

Les cadavres maternels

(quelques remarques sur *Le Bleu du ciel* de Georges Bataille)

Koichiro Hamano

I. Le tombeau des mères

Les lecteurs attentifs du *Bleu du ciel* (1957) ne peuvent manquer de s'apercevoir qu'un certain nombre de gestes ou d'actions se répètent au cours de ce récit. « Sur-le-champ j'ai tremblé comme si la fatalité me prenait par le poignet pour le tordre » (131)¹⁾, raconte le héros Troppmann à Lazare en parlant d'une nuit passée à Vienne. Comme le signale J.-F. Louette²⁾, ce motif du poignet tordu revient encore deux fois dans le récit (« J'ai voulu lui tordre un poignet » (163), « Je la pris par les poignets et, les lui tordant [...] (197)). Il en va de même du motif de la défenestration. À Vienne, désespéré d'avoir été abandonné par Dorothea (alias Dirty), Troppmann se penche au-dehors par la fenêtre avant d'opter pour la pendaison (133). Xénie, exaspérée de la « comédie » sinistre de ce dernier, s'assoit au bord de la fenêtre et lui dit : « Tu vois, je vais me laisser aller... en arrière » (156). Dirty, enfin, après avoir rejoint Troppmann à Barcelone, inquiète celui-ci pendant qu'il cherche à se débarrasser de Xénie : « j'avais imaginé Dorothea profitant de ce que j'étais occupé avec Xénie pour se tuer en sautant par la fenêtre » (195). Mais dans *Le Bleu du ciel*, il existe un exemple encore plus frappant de répétition : il s'agit de l'action consistant à enfoncer un objet métallique dans la chair.

Michel, camarade de la militante Lazare, apprend à Troppmann qu'elle lui a demandé un jour de lui « planter [*enfoncer*, selon le manuscrit de 1935] des épingles dans la peau » afin de s'entraîner à « endurer la torture » (163 [262]). Cet épisode réveille plus tard chez Troppmann un souvenir d'adolescence : lorsqu'il était pensionnaire d'un lycée, il avait saisi un soir un porte-plume avec lequel il s'était donné de grands coups

sur le dos de la main gauche et sur l'avant-bras afin de « [s']endurcir contre la douleur » (175). Le même type d'agression, au lieu d'être tournée vers celui qui la porte, peut par ailleurs avoir autrui pour cible, et P. Collier note très pertinemment à ce propos la violence réciproque entre Xénie et Troppmann³⁾. Dans un restaurant parisien, comme incité par une phrase étrange qu'il trouve dans une revue d'avant-garde et selon laquelle un curé de campagne cherche un cœur dans un fumier à coup de fourche, Troppmann « enfonc[e] brutalement les dents de fourchette dans la cuisse » de Xénie (138). Celle-ci, à son tour, s'armera d'un objet encore plus pointu pour se venger de son partenaire tombé gravement malade : ayant hésité quelques instants avec une seringue pleine d'huile camphrée qu'elle avait préparée, elle finit en effet par « enfonc[er] résolument l'aiguille » dans la fesse de Troppmann (158).

Mais pour épuiser les variations de ce motif de l'enfoncement, il est nécessaire d'avancer plus loin dans le récit. Pendant le voyage qui les conduit de Barcelone à Francfort, Dirty et Troppmann s'arrêtent à Trèves. En se promenant dans la campagne, ils arrivent fortuitement au-dessus d'un « ciel étoilé » — sombre cimetière illuminé d'une multitude de bougies. À la fois atterrés et excités par cette vision des « étoiles funèbres », ils se dé-chainent. Voici comment est décrit leur acte érotique (200) :

Dorothea s'ouvrit, je la dénudai jusqu'au sexe. Elle-même, elle me dénuda. Nous sommes tombés sur le sol meuble et je m'enfonçai dans son corps humide comme une charrue bien manœuvrée s'enfonce dans la terre.

Est-il besoin de préciser que ce qui s'enfonce dans la terre n'est pas une charrue entière mais la partie de celle-ci, composée d'une lame métallique, qu'est le soc ? La comparaison établie dans la dernière phrase en cache une autre : en rapprochant l'action de Troppmann et celle d'une charrue, elle met implicitement en parallèle le sexe masculin du héros et un soc. Point culminant du *Bleu du ciel*, la scène d'amour de Troppmann et de Dirty se révèle dès lors comme une récurrence du motif déjà plusieurs fois répété dans le récit. S'enfonçant dans le corps de sa maîtresse, Troppmann ne fait qu'accomplir en fait, symboliquement, l'action d'enfoncer dans la chair un objet métallique que Lazare, Xénie

et lui-même ont tour à tour accomplie jusque-là.

On ne s'étonnera donc pas si *Le Bleu du ciel*, tout comme le premier roman de Bataille *Histoire de l'œil*, suscite à un moment ou à un autre une impression du « déjà lu » chez le lecteur⁴⁾. Ce récit, au lieu de ressasser un petit nombre de scènes ou d'événements, change sans cesse de « sujet » : au fur et à mesure que le héros passe d'une ville à une autre (Londres, Paris, Barcelone, Trêves, Francfort), on glisse d'une histoire d'un couple à celle d'un autre, d'un souvenir à un autre, d'un rêve à la réalité puis à un autre rêve. Cependant ce « glissement ininterrompu du récit »⁵⁾ dissimule mal le retour étrange, presque obsessionnel, des mêmes motifs. On dira sans doute qu'il n'est pas de récit qui ne soit exempt de toute récurrence — que la récurrence est même l'un des éléments essentiels qui le distinguent d'une simple séquence linéaire de l'histoire ; mais rares sont les récits dans lesquels les personnages apparaissent comme les jouets d'une force obscure, contraints à répéter le même geste ou la même action. Que suggère alors cet étrange « phénomène » ? Est-ce là une des traces de l'« épreuve suffocante » (112) à partir de laquelle Bataille prétend avoir écrit *Le Bleu du ciel* ? La question s'imposerait d'autant plus que même l'épisode le plus noir et le plus scandaleux du récit, celui de la « profanation » du cadavre maternel par le héros, se révèle lui aussi comme une variation du motif faisant figure dans les pages qui précèdent : dans *Le Bleu du ciel*, on ne cesse en fait d'humilier, de maltraiter et de bafouer la mère morte.

À propos de cet épisode, on sait déjà communément qu'il reprend, « répète » le vécu de l'auteur : ce que Bataille raconte de lui-même dans un petit texte intitulé « Le cadavre maternel »⁶⁾ puis dans *Le Petit* (« Je me suis branlé nu, dans la nuit, devant le cadavre de ma mère »⁷⁾) est à la base du comportement de nature à la fois incestueuse et nécrophile de Troppmann. On notera, d'autre part, que le héros « répète », relate à plusieurs reprises cet acte passé. Il confie d'abord à Lazare qu'il s'est masturbé en contemplant le cadavre d'une « femme âgée » « tout à fait flétrie » (130). Il parle ensuite à Xénie du même souvenir, en précisant cette fois que la vieille femme dont il s'agit est sa propre mère (156). On sait par ailleurs qu'il a fait un semblable aveu à Dirty (« j'avais d'abord parlé à Dirty, puis à Lazare... » (155-6)). C'est à toutes ses interlocutrices qu'il

fait part d'un passé qui l'obsède : elles sont là pour l'écouter — l'écouter se confesser, comme un « curé » (131) ou une analyste⁸⁾.

Mais Troppmann n'est pas le seul qui soit hanté par le cadavre maternel. Tout en glosant abondamment son acte profanatoire à l'égard de sa mère morte, les commentateurs ont jusqu'à présent curieusement passé sous silence l'apparition d'un autre « cadavre maternel » dans les premières pages du récit. Dans l'hôtel Savoy à Londres, en parlant de la nuit où sa mère disparue, dans le même établissement, vomit et tombe par terre à cause de l'ivresse, Dirty dit à Troppmann : « ma mère, elle, ne bougeait pas... elle avait les jupes en l'air... ses grandes jupes..., comme une *morte*... elle ne bougeait plus... » (114). La version originale est plus explicite encore (215) :

ma mère ne bougeait pas... ses grandes jupes en l'air... comme un *cadavre*... elle ne remuait plus....

Il est à signaler, en outre, que la mère de Dirty devenue littéralement « cadavre » fait l'objet d'une attaque malveillante de sa fille. Celle-ci ne se contente pas de la désigner froidement comme « cette femme » ou de la comparer à un « dogue » (114) ; il faut encore qu'elle se moque de l'apparence « correcte » qu'elle maintenait de son vivant en évoquant de nouveau, face à deux domestiques de l'hôtel, les conduites honteuses de sa mère. « En général, ici, les clients sont bien corrects », dit le liftier à Dirty qui lui réplique immédiatement : « Oh, corrects, n'est-ce pas, c'est une manière d'être : ainsi ma défunte mère qui s'est foutue la gueule par terre et vous a dégueulé sur les manches... » (117).

Mais en ce qui concerne l'humiliation de la mère morte ainsi ébauchée par Dirty, il faudra encore ajouter qu'elle était immédiatement suivie, *dans l'état original du récit*, de la représentation d'une mère agonisante et piétinée par son enfant. Dans la version définitive de 1957, à l'Introduction qui raconte le séjour de Dirty et de Troppmann à Londres succède la très brève Première partie, dont on sait depuis longtemps qu'elle est constituée de deux fragments d'un écrit publié en 1936 sous le même titre : « Le bleu du ciel »⁹⁾. Il en va autrement dans le manuscrit de 1935 : c'est en effet ce texte, « Le bleu

du ciel » dans son intégralité, qui est intercalé entre deux chapitres, « Dirty » (équivalent de l'Introduction de la version publiée) et « Le mauvais présage ». Cet emboîtement du « Bleu du ciel » dans *Le Bleu du ciel* mérite une analyse à part, que l'on entreprendra plus bas. Il suffira pour le moment de relever trois points : 1) à l'exception des deux fragments repris dans la version définitive, « Le bleu du ciel » dans son ensemble est consacré à déployer une anthropologie dite « mythologique »¹⁰⁾ ; 2) à l'instar de l'anthropologie hégéliano-marxiste à laquelle elle se réfère¹¹⁾, cette anthropologie décrit l'odyssée « historique » de l'humanité commençant par le dépassement de l'animalité ou, plus globalement, de « la Nature » (désignée aussi comme « la Terre ») ; 3) afin de représenter ce dépassement ou plus précisément la Nature dépassée, elle a recours à la métaphore de la mère, dans la mesure où c'est la Nature qui donne naissance à l'humanité.

On voit alors pourquoi la violence envers la mère se poursuit, se multiplie encore dans le second chapitre de la version manuscrite : dans l'anthropologie qui s'y développe, le dépassement de la Nature par l'humanité est décrit comme la négation « ingrate » de la mère (« Terre-mère ») par son enfant. « [L]'homme renie la Terre-mère qui l'a enfanté » (221), lit-on. En voyant dans l'érection des corps humains le premier signe d'une humanité naissante — c'est là l'un des points « originaux » de cette anthropologie mythologique —, le narrateur dit : « La tension primitive des corps humains à la surface du sol se produisait comme un défi à la Terre, à la boue qui les avait engendrés — et qu'ils étaient heureux de rejeter dans un néant » (220-221). Et il poursuit (221) :

La Nature accouchant de l'homme était une mère mourante : elle donnait l'« être » à celui dont la venue au monde était sa propre mise à mort.

Après enfantement, cette « mère » ne paraîtra pas moins « cadavérique » que celle de Dirty s'étendant par terre à l'hôtel Savoy : après s'être arraché à elle, l'Homme la voit « demeurée à ses pieds comme un *déchet* » (*ibid.*).

La version manuscrite permet ainsi de voir plus clair : *Le Bleu du ciel*, et pas uniquement le héros Troppmann, est littéralement obsédé par l'image du cadavre maternel « profané ». Du premier chapitre « Dirty » jusqu'au quatrième « Les pieds maternels »

(dans lequel Troppmann se confesse à Xénie) en passant par « Le bleu du ciel » et « Le mauvais présage » (où le héros se confie à Lazare), le récit ne cesse de mettre en scène une mère morte ou mourante, et représente répétitivement l'agression verbale, morale ou physique qu'elle subit de la part de son propre enfant. Il semble que l'un des secrets — l'une des « anomalies » si l'on veut — du *Bleu du ciel* réside dans cette récurrence obsessionnelle de l'humiliation du cadavre maternel. *Le Tombeau de famille* : tel est l'un des titres que Bataille envisagea un moment de donner à ce récit (1108). Mais ce tombeau, curieusement, paraît réservé aux cadavres maternels.

II. « Bataille's *Don Juan* »

Il ne faudrait pas croire, toutefois, que ces cadavres s'y reposent tranquillement.

Comme les commentateurs l'ont suffisamment signalé, *Le Bleu du ciel* évoque çà et là le mythe de Don Juan. Le narrateur de la Première partie — on reviendra sur la question de son identité — dit que le Commandeur lui rend visite quelques jours auparavant en répondant à son invitation (121). Dans la Deuxième partie, c'est le personnage Troppmann qui paraît hanté par la certitude que le Commandeur le surprendra. Parlant à Lazare d'une banderole noire qu'il a vue de sa chambre d'hôtel à Vienne, il lui explique qu'elle lui est apparue comme annonciatrice de sa mort prochaine : suspendue en l'honneur de la mort de Dollfuss, elle lui rappelle en effet la « nappe noire qui couvre la table du souper » (133) — détail se trouvant dans *L'Abuseur de Séville* de Tirso de Molina lorsque Don Juan arrive chez le Commandeur¹²⁾. Une association du même type se produit dans la tête de Troppmann lorsque malade et alité, il se laisse soigner par Xénie. La seule différence consiste en ceci que la perception d'un tissu noir est alors suivie de la vision délirante du Commandeur (161) :

Soudain, une ombre tourmentée tomba du ciel ensoleillé. Elle s'agita en claquant dans le cadre de la fenêtre. Contracté, je me repliais sur moi-même en tremblant. C'était un long tapis lancé de l'étage supérieur : un court instant j'avais tremblé. Dans mon hébétude, je l'avais cru : celui que j'appelais le « Comman-

deur » était entré. Il venait toutes les fois que je l'invitais.

Un peu plus haut dans le récit, lorsque Xénie frappe la porte de sa chambre, Troppmann s'amuse à lui répondre « *Entrez !* » d'une voix solennelle comme s'il s'agissait de répondre au Commandeur (154). Dans l'hallucination qui le saisit, il croit sans doute que son « arrivée » est la conséquence de cette comédie d'invitation.

Peu importe alors s'il ne se présente jamais en Don Juan. Le fait qu'il soit hanté par quelqu'un qu'il appelle le Commandeur semble autoriser, comme le dit D. Hollier, à le « don-juaniser »¹³⁾. Notons d'ailleurs que quelques détails incitent également à rapprocher Don Juan et Troppmann. Un petit récit livré par Édith, femme du héros délaissée en Angleterre — bien qu'il s'agisse là d'un récit de son rêve — paraît déjà significatif : il montre en effet Troppmann et un homme mystérieux, qui le poursuit afin de l'assassiner le moment venu (127). Une complication qui survient à Barcelone entre quatre personnages (Xénie, Dirty, Michel, Troppmann) rappelle également le scénario donjuanesque, plus précisément celui de da Ponte et de Mozart, le favori de Bataille. Pour se débarrasser de Donna Elvira toujours amoureuse de lui et séduire sa servante, Don Giovanni impose à son serviteur Leporello de s'occuper de la première à sa place. La solution qu'adopte Troppmann lorsqu'il apprend que les deux femmes viennent le rejoindre en Espagne dans la même journée est à peu près identique : il convainc Michel de prendre soin de Xénie (qui vient pourtant parce qu'il le lui a demandé) afin de rester intimement avec Dirty (184-185)¹⁴⁾.

Mais s'il paraît dès lors juste de dire du *Bleu du ciel* que c'est le « Bataille's *Don Juan* »¹⁵⁾, on n'en devrait pas moins signaler qu'il présente quelques écarts par rapport aux versions connues du mythe. Une différence se remarque déjà dans le fait simple (mais fondamental) que Troppmann *connaît* la légende de Don Juan : il sait donc que l'invitation du Commandeur l'entraînerait dans la mort, alors que le libertin, incrédule aux paroles émanant de la statue de pierre, se préoccupe peu de son sort jusqu'à ce qu'elle lui rende visite. De cette différence découle celle qui sépare leur « caractère ». Don Juan est un séducteur heureux et optimiste, un bon vivant qui boit et qui chante « Vivan le femmine... » même après avoir convié le Commandeur au souper (selon *Don*

Giovanni). Se dressant contre les diverses interprétations psychologiques du donjuanisme depuis O. Rank, l'auteur du *Bleu du ciel* dit lui-même : « Don Juan n'est à mes yeux plus naïfs qu'une incarnation personnelle de la fête, de l'heureuse orgie, qui nie et renverse les obstacles »¹⁶). Troppmann, lui, est tout à l'opposé : il demeure lugubre et morose du début à la fin. L'alcool et la fréquentation des femmes n'y changent rien. La peur du Commandeur ne le lâche jamais. Dans un accès de fièvre, il confie à Xénie : « j'ai peur de mourir... J'ai vécu obsédé par la peur de la mort » (160).

Mais entre le mythe de Don Juan et le récit de Bataille, il reste encore une différence importante à signaler. Dans le premier, l'identité du Commandeur est bien claire : dans les deux variantes du mythe mentionnées jusqu'ici, c'est le père d'Anna, une des victimes du libertin, que ce dernier assassine. Rien n'est évident, en revanche, dans *Le Bleu du ciel*. Que dit en effet Troppmann de son Commandeur, sinon qu'il le hante et le guette ? Et d'où lui vient d'ailleurs cette obsession ? On pourrait penser que seul le souvenir d'un meurtre justifie qu'il se sente épié par un revenant, mais Troppmann n'a tué personne — en dépit de son nom de famille qui évoque le célèbre assassin Jean-Baptiste *Troppmann*, lequel extermina au XIXe siècle la famille Kinck¹⁷).

Mais il faut ici signaler qu'il commet un méfait analogue à celui dont Don Juan s'est rendu coupable, et qui lui a valu le dernier supplice : la profanation du cadavre. Dans le mythe, l'arrivée du Commandeur est précédée de la scène du cimetière, où le libertin se montre fort peu respectueux envers le Commandeur mort. En faisant fi de l'effroi qu'en ressent son serviteur, il l'insulte et le ridiculise devant sa tombe — « *O vecchio buffonissimo* », dit Don Giovanni après avoir lu l'épithaphe —, et défie outrageusement la statue de venir chez lui. Inconséquent avec les femmes qu'il séduit, il reste très conséquent dans son attitude vis-à-vis du mort : lorsque ce dernier le pressera de se repentir en le torturant, il lui répliquera en effet décidément « *No, vecchio infatuato !* » L'interdit du meurtre et celui de la sexualité ne sont donc pas les seuls qui soient transgressés par Don Juan. Comme le dira Bataille dans *La Souveraineté* (1953-1954 ?), il commet encore une « infraction à la loi qui assure au mort le respect atterré des vivants »¹⁸). Cette infraction perpétrée, il ne reste plus qu'un petit sursis au séducteur : le cadavre profané ne tardera pas à le mettre à mort pour lui faire payer tous les crimes qu'il

a accumulés.

Troppmann, on le voit, a raison de se sentir guetté ; il a raison de craindre le châtiement fatal puisque, tout comme le libertin, il a transgressé la loi protectrice des morts. Mais s'il en est ainsi, ne pourrait-on pas supposer que le mystérieux Commandeur qui l'obsède incarne lui aussi un cadavre profané ? Ne représente-t-il pas en fait la mère morte que Troppmann a avilie et souillée ? Selon le mythe de Don Juan, le Commandeur, plus précisément sa statue vengeresse, représente le retour d'un cadavre « paternel » injurié et méprisé. Il en irait de même, à première vue, dans *Le Bleu du ciel* : Troppmann énonce en effet « Celui que j'appelais le Commandeur », et le narrateur de la Première partie, quant à lui, désigne le Commandeur comme le « cadavre du *vieillard* » (121). Mais dans ce récit-tombeau, comme on l'a vu, seuls gisent les cadavres maternels profanés. À la grande différence de ce qui se passe dans les versions classiques de Don Juan, n'a-t-on pas alors affaire, dans *Le Bleu du ciel*, à un Commandeur qui serait un cadavre maternel ressuscité ? Troppmann ne tremble-t-il pas à l'idée que sa défunte mère ne revienne pour faire justice de lui ?

L'hypothèse n'est pas aussi saugrenue qu'elle ne le paraît. Observons d'abord la réaction tendancielle de Troppmann en face des *femmes cadavériques* : de même que la banderole et la nappe noires, il les considère automatiquement comme le signe annonciateur de l'arrivée du Commandeur ou de la mort proche. Parlant de Dirty, il dit à Lazare : « elle est pâle comme une morte » (131). Or, lorsque le moment approche où elle le rejoindra à Barcelone, la certitude le saisit que « tout espoir [est] écarté » : « J'attendais Dirty, j'attendais Dorothea de la même façon qu'on attend la mort » (189). Il en est de même pour Lazare, que le texte ne cesse de désigner comme une ressuscitée. « Son nom de famille, Lazare, répondait mieux à son aspect macabre que son prénom » (125), dit le narrateur Troppmann. À cela font écho ces mots de Michel : « Elle a une odeur de tombe » (167). Et l'on voit que Troppmann ne peut s'empêcher d'associer la revenante à l'approche du Commandeur. « Je pensais encore à Lazare et, à chaque fois, j'avais un sursaut », se rappelle-t-il les jours qui suivirent les premiers entretiens avec cette dernière : « à la faveur de ma fatigue, elle avait pris une signification analogue à celle de la banderole noire qui m'avait effrayé à Vienne » (134).

Mais le fait que le Commandeur soit de nature maternelle se vérifie plus clairement dans le récit du premier rêve de Troppmann (141-142), où un cadavre s'agrandit et se transforme peu à peu en une Minerve géante. À lire ce micro-récit¹⁹⁾, on n'aurait pas trop de peine à deviner que cette déesse, malgré sa féminité, symbolise la statue vengeresse du Commandeur. En effet, c'est un cadavre ressuscité et métamorphosé (« le cadavre couché devint une Minerve » ; « tout en elle était cadavérique »), ayant l'aspect d'une statue (« statue de marbre grecque ») et censée se trouver dans un cimetière (« cimetière aux monuments de marbre blanc, de marbre livide »). Cuirassée et portant un casque militaire, cette divinité est, du reste, fort agressive. En faisant ostensiblement des moulinets avec un cimeterre, elle inspire la « peur » et la « crainte » à Troppmann avant de le surprendre, comme le Commandeur est supposé le faire, pour l'anéantir. Dans cette menace de la déesse, il serait évidemment tentant de voir l'angoisse de la castration du rêveur. Mais il faudra avant tout reconnaître le plus évident : le « rêve de Minerve » représente l'angoisse obsessionnelle du Commandeur chez Troppmann.

Le point qui reste à considérer est alors la féminité de Minerve. Pour comprendre ce qu'elle indique exactement, il est nécessaire de relire attentivement le début du récit du rêve, où Troppmann aperçoit un lit entouré de plusieurs personnes dans une salle, puis un « cadavre couché », celui-là même qui se transformera en Minerve. En racontant cette scène, il remarque que certaines figures présentes lui *rappellent* les souvenirs de la veille : le mort lui fait penser à la poupée de cire qu'il a vue dans la main d'une fille, et les personnes s'assemblant autour du lit mortuaire lui apparaissent comme identiques à ses compagnons de la nuit précédente. Mais cela ne signifie évidemment pas que le cadavre du rêve *représente* la femme de cire. En effet, ces souvenirs correspondent littéralement à ce que la psychanalyse appelle « restes diurnes » : « éléments de l'état vigile du jour précédent qu'on retrouve dans le récit du rêve et les associations libres du rêveur »²⁰⁾. Dans ce sens, il est fort probable qu'ils voilent des « contenus latents » du rêve à l'insu même de Troppmann qui les évoque. Le doute augmente d'autant plus que celui-ci apparaît ici comme interdit de penser au cadavre qui lui est le plus « cher » ; mais là où il s'agit d'un cadavre étendu sur un lit, n'est-il pas étrange qu'il ne songe même pas un instant à la dépouille de sa mère ? Ne s'est-il pas rendu aveugle en se laissant aller

par le flux des associations ?

C'est à ce stade de l'analyse qu'il faut remarquer, dans le début de ce récit onirique, deux points, qui ne concordent pas avec les événements de la veille. En premier, la position d'observateur que Troppmann maintient vis-à-vis du cadavre : il se trouve « à l'entrée » de la salle où se repose la dépouille, se tenant « devant » le lit qui la supporte mais « à l'écart », dans un endroit situé « par rapport à la salle du lit comme les fauteuils des spectateurs le sont par rapport aux planches ». Le second point est l'importance accordée à un lieu, qu'on ne trouve pas dans le souvenir de la veille du rêveur : le couloir. C'est en effet dans un « couloir nu et délabré » que Troppmann se tient pour observer le cadavre. Il sait qu'il peut s'en approcher en passant par ce couloir et inversement, il craint que le cadavre ne vienne à descendre dans cette « ruelle » pour se précipiter sur lui. Ces deux détails sont d'une importance capitale : ils indiquent que le début du rêve représente la scène dans laquelle le héros a profané le cadavre de sa mère.

Lorsqu'il évoque cette scène devant ses interlocutrices, il affirme en effet qu'il s'est seulement masturbé en regardant la mère morte *en face* mais *à distance*. Voici comment il s'explique à Lazare (130) :

— Je me suis réveillé vers 3 heures du matin. J'ai eu l'idée d'aller dans la chambre où était le cadavre. J'ai été terrifié, mais j'avais beau trembler, je restai *devant ce cadavre*. À la fin, j'ai enlevé mon pyjama.

— Jusqu'où êtes-vous allé ?

— Je n'ai pas bougé, j'étais troublé à en perdre la tête ; c'est arrivé *de loin*, simplement, *en regardant*.

Et quand il raconte la même scène à Xénie, il précise qu'il est passé par le *couloir* pour se rendre à la chambre mortuaire : « Les pieds nus, je m'avançais dans le *couloir* en tremblant... Je tremblais de peur et d'excitation devant le cadavre, à bout d'excitation... j'étais en transe... J'enlevai mon pyjama... je me suis... tu comprends... » (156). Citons aussi le même aveu de la version manuscrite (254) :

— ... J'ai été dans le *couloir*, pieds nus... j'étais excité... devant le cadavre, encore plus excité... j'étais fou... je me suis mis tout nu... je me suis... tu comprends...

Dans l'épisode de la chambre mortuaire, le couloir constitue ainsi un élément spatial aussi indispensable que cette chambre même, tout comme le « couloir nu » fait partie intégrante de l'espace représenté dans le rêve avec la « salle du lit ». L'expression même de « couloir nu » mériterait aussi d'être prise en compte. N'est-elle pas le produit d'un déplacement linguistique propre au travail du rêve ? Les deux mots qui la composent ne se trouvent-ils pas en effet, l'un comme l'autre, dans le bref aveu de Troppmann que l'on vient de citer (« *couloir* », « pieds *nus* », « tout *nu* ») ? Le début du rêve, tout compte fait, se compose à partir du souvenir de la nuit mortuaire et le symbolise : le cadavre que Troppmann observe à l'écart, et qui se métamorphose devant lui n'est rien d'autre que celui de sa propre mère qu'il a profané. C'est ce cadavre-là qui, se transformant en Minerve, vient se précipiter sur lui, de même que le père mort de Donna Anna s'abat sur Don Giovanni sous la forme d'une statue de pierre.

Le « rêve de Minerve », on le voit, ne témoigne donc pas seulement de l'ampleur de l'obsession de Troppmann quant au Commandeur ; il laisse aussi deviner qui se dissimule sous ce nom mythique, permettant de remonter à l'« origine » du Commandeur féminisé qu'est Minerve. Après avoir raconté ce rêve, Troppmann en donne sa propre interprétation : il croit pouvoir déceler Dirty dans la figure de Minerve — une Dirty, « devenue folle, en même temps morte », qui a « pris le vêtement et l'aspect du Commandeur » (142). Mais le rêveur, comme on le sait, n'est pas toujours le meilleur analyste de son rêve. La déesse ne représente ni Dorothea ni d'ailleurs, comme le suppose S. Rubin Suleiman, Lazare²¹). Elle symbolise la mère morte de Troppmann devenue le Commandeur, sa féminité exprimant la maternité de la dépouille qu'elle incarne. Le cadavre maternel profané et le Commandeur : ces deux idées obsédantes de Troppmann sont étroitement liées. Le Commandeur tel qu'il le redoute est en effet ce cadavre ressuscité.

Parmi les innombrables variantes du mythe de Don Juan, il en existe qui mettent en

scène le retour d'une femme morte. Tel est le cas, entre autres, de *Don Juan de Marana* de Dumas, qui substitue à la statue du Commandeur celle d'Inès, une des victimes du débauché²²⁾. Mais *Le Bleu du ciel*, ce « Bataille's *Don Juan* », est encore plus « pervers », en ce qu'il propose un Commandeur de nature féminine, plus précisément maternelle. Sous le ciel étoilé de Barcelone, en se laissant aller par une série d'associations qui relie pêle-mêle des souvenirs et des réflexions sur sa situation actuelle, Troppmann retrouve brusquement l'« insolence heureuse » (176) de son enfance. N'a-t-il pas pourtant à craindre désormais plus sérieusement encore la vengeance de la puissance maternelle anéantie et traitée sans respect ? Car on lit sous la biffure à la fin du chapitre « Le bleu du ciel » du manuscrit : « Don Juan était ivre d'insolence heureuse lorsqu'il a été englouti par la Terre » (1109).

III. Le mauvais présage

Ce qui précède pourrait servir de point de départ à la relecture, au réexamen ou à la réinterprétation du *Bleu du ciel*. Il serait ainsi possible de reconsidérer la « féminité de la Loi » dont parle P.-L. Assoun²³⁾ : si la Loi est du côté des femmes dans ce récit (jusqu'à ce que le nom de Lénine soit altéré en Lenova dans un rêve²⁴⁾), l'origine en serait sans doute la puissance mythique accordée par Troppmann à sa mère profanée. Cette puissance, d'autre part, devrait être prise en compte pour s'interroger sur l'étrange impuissance sexuelle dont souffre Troppmann : d'après l'explication fort laconique qu'il en donne — et qui laisse intriguée Lazare qui l'écoute —, son déficit est en effet lié au souvenir du cadavre maternel profané (130-131). Mais l'on doit reconnaître que les tentatives interprétatives ou analytiques de ce type ne dissiperont jamais le sentiment de malaise que ce récit n'a cessé de susciter chez le lecteur. Un certain nombre d'éléments narratifs semblent se refuser, résister à jamais à toute réduction à un « sens ».

Tel est, par exemple, le cas du souvenir d'enfance que Troppmann évoque vers la fin de l'Introduction. Que dire en effet de sa vision brusquement rafraîchie des « petites filles qui jouaient avec [lui] au *diabolo* ou à *pigeon vole* » — vision qu'il laisse s'associer par ailleurs à celle, actuelle, des « mains de gorille du liftier » (119) ? On peut deviner

ce qui a réactivé le vieux souvenir : peu avant, Dirty a commencé à apparaître aux yeux de Troppmann « comme une enfant, comme une petite fille » (117). On peut également imaginer ce qui a déclenché l'association des visions du passé et du présent. C'est en effet cette « petite fille » Dirty qui vient de dire en parlant des mains du liftier : « regarde ces énormes pattes, ces pattes de gorille, c'est poilu comme des couilles » (118). Mais on ne saurait jamais accorder un sens précis à ce rappel d'un souvenir ancien, qui ne sert ni à justifier ni à expliquer l'événement du moment : le passé, tout simplement, n'est ici évoqué que pour être là, sans aucun motif qui légitime son existence dans le récit²⁵. C'est un élément en surplus, discordant et dissonant, qui ne peut avoir que cet effet : dérouter la lecture.

Mais s'agissant du texte de Georges Bataille, on ne doit évidemment pas y voir le résultat d'une carence ou d'un manque d'attention : c'est bien un effet recherché et pour-suivi. En témoigne la présence, dans le manuscrit de 1935, du chapitre « Le bleu du ciel », plus précisément de l'anthropologie mythologique qui s'y déploie. Les fragments de ce chapitre consacrés à l'exposé de cette anthropologie apparaissent en effet comme un corps étranger dans la version originale — bien qu'on ait pu constater plus haut que la métaphore de la mère profanée qu'on y trouve les met en résonance avec les autres chapitres. On lit par exemple (220-221) :

Lorsque je sollicite doucement, au cœur même de l'angoisse, une étrange absurdité, un œil s'ouvre au milieu et au sommet de mon crâne.

Cet œil qui, pour le contempler dans la nudité, seul à seul, s'ouvre sur un soleil dans toute sa gloire n'est pas le produit de ma raison : il n'est une représentation que comme un cri qui échappe.

La Terre est hérissée de plantes qu'un mouvement continu porte de jour en jour au vide céleste et ses innombrables surfaces renvoient à l'immensité brillante de l'espace l'ensemble des hommes riants ou déchirés. Dans ce mouvement libre, indépendant de toute conscience, les corps élevés se tendent vers une absence de bornes qui coupe souffle ; mais [...] mes yeux continuent à m'attacher par des liens

vulgaires aux choses qui m'entourent et au milieu desquelles mes démarches sont limitées par les nécessités habituelles de la vie.

Mais dans la mesure où elle n'est pas enfermée par les objets utiles dont elle s'entoure, l'existence n'échappe tout d'abord à la certitude de la nudité que pour jeter dans le ciel auquel l'angoisse la renvoie une image inversée de son dénuement. Dans cette formation de l'image impérative, il semble que de la Terre au Ciel, la chute soit renversée du ciel à la profondeur du sol [...].

Dans ces passages, il n'est pas difficile de reconnaître le prolongement d'une réflexion que l'auteur a développée depuis la fin des années 20 autour de la notion d'« œil pinéal », ni la reprise d'un étrange rapprochement qu'il a déjà proposé dans *L'Anus solaire* (1927) entre l'érection des végétaux et celle de l'homme, ni enfin la référence manifeste qu'il fait de l'anthropologie hégéliano-marxiste quant à la méditation sur la « formation de l'image impérative »²⁶. Mais le problème réside en ce que ces fragments interviennent sans aucune raison évidente entre les chapitres « Dirty » et « Le mauvais présage », où se raconte la vie individuelle et concrète de Troppmann. Notons d'ailleurs que dans la dactylographie datant également des années 30, la nature hétérogène du texte fragmentaire est matériellement accusée : il y est entièrement souligné et dactylographié sur des feuilles de qualité différente²⁷. Il ne fait donc pas de doute que Bataille insère « Le bleu du ciel » dans *Le Bleu du ciel* à une fin précise : briser l'homogénéité de son texte et égarer ses lecteurs.

Cette constatation donne pourtant à réfléchir. En 1957, lors du remaniement du tapuscrit en vue de la publication du *Bleu du ciel*, Bataille ne garde finalement du chapitre « Le bleu du ciel » que deux fragments pour en composer la très brève Première partie, supprimant précisément tous ceux qui développent la représentation mythologique. Comment considérer cette suppression ? Cherche-t-il à réduire l'effet de désorientation qu'il a manifestement poursuivi lors de la première rédaction ? On serait tenté de le croire. Sans plus de réflexion abstraite à suivre, le lecteur pourrait passer sans trop de difficulté ni de malaise de l'Introduction (le chapitre « Dirty » dans la version originale)

à la Première partie puis de celle-ci à la Deuxième (qui commence par le chapitre « Le mauvais présage »). Bien qu'entièrement mise en italique et visuellement distincte du reste, la Première partie donnerait d'autant moins d'embarras au lecteur que les deux fragments qu'elle reprend relatent, on l'a dit, la visite du Commandeur et la réaction du narrateur : l'élimination des autres fragments a pour effet de faire ressortir un certain parallélisme qui existait déjà entre « Le bleu du ciel » et le reste du *Bleu du ciel*. À la lecture de la version publiée, on remarque ainsi plus aisément ce qu'il y a de curieux dans ce passage provenant du chapitre « Le bleu du ciel » (121) :

[...] le Commandeur entra dans ma chambre [...]. Son arrivée inattendue m'épouvanta.

Devant lui, je tremblais. Devant lui, j'étais une épave.

Près de moi gisait la seconde victime : l'extrême dégoût de ses lèvres les rendait semblables aux lèvres d'une morte.

En effet, plus bas dans le récit, on retrouve une scène tout à fait semblable à celle qui est décrite ici. Il s'agit de la fin du chapitre « Les pieds maternels », où Troppmann alité croit voir entrer le Commandeur dans sa chambre. Là aussi gît une « seconde victime » d'aspect cadavérique (161) :

... Xénie, le long de moi s'allongea... elle eut alors l'apparence d'une morte...

Mais si la Première partie semble dès lors s'accorder mieux avec la suite du *Bleu du ciel* que le chapitre « Le bleu du ciel », elle n'est pas pour autant complètement effacée dans le cours du récit. Tout au contraire, c'est précisément parce que le parallélisme entre les deux parties saute aux yeux, que la Première se révèle rétrospectivement troublante pour le lecteur. Car, dans ce texte comme d'ailleurs dans « Le bleu du ciel » du manuscrit, on ne sait qui parle exactement. L'identité du narrateur de l'Introduction et de la Deuxième partie est bien claire : il s'agit de Troppmann racontant son propre passé. Rien n'est évident, en revanche, en ce qui concerne le « je » de la Première partie : c'est

« an unidentified voice », comme le dit S. Rubin Suleiman²⁸⁾, une voix indéterminée et indéterminable. Certes, on pourrait considérer que c'est toujours Troppmann qui parle là, interrompant son récit pour raconter brusquement — mais pour quel motif ? — ce qui lui est arrivé « il y a quelques jours » (121) : en l'occurrence, la rencontre du Commandeur dont il est question dans la Première partie aurait eu lieu postérieurement à toutes les aventures que l'on suit dans la Deuxième partie²⁹⁾. Mais il est également possible de penser que le narrateur de la Première partie est différent du celui du reste, supposant par exemple que le « je narré » y prend subtilement place du « je narrant ». Une phrase telle que : « Je jouis aujourd'hui d'être un objet d'horreur, de dégoût, pour le seul être auquel je suis lié » (*ibid.*), semble en effet correspondre à l'état d'âme du *personnage* Troppmann à la suite du départ de Dirty³⁰⁾. Le texte de la Première partie représenterait alors le monologue fait par ce dernier entre sa séparation d'avec sa maîtresse à Vienne et le début de sa fréquentation de Lazare à Paris.

Notons enfin qu'il n'est pas exclu de considérer que la Première partie est narrée par un autre : Georges Bataille. Pour s'en rendre compte, il faut d'abord signaler que la « nuit » relatée dans « Le bleu du ciel » et la Première partie est réellement connue par Bataille lors de son voyage en Italie en août 1934, soit quelques mois avant la rédaction du *Bleu du ciel*. « Un soir, [...] je n'étais pas ivre seul à regarder des vieillards tourner en chantant » (222-223), dit le narrateur du texte fragmentaire. C'est à propos de ces mots que Bataille écrira dans une variante de *Sur Nietzsche* (1945) : « Nuit féérique, semblable à peu de nuits que j'ai connues : l'affreuse nuit de Trente dont j'ai parlé dans *Le Bleu du ciel* (les vieillards étaient beaux, dansaient comme des dieux [...]) »³¹⁾. Rappelons ensuite que le chapitre « Le bleu du ciel » paraît séparément du reste du manuscrit en 1936. Cela témoigne de la quasi-indépendance de ce texte, de la possibilité, par conséquent, que le « je » qui y parle ne soit pas nécessairement lié au récit. L'impression en italique de la Première partie, enfin, pourrait être considérée comme le signe d'un hors-texte³²⁾, et permettrait de la rapprocher de l'Avant-propos, également mis en italique, que Bataille ajoute en 1957 : si ce texte liminaire lui permet de présenter son récit, la Première partie lui offrirait l'occasion de raconter son expérience personnelle qui est à l'origine du *Bleu du ciel*.

Sans fournir aucune information précise sur le narrateur, la Première partie se laisse ainsi interpréter des trois façons différentes. Cela revient à dire qu'elle est littéralement indécidable comme texte, irréductible à un « sens » ou à un autre. On jugera sans doute peu soutenable l'assimilation du narrateur à Bataille, en alléguant la place qu'occupe la Première partie dans l'ordre du récit : il serait effectivement étrange que l'auteur prenne parole au milieu de son texte fictionnel. Mais un argument analogue peut porter atteinte à la première interprétation selon laquelle la narration est assumée par la même voix pendant tout le récit. Pourquoi parlerait-il en effet de ce qui lui est arrivé récemment sans le rapporter aucunement à l'histoire qu'il interrompt ? Trouverait-on dans le récit un motif évident qui légitime ou justifie une telle interruption ? Cela ne signifie pas pour autant que l'identification du narrateur au personnage Troppmann est plus plausible. Le « je » de la Première partie dit en effet qu'il est arrivé, quelques jours avant, « dans une ville qui ressemblait au décor d'une tragédie » — ville qui n'est rien d'autre que celle de Trente selon la source biographique que l'on a mentionnée. Mais rien dans le récit n'indique que le personnage Troppmann soit passé par cette ville entre son départ de Vienne et son retour à Paris. En somme, les trois interprétations que suscite la Première partie demeurent toutes *possibles* ; aucune ne permet de trancher sur la question de son narrateur.

On voit alors que la suppression de la représentation mythologique n'a pas pour effet d'homogénéiser le texte fragmentaire avec le reste du *Bleu du ciel*. Si elle a servi à « éviter de rompre fortement la continuité narrative »³³⁾, elle a laissé intacte, elle a même fait ressortir l'ambiguïté fondamentale qui existait sur le plan de l'énonciation. La Première partie qui en résulte se définit désormais, très exactement, comme un « mauvais présage ». Il s'agit là d'un « présage », dans la mesure où ce qui arrive dans la Deuxième partie (visite-surprise du Commandeur, présence de la « seconde victime ») y est annoncé ou suggéré, mais ce présage est « mauvais » : non pas simplement parce que ce qu'il prédit est sinistre, mais parce que la voix qui l'annonce, inconnaisable, inquiète davantage celui qui l'écoute qu'elle ne le rassure. Observant les corrections stylistiques apportées en 1957 à l'Introduction et à la Deuxième partie, F. Marmande remarque que Bataille ne cherche pas à dissiper des gaucheries ou des bizarreries d'expressions³⁴⁾ : les

retouches tendent plutôt à accuser ces « anomalies » afin de perturber toujours plus le lecteur. Il en va à peu près de même dans le remaniement du texte fragmentaire. En maintenant délibérément l'équivoque, Bataille vise à susciter le malaise — à déstabiliser la démarche habituelle, trop paisible, de la lecture.

Bien que présenté comme « roman », *Le Bleu du ciel* ne plairait donc pas à ceux que Bataille appelle avec ironie « lecteurs de romans ». Ces amateurs de littérature ne veulent pas être dérangés, simplement « heureux de revoir, sous un aspect nouveau, paré de couleurs un peu changées, le vieux paysage familier »³⁵. Mais ce roman de Bataille n'agréerait pas non plus à ceux que possède la « soif sordide de toutes les intégrités »³⁶. Sous l'apparente unité d'un livre achevé, il est en effet parsemé, selon les termes de l'auteur lui-même, de « monstrueuses anomalies » (112), qui ne le laissent pas se figer en une unité conséquente. La lecture du *Bleu du ciel* exige que l'on se laisse troubler par ces « monstruosités », sans chercher obstinément — vainement — à les dissiper. C'est seulement à cette condition qu'il se révèle au lecteur comme un « monstre séduisant »³⁷ — monstre qui fascine d'autant plus qu'il inquiète.

— Notes —

Le présent texte fait partie d'une série d'études que je compte consacrer au *Bleu du ciel* de Georges Bataille. Il n'en propose pas une analyse exhaustive, se limitant à exposer « quelques remarques » (d'où l'absence totale de réflexion sur l'enjeu politique de ce récit).

Je voudrais témoigner ici toute ma gratitude à François Bizet et à Damien Larroque, qui ont généreusement accepté de relire et de corriger mon texte.

- 1) Toutes les citations du *Bleu du ciel* et de sa version manuscrite sont tirées de *Georges Bataille. Romans et Récits* (désigné ci-dessous comme *R.E.R.*), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004. Les chiffres mis entre parenthèses indiquent le numéro de la page.
- 2) Jean-François Louette, « Notes et variantes [du *Bleu du ciel*] », in : *R.E.R.*, p. 1100.
- 3) Peter Collier, « *Le Bleu du ciel*. Psychanalyse de la politique », in : Jan Versteeg éd., *Georges Bataille. Actes du colloque international d'Amsterdam (21 et 22 juin 1985)*, Amsterdam, Rodopi, 1987, p. 86.
- 4) À propos de l'*Histoire de l'œil* et de l'impression de déjà lu que donne la scène finale de ce récit, voir Gilles Ernst, *Georges Bataille. Analyse du récit de mort*, Paris, PUF, « Écrivains », 1993, p. 110.
- 5) Francis Marmande, *L'Indifférence des ruines (variations sur l'écriture du Bleu du ciel)*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1985, p. 79.
- 6) Georges Bataille, [Je ne crois pas pouvoir... (I)], *Œuvres complètes*, tome II (noté désormais *O.C.*, suivi du numéro du tome en romain), Gallimard, 1970, p. 130 (« Je me trouvais la nuit couché

dans l'appartement de ma mère morte : le cadavre reposait dans une chambre voisine. Je dormais mal et me rappelai que deux ans auparavant je m'étais livré à une longue orgie pendant l'absence de ma mère, précisément dans cette chambre et sur le lit qui servait maintenant de support au cadavre. [...] La volupté extrême de mes souvenirs me poussa à me rendre dans cette chambre orgiaque pour m'y branler amoureuxment en regardant le cadavre »).

- 7) *R.E.R.*, p. 364.
- 8) « [A]vec Lazare, Troppmann vit un “simulacre de psychanalyse” », écrit Jean-François Louette, en reprenant la remarque faite par Francis Marmande dans *Georges Bataille politique* (PUL, 1985, pp. 183-184). Et il poursuit : « Il s'assied à côté d'elle sur un divan, lui verse de l'argent — certes, pour une revue communiste dissidente —, et entretient avec elle une relation d'amour-haine : comme un transfert difficile » (« Notice [du *Bleu du ciel*] », in : *R.E.R.*, p. 1045).
- 9) C'est dans le numéro 8 de la revue *Minotaure* que paraît ce texte, précédé d'un avertissement de l'auteur et accompagné d'un poème (« Du haut de Montserrat »), ainsi que de la reproduction de deux tableaux (*Aube à Montserrat*, *Paysage aux prodiges*) d'André Masson. Cet ensemble porte un titre global « Montserrat ». Ajoutons que « Le bleu du ciel », après avoir été remanié, est repris dans la Troisième partie de *L'Expérience intérieure* (O.C., V, pp. 92-95).
- 10) Sur cette anthropologie que Bataille élabore depuis *L'Anus solaire* (1927), voir « Dossier de l'œil pinéal » (O.C., II, pp. 11-47).
- 11) D'après Michel Surya (*Georges Bataille. La Mort à l'œuvre*, Librairie Séguier, 1987, p. 487), c'est en janvier 1934 que Bataille commence à suivre le célèbre cours d'Alexandre Kojève sur la *Phénoménologie de l'Esprit* de Hegel. « Le bleu du ciel », à en croire à Bataille, est rédigé en août 1934 (voir *L'Expérience intérieure*, op.cit., p. 95).
- 12) « Table de Guinée que voilà ! Eh ! n'y a-t-il donc, là-bas, personne qui fasse la lessive ? », dit Catherine, serviteur de Don Juan, regardant la table dressée de noir chez « le Commandeur » Don Gonzale (Tirso de Molina, *L'Abuseur de Séville*, édition critique, traduction, introduction et notes par Pierre Guénoun, Édition Montaigne, 1962, p. 217).
- 13) Denis Hollier, *Les Dépossédés* (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre), Minuit, 1993, p. 81.
- 14) Je dois cette remarque à l'étudiant Makoto Nagahisa, qui a fait un brillant exposé sur *Le Bleu du ciel* dans mon cours. Qu'il en soit remercié.
- 15) Jeffrey Mehlman, « Ruse de Rivoli : politics and deconstruction », *Modern Language Notes*, octobre 1976, p. 1065.
- 16) Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, op.cit., p. 92.
- 17) Inutile de s'étendre sur cette onomastique, qui a été déjà suffisamment attestée. Ajoutons seulement que c'est en s'inspirant de l'affaire sanglante de J.-B. Troppmann que Bataille aurait conçu le titre provisoire du récit dont on a fait mention plus haut, *Le Tombeau de famille*.
- 18) Georges Bataille, *La Souveraineté*, O.C., VIII, p. 433.
- 19) Il est suivi d'une brève autoanalyse du rêveur, sur laquelle on reviendra.
- 20) Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, 1967, p. 423.
- 21) Susan Rubin Suleiman, « Bataille in the street. The search for virility in the 1930s », in Carolyn Bailey Gill éd., *Bataille. Writing the Sacred*, New York, Routledge, 1995, p. 31.
- 22) D'après le *Dictionnaire de Don Juan* (sous la dir. de Pierre Brunel, Laffont, 1999, p. 886), c'est *Don Juan ou le Festin de Pierre* de Molière qui a ouvert la voie à cette féminisation de la statue. Cette pièce donne en effet à la mort un double visage, masculin et féminin, en faisant apparaître non seulement la statue du Commandeur mais aussi le « spectre en femme voilée ».
- 23) Paul-Laurent Assoun, *Le Couple inconscient. Amour Freudien et Passion postcourtoise*, Anthro-

- pos, 1992, p. 154.
- 24) « Je rêvai que j'étais en Russie ». C'est ainsi que commence le récit du second rêve de Troppmann, où celui-ci, en se promenant à l'intérieur d'une « immense construction de fer et de verre », s'arrête dans une salle dont les murs sont remplis de nombreuses inscriptions rédigées par les ouvriers soulevés. Il dit à propos de ces écritures : « Le nom de Lénine revenait souvent, dans ces inscriptions tracées en noir, cependant semblables à des traces de sang : ce nom est étrangement altéré, il avait une forme féminine : *Lenova* ! » (182).
 - 25) Francis Marmande écrit très judicieusement : « Parfois un souvenir d'enfance troue [le texte du *Bleu du ciel*] sans motif, s'associe dans l'angoisse aux visions du moment, fait remonter des mots, des mots de jeux (*diabolo, pigeon-vole*) et file comme il s'était présenté. Le passé ne vient ni justifier ni concurrencer le présent, il n'est pas là en perspective ou en abyme, il vient sans prétention narrative le percer, le couper sans s'attribuer plus d'autorité que celle d'un retour impérieux et vaguement risible du souvenir » (*L'Indifférence des ruines...*, *op.cit.*, p. 44).
 - 26) Voir les notes 10 et 11.
 - 27) Cf. Germana Orlandi Cerenza, « Un manuscrit inédit de Bataille : de nouvelles variantes du *Bleu du ciel* », *Les Lettres romanes*, tome XLV, n° 1-2, 1991, p. 79.
 - 28) Susan Rubin Suleiman, « Bataille in the street... », *op.cit.*, p. 30.
 - 29) Gilles Ernst est de cet avis. Voir la rubrique « Bataille (Georges) » du *Dictionnaire de Don Juan* (*op.cit.*, p. 68).
 - 30) Troppmann dit en effet à Lazare en parlant de sa rupture avec Dirty : « elle se sentait *liée* à moi, mais elle avait *horreur* de moi, une *horreur* insurmontable » (132).
 - 31) *O.C.*, VI, p. 409.
 - 32) Dans une lettre adressée en 1957 à l'éditeur Jean-Jacques Pauvert, Bataille lui-même définit la Première partie comme un « hors-d'œuvre » : « la recomposition en italiques des trente lignes environ que doit faire la première partie est indispensable pour avertir le lecteur que c'est un hors-d'œuvre différent du reste » (1082).
 - 33) Jean-François Louette, « Notice [de la version manuscrite du *Bleu du ciel*] », *R.E.R.*, p. 1104.
 - 34) Francis Marmande, *L'Indifférence des ruines...*, *op.cit.*, pp. 33-42.
 - 35) Georges Bataille, « Hors des limites », *O.C.*, XII, p. 305.
 - 36) Georges Bataille, « Figure humaine », *O.C.*, I, p. 183.
 - 37) Termes employés par Bataille pour qualifier un roman de Pierre Klossowski, *Roberte ce soir* (« Hors des limites », *op.cit.*, p. 310).

