⁵⁴¹ :

L'image est d'emblée susceptible de se décomposer à l'infini, elle embraye presque naturellement sur un *traitement non figuratif*. L'image n'a pas un *grain uniforme*, elle se compose de points à partir de chacun desquels il est possible, grâce au traitement numérique, à l'effet Squeeze Zoom ou Quantel, *de la défaire, de l'anamorphoser et de la métamorphoser*.⁵⁴²

Il paraît que pour Varda, si le virtuel a du "bon", ce n'est pas du tout parce qu'il parviendrait à mettre en place un traitement non figuratif (supérieur donc au traitement figuratif, la figuration étant considérée dans la philosophie post-moderne comme allant de pair avec la narration et donc comme autoritaire) mais parce qu'il transgresse, et donc confond, les rôles de spectateur passif et de cinéaste actif. En effet, ce dispositif, désormais accessible à toutes les bourses et tous les milieux, semble désormais rendre possible le passage à l'acte à tout un chacun. Varda désacralise ainsi l'art du cinéma comme le génie de ses auteurs, et même les connaissances soi-disant requises avant de s'improviser cinéaste : si n'importe qui peut être acteur et/ou spectateur du cinéma de Varda, n'importe qui peut s'en faire auteur(e).⁵⁴³

Outre ce dévoilement du dispositif, aujourd'hui si vu et revu qu'il ressort plus du *gimmick* que du scandale, ce que Deleuze appelle le "trop" semblerait permettre au cinéma avant-garde, et plus spécifiquement, au cinéma de Varda, d'esquiver une récupération servile et de toucher à une récup' souveraine. Ce "trop" -qu'on pourrait aisément rapprocher du déchet, en ce qu'il est par définition improductif et inassimilable- s'épanouirait dans ce que Deleuze appelle l'"image-temps" : "Il s'agit de quelque chose de *trop* puissant, ou de *trop* injuste, mais parfois aussi de *trop* beau, et qui dès lors *excède* nos capacités sensori-motrices."⁵⁴⁴ Deleuze distingue ici une "image-mouvement" servile, tributaire de schèmes sensori-moteurs, suivant un scénario préétabli, d'une "image-temps" souveraine, capable de créer des situations optiques et sonores pures, et faisant faire au spectateur l'expérience de ce trop, temps détaché des demandes inévitablement serviles de la narration : "Au rapport *situation sensori-motrice image indirecte du temps* se substitue une *relation non-localisable situation optique et sonore pure image-temps directe*."⁵⁴⁵ Avec ce trop, aussitôt éclos que fané dans les images-temps, Deleuze relève la fascination commune à la Nouvelle Vague pour les *instants quelconques*, et, de fait, leur résistance à l'inclination naturelle du cinéma ou du roman pour les *instants prégnants*. Ce serait justement parce que les films de la Nouvelle Vague sont sans histoires, sans morales, et sans fils directeurs, parsemés d'"errance" ou de "balade", que certains moments peuvent faire émerger ces "sensations optiques et sonores pures" où "l'image-temps" se substitue à la simple "image-mouvement" :

⁵⁴¹ Pour rapprocher ici le discours de Bonitzer de ceux de Deleuze et Guattari auxquels il fait allusion sans les nommer, le "grain uniforme" de l'ancienne pellicule paraît alors renvoyer à l'arborescence traditionnelle et à la science verticale, quand l'"anamorphose" du virtuel se rapproche du rhizome et de la perversité horizontale. Voir Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux, capitalisme et schizophrénie*, Les Editions de Minuit, 1980.

⁵⁴² Pascal Bonitzer, *Le Champ aveugle, Essais sur le réalisme au cinéma*, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1999, p. 30, je souligne.

⁵⁴³ Ceci dit, *mutatis mutandi*: les réseaux de distribution et les festivals demeurant indubitablement les chasses gardées d'un *happy few*, Varda fait peut-être ici preuve d'un optimisme exagéré.

⁵⁴⁴ Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'Image-Temps*, Les Editions de Minuit, 1985, p. 29, je souligne.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 59, je souligne.

La Nouvelle Vague, en effet, [...] reprend la voie précédente (néo-réaliste italienne) : du relâchement des liens sensori-moteurs (la promenade ou l'errance, la balade, les événements non-concernants, etc.) à la montée des situations optiques et sonores. *Là encore, un cinéma de voyant a remplacé un cinéma d'action.*⁵⁴⁶

Notons que ce sont les mêmes instants quelconques qui sont le centre évanescant des textes de Sarraute qui s'entêtent à ne rien raconter, comme des romans de Michon où le quelconque et le minuscule se confondent. Y a-t-il donc dans *Les Glaneurs et la glaneuse* et *Deux ans après* des moments en trop, des instants quelconques, où de telles images-temps esquivent la récupération et accèdent à la récup' ? Et en effet, *Les Glaneurs et la glaneuse* montre certaines images prises, selon les dires de Varda, *par hasard* dans une vigne des Alpes de Haute-Provence au moment où la caméra, mal refermée, capte le sautilllement de son propre bouton d'objectif. Conservées dans le documentaire, ces images baptisées après coup "danse d'un bouton d'objectif", pourraient bien correspondre à ce que Deleuze nomme le trop. Pour Lyotard, ce sont d'ailleurs exactement ces sortes de chutes, ou déchets, qui pourraient ouvrir la voie à un cinéma souverain, disons un cinéma avant-garde, qui à son tour pourrait donner lieu à des communautés souveraines:

Nous ne revendiquons pas un cinéma brut, comme Dubuffet un art brut. *Nous ne formons pas une association pour la sauvegarde des rushes et la réhabilitation des chutes. Quoique...* Nous observons que si le décrochage est éliminé, c'est en raison de sa disconvenance, à la fois pour protéger un ordre de l'ensemble (du plan et/ou de la séquence et /ou du film) et pour interdire l'intensité qu'il véhicule. [...] *Ladite impression de réalité est une réelle oppression d'ordres.*⁵⁴⁷

Tournant résolument le dos au vieux cinéma narratif et servile, selon Lyotard, se profile à l'horizon un cinéma avant-garde potentiellement composé de chutes, donc de déchets, cinéma annarratif et donc souverain. L'image en trop, mettant donc en scène un instant quelconque, "pris" toujours par hasard, chez Varda cette danse d'un bouton d'objectif, parviendrait alors à se libérer du joug narratif.⁵⁴⁸ Pourtant, il n'est que trop probable que dans ces films de Varda, le trop, potentiellement souverain - ici cette danse d'un bouton d'objectif- rentre immédiatement dans le rang et redevient servile, du seul fait qu'il ait été sciemment conservé pour impact maximum dans la version finale d'un film sur le glanage. Si ce trop, qui déborde toutes les catégories, sans les relever, est bien fruit du hasard (comme ne le savent que trop bien les surréalistes et leur espoir mis dans, et déçu par, l'écriture automatique), ce hasard est sans doute ici annulé par le choix, tout aussi judicieux que pertinent, que fait Varda en gardant délibérément ces images arbitraires dans son film. Cet instant accidentel d'anarration n'est donc que ce qu'il est, un instant, annulé de par sa présence au coeur d'un documentaire avant-garde retravaillé en post-production.

Outre cette danse d'un bouton d'objectif qui excède relativement le cadre du film, il semble que le penchant de Varda pour la *digression*, pourrait lui aussi être "compris" dans cette

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 18, je souligne.

⁵⁴⁷ Jean-François Lyotard, "L'acinéma", *Des dispositifs pulsionnels*, Galilée, 1994, p. 58, je souligne.

⁵⁴⁸ De façon symptomatique, avec ce "quoique" revendicateur et malgré ses dénégations, l'acinéma de Lyotard, qui aspire au sacré gauche, semble continuer à décerner de la valeur, et donc à rétablir une hiérarchie et un sacré droit, qui amortit la dépense et récupère la récup'.

“stratégie” du *trop* comme déclic potentiel de récup’ et amorce de communauté souveraine.⁵⁴⁹ Ainsi bien, il semblerait que la digression, toujours de trop, transgresse une narration traditionnelle qui justifie rétroactivement chacun de ses détours par sa destination finale. Pour Jean Epstein, là réside d’ailleurs la différence fondamentale entre un théâtre qui ne peut éviter la digression et un cinéma qui parvient à l’évacuer presque complètement: “ Cette obéissance supérieure à *la loi du minimum*, on la retrouve dans la faculté du *récit cinématographique*, sinon de supprimer, du moins d’abrèger considérablement tout ce qui est introduction, exposé, descriptions liminaires et hors-d’œuvre du drame. ”⁵⁵⁰ Si le théâtre est bien obligé de composer avec du superflu (les mouvements imprévisibles des acteurs, les aléas de la mise-en-scène, les sautes d’humeur du public, etc...), le cinéma coupe court, et va *droit au but*. *A contrario*, un film “ traditionnel ”, c’est-à-dire narratif, chercherait servilement à rabattre chacune de ses séquences sur l’” archésens ” de son histoire: la fin du récit ayant pour ultime ambition d’illuminer rétrospectivement, c’est-à-dire de *rédimmer*, chacune des parties en les transmuant en tout cohérent, le film. Tout devant être récupéré, l’instant quelconque, le moment en trop, qui ne sert à rien, devrait à tout prix être éliminé (édité). Lyotard remarque aussi que le cinéma traditionnel, et narratif par excellence, voudrait *tout* amortir -en d’autres termes, tout récupérer-, fonctionnant d’ailleurs par là selon la même logique qu’un christianisme qui veut tout rédimmer:

Aucun mouvement d’aucun champ qu’il relève, n’est donné à l’œil-oreille du spectateur pour ce qu’il est : une simple différence stérile dans un champ visuel-sonore : au contraire *tout mouvement proposé renvoie à autre chose*, s’inscrit en plus ou en moins sur le *livre de compte* qu’est le film, vaut parce qu’il revient à autre chose, parce qu’il est donc du *revenu potentiel*, et du *rentable*.⁵⁵¹

A rebours de cette récupération/rédemption compulsive, et de cette peur panique de la dépense (ou ici de la récup’) qui l’accompagne, Varda, réalisatrice et productrice, paraît ne réaliser, et ne produire, que des sortes de *works in progress*, films pas complètement aboutis, tous tissés de digressions et de ces moments en trop dont parle Deleuze. Loin de faire avancer l’intrigue, ces moments en trop déraillent et déroutent le spectateur, qui n’arrive plus à suivre.⁵⁵²

Outre ces digressions dont elle est friande, les films de Varda semblent proliférer sans raison “valable”, donnant subséquemment naissance à d’autres projets. La cinéaste tend en effet à “ jumeler ” certaines de ses œuvres selon un système assez énigmatique, puisque sur le plan du genre, du thème, et du format, elles semblent n’avoir plus en commun qu’un fil extrêmement ténu: un lieu, ou un acteur. Varda rapproche ainsi son *Documenteur*, film de fiction tourné à LA, de *Murs murs*, “ vrai ” documentaire sur les *murals*, fresques aux sujets souvent sociopolitiques s’étendant à LA. Même affinité quasi imperceptible entre *Kung Fu Panda* et *Jane B. par Agnès V.*, sortis tous deux en salle dans le courant de 1987 : le premier, narration classique, met en scène l’affection teintée d’inceste d’une femme au seuil de la maturité (Jane Birkin) pour un

⁵⁴⁹ Gardant à l’esprit des faits, c’est-à-dire que Varda a certainement parfois choisi de faire des court-métrages pour des raisons financières et non pas esthétiques.

⁵⁵⁰ Jean Epstein, *Esprit de cinéma*, Jeheber, 1955, p.115, je souligne.

⁵⁵¹ Jean-François Lyotard, “ Acinéma ”, *Des dispositifs pulsionnels*, Galilée, 1994, je souligne.

⁵⁵² Son affection pour le court-métrage, qui n’a pas le temps de se développer, et donc ne peut conclure de façon magistrale, en dit aussi long- certains longs-métrages de Varda ressemblent d’ailleurs par là fort à l’agrégat de plusieurs courts-métrages. Qui plus est, format fluide et mal-aimé, conséquemment mal distribué, le court-métrage transgresse le format du film traditionnel, qui dure au moins 1h30 –et où le spectateur en a pour son argent.

jeune ado féru de jeux vidéos (Mathieu Demy.) Le second, objet filmique indescriptible, présente une série de vignettes, sketches et scénettes, mettant en scène l'histoire du portrait de la femme en peinture sous les traits de Birkin, ainsi que la relation, amicale et professionnelle, qui unit la cinéaste à l'actrice. Il ne s'agit plus ici d'une œuvre-mère donnant naissance à un héritier, sur le modèle de la *filiation*, mais de deux œuvres si différentes qu'on serait bien en peine de comprendre pourquoi Varda a choisi de les rapprocher, sur le modèle de la *coïncidence*. La même ambiguïté intrinsèque plane au-dessus du diptyque *Les Glaneurs et la glaneuse* à *Deux ans après*. Ces deux films semblent lier entre eux moins par un rapport de filiation que par celui d'un débordement, voire même d'une excroissance. Qui dit, en effet, que *Les Glaneurs et la glaneuse*, avait besoin d'une suite ? Et qui peut jurer qu'il s'arrêtera sur sa lancée, et ne donnera pas naissance -sauf disparition de la réalisatrice- à *Cinq ans après*, *Dix ans après*, etc.?

Pourtant, cette digression dans ce que la réalisatrice appelle sa " cinécriture ", durant laquelle elle alterne interviews et expérimentation, laisse transparaître une structure très hégélienne, et qui passent par les stations obligées de l'en-soi (la Nature), du pour-soi (l'Industrie), et de l'en-soi pour-soi (l'Art); le créateur, ici la créatrice, étant comme de bien entendu positionné tout en haut de la pyramide. En effet, au fur et à mesure de films si enclins à la digression qu'ils en paraissent par moments presque composés au petit bonheur la chance, Varda semble tisser trois fils, dans un tempo proche de la dialectique hégélienne. Suivant le premier fil, elle met donc en scène le glanage de *matières premières* -fruits et légumes- effectué dans le but d'une *survie corporelle* (l'en-soi). Suivant le deuxième, elle se concentre sur le glanage de *produits industriels* -appareils électroménagers- fait dans le but d'une *existence matérielle* (le pour soi). Suivant le troisième et dernier, elle se penche sur le glanage, soit de ces matières premières, soit de ces produits industriels, qui n'ont plus alors en commun que d'être inutiles, ou d'être rendus tels -pommes de terre germées, horloges sans aiguilles, réfrigérateurs transformés en micro-musées-, inutilité en tous les cas bien accomplie en vue d'une *expérience artistique, c'est-à-dire spirituelle* (l'en-soi-pour-soi). Ce troisième fil semble renvoyer non seulement à l'art traditionnel (peinture figurative), l'art moderne (peinture abstraite, *happenings*, ou installations), mais aussi aux documentaires ici présents de Varda, et à sa réflexion sur le cinéma. En effet, il se pourrait bien que Varda aspire ici à une *Aufhebung*, récupérant TOUT ce qu'elle trouve sur son passage pour mieux l'encastrier dans une pyramide de valeurs sur laquelle elle trônerait. Selon Tyrer, la soi-disant digression chère à Varda s'imbriquerait même alors parfaitement dans la charpente toute entière d'un documentaire qui suit en sourdine un tempo musical, et dont les fugues (la récup') ne servent qu'à mieux renforcer le retour au motif central (la récupération):

What such descriptions show is that while the film covers a wide variety of topics, *there is an overall coherence to it*; despite its jumble of characters and places, Varda's playfulness and meandering enquiries, *Les Glaneurs* is *rigorously put together*...*This scheme of digression and return is, Varda explains, akin to a jazz concert*; 'at the end of the solo, the theme comes back in, and they go back to the chorus.'⁵⁵³

Les Glaneurs et la glaneuse et *Deux ans après* semblent donc s'acharner à faire passer son organisation pour de la désorganisation, sa structure pour de la digression, autrement dit sa récupération pour de la récup'. L'on peut se demander pourquoi un tel effort pour cacher ses

⁵⁵³ Ben Tyrer, " Digression and Return : Aesthetics and Politics in Agnès Varda's *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000) ", *op. cit.*, p. 163-65, je souligne.

efforts, autrement dit, pourquoi une telle réticence envers le prémédité ou envers ce que Bataille appellerait projet? Certainement parce que le projet, donc, amortit, et récupère servilement au lieu de mettre en place une récup' toujours souveraine. Sans doute également parce que tout projet est sous-tendu par une idéologie préexistante et renvoie donc à une *doxa* nécessairement autoritaire. Peut-être aussi parce que l'avant-garde reste très imprégnée par la mythologie romantique, donc chrétienne, de l'art comme don du ciel et élection, et non pas comme fruit d'un dur labeur. Pourtant, même si Varda a donc un projet en tête, et que ses images apparemment quelconques, ces instants en trop, semblent parfaitement se conformer à ce projet, il est indéniable qu'elle tourne, et tournant, tourne autour du pot, avec des digressions simultanément irracontables et injustifiables, et dans des proportions telles qu'elles frisent le pathologique (ceci dit du point de vue analytique, puisque du point de vue esthétique, elles font certainement tout le sel de ces films.)⁵⁵⁴

Que dit Varda elle-même, dans son parler simultanément familier et alambiqué? Qu'elle est double et contradictoire, spectatrice et actrice, sujet et objet, immanente et transcendante, mais que cette dualité n'est pas vécue par elle, comme par la majorité des modernes qui désespèrent de ne pouvoir la résoudre, comme une malédiction, mais comme une *manne* : " Une filme, l'autre pas, il y a une main qui regarde l'autre la filmer. *J'ai toujours aimé ce dédoublement propre au cinéaste : voir et réfléchir, être ému et mettre en règle, filmer impromptu et monter rigoureux, capter le désordre et l'ordonner.* " ⁵⁵⁵ Si le désordre ne peut paradoxalement advenir que dans le contexte d'un ordre certain, si la digression a besoin d'une trame narrative pour advenir, si le souverain n'existe qu'en fonction du servile, et la récup' que par la grâce de la récupération, cette intermittence est une aubaine, et non pas un désastre. Ainsi, si le film avant-garde dans ses incarnations les plus radicales rejette la narration et malmène la figuration, allant jusqu'à vandaliser la pellicule, comme *Traité de bave et d'éternité* d'Isidore Izzou, chef-de-file du Lettrisme, ou jusqu'à "couper le sifflet" au film sans crier gare comme à la fin du *Hurlements en faveur de Sade* de Guy Debord, roi de l'Internationale Situationniste, le cinéma avant-garde n'existerait même pas sans la référence implicite au cinéma traditionnel contre lequel il se construit. Les films avant-garde auraient donc besoin des films traditionnels pour advenir- et ne pourraient d'ailleurs totalement en faire abstraction, les films traditionnels (et donc la narration et la figuration qui vont avec) hantant les plus expérimentaux d'entre eux. (L'on pourrait aussi poser qu'il n'est pas de film purement traditionnel ou purement avant-garde, et que les deux convergent plus souvent qu'ils ne le croient.) Comme le désir -le manque- précède la création, la souveraineté ne peut advenir que là où elle n'est pas. De plus, qui irait voir un film avant-garde "uniquement" souverain, composé seulement d'images en trop, de moments quelconques, et de chutes? L'indifférenciation définitive, autrement dit une irrémédiable monotonie, guetterait certainement une telle oeuvre; la communication, partant la communauté, serait d'emblée sabotée par l'absence de spectateurs (éveillés). Se partageant toujours le terrain avec la servilité, la souveraineté ne peut donc qu'être, radieusement, intermittente.

⁵⁵⁴ Ainsi peut-on " comprendre " l'affection disproportionnée de Varda, pour les " boni " (bonus dans son DVD), qui mettent en scène divers scénettes, peu ou prou reliés aux deux documentaires : " Petit musée des Glaneuses ", l'histoire de quelques tableaux de glaneurs, " Post-filum ", les derniers cadeaux envoyés par des amis, interviewés et spectateurs, et, surtout, un " Hommage à Zgougou " pour le moins incongru, Zgougou étant ici la chatte de la réalisatrice et l'icône de sa maison de production.

⁵⁵⁵ Agnès Varda, " Ciné-brocante : propos recueillis par Frédéric Bonnaud et Serge Kaganski ", *Les Inrockuptibles* (4July), p. 32.

Il est symptomatique que certains pairs/pères symboliques de Varda, et autres grands pontes de l'avant-garde, décèlent dans sa prédilection pour la narration et donc la figuration, non un choix artistique, mais un manque d'envergure dans la réflexion, voire un certain dilettantisme aimable, à mille lieux de l'angoisse obligée du créateur post-moderne. Si on concède bien à Varda la prérogative d'avoir "annoncé" la Nouvelle Vague, certains de ses confrères, comme ici Jacques Rivette, semblent croire que l'étincelle apportée par la réalisatrice servit surtout à mettre le feu aux poudres d'autres, qui la relevèrent et la dépassèrent :

Mais je ne crois pas que c'est être perfide envers Agnès Varda que dire que, par le fait même que Resnais montait *La Pointe courte*, il y avait déjà dans ce montage une réflexion sur ce que Varda avait voulu faire. *Dans une certaine mesure Agnès Varda devient un fragment d'Alain Resnais et Chris Marker aussi.*⁵⁵⁶

D'après Rivette, le cinéma suivrait donc une progression linéaire, ne partant d'une figuration/narration traditionnelle et servile, que pour mieux arriver à une expérimentation avant-garde et souveraine. Selon cette perspective téléologique, Resnais,⁵⁵⁷ réalisateur majeur, est situé à la pointe du mouvement, tandis que Varda, cinéaste mineure -et ceci n'est pas anodin, seule femme dans ce milieu masculin- est localisée à la queue du peloton. Surtout, Rivette semble ici suggérer que le montage peut démonter/défigurer le film, d'où la prééminence de Resnais, monteur, sur Varda, simple réalisatrice/narratrice. Autrement dit, quand Varda, réalisatrice/narratrice mineure raconte/figure et reste dans la représentation, Resnais, monteur mais surtout auteur majeur, monte, ou plutôt, démonte/défigure - la forme ayant donc selon Rivette plus d'importance que le contenu, ou même, la forme avant-garde, subversive, ayant pour devoir d'attaquer un contenu, ou une narration, traditionnel, donc conservateur. Si la narration est d'office considérée comme normative et donc comme autoritaire, alors s'attaquer à elle revient à mettre en danger le système. Ne pas s'en prendre à la narration, autrement dit, ne pas être assez expérimental reviendrait implicitement à abonder dans le sens des pouvoirs en place, et donc, sciemment ou non, à s'en rendre complice. Pourtant, loin de la magistrale "réflexion" de Resnais, Varda persiste à raconter et à filmer de "petites" histoires, sans lien apparent entre elles et sans grandes portées politiques ou philosophiques. Comme Michon après le Nouveau Roman, Varda, qui fait, plus ou moins, partie de la Nouvelle Vague, semble elle aussi refuser de tirer un trait sur une certaine figuration du monde. Se détournant par là de la manière en vogue, pétrifiée et pétrifiante, de faire du cinéma, Varda doit alors composer avec la condescendance de ses contemporains, comme Rivette qui, d'un tournemain, la remet à sa juste place de cinéaste mineure, "*Agnès Varda devient un fragment d'Alain Resnais.*" A l'aune de l'échelle de valeurs de l'avant-garde, Resnais, qui sape le narratif, serait en effet plus proche de la récup' et plus à même d'amener la communauté souveraine, quand Varda, toujours empêtrée dans la narration, s'enfermerait dans la récupération, et malgré ses bonnes intentions, ne pourrait que donner lieu à des communautés serviles.

⁵⁵⁶ Jacques Rivette, *La Nouvelle Vague*, Textes et entretiens parus dans les Cahiers du cinéma, réunis par Antoine de Baecque et Charles Tesson, précédés d'un entretien avec André S. Labarthe, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1999, p. 55, je souligne.

⁵⁵⁷ Il serait intéressant de se pencher, ailleurs, sur le choix tardif de Resnais de faire du cinéma grand public ces dix dernières années avec des films apparemment simples, gais et sans sujets politiques, comme la comédie musicale "On connaît la chanson" de 1997.

Dans *Les Glaneurs et la glaneuse* et *Deux ans après*, la position de Varda par rapport à cette figuration/narration tant conpuees par une avant-garde friande, si ce n'est d'abstraction, du moins d'une representation detachee et autocritique, est plus qu'ambigüe. En effet, il est ici important de se rappeler que si Varda s'intéresse dans ces deux documntaires à un art contemporain très conceptuel, elle met aussi en scène l'art le plus figuratif/narratif qui soit, celui d'un courant de peinture du dix-neuvième siècle qu'on désigne aujourd'hui sous le nom d'art pompier. Cet art pompier est considéré quasiment à l'unanimité comme un art bourgeois et mineur, et se retrouve subséquemment exclu de l'Histoire de l'art comme du cours de la bourse. Varda filme pourtant avec affection deux toiles classiques du dix-neuvième siècle, toiles aux idéologies diamétralement opposées mais toiles toutes deux figuratives, donc pareillement serviles, c'est-à-dire coupables aux yeux de l'avant-garde. La première toile, *Des glaneurs* de Millet, peintre réaliste, socialiste et membre de l'École de Barbizon, dénonce explicitement la misère en zone rurale.



Des glaneuses, Jean-Francois Millet, 1857

Exposée au Salon de 1857, quant à elle, *Les Glaneuses à Chambaudouin fuyant l'orage* d'Hédouin semble refléter la bonne conscience bourgeoise et conservatrice du peintre comme de son public, étant en cela typiquement représentative de l'art pompier. En effet, d'inspiration romantique et néo-grecque, la toile met en scène des glaneuses à l'allure de nymphes batifolant dans les champs et surprises par les intempéries.



Les Glaneuses à Chambaudouin fuyant l'orage, Pierre-Edmond Hédouin, 1857

Curieusement, ces deux toiles encadrent le documentaire de Varda: si la première amorce *Les Glaneurs et la glaneuse*, la deuxième en marque la fin, voire l'apothéose. Chemin faisant, Varda semble ici réhabiliter/ressusciter l'oeuvre d'Hédouin, dont la toile, deux fois coupable, figurative et trop aisément positionnée à droite, avait été reléguée dans la remise d'un tout petit musée provincial et donc retirée de la communication. La toile d'Hédouin est donc réactualisée par la Toile de Varda, et remise dans le monde, malgré un discours allant à contre-courant des "croyances" d'un documentaire qui insiste à longueur de film sur la misère inassimilable de ces marginaux. Comme Michon aime, malgré mais aussi grâce à leur dangereuse bonne foi et leur déraisonnable passion, les savants positivistes et les curés fervents de la fin du dix-neuvième, Varda aime Millet et Hédouin, pourtant ennemis jurés sur le plan politique. Si elle les aime tous deux, ce n'est parce que le "recul" historique l'incite à niveller la violence de leurs positions respectives, mais sans doute parce que quand l'art est "beau", le message qu'il véhicule, qu'il soit "bon" ou "mauvais", est d'office nul et non avvenu. Autrement dit, la beauté -qui pourrait se traduire ici non comme ce qui donne un plaisir esthétique, mais comme ce qui déclenche une intensité, et donc permet la communauté- transcende le servile, et permet, parfois malgré elle, d'atteindre la souveraineté.

Dans la "post-post-modernité" qui est la nôtre, transgresser la narration n'est pas, ou en tous cas, n'est plus, un acte subversif pouvant potentiellement déboucher sur quelque communauté que ce soit- cette subversion étant quasi-instantanément digérée par un système qui s'est depuis longtemps déjà forgé un estomac d'acier, et passant d'ailleurs inaperçue dans la cacophonie générale. Tenter, comme s'y attela l'avant-garde, d'atteindre la souveraineté en attaquant une narration et une figuration considérées comme autoritaires, donc comme serviles, serait donc dépassée à l'aube du troisième millénaire. L'on ne peut se baigner deux fois dans le même fleuve, ou en tous cas, pas de la même façon. Poser cela n'équivaut d'ailleurs nullement à dire que ces offensives mises en place par l'avant-garde furent inutiles, que ses critiques de l'art traditionnel furent erronées ou que l'art qu'elle produit elle-même n'était pas valide, ou, souvent, beau malgré lui (ni non plus d'ailleurs, que l'avant-garde, même dans ses incarnations les plus radicales, fut jamais vraiment dupe de son rejet du narratif, de la figuration et de la beauté). Autrement dit, c'est justement cette beauté, irréversiblement chevillée à la narration et traversée de part en part par tout un système moral, qui sauve l'avant-garde, à son corps défendant. Si la récupération reprend donc le dessus, inmanquablement, c'est parce qu'elle fait partie intégrante du système, qu'il soit institutionnel, avant-garde, ou même soi-disant asystème. Comme le dit si joliment Sartre, qui détesta pourtant si fort faire des "phrases": "on se défait d'une névrose, on ne guérit pas de soi." Autrement dit, l'art ne peut se passer du narratif et de la figuration, et la dépense (qui, ne l'oublions pas, devient chez Varda la récup') à laquelle aspire si fort toute une génération de l'avant-garde, n'est jamais accomplie et toujours rattrapée par la récupération. Et ce qui a tant chagriné, et chagrine encore tant ses pairs, ne semble aucunement entamer la belle humeur de Varda. Si le cinéma avant-garde peut bien cruellement, et intelligemment, se dégraisser jusqu'à inanition, il ne peut s'affamer tout à fait, sous peine de ne pas s'en remettre.

Moins agressivement expérimental que ses pairs, moins hostile, donc, envers le spectateur non averti, l'avant-garde selon Varda pourrait donc fort bien être rapprochée de ce que Compagnon appelle, en hommage à son ami Barthes, l'"arrière-garde de l'avant-garde"- arrière-garde qui reste donc partie "intégrante" de l'avant-garde, mais qui garde ses distances, non parce qu'elle est précautionneuse et timorée, mais parce qu'elle refuse de tirer un trait sur tout ce qui l'a précédé. Le ton joyeux, voire primesautier, des films de Varda est en effet loin d'être quantité négligeable ; il détonne dans un paysage désolé où documentaires comme films d'art et d'essai,

de concert avec la critique de cinéma et tout un paysage intellectuel, ne donnent pas à rire : “ la critique s’est faite tragique, empêtrée dans la négativité et le soupçon, déchirée comme l’Orphée de Blanchot entre l’amour et le désir. ”⁵⁵⁸ Suivant l’analyse par Compagnon de certains auteurs du vingtième siècle -analyse qui peut ici valoir pour Bataille, Sarraute, Michon, et Varda- l’on pourrait arguer que c’est la joie de la cinéaste qui est profondément “ antimoderne ” (ce qui n’équivaut nullement à dire réactionnaire), en ce qu’elle va à contre-courant, sans pour cela le renier, d’une certaine manière de faire et de parler de l’art en vigueur au vingtième et vingt-et-unième siècles. Selon Compagnon, c’est paradoxalement cet “antimodernisme”, non fédéré dans une organisation donnée, qui devient le *nec plus ultra* de la modernité et peut mener à la souveraineté. En effet, c’est en déplaçant le centre de gravité de sa réflexion de la dépense, ou de l’ “ irrécupérable ”, à la “ récup ’ ”, que la cinéaste largue les amarres d’avec un post-modernisme tétanisé par la passivité, et achoppe vers un ultra contemporain (appelons-le ainsi, faute de mieux) joyeux et, surtout, actif. Pour Varda, la souveraineté ne dépend donc pas d’une dépense enamourée d’irrécupérable, mais bien plutôt d’une récup’, c’est-à-dire d’une relance aimant “l’inconnu touchant l’avenir.” Si la dépense/l’irrécupérable était cause d’angoisse et indépassable itération de la négativité pour la majorité de l’avant-garde et pour certains de ses pairs de la Nouvelle Vague, la récup’/relance de Varda devient source de (ré)jouissance, et affirmation positive du pouvoir différentiel de la créativité.

Si l’on reproche généralement à Bataille, Sarraute, et Michon, comme d’ailleurs à Godard et Resnais, de n’être accessibles qu’à un *happy few*, inversement, la facilité d’accès de Varda, qui s’entête à raconter des histoires, n’use quasiment jamais de termes savants, et ne s’adonne que brièvement aux “ effets filmiques ”, paraît par moments jouer en sa défaveur –la critique ayant souvent mépris sa simplicité pour du simplisme.⁵⁵⁹ Se différenciant de la violence de Bataille, de la méfiance de Sarraute, et de l’emphase de Michon,⁵⁶⁰ et, donc, sans jamais relever ni dépasser aucun de ses prédécesseurs, Varda ne se positionne pas moins par rapport à eux et par rapport à tout un paysage esthétique et théorique marqué par la réflexion de, et sur, l’avant-garde. Les films de Varda, en particulier *Les Glaneurs et la glaneuse* et *Deux ans après*, semblent alors mettre en place une facilité glissante -notamment par leur usage plus que généreux de la digression, qui rend presque impossible au spectateur, et donc au critique, de répondre sans bafouiller à la plus élémentaire question : ” de quoi ça parle ? ” Quasiment impossibles à résumer de par les innombrables digressions qui les interrompent moins qu’elles ne les composent, donc, sur le plan théorique, éminemment fuyants, les deux documentaires de Varda semblent ainsi par là se faufiler entre les mailles du filet d’une interprétation qui immanquablement récupère. Pour communiquer en évitant toute récupération, Varda ne procède alors pas comme Bataille en bâclant sciemment son “oeuvre”, comme Sarraute en ôtant tous ses repères à un lecteur déboussolé, ou comme Michon, par un lyrisme ironique, mais -et en cela, se rapproche peut-être le plus de ce dernier- en se voulant démodée, ou plutôt “ antimoderne. ”⁵⁶¹ L’une des dernières artistes contemporaines de la belle époque de l’avant-garde, et l’une des dernières représentantes de la Nouvelle Vague, Varda, à rebours de son milieu, ne considéra jamais la narration et la figuration comme lettres mortes. Dans *Les Glaneurs et la glaneuse* et *Deux ans après*, elle ne

⁵⁵⁸ Antoine Compagnon, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, op. cit., p. 289.

⁵⁵⁹ L’anonymat relatif de Varda changera certainement après que Cannes lui ait décerné la palme d’or en mai 2015.

⁵⁶⁰ Chacun de ces “ parti pris ”, conscients ou non, étant, bien évidemment, légitime en soi et indissociable d’un contexte sociohistorique donné, comme d’une biographie particulière.

⁵⁶¹ Voir encore à ce sujet Antoine Compagnon, *Les Antimodernes*, op. cit.

dénonce, et donc ne déplore, plus une certaine façon, de toutes manières incorrigible, de faire du cinéma, mais bien au contraire, la célèbre *en* la transgressant.

Dans l'univers de Varda, à l'orée du troisième millénaire, qu'est-ce qui lie alors des hommes déliés? Ce n'est plus un ou des dieux, pas plus qu'une école de pensée, écologie ou antimondialisme, à laquelle on souscrit et qui nous résume, et qui, redistribuant les rôles d'anges et de démons, mettrait en place la même dialectique religieuse. Traversant, et par là unissant, un territoire divisé en régions et en classes étanches, Varda se garde bien de tout essentialisme ou fétichisme facile –que ce soit des paysans, des patrons, des ouvriers, ou des artistes. Ce qui “ compte ” alors dans ces documentaires, ce n'est plus l'identité figée, mais le don dynamique, d'un glaneur à d'autres, du film aux spectateurs, des spectateurs au film et entre eux, et ainsi de suite. Dans une démarche qui n'est pas sans rappeler le *Je me souviens* de Georges Perec, ce qui nous rassemble aujourd'hui, en tant que spectateurs actuels et qu'acteurs en puissance, par-delà, en tant qu'êtres humains, c'est l'accumulation exponentielle, et dérisoire, d'objets trouvés par hasard, dans le caniveau, sur le trottoir, qui, fournissant un fonds commun, deviennent le fondement peu recommandable d'une communauté souveraine, autrement dit d'une communauté irrécupérable par quelque système que ce soit, et qui relance, joyeusement, le sens. Varda effectue ici une récup' très proche du bas matérialisme évoqué par Bataille, mais choisit sans mauvaise conscience une joie de vivre que l'on n'associe généralement pas, et pour cause, à l'avant-garde. Une petite vignette, pour une cinéaste qui aime le mineur, le marginal, et le rigolo, illustre bien la démarche complexe de ces deux documentaires. En voiture durant ses déplacements entre deux tournages, Varda se livre à des enfantillages. Mettant puérilement en place un effet spécial bon marché, la cinéaste s'amuse en effet d'une perspective trompeuse qui fait croire qu'elle attrape des camions avec sa main, faisant *comme si elle cadrait, et donc comme si elle maîtrisait la réalité* -ce qui est, donc ici, bien le cas.

Sans s'appesantir sur le sujet, comme à l'accoutumée, Varda fait alors allusion à la raison d'être de tout son film, et, peut-être, du cinéma tout entier: “ pour retenir ce qui passe ? Non, pour jouer. ” Le cinéma, *mainstream* ou avant-garde, ne récupère, qu'il le veuille ou non, pas grand chose, mais il permet toujours la récup', c'est-à-dire le jeu, jeu chez Varda non plus tragique mais ludique, qui unit et les “acteurs” du documentaire et ses spectateurs disparates dans une communauté souveraine. Traitant de sujets graves, la cinéaste se contente, mais c'est déjà beaucoup, de montrer des hommes qui souffrent, et de nous faire souffrir de concert avec eux, parvenant, contre toutes attentes, comme Salomon, “à rire et faire rire, s'il le faut. ”

Références

- Adert, Laurent. *Les Mots des autres, Flaubert, Sarraute, Pinget*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 1996.
- Adorno, Theodor. "Cultural Criticism and Society." *Prisms*. Translated by Shierry Weber Nicholsen and Samuel Weber. Boston: The MIT Press, 1983.
- Asso, Françoise. *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction*. Paris: Presses universitaires de France, 1995.
- Aumont, Jacques. *L'Œil interminable*. Paris: Séguier, 1995.
- Baker, Maxine. *Documentary in The Digital Age*. New York: Focal Press: 2006.
- Barthes, Roland. *La chambre claire, Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinéma, Gallimard Seuil, 1980.
- . "La mort de l'auteur ." *Essais critiques IV, Le bruissement de la langue*. Paris: Editions du Seuil , 1984.
- . " La métaphore de l'œil." *Essais critiques*, Paris: Editions du Seuil, 1981.
- . " En sortant du cinéma ", *Essais critiques IV, Le bruissement de la langue*. Paris: Editions du Seuil, Paris, 1984.
- Bataille, Georges. "Contre-Attaque." *Œuvres complètes, tome I, Premiers écrits: 1922-1940*. Paris: Gallimard, 1970.
- . *L'Abbé C. Georges Bataille, Romans et récits*. Sous la direction de Jean-françois Louette. Paris: La Pléiade, Gallimard, 2004.
- . *Le gros orteil. Œuvres complètes, tome I, Premiers écrits: 1922-1940*. Paris: Gallimard, 1970.
- . *Théorie de la religion, Œuvres complètes, tome VII*. Paris: Gallimard, 1979.
- . *L'Abbé C. Georges Bataille, Romans et récits*. Sous la direction de Jean-françois Louette. Paris: La Pléiade, Gallimard. 2004.
- . "La conjuration sacrée." *Œuvres complètes tome I, Premiers écrits: 1922-1940*. Paris: Gallimard, 1970.
- . *La littérature et le mal. Œuvres Complètes IX*. Paris: Gallimard, 1979.
- . "L'art, exercice de cruauté." *La limite de l'utile. Œuvres complètes, tome VII*. Paris: Gallimard, 1976.
- . "Lascaux ou la naissance de l'art ", *Œuvres complètes, tome IX*. Paris: Gallimard, 1979.
- . "La tombe de Louis XXX." *Œuvres complètes, tome I, Premiers écrits: 1922-1940*. Paris: Gallimard, 1970.
- . " La valeur d'usage de D.A.F. de Sade." *Œuvres complètes, tome II, Ecrits posthumes: 1922-1940*. Sous la direction de Dennis Hollier. Paris: Gallimard, 1970.
- . *Le Bleu du ciel. Georges Bataille, Romans et récits*. Sous la direction de Jean-françois Louette. Paris: La Pléiade, Gallimard. 2004.
- . *Le Coupable. Œuvres complètes, tome V*. Paris : Gallimard, 2002.
- ., *L'Expérience intérieure*. Paris : Gallimard, 2006.
- . "Le 'Jeu lugubre' ." *Œuvres complètes, tome II, Ecrits posthumes: 1922-1940*. Sous la direction de Dennis Hollier. Paris: Gallimard, 1970.
- . "Le Lion châtré." *Œuvres complètes, tome I, Premiers écrits: 1922-1940*. Paris: Gallimard, 1970.
- . "Le mal dans le platonisme et dans le sadisme." *Œuvres complètes, tome VII*. Paris: Gallimard, 1976.

- . *Les Larmes d'Eros. Œuvres complètes, tome X*. Paris: Gallimard, 1987.
- . "Les Mangeurs d'étoiles." *Œuvres complètes, tome I, Premiers écrits: 1922-1940*. Paris: Gallimard, 1970.
- . "L'Obélisque." *Œuvres complètes, tome I, Premiers écrits: 1922-1940*. Paris: Gallimard, 1970.
- . *Ma mère. Georges Bataille, Romans et récits*. Sous la direction de Jean-françois Louette. Paris: La Pléiade, Gallimard. 2004.
- . *Manet. Œuvres Complètes, tome IX*. Paris: Gallimard, 1979.
- . *La littérature et le mal. Œuvres Complètes, tome IX*. Paris: Gallimard, 1979.
- Baudry, Jean-Louis. "Le dispositif." *Communications*, vol. 23, 1975.
- Beaujour, Michel. "Poétologies de Michon." *Pierre Michon, l'écriture absolue*. Sous la direction d'Agnès Castiglione. Saint-Etienne: Publications de l'université de Saint-Etienne, 2002.
- Bellour, Raymond. *L'Entre-Image, Photo, Cinéma, Vidéo*. Paris: La Différence, 1990.
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Technical Reproduction." *Illuminations: Essays and Reflections*. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1986.
- Benmussa, Simone. *Nathalie Sarraute, qui êtes-vous ? Conversations avec Simone Benmussa*. Paris: La manufacture, 1990.
- Bergson, Henri. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris: Presses Universitaires de France, Quadrige, 2008.
- . *Matière et Mémoire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- Bersani, Leo. *The Culture of Redemption*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- et Ulysse Dutoit. *Arts of Impoverishment, Beckett, Rothko, Resnais*. Cambridge: Harvard University Press. 1993.
- Besnier, Jean-Michel. *Eloge de l'irrespect et autres écrits sur Georges Bataille*. Paris: Descartes & Cie, 1998.
- Blanchot, Maurice. *La Part du feu*. Paris: Gallimard, 2009.
- . *L'Espace Littéraire*. Paris: Gallimard, 1962.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1996.
- Bluher, Dominique. "La miroitière, à propos de quelques films et installations d'Agnès Varda." *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, sous la direction d'Anthony Fiant, Roxane Hamery et Eric Thouvenel. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- Bois, Yves-Alain et Rosalind Krauss. *L'informe, mode d'emploi*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1996.
- Boldt-Irons, Leslie Anne. "Sacrifice and Violence in Bataille's erotic fiction: Reflections from/upon the mise en abime." *Writing the Sacred*. Edited by Carolyn Bailey Gill. New York: Routledge, 1995.
- Bon, David J. "Autobiographical Fiction and the Creation of Identity." *L'Esprit créateur*, volume 42, n 4, 2002. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Bonitzer, Pascal. *Le Champ aveugle, Essais sur le réalisme au cinéma*. Paris: Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1999.
- . *Le Regard et la voix, Essais sur le cinéma*. Paris: UGE, 1976.
- Bosch, Elisabeth. *L'Abbé C. de Georges Bataille, les structures masquées du double*. Amsterdam: Rodopi, 1983.
- Bouchardeau, Huguette. *Nathalie Sarraute*. Paris: Flammarion, 2003.
- Boué, Rachel. *Nathalie Sarraute, la sensation en quête de parole*. Paris: L'Harmattan, 1997.

- Bourauoi, H. A., " Silence ou mensonge : dilemme du nouveau romancier dans le théâtre de Nathalie Sarraute." *French Review*, vol. XLV, numéro spécial n 4, 1972.
- Bourdieu, Pierre. *La Distinction, critique sociale du jugement*. Paris: Les Editions de Minuit, 1979.
- . *Les règles de l'art*. Paris: Les Editions du Seuil, 1998.
- Brathu-Hansen, Myriam. " Room for play : Benjamin's gamble with cinema." *October Magazine*, n 109, 2004.
- Breton, André. *Nadja*. Paris: Gallimard, 1972.
- Bruzzi, Stella. *New Documentary, second edition*. New York: Routledge, 2006.
- Burger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Translated by Michael Shaw. Minnesota: University of Minnesota Press, 1984.
- Cagnon, Maurice. " Les Pièces de Nathalie Sarraute : voix et contrevoix." *Bulletin des jeunes romanistes*, n 20, juin 1974.
- Caillois, Roger. *L'homme et le sacré*. Paris: Gallimard, 1950.
- . "La mante religieuse." *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2008.
- . " Le Vent d'hiver." *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2008.
- . "Sociologie du bourreau." *Instincts et société*. Paris: Gonthier, 1964.
- Castiglione, Agnès. *Pierre Michon*. Paris: Editions Textuel, 2009.
- Cofield, James. *William Faulkner*. Photography. *The Internet Guide to Mississippi Writers*. The University of Mississippi, 1931. En ligne (web.)
- Collet, Jean. "Entrevue avec Varda." *Télérama*, n 641, 29 avril 1962.
- . " Une affaire de morale." *La Nouvelle Vague, 25 ans après*. Sous la direction de Jean-Luc Douin. Paris: Les Editions du Cerf, 1983.
- Compagnon, Antoine, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris: Gallimard, 2005.
- . *La polémique contre la modernité, antimodernes et réactionnaires*. Sous la direction de Marie-Catherine Huet-Brichard et Helmut Meter. Paris: Classiques Garnier, 2011.
- Cornille, Jean-Louis. *Bataille Conservateur, Emprunts intimes d'un bibliothécaire*. Paris: L'Harmattan, 2004.
- Coyault-Dublanchet, Sylviane. *La Province en héritage, Pierre Michon, Pierre Bergougnoux, Richard Millet*. Paris: Droz, 2002.
- Dadoun, Roger. *L'Erotisme, de l'obscène au sublime*. Paris: Presses Universitaire de France, Quadrige, 2010.
- . "L'érotisme", *Georges Bataille après tout*. Sous la direction de Denis Hollier. Paris: Belin, 1995.
- Dalí, Salvador. *Le jeu lugubre*. Huile et collage sur cartons. Collection privée, 1929.
- . *Journal d'un génie*. Paris: Gallimard, 1964.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 2, L'Image-Temps*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985.
- et Félix Guattari. *Mille plateaux, capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Editions de Minuit, 1980.
- Demanze, Laurent. *Encres orphelines, Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*. Paris: José Corti, 2008.
- Derrida, Jacques. " De l'économie restreinte à l'économie générale : un hégélianisme sans réserves." *Georges Bataille*. Sous la direction de Stéphane Cordier. Aix-en-Provence: L'Arc, Librairie Duponchelle, 1990.
- Descharnes, Robert et Gilles Néret. *Salvador Dalí*. New York: Taschen, 2006.

- Deux ans après*. Réalisé par Agnès Varda. Ciné-Tamaris, 2001/2002. Film.
- Didi-Huberman, Georges. *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995.
- Dreyer, Sylvain. "Salut les Cubains, une poétique du témoignage." *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*. Sous la direction d'Anthony Fiant, Roxane Hamery et Eric Thouvenel. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- Durkheim, Emile. *Formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1912.
- Earle, Bo. "Performance of Negation, Negation of Performance: Death and Desire in Kojève, Bataille and Girard." *Comparative Literature Studies*. University Park: Penn State University Press, 2002.
- Eliade, Mircea. *Le Mythe de l'éternel retour, archétypes et répétition*. Paris: Gallimard, 1989.
- Epstein, Jean. *Esprit de cinéma*. Paris: Jeheber, 1955.
- Ernst, Gilles. "Histoire de l'œil", Notice. *Georges Bataille, Romans et récits*. Sous la direction de Jean-François Louette. Paris: La Pléiade, Gallimard, 2004.
- Fardoulis-Lagrange, Michel. *G.B. ou un ami présomptueux*. Paris: José Corti, 1996.
- Farron, Yvan. *Pierre Michon, la grâce par les œuvres*. Carouge: Zoe, 2004.
- . "Terre(s) du désir ou l'écriture absolue." *L'Esprit créateur*. Volume 42, n 2, John Hopkins University Press, 2002.
- Fer, Briony. "Poussière/Peinture, Bataille on painting." *Writing the sacred*. Sous la direction de Carolyn Bailey Gill. New York: Routledge, 1995.
- Ferrato-Combe, Brigitte. "Nathalie Sarraute : un théâtre à voir, à lire, à écouter ?" *Impossibles Théâtres XIXe-XXème siècle*. Sous la direction de Bernadette Bost, Jean-François Louette et Bertrand Vibert. Chambéry: Comp'Act, 2005.
- Fiant, Anthony, Roxane Hamery et Eric Thouvenel. "Préface." *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*. Sous la direction d'Anthony Fiant, Roxane Hamery et Eric Thouvenel. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- Fitch, Brian T. *Monde à l'envers, texte réversible, La fiction de Georges Bataille*. Paris: Lettres Modernes, 1982.
- Foucault, Michel. "Préface à la transgression." *Critique*. Paris: Editions de Minuit, août-septembre 1963.
- . *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1979.
- François, Dominique. *Femmes tondues : la diabolisation de la femme en 1944*. Nantes: Le Coudray-Macouard : Cheminements, 2006.
- Freud, Sigmund. *Essais de psychanalyse*. Traduit par S. Jankélévitch. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1977.
- . *The Uncanny*. Traduit par David McLintock. New York: Routledge, 2003.
- Gautier, Théophile. *Arria Marcella, Souvenir de Pompéi*. Paris: Le Livre de poche, 1994.
- Ghitti, Jean-Marie. "Mort majuscule, le mal et la vocation de l'écrivain." *Pierre Michon, l'écriture absolue*. Sous la direction d'Agnès Castiglione. Saint-Etienne: Publications de l'université de Saint-Etienne, 2002.
- Giroud, Françoise. *La Nouvelle Vague, Portraits de la jeunesse*. Paris: Gallimard, 1958.
- Les Glaneurs et la glaneuse*. Réalisé par Agnès Varda. Ciné-Tamaris, 2000. Film.
- Grindon, Gavin. "Alchemist of the Revolution: The Affective Materialism of Georges Bataille." *Third Text*. Volume 24, issue 3, Routledge, 2010.
- Hédouin Pierre-Edmond. *Les Glaneuses à Chambaoudouin fuyant l'orage*. Huile sur toile. Villefranche-sur-Saône, 1857.

- Hegel, G.W.F. *Introduction à l'esthétique, le beau*. Paris: Champs classiques, 1979.
- Heimonet, Jean-Michel. *Négativité et Communication*. Paris: Jean-Michel Place, 1990.
- . "Sartre and Bataille: The Modernism of Mysticism." *Diacritics*. The John Hopkins University Press, 1996.
- Hertz, Robert. *Mélanges de sociologie religieuse et folklore*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1928.
- Hollier, Denis. *La prise de la concorde, Essai sur Georges Bataille*. Paris: Gallimard, 1974.
- . *Les dépossédés* (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre). Paris: Les Editions de Minuit, 1993.
- Hugo, Victor. *Quatre-vingt-treize*. Paris: Gallimard Flammarion, 1999.
- Jacobson, H. "Review: *The Gleaners and I*." *Film Comment*, 37 :2, Mars/Avril 2001.
- Jefferson, Ann. "Nathalie Sarraute- Criticism and "the Terrible Desire to Establish Contact"." *L'Esprit créateur*, volume 36, The John Hopkins University, 1996.
- . *The Nouveau Roman and the Poetics of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- Jerusalem, Christine. "Maitres et serviteurs de Pierre Michon : le manteau d'un récit ." *Pierre Michon, l'écriture absolue*. Sous la direction d'Agnès Castiglione. Saint-Etienne: Publications de l'université de Saint-Etienne, 2002.
- Kantorowicz, Ernst. *Les Deux corps du roi, essai sur la théologie politique au Moyen Age*. Paris: Gallimard, 1989.
- Kaufmann, Vincent. *Guy Debord: La révolution au service de la poésie*. Paris: Fayard, 2010.
- . "L'arrière-garde vue de l'avant." *Les arrière-gardes au XXe siècle, l'autre face de la modernité esthétique*. Sous la direction de William Marx. Paris: Presses Universitaires de France, 2004.
- . *Poétique des groupes littéraires*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- King, Homy. "Matter, Time and the Digital : Varda's *The Gleaners and I* ." *Quarterly Review of Film and Video*. Routledge, vol. 24, October 2007.
- Klossowski, Pierre. *Sade mon prochain, précédé de Le philosophe scélérat*. Lonrai: Editions du Seuil, 2002.
- Krauss, Rosalind. " 'Michel, Bataille et moi' après tout ", *Georges Bataille après tout*. Sous la direction de Denis Hollier. Paris: Belin, 1995.
- Le Petit Robert, dictionnaire de la langue française*. Paris: Dictionnaire Le Robert, 1993.
- Leissing, Gothold. *Laokoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. Traduit par Edward Allen McCormick. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1984.
- Louette, Jean-François, " Notice", *L'Abbé C. Georges Bataille, Romans et récits*. Sous la direction de Jean-François Louette. Paris: La Pléiade, Gallimard, 2004.
- . *Portraits de l'écrivain contemporain*. Sous la direction de Jean-François Louette et Roger-Yves Roche. Seyssel: Editions Champ Vallon, 2003.
- Lyotard, Jean-François. *Economie libidinale*. Paris: Les Editions de Minuit, 1974.
- . " L'acinéma." *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: Galilée, 1994.
- . " Notes sur le Retour et le Capital ." *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: Galilée, 1994.
- Magny, Joël, " Sur les traces de Jacques Demy, *Jacquot de Nantes* ", *Etudes cinématographiques, Agnès Varda n 179-186*. Sous la direction de Michel Estève. Paris: Lettres Modernes, 1991.
- Marmande, Francis. *Georges Bataille politique*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1985.
- Masson, André. *Acéphale*. Illustration pour la revue *Acéphale*, 1936.
- . *Le labyrinthe*. Huile sur toile. Centre Georges Pompidou, 1938.

- . “ Le soc de la charrue. ” *Critique*. Paris: Les Editions de Minuit, août-septembre 1963.
- Mauriac, François. *L'Alittérature contemporaine*. Paris: Albin Michel, 1958.
- Mauss, Marcel. “Essai sur le Don, Forme et Raison de l’Echange dans les sociétés archaïques.” *Sociologie et Anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1950.
- Merleau-Ponty, Maurice. *L’Oeil et l’Esprit*. Paris: Gallimard, 2007.
- Michon, Pierre. *Corps du roi*. Lagrasse: Verdier, 2002.
- . Interview par Dominique Viart. “Héritage et filiation, entretien avec Pierre Michon et Dominique Viart”, *Roman 20-50*, revue d’étude du roman du vingtième siècle, *Pierre Michon, La Grande Beune, Trois Auteurs et Abbés, Italo Calvino, Maryline Desbiolles, Jean Forton, André Gide, Valery Larbaud, Jean-Paul Sartre*, Septentrion, n 48, 2009.
- . Interview par Maia Beyler-Noily. “La littérature a aidé l’homme à devenir plus humain.” *BSCN News*. En ligne (web.) 22 juin 2012.
- . *Le roi du bois*. Lagrasse: Verdier, 1996.
- . *Le roi vient quand il veut*. Paris: Albin Michel, 2007.
- . *La Grande Beune*. Paris: Gallimard, 2006.
- . *Les Onze*. Paris: Gallimard, 2011.
- . *Maitres et Serviteurs*. Lagrasse: Verdier, 2002.
- . *Mythologies d’hiver*. Lagrasse : Verdier, 1998
- . *Rimbaud le fils*. Paris: Gallimard, 1991.
- . *Vie de Joseph Roulin*. Lagrasse : Verdier, 2008.
- . *Vies minuscules*. Paris : Gallimard, 1996.
- Miller, Judith. “How to do mean things with words.” *Modern Drama*, Volume 34, 1, 1991.
- Minogue, Valerie. *Nathalie Sarraute and the War of the Words, a Study of Five Novels*. Edinburgh: University Press of Edinburgh, 1981.
- Millet, Jean-François. *Des Glaneuses*. Huile sur toile. Musée d’Orsay, 1857.
- Nancy, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgeois, 1986.
- et Jean-Christophe Bailly. *La Comparution (politique à venir)*. Paris: Christian Bourgeois, 1991.
- Nietzsche, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris: Le livre de poche, 1983.
- . “ Pourquoi je suis un destin.” *Ecce Omo, Nietzsche contre Wagner*. Traduit par Eric Blondel. Paris: Gallimard Flammarion, 1992.
- . *Le gai savoir*. Traduit par Patrick Wotling. Paris: Gallimard Flammarion, 1997.
- . *La naissance de la tragédie*. Paris: Gallimard, 2010.
- Pavis, Patrice. *Le Théâtre contemporain, Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*. Paris: Nathan Université, 2002.
- Pelissier, Vincent. *Autour du grand plateau, Pierre Bergounoux, Alain Lercher, Jean-Paul Michel, Pierre Michon, Richard Millet*. Tulle: Mille Sources, 2002.
- Perrot-Corpet, Daniel. “ La référence à Dieu : une posture d’arrière-garde ? Bernanos et Unamuno.” *Les arrière-gardes au XXe siècle, l’autre face de la modernité esthétique*. Sous la direction de William Max. Paris: Presses Universitaires de France, 2004.
- Platon. *Le Banquet*. Traduit par par Luc Brisson. Paris: Flammarion, 2007.
- Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1982.
- Poulin, Isabelle. *Ecritures de la douleur, Dostoïevski, Sarraute, Nabokov*. Paris: Le Manuscrit, 2006.
- Prédal, René. “ Agnès Varda, une œuvre en marge du cinéma français.” *Etudes*

- cinématographiques*, Agnès Varda, n 179-186. Sous la direction de Michel Estève. Paris: Lettres Modernes, 1991.
- Proust, Marcel. *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*. Paris: Gallimard, 1971.
- . *Le Temps retrouvé*. Paris : Gallimard, 2004.
- . *Pastiches et mélanges*. Paris: Gallimard, 2009.
- Rancière, Jacque., *La Fable cinématographique*. Paris: Le Seuil, 2001.
- Reynolds, Joshua. *Seven Discourses on Art*. Whitefish: Kessinger Publishing, 2010.
- Richard, Jean-Pierre. "Servitude et grandeur du minuscule." *L'Etat des choses, études sur huit écrivains aujourd'hui*. Paris: Gallimard, 1990.
- Richman, Michèle. *Sacred revolutions, Durkheim and the Collège de Sociologie*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2002 .
- Rimbaud, Arthur. *Oeuvres complètes*. Sous la direction d'André Guyaux avec la collaboration d'Aurelia Cervoni. Paris: La Pléiade, Gallimard, 2009.
- Rivette, Jacques. *La Nouvelle Vague, Textes et entretiens parus dans les Cahiers du cinéma*. Sous la direction d'Antoine de Baecq et Charles Tesson. Paris: Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1999.
- Rabaté, Dominique. "Le présent de la parole." *Nathalie Sarraute ou l'usage de l'écriture. Critique*. Sous la direction de Philippe Roger. Paris: Les Editions de Minuit, Janvier-Février 2002.
- Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris: Les Editions de Minuit, 1963.
- Rykner, Arnaud. "Notice", *Le Mensonge. Nathalie Sarraute, Œuvres complètes*. Paris: La Pléiade, Gallimard, 1996.
- . "Théâtre et cruauté : les écorchés de la parole." *Autour de Nathalie Sarraute. Actes du Colloque International de Cerisy-la-Salle des 9 au 19 juillet 1989*. Sous la direction de Valérie Minogue et Sabine Raffy. Paris: Les Belles Lettres, 1995.
- . *Théâtres du Nouveau Roman, Sarraute, Pinget, Duras*. Paris: José Corti, 1988.
- Saint Augustin. *Les Confessions*. Traduit par Paul Janet. Paris: Charpentier, 1859.
- Sanyal, Debarati. *The Violence of Modernity, Baudelaire, Irony and the Politics of Form*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2006.
- Sans toit ni loi*. Réalisé par Agnès Varda. Ciné-Tamaris, 1985. Film.
- Sarraute, Nathalie, *L'Ere du soupçon. Nathalie Sarraute, Œuvres complètes*. Paris: La Pléiade, Gallimard, 1996.
- . "Ce que voient les oiseaux." *L'Ere du Soupçon. Nathalie Sarraute, Œuvres complètes*. Paris: La Pléiade, Gallimard, 1996.
- . *Conversation et sous-conversation. Nathalie Sarraute, Œuvres complètes*. Paris: La Pléiade, Gallimard, 1996.
- . *Elle est là. Nathalie Sarraute, Œuvres complètes*. Paris: La Pléiade, Gallimard, 1996.
- . "Flaubert le précurseur." *L'Ere du soupçon. Nathalie Sarraute, Œuvres complètes*. Paris: La Pléiade, Gallimard, 1996.
- . "Forme et contenu du roman." *L'Ere du Soupçon. Nathalie Sarraute, Œuvres complètes*. Paris: La Pléiade, Gallimard, 1996.
- . *Ici. Nathalie Sarraute, Œuvres complètes*. Paris: La Pléiade, Gallimard, 1996.
- . "Le déambulatoire: entretien avec Nathalie Sarraute." Interview par Monique Wittig. *L'Esprit créateur*, volume 36. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1996.
- . Interview par Irène Sadowska-Guillon. *Acteurs* n 34, mars 1986.

- . "Le langage dans l'art du roman." *Œuvres complètes*. Paris: La Pléiade, Gallimard, 1996.
- . *Le Mensonge*. Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes*. Paris: La Pléiade, Gallimard, 1996.
- . *Martereau*. Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes*. Paris: La Pléiade, Gallimard, 1996.
- . *Portrait d'un inconnu*. Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes*. Paris: La Pléiade, Gallimard, 1996.
- . *Pour un oui ou un pour non*. Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes*. Paris: La Pléiade, Gallimard, 1996.
- . *Roman et réalité*. Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes*. Paris: La Pléiade, Gallimard, 1996.
- . *Tu ne t'aimes pas*. Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes*. Paris: La Pléiade, Gallimard, 1996.
- . *Vous les entendez?*, Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes*. Paris: La Pléiade, Gallimard, 1996.
- Sartre, Jean-Paul. *Huis-clos, Les Mouches*. Paris: Gallimard, 1964.
- . *Les Mots*. Paris: Gallimard, 2006.
- . *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris: Gallimard, 1995.
- Sobchack, Vivian. *The Address of the Eye*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Farrar, Stauss and Giroux, 1977.
- Spengler, Oswald. *Le Déclin de l'Occident*. Edition en deux volumes. Paris: Gallimard, 2000.
- Surya, Michel. *Georges Bataille, La mort à l'œuvre*. Librairie Séguier. 1987
- . (édition établie et présentée par). *Georges Bataille, une liberté souveraine*. Paris: Fourbis, 1997.
- Teixera, Vincent. *Georges Bataille, la part de l'art, la peinture du non-savoir*. Paris: L'Harmattan, 1997.
- Tobiassen, Elin Beate. *La relation écriture-lecture, cheminements contemporains, Eric Chevillard, Pierre Michon, Christian Gailly, Helene Lenoir*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- Tyrer, Ben. "Digression and return : Aesthetics and Politics in Agnès Varda's *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000)." *Studies in French Cinema* 9 :2.
- Varda, Agnès. Interview par Frédéric Bonnaud et Serge Kaganski. "Ciné-brocante" propos recueillis par Frédéric Bonnaud et Serge Kaganski ", *Les Inrockuptibles*, 4 Juillet.
- . Propos recueillis par Stéphane Gravier. "Visions Sociales: rencontre avec la réalisatrice Agnès varda." CCAS. En ligne (Web.) 18 mai 2004.
- . *Varda par Agnès*. Paris: Cahiers du Cinéma et Ciné-Tamaris, 1994.
- Verrier, Jean. "Voix sans corps." *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*. Actes du colloque international janvier 1996, Université de Provence. Sous la direction de Gleize et A. Leoni. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2000.
- Vinaver, Michel. "Pour un oui ou pour un non." *Ecritures dramatiques, Essais d'analyse de textes de théâtre*. Arles: Actes Sud, 1993.
- Weyden, Rogier Van Der. *Le Jugement dernier*. Huile sur bois. Hotel-Dieu de Beaune, 1445-1450.
- Yanoshevsky, Galia. "De *L'Ere du soupçon* à *Pour un nouveau roman*, de la rhétorique des profondeurs à la rhétorique des surfaces." *Etudes Littéraires*, vo. 37, 2005.